

DIE KONSTRUKTION ANGLOKARIBISCHER
LITERATUR: CARIBBEAN VOICES 1946-1954

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ UNIVERSITÄT HANNOVER
ZUR ERLANGUNG DES GRADES EINER

DOKTORIN DER PHILOSOPHIE
(DR. PHIL.)

GENEHMIGTE DISSERTATION
VON

SIMONE FREITAG,
GEBOREN AM 5. AUGUST 1978 IN BERLIN.

2014

REFERENTIN: PROF. DR. ANJA BANDAUF

KORREFERENTIN: PROF. DR. JANA GOHRISCH

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 12. SEPTEMBER 2013

DANKSAGUNG

Prof. Dr. Anja Bandau danke ich für ihre kompetente, kontinuierliche und motivierende Begleitung und Betreuung meiner Arbeit vom Exposé bis zur endgültigen Fassung.

Ich danke Prof. Dr. Jana Gohrisch, die meinem Projekt insbesondere in der letzten Phase des Entstehens – inhaltlich und methodisch – entscheidende Anstöße gab.

Darüber hinaus danke ich Prof. Dr. Christoph Singler, der meine Arbeit ebenfalls über einen längeren Zeitraum begleitet und wichtige Impulse gesetzt hat.

Ich danke dem BBC Written Archive Centre und den Special Collections der University of Birmingham für die Möglichkeit, das Archivmaterial zu sichten und für die Unterstützung meiner Forschung vor Ort.

Der Stiftung Lateinamerikanische Literatur, der FAZIT-Stiftung sowie dem DAAD danke ich für die finanziellen Mittel, die dieses Projekt und die damit verbundene Forschung ermöglicht haben.

ABSTRAKT

Die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*, die zwischen 1943 und 1958 in London produziert und im anglophonen karibischen Raum ausgestrahlt wurde, hat die Literarentwicklung in der Region maßgeblich beeinflusst und vorangetrieben. Die vorliegende Arbeit ist von der Frage geleitet, warum ein Großteil der anglokaribischen Autor_innen am Ende der Kolonialzeit seine Texte in der Sendung präsentierte, obwohl das bedeutete, dass sich die Schriftsteller_innen sowohl inhaltlich als auch formal an die Vorgaben der Akteure der BBC anpassen mussten. Mit meiner zentralen Hypothese verstehe ich diese Partizipation bzw. Anpassung als bewusst gewählte Strategien und damit als Ausdruck von Handlungsmächtigkeit, weil die Autor_innen auf diese Weise ihre Interessen bekundeten und sich auf dem anglokaribischen literarischen Feld in kolonialer Situation positionierten.

Die Manuskripte durchliefen im Rahmen von *Caribbean Voices* einen Selektionsprozess, innerhalb dessen der irische Produzent der Sendung, Henry Swanzy, also ein kulturell Außenstehender und darüber hinaus ein Vertreter der Kolonialmacht, die Texte auswählte und abschließend redaktionell bearbeitete. Die vorliegende Analyse begreift die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* folglich als eine Aushandlungsinstanz, in der Wissen über anglokaribische Literatur produziert und reproduziert, verhandelt und weitergeleitet wurde. Die Sendungsmacher entschieden durch Inklusion und Exklusion darüber, welche Informationen und Botschaften bedeutsam waren und welche nicht. Dabei konstituierten die britischen Akteure der Sendung einen Diskurs über anglokaribische Literatur, der auf einer kolonialen Logik beruhte.

In der Folge veränderten sich die Machtverhältnisse im anglokaribischen literarischen Feld entscheidend als die Sendung *Caribbean Voices* als Institution etabliert wurde, da sie mit den bis dato dominierenden Akteuren und Institutionen im literarischen Feld um die Definitionsmacht konkurrierte. Die Arbeit beschreibt die Auseinandersetzungen und Machtkämpfe, die aus der veränderten Situation resultierten, und untersucht die unterschiedlichen Strategien, die die verschiedenen Akteure anwendeten, um ihre jeweiligen Positionen und Interessen gegenüber der Sendung deutlich zu machen.

