

undisciplined thinking_

4/2023_text

Helke Kuhn _ Rhizome, Verzweigungen, Fraktale
– Figuren einer Poetik der Relation in Glissants
Sartorius. Le roman des Batoutos (1999)

*undisciplined thinking_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet. more_ **undisciplined thinking***

1. Einleitung

In Hinblick auf die Fragen zur Intergration von Migranten fordert Édouard Glissant, der eine *Poétique de la Relation* (1990) entworfen hat, die Politik bereits 2006 auf, es ihm gleich zu tun und eine „Politik der Relation“ zu „erfinden“: „L’intégration des immigrants ne pourrait se faire en harmonie qu’à partir d’une politique de la Relation, qui est encore à inventer, et dont d’ailleurs tous les participants à la francophonie devraient être les tenants*.“ (Glissant 2006: 175)

Zwölf Jahre nach Édouard Glissants Tod (2011), erscheint die Weltpolitik heute weiter als je zuvor von einer „Politik der Beziehungen“ entfernt zu sein. Umso mehr wächst die schon von Glissant formulierte Hoffnung, dass der Bereich des Imaginären Nährboden für Visionen und Utopien beziehungsweise Ausgangspunkt für eine Wende im politischen Denken sein könnte. Auf die Frage, ob es nicht utopisch sei, eine solche Hoffnung in die Literatur zu setzen und zu glauben, über sie könne ein Umdenken mit politischen Folgen bewirkt werden, antwortet Glissant in einem Gespräch: „Tout à fait, c’est utopique. Mais je pense que rien ne se fait sur terre de valable sans utopie. Je ne connais pas de grand œuvre des humanités qui se soit faite sans utopie.“ (Glissant 1996:100)¹ Als Utopie versteht Glissant allerdings nicht den Traum eines perfekten Zustandes, sondern in Anlehnung an Gilles Deleuze den Entwurf von etwas, was uns auf der Welt fehlt:²

L’Utopie n’est pas le rêve. Elle est ce qui nous manque dans le monde. Voici ce qu’elle est : cela, qui nous manque dans le monde. Nous sommes nombreux à nous être réjouis que le philosophe français Gilles Deleuze ait estimé que la fonction de la littérature comme de l’art est d’abord d’inventer un peuple qui manque. L’Utopie est le lieu même de ce peuple. (Glissant 2005 :16)

Unter dieser Prämisse beschreibt Glissant seinen Roman *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999)³ als utopischen Entwurf einer „fable moderne de la non-domination“.⁴ Über seine „Erfindung“ des Volkes

¹ Dennoch schätzt Glissant die Wirkkraft seines literarischen Schaffens, selbst wenn es das Imaginäre zu verändern vermag, sehr realistisch und begrenzt ein : „Nul imaginaire n’aide réellement à prévenir la misère, à s’opposer aux oppressions, à soutenir ceux qui ‘supportent’ dans leurs corps ou dans leur esprit. Mais l’imaginaire modifie les mentalités, si lentement qu’il en aille.“ (Glissant 1990 :197)

² In dem Roman *Sartorius. Le roman des Batoutos* klingt das ihm als Motto vorangestellte Zitat von Gilles Deleuze direkt wider: „La Santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple. On n’écrit pas avec ses souvenirs, à moins d’en faire l’origine ou la destination collectives d’un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements.“ (Sa, 11)

³ Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris 1999. Im Folgenden in Klammern mit Sa abgekürzt.

⁴ Glissant im Gespräch mit Tirthankar Chanda : „La Créolisation culturelle du monde : Entretien avec Édouard Glissant.“, Label France, 38 (2000). 15. mars 2005. (Cf: vollständiger Link in der Bibliographie)

der Batoutos, die weder als essentialistischer ‚retour ‚afrocentriste‘⁵ noch als ‚Modellvolk‘ zu interpretieren ist, äußert sich Glissant in einem Gespräch wie folgt:

Bien que j’aie pris soin de situer assez précisément ce peuple dans le temps (l’an 500 avant notre ère) et dans l’espace (dans une région de l’Afrique centrale), les Batoutos sont avant tout un peuple mythique. Mais c’est un mythe dont le monde a besoin car les Batoutos incarnent un peuple qui n’a pas la prétention de s’ériger en modèle et qui va dans le monde non pas pour le posséder mais pour vivre ensemble avec les autres [...]. Nous avons besoin d’un peuple de ce genre qui ne veut pas être un peuple conquérant, ni un peuple impérialiste et qui, par conséquent, nous protège contre les tentations de nous rendre trop visibles en imposant à d’autres peuples nos valeurs, nos manières d’être. C’est un mythe nécessaire à l’imaginaire en expansion de cette fin de millénaire, où tant de cultures se rencontrent et se transforment. La littérature telle que je la conçois et la pratique a pour fonction d’exprimer ce métissage, avec toutes ses joies, mais aussi ses dérélictions, ses massacres, ses génocides, ses contradictions ou ses banalisations.⁶

Wie aber muss ein Volk beschaffen sein, das uns davor schützt, zu sichtbar zu sein, bzw. das uns ‚vorlebt‘, unsichtbar zu sein? Wie verhindert es, seine Werte und Standpunkte anderen aufzuzwingen und sie damit zu beherrschen? Es muss ein Volk sein, dessen Erzählungen die Schönheit seiner Orte in Beziehung zu allem Seienden setzen: „L’éclat d’un peuple est d’arrimer la beauté de son lieu à la beauté de tout l’existant et de tous les lieux, dont il essaie de prononcer le conte ou de rédiger le chronique.“ (Sa, 21) Ohne Zweifel erinnert dieses Volk an all jene ausgemerzten indigenen Völker, die ihr Dasein stets in Bezug zur gesamten Welt und der Natur verstanden haben.

Sartorius. Le roman des Batoutos, handelt also von einem imaginären Volk, dessen Besonderheit in seiner Unsichtbarkeit liegt, wobei der Name „Batouto“ keinen verbürgten Namen einer Ethnie bezeichnet, sondern aus einer, weiter unten erläuterten, Wortneuschöpfung entstanden ist.

In dem Kapitel „Le visible, l’invisible“ wird die Eigenschaft dieses Volkes als „invisible“ präzisiert. Inspiriert ist diese Kapitelüberschrift von der kindlich-kreativen Wortneuschöpfung Mathieus, der als einer der zentralen Protagonisten des Glissantschen Gesamtwerkes bekannt ist, aber hier ganz offensichtlich als

⁵ Cf: Glissant im Gespräch mit Héric Libong et Boniface Mongo-Mboussa : „Un peuple invisible pour sauver le monde réel“, <http://www.afribd.com/article.php?no=1071>

⁶ Cf: Glissant im Gespräch mit Tirthankar Chanda : „La Créolisation culturelle du monde : Entretien avec Édouard Glissant“, Label France, 38 (2000). 15 mars 2005. (Cf: vollständiger Link in der Bibliografie)

Sohn des in Personalunion von Erzähler und Autor erscheinenden Glissant auftritt und das Romanprojekt seines Vaters kommentiert:

Ainsi que le remarque Mathieu, qui a huit ans alors, c'est à coup sûr trahir ce peuple que d'essayer de dire ce qu'il est ou ce qu'il était. „S'ils veulent rester non vus, pourquoi veux-tu les montrer ?“ Il faudra répondre à cette question. Je ne sais pas s'il n'a pas dit „in-vus“. Il recompose le style de ces Batoutos dont il rêve déjà, ayant une connaissance si élémentaire de ce qu'ils pourraient être. (Sa, 37)

Abgesehen von der fiktiven Analogie zur Sprache der Batoutos, handelt es sich bei „invu“ um eine Neubildung aus französischem Sprachmaterial, die aber im Französischen selbst nicht existiert. Es ist ein sprachliches Phänomen, das interessanterweise ebenfalls dem, bei den französisch basierten Kreolsprachen typischen, Wortbildungsverfahren entspricht.⁷ Im Gegensatz zum Adjektiv „invisible“ liegt bei der passivisch konstruierten Neuschöpfung die Ursache des „Nicht-Gesehen-Werdens“ nicht bei den Batoutos, sondern bei den sie „Nicht-Sehenden“, was die Subjekt-Objekt Logik umkehrt.

Symbolisch repräsentieren die Batoutos all diejenigen Völker, die durch Kolonisierung und Sklavenhandel zerstört und deren Geschichte, wie auch ihr Gedächtnis und ihre Sichtbarkeit für die Menschheit verloren gegangen sind.

Diese symbolische Synthese verschiedener Völker wird von Glissant schon allein aufgrund der ähnlich klingenden Namen von Völkern wie die Bantu, die Batwa-Pygmäen, die Bahutu und die Batutsis (ehemalige Bezeichnung für die Tutsis) evoziert, so dass vermutet werden könnte, es handle sich hierbei um ein reales Volk. Auch die Assoziation zu dem ersten arabischen Reisenden Ibn Battuta sowie zu dem mit dem Prix Goncourt ausgezeichneten Roman *Batoula. Véritable roman nègre* (1921) des martinikanischen Autors René Maran, liegt nahe. Dieser Roman ist bezeichnenderweise das erste Werk eines Schwarzen, das in Paris Anerkennung fand.

Das Präfix „Ba“ fungiert in vielen Bantusprachen als Pluralmarker, „mu-ntu“ heißt „Mensch“ und „bantu“ „Menschen“.⁸ Der zweite Teil des Wortes „batoutos“, „-toutos“ weist eine phonetische sowie eine mögliche semantische Verwandtschaft zum französischen „tout“, spanischen „todo“ und italienischen „tutto“ auf. Der Name der Batoutos ist also aus einem Sprachspiel gewonnen, in dem phonetische und morphologische Elemente der Namen verschiedener Völker und Personen aus ihren Kontexten isoliert

⁷ Bezeichnenderweise besteht mehr als die Hälfte des Wortschatzes aus Neologismen. Cf. zur Wortneubildung in Französisch basierten Kreolsprachen: Peter Stein, *Kreolisch und Französisch*, Tübingen 1984, 35 sowie Ralph Ludwig, *Kreolsprachen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Zur Syntax und Pragmatik atlantischer Kreolsprachen auf französischer Basis*, Tübingen 1996.

⁸ Janheinz Jahn, *Muntu. Umrisse der neofrikanischen Kultur*. Düsseldorf/Köln 1958.

und zu einem neuen Zeichen zusammengefügt worden sind. Der Namens-Neologismus entsteht als Ergebnis einer linguistischen Operation, welche weder die Einheit einer Sprache noch die Einheit des Wortes selbst respektiert, sondern Worte als linguistischen Steinbruch verwendet, um neue daraus zu schaffen. Ähnliche Verfahren werden der Sprache der Batoutos im Roman zugeschrieben: „La langue batoutoo épaississait lentement ses terminaisons, puis les distribuait au corps des mots avec détachement, préparant de subtils mélanges avec les autres langues des environs, celle des Peuls, des Bambaras ou des Ouolofs.“ (Sa, 106).