SCHLAGWORTE:

Caribbean Voices, anglokaribische Literatur, literarisches Feld Karibik

ABSTRACT

Produced in London and broadcast in the Anglophone Caribbean from 1943 to 1958, the BBC radio program *Caribbean Voices* greatly influenced and encouraged the region's developing literature. This dissertation seeks to understand why a majority of Anglo-Caribbean writers decided to present their texts in the program at the end of the colonial period, despite the fact that doing so entailed adaptation, of both form and content, to the specifications of members of the BBC staff. With my central hypothesis, I see this participation, or adaptation, as a deliberate strategy and thus as the expression of agency because through their participation the writers were indicating their interests and positioning themselves in the Anglo-Caribbean literary field in a colonial environment.

Manuscripts submitted to *Caribbean Voices* underwent a selection process judged by the program's Irish producer, Henry Swanzy – not merely a cultural outsider but also a representative of the colonial power – who then went on to edit the submissions selected. The BBC radio program is therefore considered in this analysis as a negotiating body, in which knowledge about Anglo-Caribbean literature was produced and reproduced, negotiated and passed on. Through decisions to include or exclude, the program's production staff defined which pieces of information or messages were significant and which were not. Through their actions, the British program staff started a discourse about Anglo-Caribbean literature that was based on a colonial logic.

Once the program *Caribbean Voices* had established itself as an institution, power relationships in the Anglo-Caribbean literary field changed considerably as the new institution and the individuals and institutions which previously dominated the field competed over the power to define. This dissertation describes the conflicts and power struggles which resulted from the altered circumstances and examines the different strategies used by the various individuals involved to articulate their positions and interests vis-à-vis the program.

KEYWORDS:

Caribbean Voices, Anglo-Caribbean literature, literary field British West Indies

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung.....	1
1.1	Caribbean Voices – Eine Einführung	10
2.	Theorien und Methoden.....	14
2.1	Halls Kommunikationsmodell und das Konzept der Artikulation.....	14
2.2	Bourdieu's Struktur des literarischen Feldes	19
3.	Die Herausbildung eines Diskurses über anglokaribische Literatur.....	25
3.1	Die Paradigmen des Diskurses	26
3.1.1	Local Colour	30
3.1.2	Regionalität.....	39
3.1.3	Oralität	41
3.2	Die Konstituierung einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum.....	46
3.2.1	Die Negation bestehender literarischer Traditionen durch britische Akteure	47
3.2.2	Die Konstruktion anglokaribischer Literatur durch britische Intellektuelle	57
3.2.3	Die Herstellung von Konsens	69
4.	Das literarische Feld in kolonialer Situation	77
4.1	Konkurrierende Positionen im literarischen Feld	78
4.2	Caribbean Voices als Institution im literarischen Feld.....	84
4.2.1	Das Monopol der Erstveröffentlichung	86
4.2.2	Die Interessen der Sendungsmacher	90
4.3	Die Macht der Definition.....	92
4.3.1	Lokal vs. universal.....	93
4.3.2	Regional vs. national	102
4.3.3	Britische vs. karibische Sprecher_innen.....	105
4.3.4	Externe Standards	111
4.4	Strategien von Handlungsmacht: Schreiben für die Metropole.....	117
4.4.1	Die strategische Befriedigung der Nachfrage im Ausland	120

4.4.2	Henry Swanzy als Mäzen der Avantgarde.....	129
5.	Textanalysen: Textuelle Strategien.....	137
5.5.1	Die Ambivalenz des Feldes: Das Mittelklasse-Szenario	141
5.5.2	Betonung von Differenz: Das Local Colour-Element	153
6.	Fazit und Ausblick.....	168
	Literaturverzeichnis	174
	Anhang: „The Pawpaw Tree“ von Edgar Mittelholzer	188

1. EINLEITUNG

So the BBC played a role of taking the raw material and sending it back, almost like sugar, which is planted there in the West Indies, cut, sent abroad to be refined, and gets back in the finished form. (George Lamming 1972: 9)