Der Leser von *Sartorius* begegnet am Anfang des Textes dem Satz „Nous cherchons ces Batoutos.“ (Sa, 19). Diese Suche entspricht dem Wunsch, den Knotenpunkten nachzuspüren, die das unsichtbare Volk der Batoutos über das Netz von Zeit und Raum mit uns und den Protagonisten des „univers glissantien“ verbindet. Die Lesart des vorliegenden Beitrags folgt im Sinne einer „Anamorphose“⁹, den Spuren der Batoutos, nicht um einen Kern oder Sinn aus dem Werk ‚herauszuschälen‘, sondern um das Werk zu doppeln und zu spalten und auf diese Weise eine „second langage“ des Werkes entstehen zu lassen.¹⁰ Ausgehend von der Annahme, dass sich die Komposition des Gesamtwerkes Glissants aus seiner poetischen Exploration des Wortes oder Zeichens als der kleinsten Einheit oder als „Kristall des Totalgeschehens“¹¹ erschließen lässt, gelingt es bestenfalls in diesem Beitrag das Zusammenspiel zwischen Rhizom, Fraktal und Verzweigung als metapoetologische Figuren einer Poetik der Beziehungen (*Poétique de la Relation*) Glissants anhand einiger weniger Passagen, Worte und Zeichen des Romans *Sartorius* zur Darstellung zu bringen. Die der Struktur des mandelbrotschen Fraktals entlehnte Ästhetik des Chaos bei Glissant, nach der „le moindre détail est aussi complexe que l'ensemble“¹², soll hier auf rezeptionsästhetischer Ebene genauso fruchtbar gemacht werden wie die Struktur des Rhizoms und der Verzweigung: Auf den, im positiven Sinne „wild“ wuchernden, Sprossen des narrativen Rhizoms der sichtbaren und unsichtbaren Spuren und Verzweigungen soll gemäß der Aufforderung zum „undisciplined thinking“ entlang gegangen werden.

⁹ Barthes, Roland : *Critique et vérité*, Paris 1966, 64.

¹⁰ „La critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part, que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet (c'est n'est pas un objet spéculaire comme une pomme ou une boîte), et d'autre part que l'anamorphose elle-même est une transformation surveillée, soumise à des contraintes optiques : de ce qu'elle réfléchit elle doit tout transformer [...]“ (Barthes (1966): 64) Cf. dazu auch Brune, Carlo: *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Würzburg 2003, 114.

¹¹ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: derselbe: *Gesammelte Schriften*, Band V, Frankfurt am Main 1983, 575.

¹² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Poétique III, Paris 1990, 45.

2. Von der kulturellen Spur des „kwamé“ und der Sandrose

Der Bereich der europäischen Kunst wird in *Sartorius* als besonders geeigneter Ort aufgezeigt, an dem sich die Spuren der Batoutos mit anderen kulturellen Spuren kreuzen: „[...] cet art occidental, qui fut curieux des ailleurs et qui fréquenta les batoutos et les dépeignit sans les voir, et tous les arts à la ronde de la terre, les tableaux de maître [...]“ (Sa, 19)

Nachdem am Anfang des Romans eine Reihe von europäischen Kunstwerken aufgelistet werden, in denen die Spuren der Batoutos zu erkennen sind (Cf. Sa, 19f.), kommt anhand des Ausdrucks „kwamé“ und seiner grafischen Zeichen die Kreuzung der Spuren der Batoutos mit kulturellen Spuren der Diversität der Welt zur Darstellung. Der Batouto Oko, der in *Sartorius* als Vorfahre Odonos auftaucht, hinterlässt als Erster im Eingang seiner Hütte sein aus „trois traits de silex“ (Sa, 66) konstruiertes, in einen Stein graviertes „kwamé“:



Abbildung 1: „kwamé“ d’Oko (Sa, 66)

Die Bedeutung dieses Zeichens von Oko ist offensichtlich allen anderen Batoutos bekannt, denn sie wissen um die Notwendigkeit, ebenfalls ein jeweils individuelles „kwamé“ in derselben Hütte zu hinterlassen, bevor sie ihren Ort Onkolo verlassen. Der auf diese Weise auf dem Boden und bald bis zum Dach der Hütte reichende „ramassage de tous les possibles de l’existence“ (Sa, 69) in Form von gravierten Flußsteinen und Sandrosen, wird als „alphabet démultiplié“ (Sa, 69) beschrieben. Dabei stellt die Gravur der Sandrose im Vergleich zu der des ovalen, vom Fluss glatt gewaschenen Steins eine besondere Herausforderung für die Batoutos dar:

C'est difficile de graver dans une rose de sable, les pliures de la pierre rendent illisible la représentation. Les kwamés les plus accomplis, où le dessin apparaissait, quand même il se confondait parfois aux spirales jaunes ou roses de la rose, étaient les plus estimés. (Sa, 69)



Abbildung 2: Sandrose aus Tunesien


Bei der von den Batoutos vorgenommenen Unterscheidung zwischen „la rivière et le sable, les partants de roche et les partants de rose“ (Sa, 69) ist Oko mit seinem „kwamé“ als Repräsentant der „partants de roche“ zu betrachten. Dieses wechselseitige Ineinanderwirken zweier, den „tout-monde“ konstituierenden sowie als poetologische Modelle fungierenden Strukturen durchzieht die Komposition des gesamten Oeuvres Glissants.¹³ Zum einen das fraktale Gebilde hier einer Sand- bzw. Wüstenrose, zum anderen das grafische Zeichen Okos als Entwurf eines kulturellen Rhizoms. Das „kwamé“ wie andere auf der Erde aufgefundene gravierte Steinobjekte und Petroglyphen bezeugen seit Anbeginn der Menschheit die Reisen der Menschen in andere Welten. Die Anhäufung der „kwamés“ der an diverse Orte der Welt gereisten Batoutos in Okos Hütte ist als Multiplizierung des Netzes aus Spuren zu interpretieren. In diesem Sinn repräsentiert das unsichtbare Volk der Batoutos den Prototyp der Relation.¹⁴



Betrachten wir im Folgenden das Wort „kwamé“ sowie das grafische Symbol Okos als komprimierte abstrakte Darstellung der Relation und als kulturelles Rhizom. Zunächst erinnert das Wort „kwamé“ an den in Ghana weitverbreiteten Vornamen Kwamé, der männlichen, an einem Samstag geborenen

¹³ Cf. Helke Kuhn: *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale: Vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant*, Berlin 2013, 198 ff.

¹⁴ Die Hütte von Oko wird von allen anderen Batoutos als „karavan des quatre directions“ (Sa 68f.) beschrieben, weil sie als Ausgangspunkt der vier Komponenten (1. „langue/parole“; 2. „nombres/ chiffres“; 3. „la connaissance des femmes“; 4. „mélange sans direction/ désordre du mélange“ (Glissant 1993: 558-561)) der Relation Glissants zu betrachten ist.


Kindern gegeben wird. Zu denken wäre ebenfalls an den in Ghana geborenen Philosophen Kwamé Anthony Akroma-Ampim Kusi Appiah. Im Roman steht das „kwamé“ stellvertretend für eine Identität, ähnlich den Initialen eines Namens. Das „kwamé“ Okos scheint sich allerdings von den der anderen Batoutos aufgrund seiner Beständigkeit bis in unsere heutige Zeit zu unterscheiden. Der Erzähler liefert dafür folgende Erklärung:

Le kwamé d’Okoko  résista, l’image en parvint jusqu’à nous. Sans doute parce qu’il se dispersait en combien de significations répandues sur la terre. Sa banalité partageable en faisait l’unique. C’est un plaisir délicat que de supposer une interprétation, logique ou rêveuse ou insolente selon la nature de celui qui interprète, à des objets d’un mystère aussi commun. (Sa, 70)


Es liegt die Vermutung nahe, dass die grafische Konstruktion des  den Abstraktionsgrad der demotischen Zeichen der ägyptischen Schrift simuliert. Zudem handelt es sich dabei um eine abgewandelte Nachbildung des, aus dem griechischen Alphabet hergeleiteten koptischen Alpha , welches seinerseits in der altnubischen Schrift weiterentwickelt worden ist. Mit Bezug auf den senegalesischen Ägyptologen Cheikh Anta Diop verweist Glissant selbst auf die Beziehung zwischen Ägypten, seinem fiktiven Volk der Batoutos, den Nubiern und Sudanesen:

Vous conceviez, et aujourd’hui encore vous supposeriez, dans l’arrangement de ces trois traits, le contenu énigmatique d’un cartouche égyptien, les Batoutos fréquentaient les Nubiens et les Sudanais qui avaient donné multitude d’archers, de mercenaires, de prisonniers, de tributaires et de porteurs d’offrandes aux pharaons des anciens royaumes d’Égypte, et peut-être aussi quelques princes dans les premiers temps de ces royaumes, comme le supposait Cheikh Anta Diop [...]. (Sa, 70)

In dieser Lesart wäre das „kwamé“ nicht eine Ableitung eines ägyptischen Ornaments oder Buchstabens, sondern umgekehrt hätte es sich als kulturelle Spur von den Batoutos aus Zentralafrika über die Nubier und Sudanesen bis ins ägyptische Alphabet bewegt. Mit der Anspielung auf eine Schrift aus dem nubisch-ägyptischen Grenzgebiet werden hier offensichtlich die kulturellen Leistungen des schwarzafrikanischen Volkes der Nubier, die südlich von Ägypten eine eigene Kultur geschaffen hatten, unterstrichen. Die sich über nahezu zwei Seiten als endloser Satz erstreckende Auflistung der mit „kwamé“ assoziierten kulturellen Spuren im Text reicht allerdings weit über den Bezug zu altägyptischen Königreichen hinaus: Von den äthiopischen Herrscherdynastien des 18. Jahrhunderts,

den Silhouetten des Leonardo da Vinci, über die Form der Tipis der nordamerikanischen Ureinwohner bis hin zu chinesischen und japanischen Ideogrammen.¹⁵ Das  erscheint als primordiales Zeichen, das zahlreiche Assoziationen hervorruft und somit als abstraktes unerschöpfliches Echo der kulturellen Diversität des „tout-monde“ zu betrachten ist:

Dans sa simplicité trouble il a des échos inépuisables. Il recouvre tant de visions que vous auriez aujourd’hui encore reconnues ou renouvelées. [...] Le signe qui composait ce kwamé? Augurons qu’aujourd’hui, dans la diversité de notre monde enfin monde, une fois réalisée la multiplicité de toutes choses connues dans leur état, qui est bien leur relation, ce même signe revient sous nos mains, primordial et naturel, aussi simplement fulgurant que trois éclairs qui épellent dans l’éphémère d’un ciel. (Sa, 71ff.)

Mit der grafischen Konstruktion des , als komprimierte Spur eines kulturellen Beziehungsnetzes realisiert Glissant das, was er selbst als eine der zentralen Aufgaben von Literatur definiert: „**La littérature, c’est remettre au jour les connexions cachées.**”¹⁶

Während in dem Roman *Tout-monde* (1993) verschiedene Varianten des Reisens einzelner, jedoch miteinander in Beziehung gesetzter Individuen zur Darstellung kommen, sind es in *Sartorius* die vernetzten Wege der Mitglieder einer mythischen Gemeinschaft, die als Volk beschrieben wird. Dabei handelt es sich nicht um eine Nation im traditionellen Sinn, da sie nicht das atavistische Bedürfnis nach Abstammungslinien und territorialer Verwurzelung verspürt, sondern es stattdessen vorzieht, „invisible en tant que nation“ (Sa, 15) zu bleiben.

Gemäß Glissants Ablehnung, die „cultures composites“ der Karibik als Modellgesellschaft für die europäischen Kulturen zu erklären, betont er auch hier, dass das „peuple non-élu“ (Sa, 22) nicht als ‚Modell-Volk‘ zu betrachten sei.¹⁷ Dennoch steht außer Frage, dass folgende Beschreibung der Batoutos einen gewissen Vorbildcharakter erkennen lässt: „Cette nation, d’une manière si évasive, s’est proposé, croyons-nous, de vérifier la source du Temps, le lieu inespéré d’où la jeunesse de l’univers a grandi.“ (Sa, 30) Dieses Volk, dessen sämtliche Mitglieder auf den Vokal ‚O‘ endende Namen tragen,¹⁸

¹⁵ Cf. Sa, 70f.

¹⁶ Glissant im Gespräch mit Isidori (2008).

¹⁷ „Les peuples qui ont fréquenté le gouffre ne se vantent pas d’être élus. Ils ne croient pas enfanter la puissance des modernités. Ils vivent la Relation, qu’ils défrichent, à mesure que l’oubli du gouffre leur vient et qu’aussi bien leur mémoire se renforce.“ (Glissant 1990 : 20).

¹⁸ „Dans ce pays, vous vous en êtes étonné déjà, ‘mais sans rien savoir encore’, les noms des personnes se terminent par un o, qui est double au féminin. Odonoo pour ce garçon, Odonoo pour sa sœur, du moins selon nos façons actuelles de transcrire.“ (Sa, 39)

wird durch die Reisen der unterschiedlichen Mitglieder wie die Odonos miteinander und mit den Geschichten und Landschaften der Welt in Beziehung gesetzt. Es repräsentiert somit, in der Terminologie Glissants gesprochen, eher einen „echo-monde“ als ein Modell. Glissant lässt die Batoutos in die Geschichten und Landschaften der Welt „eintreten“,¹⁹ indem er sie mit anderen Protagonisten seiner vorhergehenden Romane in Beziehung setzt. Glissant wendet sich von der ‚négritude‘-Bewegung und dem panafrikanischen Gedanken einer Rückkehr zu einem vermeintlich afrikanischen Ursprung ab, indem er den Ausgangspunkt seines antillanischen ‚univers romanesque‘ und seiner zahlreichen ‚histoires‘ eben gerade nicht in Afrika, sondern im Meer und im Schiffsbauch der Sklavenschiffe verortet. Und während er die Figur Odonos als Schrei oder Spur bisher im Vagen und Opaken gelassen hatte (an manchen Stellen kam sie als Vorfahr einer nicht genau bestimmbareren Vergangenheit aller Protagonisten zum Vorschein), taucht nun der afrikanische Batouto namens Oko als „descendant d’Odonos“ (Sa, 66) auf. Die Beschreibung der Batoutos, wie sie zuvor nachgezeichnet wurde, zeigt jedoch, dass es Glissant nicht darum geht, nun doch den Ursprung der antillanischen Bevölkerung in Afrika gefunden zu haben. Der Ort der 500 Jahre vor unserer Zeit²⁰ auftauchenden, unsichtbaren Batoutos erscheint vielmehr als eine „région de l’Afrique suffisamment centrale pour être indéterminée“ (Sa, 15). Statt an bestimmten Orten oder zu bestimmten Zeiten, offenbaren sich die Spuren dieses imaginären Volkes in kreativen Prozessen der gesamten Menschheit. Weder Abstammungslinie noch eine territoriale ‚Verwurzelung‘, sondern Interrelationen zwischen verschiedenen Kulturen und Diversität, lassen die Spuren der Batoutos sichtbar werden:

Ce n’est point par le leurre atavique ni par le lien du sang que tu hérites du bienheureux stigmaté de la diversité. Tu nais batouto, mais je le deviens aussi. C’est-à-dire, au fur et à mesure que cette diversité se réalise. L’héritage ne fonde ni sur le droit du sol ni sur le droit d’aïnesse ni sur quelque exclusive de cette sorte. Raison pourquoi les Batouos nous hantent, invisibles qu’ils sont. (Sa, 65)

3. „La racine latine avait poussé jusque-là.“²¹

In den Unterkapiteln ‚Sartor‘, ‚Sartorius‘ und ‚Sartoris‘ kommt die Begegnung der Spuren der afrikanischen Batoutos mit kulturellen Spuren Europas und Amerikas in besonderer Weise zur

¹⁹ „Ils sont entrés dans les histoires et les paysages du monde.“ (Sa, 41)

²⁰ „L’an cinq cent ou à peu près avant cette ère que nous vivons [...]“ (Sa, 15)

²¹ Sa, 211.

Darstellung. Die Überschriften der Unterkapitel zeigen bereits, wie Glissant aus dem lateinischen Wort Sartor ein Paradigma von Namen bildet, die er in seinem Text als narrativ inszenierte Handelnde vorführt. Die geringfügigen Veränderungen des Namens leiten sich auch hier aus der Begegnung mit anderen Sprachen und Kulturen ab und sind auf das Phänomen der sprachlichen sowie kulturellen Kreolisierung zurückzuführen. Die daraus resultierende Vielfalt von ähnlich klingenden Wortvarianten dient Glissant als Ausgangsmaterial seiner Narration. In rein formaler Sicht ist eine Analogie mit der lexikalischen Permutationstechnik des Dadaismus und der Konkreten Poesie zu beobachten. Mit der Wahl des lateinischen Wortstamms Sartor, das die Bedeutung von „Schneider“ aber auch von „Flickwerk“ trägt, verweist Glissant auf ein immer wieder in seinem Werk aufzufindendes, poetologisches sowie ästhetisch und (sprach)-philosophisches Prinzip, nämlich die In-Beziehung-Setzung und Relation heterogener kultureller Spuren.

3.1 Von „maître Schneider“ zu Jacob Sartor . . .

Das Kapitel „Sartor“ beginnt mit einer Beschreibung des Malers Albert Dürer bei seiner Arbeit in seinem – ursprünglich ein Pferdestall – scheunen-ähnlichen Atelier. Gleich zu Beginn ist der Leser verwirrt, da hier bereits eine fast unmerkliche Modifikation zum realen Vornamen Albrecht vorliegt. Einerseits eine mögliche französische Variante zum deutschen Albrecht, andererseits wird mit dieser Abweichung das Spiel mit den Grenzen zwischen Realität und Fiktion eröffnet.

Auffällig sind die gleich im ersten Satz beginnenden Ausführungen bezüglich der „sabots“, der Holzschuhe Dürers, die die Assoziation zu dem von Albrecht Dürer porträtierten Hieronymus Holzschuher (*Bildnis des Hieronymus Holzschuher*, (1526) evoziert.²² Die Familie Holzschuher unterhält schon früh eine Handelsgesellschaft, die mit flandrischem Tuch handelt und in Geldgeschäften tätig ist. Interessanterweise zeigt das redende Stammwappen der Familie einen Holzschuh sowie eine auf einem Helm sitzende rot-gekleidete, in der Heraldik als „Mohrenrumpf“ bezeichnete Person mit rotem Spitzhut, die auf frühen Sklavenhandel hindeuten könnte.²³ So gesehen sind die Ausführungen zu diesen Holzschuhen als historische und kulturelle Markierung zu lesen, die möglicherweise als redundante Information auf die Zeit um 1510 in Nürnberg verweist.

²² Cf. [Portrait of Hieronymus Holzschuher, 1526 - Albrecht Durer - WikiArt.org](#)

²³ Zur Illustration des Portraits Cf.: [Holzschuher von Harrlach \(de-academic.com\)](#)

Albert Dürer hat einen Freund und Gehilfen, der die Farben mischt, anrührt und auf der richtigen Temperatur köcheln lässt. Dieser „alchimiste“ (Sa, 169) heißt Areko und ist ein Batouto.²⁴ Auf die Frage Dürers, „Que prononcez-vous donc du monde [...] ?“ (Sa, 169), antwortet dieser:

– J’en fréquente précisément les sables, la poudre, les terres, les essences d’huile et de végétation, les bailles de couleur fournies par Nature. N’est-ce pas la raison pourquoi vous m’avez rencontré ? Je vous accommode ces matières à la façon d’un alchimiste, vous m’enseignez comment les rendre utiles. Et m’avez-vous pas même institué dans votre fresque, là, tout en bas il faut dire. (Sa, 169)

Eine Anspielung auf Albrecht Dürer, der sich nicht scheute, zu einer Zeit, als sich nur die Reichen und Mächtigen porträtieren ließen, auch Schwarze und der Unterschicht angehörende Menschen zu malen, wie es das Werk *Die Mohrin Katharina* von 1521 bezeugt.