Diese kritische Äußerung des renommierten Autors George Lamming aus Barbados in einem Interview in Texas im Jahr 1972 berührt zwei wesentliche Aspekte der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*, die die zentralen Themen der vorliegenden Arbeit darstellen. Zum einen macht Lammings Vergleich der Sendung mit einer Zuckerrohrplantage deutlich, dass sie nicht losgelöst vom soziokulturellen und -historischen Kontext analysiert werden kann, zum anderen hebt das Zitat auf die Aushandlungs- und Transformationsprozesse ab, die die Funktionsweise der Sendung bestimmten und charakterisierten. Tatsächlich besaß die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* das erklärte Ziel, Autor_innen im anglophonen karibischen Raum¹ an europäischen bzw. westlichen literarischen Standards teilhaben und von ihnen profitieren zu lassen. Allein diese Maxime birgt aus einer postkolonialen Perspektive ein vielschichtiges, interdisziplinäres Fragen- und Untersuchungspotential, etwa hinsichtlich der Interessen der BBC oder der Motivation der Autor_innen, die an der Sendung partizipierten. Denn auch wenn es das eingangs angeführte Zitat zunächst nicht vermuten lässt, gehörte der junge George Lamming zu den regelmäßigen Teilnehmer_innen der Sendung und profitierte von ihr in vielfältiger Form. Gerade diese Dialektik verstehe ich als ein wesentliches Moment der Sendung, die in einem System agierte, in dem verschiedene Diskurse, in oftmals widersprüchlicher Art und Weise, miteinander verflochten waren. Der Zeitpunkt, als die Kolonialmacht Großbritannien in Form der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* als Institution innerhalb des literarischen Feldes im anglophonen karibischen Raum auftritt und die regionale Literaturproduktion unter Anwendung wirkungsvoller Mechanismen und Strategien zu beeinflussen beginnt, koinzidiert mit gesellschaftlichen Umwälzungsprozessen in der Region und der Formierung sozialer Be-

¹Als anglophoner karibischer bzw. anglokaribischer Raum wird im Rahmen dieser Arbeit die Gesamtheit der ehemaligen britischen kolonialen Besitzungen in der Karibikregion verstanden, was sowohl die insulären Kolonien der Kleinen und Großen Antillen als auch die angrenzenden ehemaligen Kolonialgebiete auf dem Festland (insbesondere Britisch Guyana) mit einbezieht. Im Allgemeinen wird das Konzept eines zirkumkaribischen Raums zugrunde gelegt, das die gesamte Inselkette der Kleinen und Großen Antillen einschließlich der von Spanien kolonialisierten Territorien sowie die festländischen Küstensäume Mittel- und Südamerikas und Brasilien umfasst und deren kulturell prägendste Gemeinsamkeit in ihrer Funktion als Sklaven- und Plantagenökonomien in der Kolonialzeit zu finden ist (vgl. Fleischmann 2006), denn „[...] die eigentliche Genesis der Völker der Karibik ist der Bauch des Sklavenschiffs und die Höhle der Plantage“ (Glissant 2005: 25).