Abbildung 3: *Mohrin Katharina*

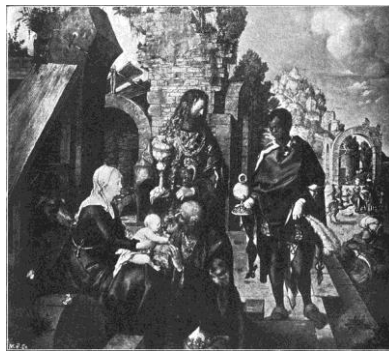


Abbildung 4: *Anbetung der Könige*

Bei der im Zitat erwähnten Freske könnte es sich um das Gemälde *Anbetung der Könige* von 1504 handeln, wobei dann Areko von dem schwarzen König Balthasar in der rechten Mitte repräsentiert wäre und dies von der Situierung „tout en bas“ (Sa, 169) des Textes abweichen würde.²⁵

²⁴ Bereits in dem Unterkapitel „Kouamé“ wird das Thema des europäischen Malers und seines afro-spanischen Sklaven am Beispiel des spanischen Malers Velázquez und Juan de Pareja thematisiert. Als der in der Fiktion des Glissantschen Romans als Batouto erscheinende Juan de Pareja von seinem Herrn in die Freiheit entlassen wird, hatte er sich bereits zu sehr an das Unsichtbarsein gewöhnt: „[...] Juan de Pareja avait consommé déjà toutes les recettes de ce banal et de cet invisible, il n’avait plus quoi faire de la liberté que le peintre, le seul, le vrai, lui octroyait enfin. Il poussa dans cet inaperçu jusqu’à effacer entièrement en lui la trace batouto, il ne manifesta par exemple aucun o final dans ses noms successifs.“ (Sa, 183- 184).

²⁵ Mittelalterliche Überlieferungen deuten darauf hin, dass die drei Könige, Caspar, Melchior und Balthasar, als Nachkommen der drei Noah-Söhne Sem, Japhet und Ham angesehen wurden. Die Darstellung der drei heiligen Könige als Repräsentanten der drei Erdteile sind bereits in der Kunst des 12. Jahrhunderts belegt. Das Motiv wurde in der Kunst des Mittelalters aufgegriffen und fand seinen Höhepunkt in der Renaissance. Eines der auch heute noch bekanntesten Beispiele stellt Albrecht Dürers berühmte Anbetung von 1504 dar, auf die in oben besprochener Textpassage angespielt wird. Cf: (Waetzold: 1955, 487) sowie zur Darstellung des Balthasar als Mohr (Bugner :1979).

Der im Text folgende Dialog zwischen Dürer und Areko ist äußerst interessant, da es dabei auf der Metaebene um die Rolle schwarzer Figuren in der europäischen Malerei geht.²⁶ So wirft Areko Dürer vor, dass diese nur aus Gründen der Hell-Dunkel-Komposition in ein Gemälde integriert würden:

– Vous nous installez dans vos ensembles peints, vous espérez que le passant nous y remarquera, par contraste et opposition si je puis ainsi dire, vous autres peintres et gens de dessin, vous ménagez vos effets, nous vous servons de repoussoir, n'est-ce pas vérité ? (Sa, 171)

Auf Albert Dürer und Areko stößt nun eine dritte Person, „maître Schneider“, seinesgleichen ebenfalls Maler, der in hysterisch-aufgeregter Weise von seinen „rêves patronymiques“ (Sa, 208) und dem Entschluss, seinen Familiennamen von Schneider in die lateinische Übersetzung Sartor zu ändern, berichtet. Er verabschiedet sich von Dürer mit den Worten: „[...] votre compère Jacob Sartor, qui est votre très sartorien serviteur désormais [...].“ (Sa, 176)

3.2 Von Sartor zu Sartorius ...

Das Kapitel „Sartorius“ nimmt die Geschichte um Jacob Sartor, der inzwischen durch Textilgeschäfte reich geworden ist, wieder auf. Dabei lässt der Erzähler die Quelle des Reichtums nicht unerwähnt: „L'or inattendu de la Nouvelle-Espagne et du Pérou commençait d'arroser dans les Flandres et l'Artois et rejaillissait tout autour, personne n'en avait la moindre idée. Argent facile.“ (Sa, 205)

Als der Maler Dürer gestorben ist, nimmt Sartor Kontakt zu Areko auf. Da er seine „science des essences et des couleurs“ (Sa, 206) schätzt, schlägt er ihm vor mit ihm zusammen ins Färbe- und Tuchgeschäft einzusteigen. Der Erzähler gibt den Hinweis, dass sich hinter diesem Vorschlag etwas anderes zu verbergen scheine, nämlich der Wunsch Jacobs über Areko eine Verbindung zum verstorbenen Dürer aufrecht erhalten zu können: „[...]il semblait que Jacob désirait de perpétuer le lien avec Dürer à travers Areko.“ (Sa, 206). Aufgrund der Rahmengeschichte kann die Vernetzung der Geschichten um die Namen Sartor, Dürer und Areko als ein Rhizom aus heterogenen Bestandteilen betrachtet werden. Die Kombination dieser Namen inklusive der ins Spiel gebrachten minimalen Buchstabenabweichungen

²⁶ Im Unterkapitel „Kouamé“ wird auf das von der „Fondation Mènil“ herausgegebene Werk *L'image des Noirs dans l'art occidental* (1976) hingewiesen, da in diesem wiederum der für seinen Kampf gegen die Sklaverei und für seine Autobiographie berühmte ehemalige Sklave aus Nigeria, Olaudah Equiano (1745-1797) zitiert wird. Es ist davon auszugehen, dass Glissant viele seiner kunsthistorischen Quellen aus diesem Werk bezieht.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Abbildung 6: Das Sator-Quadrat

Zudem ist sie auch rückwärts zeilen- wie spaltenweise lesbar und stellt somit ein vierfaches, daher äußerst seltenes, Palindrom dar. Abgesehen von den zahlreichen Übersetzungen und Deutungen, erscheint es in unserem Zusammenhang relevant, dass es keine offizielle und eindeutige Auflösung für die Sator-Arepo-Formel gibt. Für das Wort Arepo, das sich als *Hapax legomenon* nur in dieser einzigen Textstelle des magischen Quadrats nachweisen lässt und sich so jeder historischen Etymologie entzieht, könnten folgende Erklärungen herangezogen werden:

1. Es handelt sich um ein Nicht-Wort, das lediglich die vier lexikalischen Wörter zum Quadrat vervollständigen soll.
2. Das Quadrat wird im Zickzack (*bustrophedon*) gelesen und die mittlere Zeile wird verdoppelt: Sator opera tenet – tenet opera Sator, „Der Sämann hält die Werke – es hält die Werke der Sämann“.
3. Arepo könnte ein Wort für „Pflug“, „Boden“ sein, das sich vom Verb *reperere*: „kriechen“ ableitet.
4. Oder das Wort Arepo wird als Eigenname aufgefasst, womit die Bedeutung „Der Sämann (Schöpfer) Arepo hält mit Mühe die Räder“ möglich wäre. Es liegt in der Natur des magischen Quadrats, dass es verschiedene Deutungsmöglichkeiten bietet. Für die vorliegende Untersuchung erscheint die Variante 4., nämlich Arepo als Eigennamen aufzufassen, besonders interessant. So wird beispielsweise in der Biblexegese ein *Hapax legomenon* als Anzeichen dafür angesehen, dass der Autor fremdes Textmaterial in seinen Text eingebaut hat oder der Text von einem späteren Bearbeiter verändert wurde. Aufgrund der offensichtlichen, lediglich durch die verschiedenen Konsonanten *p* und *k* abweichende Homographie zwischen Areko und Arepo kann assoziiert werden, dass hier die Dialektik von Repetition und Abweichung in Gang gesetzt, und durch die Paronomasie genau auf die Herkunft des Namens Areko aus dem Sator-Quadrat hingewiesen wird. Realität und Fiktion vernetzen sich in diesem Fall nicht

im Text, sondern erst bei der Lektüre und Interpretation. Auf fast unmerkliche und äußerst subtile Weise, nämlich mit dem Austausch eines Konsonanten (*p/k*), bringt vorgeschlagene Lesart zumindest die Spur der unsichtbaren Batoutos im Kontext der europäischen Malerei zur Darstellung. Gerade dem zweiten Wort der Sator-Formel, Arepo, ist insofern poetisches Potential inhärent, da es als *Hapax legomenon* am allerwenigsten von den unzähligen Interpretationen und Übersetzungen eine eindeutige Bedeutungszuweisung erhalten hat, und mit ihm somit wie mit einer poetischen Leerstelle operiert werden kann. Werden nun noch die Deutungen des TENET-Kreuzes in Betracht gezogen, kommt die Sator-Formel als metapoetologisches Prinzip noch klarer zum Vorschein. Da es im Quadrat wie ein Gerüst wirkt, das alles zusammenhält und miteinander verbindet, ist dem TENET eine sprechende Bedeutung beizumessen, deren Wirkung durch den tragenden Querbalken des T, die verbindenden Arme des E und natürlich die Wortbedeutung des ET (und) verstärkt wird.

Gehen wir vom Innersten des Kreuzes aus, dann muss der Wortbestandteil NET erwähnt werden. Er kommt von (lat.) *nerere* – „spinnen, weben“, was uns unweigerlich zur Textilmetaphorik des Textwebens führt.²⁹ Abgesehen von dem Palindrom Arepo/Opera, führt uns die Paronomasie von Sartor (Schneider) und Sator (Sämann/Schöpfer) zu einer die Dichtung, das poetisch-kreative Werk und den Dichter schlechthin betreffende Isotopie: Im biblischen Gleichnis, in dem Gott als Sämann sein Wort in die Seelenböden der Menschheit sät, wo sie dann aufgehen und sprießen,³⁰ wird der Sator als kommunizierender Dichter repräsentiert, wie in ähnlicher Weise der ihm Nahestehende, nur durch einen Buchstaben divergierende Sartor (Schneider), der den Text zurecht schneidet, wie ein Flickwerk neu zusammensetzt und somit als *textor* Text erzeugt. Die Aneignung des Prätextes der Satorformel vollzieht sich durch die Veränderung von AREPO/OPERA zu Areko und bedeutet folglich, dass der afrikanische Batouto das künstlerisch-kreative Werk erzeugt hat; dafür spricht ebenfalls seine Bezeichnung als Alchimist im Text. Eine inhaltliche Dopplung und Analogie zur ‚unsichtbaren‘ kulturellen Spur Afrikas in der europäischen Kunst liefert Glissant am realen Beispiel von Velasquez und seinem afro-spanischen Sklaven Juan de Pareja.³¹

Eine zusätzliche, die Isotopie um Dichtung und Dichter erweiternde, höchst spannende Lesart des Quadrats ergibt sich, wenn wir AREPO als Leerstelle wegfallen lassen: Der so entstandene Satz SATOR OPERA TENET liefert das Buchstabenmaterial acht verschiedener Buchstaben. Werden nun vor SATOR die drei übrigen Buchstaben ihrer Reihenfolge nach gestellt, entsteht das Wort PEN-

²⁹ Cf. Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln 2002.

³⁰ Cf. das Gleichnis vom Sämann, in dem das Wort vom Reich Gottes mit dem Samen verglichen wird, der ausgestreut wird, aber nur dort reiche Frucht trägt, wo er auf gutes Erdreich fällt (Matthäus 13, 18-23).

³¹ Cf. Fußnote 22 dieses Aufsatzes, sowie (Sa, 183- 184).

SATOR, das eine Substantivierung des Verbs *pensare* (abwägen, im Gleichgewicht halten, vergelten, beurteilen) darstellt, selbst aber in der lateinischen Literatur nicht belegt ist. Es werden offensichtlich zwei Eigenschaften des Sämanns/Schöpfers/Gottes genannt: Er hält die kosmischen Kräfte im Gleichgewicht und er wägt die Taten und Verdienste der Menschen. Aus den acht Buchstaben lassen sich durch Anagrammieren wiederum weitere Wörter bilden und mit PENSATOR zu einem Satz verbinden: PENSATOR PERSONAT PER NOTAS – Der Schöpfer Gott/Der Sämann/ tönt laut durch Zeichen. NOTA bedeutet Merkmal, Kennzeichen, Buchstabe. Gemeint ist, dass der unsichtbare Gott durch seine Werke hindurch scheint und sich kundgibt. Im Glissantschen Kontext ist es der unsichtbare Areko, der sich durch seine Sprache zu erkennen gibt. Ohne an dieser Stelle auf die zahlreichen anderen möglichen transversalen Bezüge zur Isotopie Dichtung und Sprache eingehen zu können, wird deutlich, dass im SATOR-Quadrat der 25 Buchstaben ein Rhizom von Sichtbarem und Unsichtbarem in eine sprachliche Abbildung verwandelt wird und so eine, ins unendlich erscheinende Verdichtung erfährt.

Ob intendiert oder nicht, so ist doch bei dieser Verquickung der Beziehungskette Sartor, Arepo und Dürer, sehr viel mehr als nur der, von Glissant in dem in der Einleitung dieses Aufsatzes zitierten Gespräch aufgeführte (s.o. zweites Blockzitat) Ausdruck der „métissage“ evoziert worden.³² In der von mir vorgeschlagenen Lesart liegt ein impliziter, ‘unsichtbarer’ Verweis zu dem, erstmals in China entdeckten, magischen Quadrat vor, dem eine rhizomähnliche Struktur zuzuschreiben ist, und das in selbstähnlicher Beziehung zu Glissants Gesamtwerk, wie zu seinen einzelnen Reflexionen zu betrachten ist. Aber mehr noch als die erläuterte Selbstähnlichkeit zeigt sich, dass Glissant sich des Rhizoms eben nicht nur als Metapher bedient, sondern, dass er tatsächlich Rhizome nach der deleuzianischen Formel $n-1$ bildet.³³ Es fehlt immer „Eins“ von der Vielheit („le multiple“), so dass Glissants Text mit dem Rezipienten und seiner eigenen Lesart bzw. Assoziation ein Rhizom bilden kann, denn dieser kann in seinem Geist die fehlenden transversalen Verbindungen und Verknüpfungen weiterwuchern lassen. Somit scheint die Aussage von Deleuze: „le livre n’est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde [...]“ (Deleuze/Guattari: 1980,18) in Glissants Büchern ihre literarische Umsetzung gefunden zu haben.

³² Cf. Glissant im Gespräch mit Tirthankar Chanda : „La Créolisation culturelle du monde : Entretien avec Édouard Glissant.“, Label France, 38 (2000). 15 mars 2005. (Cf. vollständiger Link in der Bibliographie), in vorliegendem Aufsatz p. 2.

³³ „Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n-1$ (c’est seulement ainsi que l’un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l’unique de la multiplicité à constituer ; écrire à $n-1$. Un tel système pourrait être nommé rhizome.“ (Deleuze/Guattari : 1980, 13).

Nehmen wir den Umweg von Sartor/Sartorius/Sartoris zu den Batoutos wieder auf. Der rote Faden des Textes, so sehr dieser mit einem von Glissants Lieblingswörtern als „inextricable“ zu beschreiben wäre, verfolgt die Frage, was sich hinter der Begegnung Arekos und Sartors verbirgt oder anders, warum sich ein Batouto und ein deutscher Schneider Namens Sartor treffen? Zur Beantwortung dieser Frage verweist der Erzähler auf die unterschiedlichen Zeitvorstellungen der Protagonisten und spielt dabei mit realen Informationen auf Albrecht Dürer an, wie z.B. auf die Bekanntschaft des Malers mit dem portugiesischen Konsul João Brandaõ:

Jacob Sartor, homme de souche hanté de l'idée d'une fondation, devait rencontrer Areko, homme de délitement, dont le Temps était tout différent, chez ce même peintre qui les représenta l'un et l'autre sans qu'il eût marqué leur nom dans aucun grimoire, ni au bas ni au dos d'aucune œuvre, ni donné d'eux aucun renseignement décisif dans ces carnets, un journal, qu'il eut coutume de tenir, où il écrit par exemple et seulement, si sobrement, qu'il a fait un portrait de Brandaõ et un de sa femme mauresque. (Sa, 208-209)

Jacob Sartor, der mit der Latinisierung seines deutschen Namens Schneider eine Veredelung seiner Abstammungslinie bewirken will, trifft auf den Batouto Areko, den „homme de délitement“, der als personifizierte Anti-Genealogie zu interpretieren ist: „L'un enfonçait dans le coulé raide du temps, l'autre consultait son étendue inatteignable.“ (Sa, 209)

Bei der Beschreibung der Abstammungslinie des von der „idée d'une fondation“ (Sa, 208) besessenen Jacob Sartor zeigt sich jedoch, dass „les prénoms se démultiplient pour nourrir l'inextricable [...]“ (Sa, 209) Und so erscheint es als philosophischer Metakommentar und Kritik am Baummodell, dass das Sterbedatum Jacob Sartors in dem als Rhizom beschriebenen Stammbaum gar nicht mehr auftaucht:

Par paradoxe, la date de mort de Jacob n'est pas connue, demeure incertaine, et elle n'est pas portée sur l'arbre généalogique de la famille. Comme si ce fondateur s'était confondu dans les branches et les feuilles de cet arbre imposant, qui ressemble à un baobab aux entrelacs de plus en plus serrés et inextricables. Vous remarquez, aux extrémités des branches, ceux de la famille qui n'ont pas poussé vers le haut, ou plutôt qui n'ont pas enfoncé plus avant dans le temps, enfants morts-nés ou décédés en bas âge, filles établis ailleurs ou demeurées infécondes, oncles et tantes sans descendance. Au centre, à l'embranchure des troncs les plus épais, une chouette veille, l'oiseau de Minerve qui réfléchissait la branchée des Sartor. (Sa, 209)

Trotz des Todes von Jacob Sartor, der auf der Metaebene als Kappung eines Sprosses zu lesen ist, wuchert im Text das Rhizom der Familie Sartor an einer anderen Stelle, an einem anderen Familienmitglied, Johannes Franz, weiter. Dieser ändert abermals seinen Nachnamen von Sartor in Sartorius, dem Wunsch folgend, sich in einer legendären Vergangenheit des Germanentums zu verwurzeln, wobei er diesen neuen Namen als noch lateinischer und noch schöner empfindet (Cf. *Sa*, 210). Bevor der Erzähler und Autor Glissant von seiner persönlichen realen Begegnung mit seinem Berliner Freund Joachim Sartorius und der Befragung zu dessen Namen berichtet, lässt er nicht aus, auf den General Sertorius der Tragödie Pierre Corneilles zu verweisen.³⁴ Außerdem folgt der Hinweis auf das englische Adjektiv „sartorial“, das wie das Erzähler-Ich vermutet, die Bedeutung von „bien habillé“ im Sinne von „élegant“ und vielleicht von „qui a un bon tailleur“ in der englischen Sprache, der „cousine de l’allemande“ trägt (*Sa*, 211). Letztendlich führen also diese Ausführungen wieder zu ihrem Ausgangspunkt, dem deutschen Namen Schneider. Nicht ohne ironischen Unterton schließt der Erzähler diese Passage mit dem Satz: „La racine latine avait poussé jusque-là.“ (*Sa*, 211)

Die Namensänderungen der Protagonisten, die im übertragenen Sinne als Dünger die Äste des Stammbaumes in die Höhe treiben sollten, haben „nur“ transversale Sprosse gebildet. Statt in die Höhe oder Tiefe zu gehen, breitet sich dieses Rhizom der Abstammungen und Namen horizontal unendlich aus.

Das Textgewebe wird nun, wie oben bereits angekündigt, mit einer persönlichen Begegnung Glissants mit seinem deutschen Dichter-Freund und Generalsekretär des Goethe-Instituts und Mitglied des Internationalen Schriftstellerparlaments Joachim Sartorius weiter geknüpft:

Quand il a su que j’étais curieux de l’histoire de sa famille, pour les raisons en quelque sorte batoutiennes que j’ai dites, M. Joachim Sartorius m’a très plaisamment fourni l’essentiel de mes renseignements. [...] Il a sans doute été amusé de cette manière de rencontre entre des temps si contradictoires, tellement hétérogènes, que Jacob et Areko représentèrent si fortement. (*Sa*, 211)

Das Unterkapitel „Sartorius“ schließt mit dem Familienwappen der Sartorius, das das Erzähler-Ich Glissant an das Wappen der Familie Dürer erinnert. Die verblüffende Entdeckung, dass als zentrales

³⁴ Der im Text zitierte Satz dieser Tragödie „Rome n’est plus dans Rome, elle est toute où je suis“ referiert auf Glissants Raumkonzeption, in der die Kategorien Zentrum und Peripherie zugunsten einer vernetzten relationalen, rhizomatischen Raumstruktur aufgelöst werden. Cf. dazu: Helke Kuhn, „Rhizom, Wirbelwind, Archipel. Denkbilder des Raumes im Werk Edouard Glissants“, in: Müller, Gesine/ Stemmler, Susanne (Hrsg.), *Raum – Bewegung – Passage. Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen 2009, 101-113.

Motiv ein Schwarzer, in der Heraldik als „Mohr“ Bezeichneter, auf diesem Wappen abgebildet ist, wirft diverse Fragen auf³⁵. Und tatsächlich gibt es bis heute in der Heraldik keine eindeutige Antwort auf dieses Rätsel, genauso wenig wie es eine klare Lösung der Sartor-Arepo-Formel gibt.