wegungen, die nach politischer und wirtschaftlicher Unabhängigkeit drängen. In dieser Situation stößt *Caribbean Voices* bei vielen Autor_innen in der Region auf sehr positive Resonanz, die in großer Zahl an der Sendung partizipieren. Mein Erkenntnisinteresse gilt dabei dem Verständnis der beschriebenen Dynamik: Warum erfährt eine britische Institution in einer Atmosphäre von Umbruch und Wandel seitens der Autor_innen im anglokaribischen Raum so breite Zustimmung, obwohl es gleichzeitig kritische Künstler_innen gab, die die Sendung als imperialen Manipulationsapparat klassifizierten und boykottierten? Meine Hypothese ist, dass die Partizipation an der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* für die anglokaribischen Autor_innen trotz der damit einhergehenden Befriedigung einer spezifischen Nachfrage und Unterwerfung unter Mechanismen von Selektion und Zensur nennenswerte Vorteile barg. Was als Anpassung an die Vorgaben der mächtigen britischen Institution der BBC gedeutet werden kann, verstehe ich als Ausdruck von Handlungsmacht, da die Autor_innen sich mit der Beteiligung an der Sendung aktiv innerhalb des literarischen Feldes in kolonialer Situation positionierten und damit ihre Interessen artikulierten. Gerade diese zweite Lesart befähigt dazu, die ursprünglich als Institution eines einseitigen Wissenstransfers konzipierte Radiosendung als eine Aushandlungsinstanz zu begreifen, in der ein Diskurs über anglokaribische Literatur produziert und reproduziert, verhandelt und weitergeleitet wird. So wurden im Rahmen der Sendung grundlegende Fragen wie „Was ist karibische Literatur?“ oder „Was ist karibisch?“ erörtert. Wie Lammings Beschreibung der Zirkulationswege, die die anglokaribischen literarischen Texte im Rahmen der Sendung nahmen bereits andeutet, gelangten Literaturen aus dem anglophonen karibischen Raum mittels der Sendung *Caribbean Voices* nach England. Während Lammings mit seinem Vergleich den Fokus auf die Tatsache lenkt, dass die eingesandten Manuskripte durch Akteure der Kolonialmacht transformiert und so historische koloniale Strukturen reproduziert worden sind, betont diese Arbeit darüber hinaus den Zugang zum Literaturbetrieb in England, der sich den Autor_innen mit der Sendung bot. Ich erweitere Lammings Zitat um eine zusätzliche Perspektive. Nach meinem Verständnis endet die Zirkulationskette der anglokaribischen Literaturen nicht mit ihrer Ausstrahlung im Empire Service der BBC und der damit verbundenen Rückprojektion in den anglokaribischen Raum. Im Gegenteil, nicht nur die literarischen Texte, sondern darüber hinaus eine Vielzahl von Autor_innen aus dem anglokaribischen Raum fand, vermittelt über die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*, ihren Weg nach England. Ich frage in der vorliegenden Analyse gleichermaßen nach den Bedingungen im anglokaribischen literarischen Feld sowie nach den Konsequenzen, die sich aus der breiten Akzeptanz der Sendung für die

anglokaribische Literaturentwicklung insgesamt ergaben. Meine Arbeit hebt die Funktion der Sendung als Aushandlungsinstanz hervor, um ihren Einfluss auf den Diskurs über anglokaribische Literatur innerhalb des karibischen Raums sowie in Großbritannien und auf die spätere Kanonbildung darzustellen.

Forschungsarbeiten, die die Sendung als Aushandlungsinstanz für literarische Kriterien verstehen und nach den Akteuren dieser Prozesse fragen, existieren bisher nicht. Diese Lücke innerhalb der wissenschaftlichen Forschung möchte ich mit meinem Dissertationsprojekt schließen. Die vorliegende Arbeit ist somit eine kulturwissenschaftliche Analyse der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* in den Jahren 1946-1954. Sie beinhaltet eine Untersuchung der Struktur des regionalen literarischen Feldes in kolonialer Situation, die die herrschenden, auf unterschiedlichen Kapitalsorten basierenden Machtverhältnisse in den Blick nimmt und damit methodologisch auf Pierre Bourdieu (1999) zurückgreift. Für die Auseinandersetzung mit den Akteuren und Institutionen innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehe ich mich insbesondere auf literatursoziologische Forschungsansätze, die den soziokulturellen und historischen Kontext in ihren Darstellungen und Bewertungen der Literaturentwicklung im anglophonen karibischen Raum miteinbeziehen (King 1979 und 1995, Cobham 1995 [1979], Sander 1995 [1979], Ramchand 2004 [1970], Donnell und Welch 1996, Breiner 1998, Chang 2003, Donnell 2006, Rosenberg 2011). Die genannten Forschungsbeiträge messen der Sendung *Caribbean Voices* für die anglokaribische Literaturentwicklung Relevanz bei oder erwähnen sie zumindest. In der soziologischen Literaturwissenschaft wird die Bedeutung von *Caribbean Voices* auch für den Boom² anglokaribischer Literaturproduktion nach 1950 maßgeblich hervorgehoben (Pouchet Paquet 1995 [1979], Donnell und Welch 1996). Weitere wichtige Quellen für die Analyse des Kontexts und die Bewertung der Akteure innerhalb des literarischen Feldes bilden literatursoziologische Texte sowie Interviewmaterial der involvierten Autor_innen selbst (Lamming 1972 und 1992 [1960], Figueroa 1972 [1966] und 1989). Mit meiner Hypothese, die Anpassung an die Nachfrage der BBC als Ausdruck von Handlungsmacht zu lesen, gilt es auch frühere literatursoziologische Forschungsansätze herauszufordern, die die Anpassung anglokaribischer Autor_innen an europäische literarische Codes problematisieren und kritisch bewerten (Breitinger 1977). Für die Analyse der Akteure und Institutionen innerhalb des literari-