3.3 Von Sartorius zu Sartoris...

Zu Anfang des Kapitels „Sartoris“ ist von einer Gegend Ostafrikas die Rede, deren Wasserstellen regelmäßig angegriffen und verteidigt werden und in der „sans que vous y considériez la marque d'aucune nation particulière“ (Sa, 254) sich das Wort „Zanj“ erhalten hat. Die Geschichte um dieses Wort, das wie der Erzähler ergänzt, „invariable“ (Sa, 254) ist, hat Arakélo auf eine feenhafte Art und Weise („féeriquement“ (Sa, 254)) den Geschichten der Hirten entnommen. Der Satz „Ce sont les réserves cachées de nos imaginaires, que nous méconnaissons le plus souvent“ (Sa, 254), fordert den Leser auf, sofern nicht schon bekannt, nach der Bedeutung dieses Wortes zu forschen:

„Zanj“ (arabisch zangġ) oder Zandsch (dt.) ist die Bezeichnung für die schwarzen Sklaven, die im 9. Jahrhundert im Süden des heutigen Irak in den Salzsümpfen arbeiteten. Der Name ist von einer geographischen Bezeichnung abgeleitet und so ist es für die arabischen Seefahrer bis ins 19. Jahrhundert das „Land der Schwarzen“ – die Küstenregion Ostafrikas. Zandschi ist im Arabischen genauso abwertend konnotiert wie das „N-Wort“ im Deutschen.

Der Name Arakélo, Hauptfigur des gesamten Unterkapitels „Sartoris“, lässt durch das „o“ am Ende auf die Zugehörigkeit zum Volk der Batoutos schließen. Arakélo, der sich selbst als „Zanj“ betrachtet und der „ramassait les mots entre les graviers, sans y penser“ (Sa, 254), verkörpert Glissants relationales Erforschen von Eigennamen, wie es bereits in Bezug auf die Kapitel „Sartor“ und „Sartorius“ anschaulich geworden ist: „Il [Arakélo] s'était aussi amusé du bruit de son propre nom, où il retrouvait les tons et le rythme de l'expression arabe Salâm aleik, et il se saluait tous les matins de cette manière, „Salâm aleik, Arakélo!“ (Sa, 254-255)

Dieses beim Protagonisten als völlig unreflektiert und aus reiner Freude an der Sprache motiviert beschriebene Verfahren der morphologischen In-Beziehung-Setzung bringt Glissant mit dem Phänomen der diachronen Veränderung von Namen aufgrund des Aufeinandertreffens verschiedener sprachlicher und kultureller Spuren in Verbindung:

³⁵ Cf. [Albrecht Dürers Familienwappen \(1523\) – Black Central Europe](#)

Disant ainsi, il pensait donc aux Zanj qui survivaient en lui, ou plutôt à ce dernier des Zanj qu'il était devenu, comme s'il avait parlé la langue créole des Antilles, qui n'existait pas en ce neuvième siècle où apparurent les Zanj, et qu'il avait cherché à faire lever alentour et en lui ce mot, c'est exactement le même et peut-être qu'il le prononçait de la même manière, par lequel le vodou haïtien désigne, parmi ses loas ou du moins ses esprits tutélaires, ces êtres d'en haut, les anges, qu'il partage avec la religion catholique. Ou comme s'il avait fréquenté ces Francs ou Français qui dans ce même temps lointain allaient être appelés des Franj. “(Sa, 255)

Nachdem der Erzähler einige Informationen über die Rebellion und den Aufstand der Zanj im 9. Jahrhundert liefert, verweist er auf M. Alexandre Popovic,³⁶ der anhand wenig verfügbarer Informationen über „cette seule révolte de masse de toute l'histoire des Arabies“ (Sa, 257) Zeit und Ort erforscht hat.

Im Folgenden erhalten wir weitere der wenig überlieferten Informationen über die ausgehend vom 3. und dann vom 9. Jahrhundert stattgefundenen Ereignisse des Menschenhandels, in der von Geologen heute als „bas-Iraq“ (Sa, 256) bezeichneten Region. Dabei wird auch die Etymologie des Wortes Zanj erläutert:

[...] les guerriers arabes, devenus entre-temps musulmans, avaient pratiqué un énorme trafic des populations des environs, au plus loin qu'ils avaient pu ratisser, des Libyens, Soudanais, Abyssins, Éthiopiens, Érythréens, et ceux qui sont aujourd'hui les Djiboutiens, et tous les autres tant sédentaires que nomades, [...]. (Sa, 255) Les ravisseurs avaient poussé leurs raffles tout à fait à l'est, dans la direction des péninsules indienne et indochinoise, sans arriver pourtant jusque-là. Tous ces gens déportés, d'extractions tellement diverses, étaient ainsi déclarés Zanj, parce qu'il se considérait qu'ils venaient tous de Zanzibar, comme les Hindous de Guadeloupe sont tous appelés Malabars, ceux de Martinique Koulis, sans qu'il soit fait état du lieu exact de leur provenance, dont personne ne souciait. (Sa, 256)

Ähnlich wie viele Protagonisten des Glissantschen Werks, sieht sich Arakélo im unentwirrbaren Knoten der Zeit gefangen beziehungsweise Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen in seiner Person:

³⁶ Cf. Alexandre Popovic: *Revolt of African slaves in the third/ninth century*, Princeton 1998.

Arakélo, en fin de dix-neuvième siècle, [...] ne pouvait pas même imaginer les lots de temps qui s'étaient ravalés entre ces événements et lui, il ne savait pas où situer le tout, il ne disposait que de la vague rumeur propagée par ces conteurs plus fantômes et plus seuls qu'une lune de jour. (Sa, 257)

Die Kriege und das Leid außer Acht lassend, verklärt sich die Vergangenheit für Arakélo auf die Weise, dass er sogar in seiner Vorstellung dem „maître des Zanj“, Anführer des Aufstandes, dann machtvoller Sultan, folgt. Den Namen dieses Anführers kennt Arakélo allerdings nicht. Die Recherche der aufmerksamen Leserin führt zum Namen Ali ben Muhammad oder Ali ibn Mohammed als Anführer der Zanj Revolte.³⁷ Der Erzähler des Glissantschen Textes berichtet nun, dass der klügste Berater dieses Anführers ebenfalls Arakélo hieß und liefert somit die Erklärung für die Träume des späteren Arakélo:

[...] ce qui nous explique en partie mais de manière certaine la puissance de ces rêveries ardentes de l'enfant. Arakélo revivait la vie de son ancêtre, ce ne pouvait être que son ancêtre, et ce qu'il avait cru surprendre de lui à travers les oraisons déraisonnées des pâtres. (Sa, 258)

Der junge Arakélo trifft Merkhem, eine Äthiopierin, die ihm beibringt Englisch zu lesen. Sie verlieben sich ineinander aus unterschiedlichen Gründen:

Oho! Il rencontra Merkhem. Elle pressentait qu'il y avait en lui quelque chose qui demandait à s'exprimer, à s'évader, dans n'importe quelle langue, et elle ne se montrait pas supérieure en manières, elle l'aimait pour ce qu'il laissait voir et pour ce qui en lui était caché, peut-être les sables, peut-être la rumeur de ce temps-longtemps où il avait baigné. Il aimait tout simplement, ainsi que sans doute vous aimez les dunes et les ravines, où vous vous cachez parfois. (Sa, 260)

Im Folgenden wird, völlig losgelöst von narrativen Kriterien der *vraisemblance*, eine Verbindung zu einem Familienmitglied Sartorius' und damit zu den beiden zuvor besprochenen Kapiteln geknüpft: Merkhem und Arakélo überqueren in einem Schmuggelkutter die Meere, „ils tracent en diagonale dans toute l'Europe jusqu'à ce port hanséatique où ils embarquent.“ (Sa, 261) In der Zeit Wilhelms I., als

³⁷ Cf. Tidiane N'Diaye: *Le génocide voilé. Enquête historique*. Paris 2008; dt.: *Der verschleierte Völkermord. Die Geschichte des muslimischen Sklavenhandels in Afrika*, Rowohlt, Reinbek 2010; Jacques Heers: *Les négriers en terres d'islam. La première traite des Noirs VIIe-XVIIe siècle*, Paris 2007 ; Malek Chebel: *L'esclavage en terre d'islam. Un tabou bien gardé*, Paris 2007.

Deutschland begann, ein afrikanisches Imperium zu errichten, treffen Merkhem und Arakélo in dem Überseeschiff nach Amerika auf Wilhelm Sartorius, ein Nachfahre Jacob Sartors und Johannes Franz Sartorius'. Um vor einer enttäuschten Liebe zu fliehen (*Sa*, 262) befindet sich dieser auf dem Schiff, von dessen Brücke er eines Tages das Pärchen Merkhem und Arakélo entdeckt: „Wilhelm était paralysé dès lors qu'il s'agissait d'entrer en contact avec des inconnus, infirmité imparable pour un immigrant.“ (*Sa*, 264) Anstatt die beiden anzusprechen, tut er so, als ob er sie nicht gesehen habe. Er stellt sich unzählige Fragen bezüglich der Herkunft dieses Paares. Bei seinen vielen Spekulationen, angefangen von der deutschen Kolonie in Afrika als Herkunftsort, bis zur Annahme sie seien Seiltänzer eines Zirkus' oder sie seien Ausstellungsstücke der „expositions encyclopédiques“, verweilt er bei einer Annahme, die das Paar letztendlich mit ihm emotional verbindet:

Et ils venaient du plus loin d'une brousse, d'un pays inconnu, qui n'est porté sur aucune carte ? C'est ça, ils sont tombés directement de cette terra incognita sur le pont avant de ce bateau. Ils ne savent pas où ils vont. Comme si je le savais moi-même. Les pays inconnus, ce n'est pas ça qui manque de nos jours. Eux et moi semblables, tenus d'oublier ce que nous avons laissé derrière. (*Sa*, 265)

Im Text folgt eine genauso lange Passage, in der die unterschiedlichen Spekulationen bezüglich der Person Wilhelm Sartorius' von Seiten Arakélos und Merkhems wiedergegeben werden. Trotz des starken Interesses am Anderen und den vielen Gedanken, die sie sich über den jeweils anderen Mitreisenden gemacht haben, bleibt es nur bei einer flüchtigen Vorstellung ihrer Namen: „Mais Wilhelm Sartorius ne devait jamais parler vraiment à Merkhem et Arakélo, il y a ainsi un mystère des destinées qui se croisent sans se toucher.“ (*Sa*, 267) In Amerika angekommen, beobachtet Wilhelm Sartorius nur noch, wie das Paar im Einwanderungsgebäude im Vergleich zu ihm behandelt wird, als es nämlich in Quarantäne gesteckt wird. Beim Aufnehmen seiner Daten verfahren die amerikanischen Beamten so fahrlässig, dass der Name Sartorius sich nun im Laufe des Romans zum dritten Mal verändert:

Le premier des fonctionnaires, il ne savait pas comment les désigner autrement, et c'était tout au début de ce parcours entre les grillages, n'avait pas même levé la tête vers lui.