² Als Literatur des Booms wird nach dem *Routledge Reader in Caribbean Literature* die anglokaribische Literaturproduktion zwischen 1950 und 1965 verstanden (vgl. Donnell und Welsh 1996: 206).

schen Feldes im anglokaribischen Raum stütze ich mich insbesondere auf Alison Donnell (2006), da sie die Situation vor 1950 explizit ins Zentrum ihrer Analyse rückt und die komplexen soziokulturellen Dispositionen der Akteure im damaligen kolonialen Kontext betont. Darüber hinaus fragt Donnell nach den Bedingungen der anglokaribischen Kanonbildung angesichts der Tatsache, dass nach 1950 bestimmte Autor_innen aus dem Zirkulationsprozess ausgeschlossen waren. Hinsichtlich der Kanonbildung anglokaribischer Literatur sind auch Ansätze aus der soziolinguistischen Forschung für meine Analyse interessant, die der Sendung attestieren, aufgrund des oralen Charakters des Mediums die Aufmerksamkeit auf die Repräsentation von Kreolsprachen in der anglokaribischen Literatur gelenkt zu haben (Buzelin und Winer 2008).³ Mit Blick auf die Zirkulations- bzw. Migrationsbewegungen zwischen dem anglokaribischen Raum und England bescheinigen einschlägige Forschungsansätze der Sendung *Caribbean Voices* darüber hinaus, pluralisierend auf den Kultur- und Literaturbetrieb in England gewirkt zu haben (Walmsley 1992, Griffith 2003).

Die Zahl von Forschungsansätzen und Aufsätzen, die die Sendung *Caribbean Voices* nicht nur erwähnen, sondern ausführlich beleuchten und in einen größeren Gesamtzusammenhang stellen, ist dagegen sehr überschaubar. Den Ausgangspunkt bilden zwei Aufsätze aus den 1980er Jahren, „The Caribbean Voices Programme and the Development of West Indian Short Fiction: 1945-1958“ (1986) von Rhonda Cobham und „The Flaming Faith of These First Years: Caribbean Voices“ (1989) von John Figueroa⁴. Während Cobham den Fokus auf die Analyse der Kurzgeschichten und der Literaturkritik innerhalb der Sendung legt und damit den Einfluss der Sendung auf die literarische Produktion untersucht, betrachtet Figueroa die der Sendung immanente komplexe Beziehung zwischen „Metropole“ und „Peripherie“. Hinsichtlich der neueren Forschung ist vor allem Glyne Griffith zu nennen, der unter dem Arbeitstitel *‘This is London calling the West Indies’: Henry Swanzy, the BBC and the Development of Caribbean Literature* (2001b) an einer umfassenden Monographie über die Sendung arbeitet. Sein Artikel „Deconstructing Nationalisms: Henry Swanzy, Caribbean Voices and the Development of West Indian Literature“ (2001a) lässt

³ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Cobham 1986 und Griffith 2001a.

⁴ Figueroa war frühzeitig als Leser und Kommentator in die Produktion der Sendung involviert und ist Herausgeber einer zweibändigen Anthologie mit dem Titel *Caribbean Voices: an Anthology of West Indian Poetry* (1972 [1966] und 1970), deren Gedichte zu einem großen Teil, wenngleich nicht ausschließlich, der gleichnamigen Radiosendung entstammen. Der zweite Band beinhaltet eine ausführliche thematische Einführung des Herausgebers.

bereits auf seine Forschung blicken. Griffith nimmt dabei insbesondere die ambivalente Position des Produzenten der Sendung, Henry Swanzy, in den Blick. Während Swanzy nach außen hin, d.h. in den britischen Kolonien, insbesondere aufgrund seiner Funktion innerhalb der BBC als offizieller Vertreter der Kolonialmacht wahrgenommen wurde, verstand er sich selbst als Ire und damit sowohl innerhalb der britischen Gesellschaft als auch innerhalb der BBC als marginale Figur. In der Folge fühlte er sich mit den Autor_innen im anglokaribischen Raum verbunden. Nach Griffith war gerade diese Konstellation förderlich für die anglokaribische Literaturentwicklung. Des Weiteren existiert ein eher populärwissenschaftlicher Artikel aus dem Jahr 2000 von Philip Nanton mit dem Titel „What Does Mr. Swanzy Want – Shaping or Reflecting? An Assessment of Henry Swanzy’s Contribution to the Development of Caribbean Literature“. Nanton geht darin der Frage nach, inwiefern es den Akteuren der BBC in London möglich war, die anglokaribische Literaturproduktion zu beeinflussen und in welchem Maße Einflussmöglichkeiten von Swanzy genutzt worden sind. Darüber hinaus ist, noch recht aktuell, die Ausgabe „Writers at Bush House“ des Literaturmagazins *Wasafiri* (2011) zu nennen. In dem darin enthaltenen Artikel „The Strange Creolisation of Anglophone Caribbean Letters“ betrachtet Bill Schwarz die Sendung *Caribbean Voices* in ihrer institutionellen Verankerung im BBC Empire- bzw. Overseas Service. Er betont die Tatsache, dass die anglokaribische Literaturentwicklung in hohem Maße von einer Radiosendung der BBC ausging und zu einem großen Teil auch dort, außerhalb des karibischen Raums, erfolgte.

Ausgehend von den bestehenden Erkenntnissen möchte ich, wie bereits dargelegt, die wissenschaftliche Forschung um den Aspekt der Austausch- und Aushandlungsprozesse zwischen dem karibischen Raum und Großbritannien ergänzen. Die rahmende Perspektive hierfür bilden Arbeiten aus der Diaspora- und Migrationsforschung in den Literatur- und Kulturwissenschaften, die das Moment der Bewegung zwischen Räumen ins Zentrum ihrer Betrachtungen rücken (Gilroy 1993, Puri 2003, Braziel and Mannur 2003, Ette 2005, Torres-Saillant 2006, Bandau und Galindo 2011). Ich untersuche die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* demnach in ihrer medialen Funktion als eine Institution, die Bedeutung produziert und verbreitet (vgl. Marchart 2008: 165). Da ich nach den Konditionen von Handlungsmächtigkeit frage, lege ich meiner Arbeit die Annahme zugrunde, dass sich die theoretischen Kategorien Kultur, Macht und Identität gegenseitig bedingen. Damit bewege