– Name?

– Wilhelm Sartorius.

– William Sartoris. O.K. Bill. Next !

Et il lui épingla le papier au revers de sa veste.

Je ne suppose pas que ce Sartoris-là, engendré par la rhétorique sommaire de l'Immigration, fut de la même sorte que ceux dont l'auteur de *L'intrus* écrivit l'histoire. (Sa, 269)

Abgesehen von der Verquickung der Beziehung zu Joachim Sartorius, der „relation personnelle avec la relation mythique“³⁸, verweist der Name Sartorius hier also auf den Roman *Sartoris* (1929) des von Glissant verehrten Schriftstellers William Faulkner. Ohne hier auf den enormen Einfluss Faulkners auf Glissant und die verblüffenden Übereinstimmungen ihrer Texte eingehen zu können,³⁹ sei erwähnt, dass der Urgroßvater des Autors, William Cuthbert Falkner als Vorlage der Figur Sartoris des gleichnamigen Romans fungierte. 1924 fügte der amerikanische Schriftsteller seinem Familiennamen ein „u“ zu, was Glissant in seinem, ausschließlich seinem Schriftsteller-Vorbild gewidmeten Buch *Faulkner, Mississippi*, wie folgt kommentiert: „[...] cette famille méritait d'être en quelque sorte ‚transposée‘ ou sublimée par cette variante du nom, avec cet u gonflant d'épique nouveauté.“⁴⁰ Hier ist also wieder der Rückbezug zu Sartor zu erkennen, der seinen Namen wie Faulkner durch den Zusatz eines „u“s sublimiert. In Glissants Roman hingegen verliert nun eine Person bei der Einwandererbehörde ein „u“ ihres Familiennamens und bekommt so einen amerikanischen Namen, was das Erzähler-Ich wie folgt kommentiert:

J'observe, ou du moins je suppose, s'agissant de Wilhelm, que ce même u qui avait été soustrait de son nom, de Sartorius en Sartoris, par ce trop placide agent du gouvernement, fut à peu près soixante années plus tard ajoutées par l'écrivain au patronyme de sa famille, de Falkner en Faulkner. Les u sont imposants, tout autant que les o.“ (Sa, 269)

Abgesehen von den inhaltlichen Entsprechungen der verschiedenen Generationen der Familie Schneider/Sartor/Sartorius und Faulkners Roman, in dessen Zentrum die drei Generationen der aristokratischen Südstaaten-Familie Sartoris stehen, vernetzt Glissant seine Protagonisten mit Faulkners sowie mit dessen Nachnamen selbst, indem das Abziehen oder Zufügen eines „u“s neue Querverbindungen zwischen realer und fiktiver Welt evoziert. Die *ars combinatoria* der im Umlauf

³⁸ Héric Libong/Boniface Mongo-Mboussa : „Un Peuple invisible pour sauver le monde réel. Entretien avec Edouard Glissant“. In: *Africultures*, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1071> (Letzter Zugriff 19.01.2019)

³⁹ Cf. Helke Kuhn : „L'intertextualité ou le ‚lieu-commun‘“ dans l'oeuvre d'Edouard Glissant. In: Liliana Gómez, Gesine Müller (Hg.): *El campo cultural del Caribe/Le champs culturel des Caraïbes*, Berlin, Brüssel, New York: Lang 2010.

⁴⁰ Edouard Glissant, *Faulkner. Mississippi*, Paris 1996, 52.

befindlichen Buchstaben und Laute wird zum Textorganisationsprinzip im umfassenden Sinn nach dem Motto Komponieren heißt Kombinieren.

4. Schlussbetrachtung

In den analysierten Passagen kommt Glissants Poetik, Ästhetik und Philosophie der Relation auf verschiedenen Ebenen zur Darstellung. Es wird deutlich, dass Identität nur in Relation zum anderen generiert wird: Die jeweiligen Vertreter der Batoutos Arepo und Arakélo werden nur in Bezug und in der Begegnung mit den jeweiligen Mitgliedern der Sartor/Sartorius/Sartoris-Familie sichtbar, so wie umgekehrt in der Identität der deutschen Familie (Familienwappen) die Begegnung mit den Batoutos als zumeist „ungesehene“ („invu“), aber in der Kunst als teilweise sichtbare Spur mitschwingt.

Auf der Ebene der Sprache wurden verschiedene Möglichkeiten der kreativen Exploration von Worten bei Glissant zur Darstellung gebracht:

1. Die kindlich-kreative Neuschöpfung des Wortes „in-vu“, das in struktureller Analogie zu Wortbildungsphänomenen der französisch basierten Kreolsprachen zu betrachten ist.⁴¹
2. Die von der lateinischen Wurzel ausgehende Namenskette Schneider, Sartor, Sartorius, Sartoris, die sich aus dem linguistischen Kreolisierungsprozess des Sprach- und Kulturkontakts herleitet. Genauso verhält es sich mit der Namensneuschöpfung Batouto, die sich aus der Synthese von Batutis, Bahuto, Bantus etc. herleitet. In ähnlicher Weise ist die fiktive Veränderung von Albrecht Dürer zu Albert Dürer zu betrachten.
3. Wortspiele wie die Konsonantenpermutation von Arepo zu Areko, die Paronomasie Sartor/Sator oder der rein rhythmisch und lautlich motivierte Morgengruß „Salâm aleik, Arakélo.“

Worte und Zeichen werden durch ihre, von der Norm abweichende, Verwendung mit Kräften und Energien verschiedener kultureller und sprachlicher Quellen aufgeladen, so dass das Wort als ‘magisches’, immer neue Worte generierendes, Komplexbild, sowie in ähnlicher Weise, das Zeichen „kwamé“ als „multipliziertes Alphabet“ (cf. *Sa*, 69), erscheint.

⁴¹ Daraus sollte allerdings nicht abgeleitet werden, dass Kreolsprachen kindliche, vereinfachte Sprachen seien. Aus Sicht Glissants seien sie dies nur auf den ersten Blick, denn bei genauerer Analyse stellen sie sich als Sprachen der taktischen Tamung, List und der Ausflucht dar. Cf. Glissant, *Discours antillais*, Paris 1997, 541ff.

Der Text wird durch onomasiologische Verfahren an den Zeichen zum poetischen Produkt. Die so aus sprachmagischen Strukturen generierten poetischen Formen lösen eine Vielheit an verschiedenen kulturellen Assoziationen aus und dienen somit als Ausgangsmaterial für neue narrative Erzählstränge. Die von der lateinischen Wurzel ausgehende Namenskette „Schneider“, „Sartor“, „Sartorius“, „Sartoris“, kann insofern als eine fraktale Sprachfigur betrachtet werden, da eine unendlich selbstähnliche Serie von dem Wort ähnlichen, aber doch differenten Varianten entfaltet wird. Die so erzeugten selbstähnlichen Fraktale repräsentieren – entsprechend dem Prinzip von *différence et répétition*⁴² – mannifaltige, zueinander differente Varianten. Der Wortstamm *Sartor* sowie dessen Bedeutung des ‚Schneiders‘, aber auch des ‚Flickwerks‘, ist im Kontext des selbstähnlichen Fraktals als Invariante dieser Serie zu beschreiben. Der Leser gelangt auf diese Weise über mäandrische Schleifen und Umwege in der Erzählung von einem deutschen Schneider, zum Berliner Dichterfreund von Glissant, Joachim Sartorius zu William Faulkners Romantitel *Sartoris*.

Das Wort „Sartor“ fungiert als eine Art „mot générateur“⁴³ oder „mot-thème“⁴⁴, bei dem durch zufälliges Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen und Sprachen (Deutschland, lateinische Sprache, Amerika, amerikanische Aussprache) ein Zufügen oder Wegfallen des Buchstabens „u“ erfolgt und so ganz neue unvorhersehbare Konstellationen in der Narration ausgelöst werden.

Die hier aufgezeigten poetischen Möglichkeiten überwinden etablierte Normen der Textproduktion, aber auch der Rezeption. Glissants textuelles Verfahren generiert in seinem gesamten Werk ein Rhizom von transversalen Bezügen, in dessen Folge der Rezipient ebenfalls in einen dynamischen Prozess der Herstellung von Relationen gezogen wird. Fernab einer Betrachtung der Literatur und Sprache als geschlossenes System, bildet der Rezipient mit dem Text ein unendlich verzweigtes Rhizom. Die multiplen und sich kreuzenden Ebenen des Textverständnisses stehen in struktureller Analogie zu den unendlichen Deutungen eines magischen Quadrats. Bei der Sator-Arepo-Formel potenziert sich diese Vielheit der Deutungen noch aufgrund dessen, dass die Buchstaben auch in Zahlen überführt werden können, und somit die Interpretation nicht mehr auf die Zeichen der Buchstaben beschränkt bleibt. Die abgeleiteten mathematischen Formeln wiederum generieren geometrische Formen.⁴⁵ Das magische Quadrat ist somit, neben dem Bild des Rhizoms, als eine weitere Variante zur Evozierung des Glissantschen ästhetischen sowie (sprach-)philosophischen Prinzips, wonach alles mit allem in Relation

⁴² Cf. gleichnamiges Werk von Gilles Deleuze (1968).

⁴³ Cf. Jean Ricardou, „La Fiction flamboyante“, in: *Critique*, März 1971, 210-228.

⁴⁴ Cf. Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln 2002, 171.

⁴⁵ Cf. Zu den Zahlenwerten der Sator-Formel: <http://www.decemsys.de/Sator/sator3a.htm> (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

steht,⁴⁶ zu lesen. Poetisches Kombinieren von Buchstaben und Dichtungstheorie an sich fusionieren im Glissantschen Text zu einem Metadiskurs, bei dem ein, von jeglicher Diskursspaltung losgelöster Zustand der Einheit restituiert wird, so dass der, als *Le roman des Batoutos* genauer bezeichnete Text *Sartorius* als Hybrid aus Poetik, Roman und Essay zu verstehen ist.