ich mich in den Cultural Studies in der Tradition Stuart Halls.⁵ Hall weist den Medien bei der Konstruktion und Verbreitung von Wissen und Bedeutung eine entscheidende Funktion zu (vgl. 1981a: 287; 1985: 103). In den Medien wird (ideologisches) Wissen durch die Praxis der Bedeutungsproduktion nicht nur generiert, sondern auch verbreitet, wie Hall anhand seines Kommunikationskreislaufs darstellt (vgl. mein Kapitel 2.1). Diesen Prozess unterschiedlicher Bedeutungsproduktion, -transformation und -zirkulation gilt es im Verlauf dieser Arbeit im Einzelnen zu beleuchten und für die Analyse der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* fruchtbar zu machen. Hall folgend, setze ich einen umfassenden Kulturbegriff voraus, der das gesamte Feld der Praktiken, Repräsentationen, Sprachen und Bräuche in der jeweils betrachteten Gesellschaft einschließt (vgl. Hall 1996b: 439). Nach Hall verstehe ich Kultur als „the sum of the different classificatory systems and discursive formations, on which language draws in order to give meaning to things“ (1997: 222). Als Diskurs bzw. diskursive Formation definiert Hall in Anlehnung an Michel Foucault „a group of statements which provide a language for talking about – e.g. a way of representing – a particular kind of knowledge about a topic“ (1992: 291). Auch Identitäten sind diskursiv konstruiert: „They are the result of a process of identification which enables us to position ourselves within or to ‘subject ourselves’ (inside) to the definitions which cultural discourses (outside) provide“ (Hall 1997: 220). Die Macht des Diskurses liegt dabei vor allem in der Produktion von Wissen. Mit Rückgriff auf Michel Foucault wird Wissen im Rahmen dieser Arbeit als diskursive Praxis verstanden. Dabei kann das Wissen „in Fiktionen, in Überlegungen, in Berichten, institutionellen Verordnungen, in politischen Entscheidungen liegen“ (Foucault 1981: 261). Nach Gamper sind auch in der Literatur Wissensbestände enthalten, die nicht lapidar als Fiktion abgetan werden können, sondern die epistemologisch wirksam werden, wodurch Literatur als „ein integraler Teil historisch spezifizierter Wissenskulturen“ (2009: 94) betrachtet werden kann. Das sich auf diese Weise konstituierende Wissen stellt „eine Menge an bedeutungshaltigen Elementen bereit, die wie alles ‚Wissen‘ an mediale Träger gebunden sind“ (ebd.: 95-96). Literatur bzw. der literarische Text stellt ein kulturelles Aushandlungsprodukt dar, das identitätsstiftend wirksam werden kann, und bildet somit einen zentralen Teil von Kultur.

⁵ Interessanterweise war Hall selbst ab Ende des Jahres 1954, also kurz nach Ausscheiden Swanzys aus der Sendung, mit literarischen und kritischen Beiträgen im Programm von *Caribbean Voices* erschienen (vgl. CVS 1013 28/11/54, CVS 1119 06/11/55, CVS 1124 19/02/56 und CVS 1350 22/06/58).

Ich grenze den Untersuchungszeitraum auf die Jahre von 1946 bis Ende 1954 ein, in denen Henry Valentine Swanzy die Sendung produzierte. Diese Eingrenzung erfolgt einerseits, da die kolonialen Strukturen, auf denen die Sendung basierte und die auf verschiedenen Ebenen den zentralen Forschungsgegenstand meiner Analyse darstellen, in der Person des irischen Produzenten verdichtet sind (vgl. Griffith 2001a). Andererseits wähle ich die Periode der Produktionsleitung Swanzys, weil er der Sendung eine neue Qualität verlieh. Erst ab 1946, mit dem Eintritt Swanzys in die Sendung und der Etablierung der BBC-Zweigstelle in Kingston, nahm *Caribbean Voices* die konzeptuelle Gestalt an, deren Funktionsweise⁶ ich in dieser Arbeit analysiere.⁷ Darüber hinaus bildet dieser Zeitraum auch für die Literaturentwicklung im anglokaribischen Raum die entscheidende Zeitspanne (vgl. Cobham 1995: 16). Mit der vorliegenden Arbeit, die einen einzelnen Abschnitt aus der Laufzeit der Sendung herausgelöst betrachtet und Brüche in ihrer Kontinuität deshalb nur am Rande in den Blick nimmt, möchte ich einen Beitrag für künftige Forschungsarbeiten leisten und eine umfassende Analyse der Radiosendung *Caribbean Voices* in der gesamten Kontinuität ihrer Laufzeit von 1943 bis 1958 in der Zukunft ermöglichen.