Während in der Konkreten Poesie die Worte zugunsten der Produktion von etwas Neuem eher einer Entsemantisierung unterzogen wurden, geht es bei Glissants Wortneuschöpfungen und Buchstabenpermutationen von Eigennamen gerade um das Ausschöpfen sämtlicher mit diesen Worten und Zeichen in Verbindung zu bringenden Assoziationen, und damit auch um das Evozieren ihrer diversen semantischen Inhalte und Etymologien. Sowohl bei der Befreiung der Zeichen von ihren eindeutig, gemäß der Sprachnorm, zugewiesenen Bedeutungen und präfigurierten Kontexten in der konkreten Poesie, wie auch bei der Evozierung eines unendlich multiplen und optional erscheinenden semantischen Assoziationsnetzes von unzähligen Bedeutungen bei Glissant, wird etwas Ähnliches erreicht: Zeichen und Worte werden zugunsten einer multiplen Relation zu diversen kulturellen und sprachlichen Kontexten von einer eindeutigen Bedeutungszuweisung befreit, so dass unvorhersehbare neue Verknüpfungen entstehen. Auf der Ebene der Worte ist dieses Vorgehen als kreatives Verfahren zur Herstellung von Poetizität zu beschreiben. Wird diese Ebene des Wortes nicht losgelöst von den anderen Ebenen des Sprechens und Denkens betrachtet, dann ist mit Glissant von einer „Poétique de la Relation“ zu sprechen. Glissants Theorie der sprachlichen sowie kulturellen Kreolisierung sowie seine *Poétique de la Relation*, bei der das durch das Rhizom veranschaulichte Konzept der Deterritorialisierung von Gilles Deleuze auf ganz eigene Weise fruchtbar gemacht wurde, steht, abgesehen von der aufgezeigten Exploration von Worten noch aus einem anderen Grund in Wechselbezug zu den Literaturen der Avantgarden (Dadaismus, Konkrete Poesie). Mit ihren vielfältigsten Grenzüberschreitungen und den damit verbundenen „In-Beziehung-Setzungen“ teilen sie mit Glissant einige programmatische Aspekte:

[...] die bewusste Überschreitung und Überwindung nationalstaatlicher und nationalkultureller Grenzen, der Sprung von der Einsprachigkeit in den Multi- und Translingualismus, der Übertritt von

⁴⁶ Cf. dazu Jean-Louis Joubert : *Édouard Glissant*, adpf ministère des Affaires étrangères, Paris 2005, p.5 : „Tout est mis dans tout“, comme dans un jardin créole où toutes les espèces se superposent sur quelques mètres de terre. Cette esthétique de la co-existence, de la prolifération, du rhizome (la référence à la pensée de Gilles Deleuze est parfaitement assumée) joue sur la répétition, l’accumulation, le détour de la digression, la mise en relation. “

Kunst in Leben und das Eintauchen der Kunst in die Welt beziehungsweise die Kulturen der Welt von Marrakesch bis Ozeanien, der Blickwechsel von Europa nach Asien, die Intermedialität der Künste.⁴⁷

Die aufgezeigten Parallelen zur konkreten Poesie sind nicht so sehr als ein Nachweis einer hierarchischen Einflusskette noch als eine Etikettierung oder Vereinnahmung der Glissantschen *écriture* in eine Schule der Konkreten Poesie zu betrachten, denn vielmehr als Darstellung eines Knotenpunktes, einer literarischen Beziehung oder Schnittstelle – Glissant selbst würde von einem „lieu-commun“ oder Echo sprechen. Glissants *Poétique de la relation*, nach der der Akt des Erzählens immer schon ein Vernetzen, nach der Formel „La Relation, relie (relaie), relate.“⁴⁸ impliziert, löst als rhizomatisches Verfahren ein poetologisches, ästhetisches und (sprach-) philosophisches Prinzip ein, das nicht die kulturellen Differenzen, sondern vielmehr die Verbindungslinien und Knotenpunkte innerhalb der weltweiten Diversität des „Tout-monde“ in den Vordergrund stellt.

5. Bibliographie

Barthes, Roland: *Critique et vérité*, Paris 1966.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: derselbe: *Gesammelte Schriften* Band V, Frankfurt am Main 1983.

Bugner, Ladislav: *L'image du noir dans l'art occidental*, 3 Bde., Paris 1979 ff.

Brune, Carlo: Roland Barthes. *Literatursemiotik und literarisches Schreiben*, Würzburg 2003.

Chebel, Malek: *L'esclavage en terre d'islam. Un tabou bien gardé*, Paris 2007.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.

Dupriez, Bernard: *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris 1984

Fondation Ménil (Hg.): *L'image des Noirs dans l'art occidental* par J. Vercoutter, J. Leclant, F.M. Snowden, J. Desanges, Paris 1976.

Fuchs, Harald: „Die Herkunft der Satorformel“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 47 (1951), 28-54.

Glissant, Édouard: *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris 1996.

⁴⁷ Birgit Mersmann, „Weltanschauungen sind Vokabelmischungen. Deterritorialisierung und Hybridisierung als Entgrenzungsstrategien der Avantgarde“, in: *Trans Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft*. <http://www.inst.at/trans/13Nr/mersmann13.htm> (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

⁴⁸ Glissant (1990): 187.

- Glissant, Édouard:** *Le Discours antillais*, Paris 1997.
- Glissant, Édouard:** *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris 1999.
- Glissant, Édouard:** *Faulkner. Mississippi*, Paris 1996.
- Glissant, Édouard:** *Poétique de la Relation*, Poétique III, Paris 1990.
- Glissant, Édouard:** *Tout-monde*, Paris 1993.
- Glissant, Édouard:** *La Cohée du Lamentin*, Paris 2005.
- Glissant, Édouard:** *Une nouvelle région du monde*, Esthétique I, Paris 2006.
- Greber, Erika:** *Textile Texte Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln 2002.
- Heers, Jacques:** *Les nègriers en terres d'islam. La première traite des Noirs VIIe-XVIe siècle*, Paris 2007.
- Hofmann, Heinz:** *Das Satorquadrat. Zur Geschichte und Deutung eines antiken Wortquadrats*. Bielefelder Papiere zur Ling. und Lit.-Wissenschaft 1977, No. 6, 52f..
- Jahn, Janheinz:** *Muntu. Umriss der neofrikanischen Kultur*. Düsseldorf/Köln 1958.
- Joubert, Jean-Louis :** *Édouard Glissant*, adpf ministère des Affaires étrangères, Paris 2005.
- Krüger, Reinhard:** „Konkretismus, Skripturalismus und die Medialität der Schrift als Felder poetischen Handelns in Frankreich nach 1945 (Michaux, Tardieu & Vian)“. In: Wehle, Winfried (Hrsg.), *20. Jahrhundert Lyrik*; Krauß, Henning (Hrsg.), *Französische Literatur*, Tübingen 2010.
- Kuhn, Helke:** „L'intertextualité ou le „lieu-commun“ dans l'œuvre d'Édouard Glissant.“ In: Liliana Gómez, Gesine Müller (Hg.): *El campo cultural del Caribe/ Le champs culturel des Caraïbes*, Berlin, Brüssel, New York: Lang 2010.
- Kuhn, Helke:** *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale: Vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant*, Berlin: Weidler 2013.
- Ludwig, Ralph:** *Kreolsprachen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Zur Syntax und Pragmatik atlantischer Kreolsprachen auf französischer Basis*. Tübingen 1996.
- N'Diaye, Tidiane:** *Le génocide voilé. Enquête historique*. Paris 2008; dt.: *Der verschleierte Völkermord. Die Geschichte des muslimischen Sklavenhandels in Afrika*, Rowohlt, Reinbek 2010.
- Popovic, Alexandre:** *Revolt of African slaves in Iraq in the third/ninth century*, Princeton 1998.
- Ricardou, Jean,** „La Fiction flamboyante“, in : *Critique*, März 1971, 210-228.
- Stein, Peter:** *Kreolisch und Französisch*, Tübingen: Niemeyer 1984
- Waetzold, Stephan:** s. v. *Drei Könige*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, 1955, 487.

Internetquellen

Héric Libong/Boniface Mongo-Mbousa : „Un Peuple invisible pour sauver le monde réel. Entretien avec Edouard Glissant.“ In: *Africultures*, 1.11.1999. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1071> (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Tirthankar Chanda : „La ‘Créolisation’ culturelle du monde, entretien avec Edouard Glissant.“ In: *France diplomatie*, no 38, 2000. http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/label-france_5343/les-themes_5497/sciences-humaines_13695/philosophie_14464/creolisation-culturelle-du-monde-entretien-avec-edouard-glissant-no-38-2000_37416.html (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Isidori, Francesca: „Affinités électives – 25 mai 2008“ anlässlich der Veröffentlichung von « Entretiens de Baton Rouge » (avec Alexandre Leupin). Cf. <http://www.edouardglissant.fr/mediatheque.html> (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Mersmann, Birgit: „Weltanschauungen sind Vokabelmischungen“ – Deterritorialisierung und Hybridisierung als Entgrenzungsstrategien der Avantgarde. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 13/2002, <http://www.inst.at/trans/13Nr/mersmann13.htm> (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Zu Deutungen des SATOR-Quadrats cf. <http://www.decemsys.de/Sator/inhalt.htm> (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Zur Illustration des Portraits Cf.: [Portrait of Hieronymus Holzschuher, 1526 - Albrecht Durer - WikiArt.org](http://www.wikiart.org/en/Hieronymus-Holzschuher/Portrait-of-Hieronymus-Holzschuher-1526-Albrecht-Durer) (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Zur Illustration des Familienwappens Holzschuher Cf.: [Holzschuher von Harrlach \(de-academic.com\)](http://www.de-academic.com/illustration/familienwappen-holzschuher) (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Zur Illustration des Familienwappens Dürer Cf.: [Albrecht Dürers Familienwappen \(1523\) – Black Central Europe](http://www.blackcentral.eu/albrecht-durers-familienwappen-1523) (Letzter Zugriff am 28.03.2023).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „kwamé“d’Oko

Sartorius. *Le Roman des Batoutos*, 66f.

Abbildung 2: Sandrose aus Tunesien

Peter Rüdel, <http://www.fossilien.de/artikel/mineralien/sandrosen/003.htm>

Abbildung 3: *Die Mohrin Katharina*

Abb. 107. Studienzeichnung aus Antwerpen (1521):

Die Mohrin des portugiesischen Konsuls Brandan.

In der Uffiziensammlung zu Florenz.

Zitiert nach: [The Project Gutenberg eBook of Dürer, by Hermann Knackfuß.](#)

Abbildung 4: *Anbetung der Könige*

Abb. 34. *Die Anbetung der heiligen drei Könige.*

Ölgemälde vom Jahre 1504, in der Uffiziengalerie zu Florenz.

(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

Zitiert nach: [The Project Gutenberg eBook of Dürer, by Hermann Knackfuß.](#)

Abbildung 5: *Die Melancholie*

Abb. 79. Kupferstich aus dem Jahre 1514 zitiert nach: [The Project Gutenberg eBook of Dürer, by Hermann Knackfuß.](#)

Abbildung 6: Sator-Quadrat

„Satorquadrat“ in: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (2000): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. II, Stuttgart: Metzler, 105 f.