Das Material, das dem Dissertationsprojekt zugrunde liegt, umfasst die Radioskripte⁸ der Sendung (im Folgenden: *Caribbean Voices Scripts* [CVS]), die aus dem BBC Written Archive Centre in Reading (Großbritannien) stammen sowie die Korrespondenz zwischen Swanzy und den verschiedenen Akteuren in England und im karibischen Raum (im Folgenden: *Henry Swanzy Archive* [HSA]). Letztere ist in den Special Collections der University of Birmingham (Großbritannien) archiviert. In den Radioskripten sind die Moderationen und Kommentare Swanzys, die präsentierten literarischen und essayistischen Texte sowie redaktionelle Anmerkungen, Änderungen und gestrichene Textpassagen festgehalten. Das literarische Textmaterial umfasst mehrheitlich Kurzgeschichten und Gedichte. Daneben werden vereinzelt auch Romanzauszüge, Theaterstücke (oder Auszüge daraus) sowie Sketche, d.h. kurze, anekdotenhaft und oft humorvoll pointierte Prosatexte, gesendet. Das essayistische Textmaterial besteht aus so genannten „talks“, reportageartigen Beiträgen, beispielsweise ein kulturelles Phänomen oder ein bestimmtes Ereignis betreffend. Die „talks“ weisen häufig auch einen literaturkritischen Charakter auf. Zu dieser Ka-

⁶ Einen Einblick in die Funktionsweise der Sendung bietet mein Unterkapitel 1.1 in dieser Einleitung. Darüber hinaus werden notwendige Informationen an den entsprechenden Stellen in dieser Arbeit geliefert.

⁷ Beispielsweise war es Swanzy, der auf die Relevanz von Literaturkritik hinwies und regelmäßige literaturkritische Beiträge im Programm der Sendung etablierte.

⁸ Laut Auskunft der BBC sind die Tonaufnahmen der Sendung nicht archiviert.

torie gehören beispielsweise literaturkritische Kommentare, die zumeist direkt im Anschluss an eine im Programm gelesene Kurzgeschichte ausgestrahlt wurden; sowie Swanzy's halbjährliche Rückblicke „The Last Six Months“, in denen er regelmäßig die Beiträge eines zurückliegenden Halbjahres Revue passieren ließ. Außerdem erscheinen vereinzelt Buchrezensionen. In dem hier betrachteten Zeitraum wurden etwa 935 Beiträge im Programm von *Caribbean Voices* präsentiert.⁹

Sowohl die Radioskripte als auch die Korrespondenz Swanzy's wurden von mir in den jeweiligen Archiven gesichtet und fließen in die Analyse ein. Den eigentlichen Textkorpus bilden jedoch die essayistischen Beiträge der Sendung, insbesondere die dreizehn in der Sendung erschienenen „The Last Six Months“-Berichte von Henry Swanzy selbst sowie drei Texte, in denen britische Intellektuelle die Literarentwicklung im anglophonen karibischen Raum kommentieren: „What I hope to see from the West Indies“ von Arthur Calder-Marshall (CVS 164¹⁰ 01/02/48¹¹), „What I look for in West Indian Literature – Jamaica“ von Robert Herring (CVS 205 18/04/48) und „Recent West Indian Poetry“ von Roy Fuller (CVS 223 16/05/48). Des Weiteren beziehe ich mich auf die Skripte von zwei Sendungen, in denen Diskussionsrunden mit Autor_innen aus dem karibischen Raum stattgefunden haben, unter den Titeln „Comments on Programmes“ (CVS 105-107 27/04/47) und „A West Indian Symposium“ (CVS 504-515 09/07/50) sowie auf das Manuskript eines Vortrags mit dem Titel „Writing for the BBC's 'Caribbean Voices'“ (C. Lindo HSA 13/02/51). Außerdem stütze ich meine Analyse auf drei von Swanzy während bzw. kurz nach seiner Zeit als Produzent der Sendung veröffentlichte Artikel, die die anglokaribische Literarentwicklung sowie das Radioprogramm zum Thema haben: „Caribbean Voices. Prolegomena to a West Indian Culture“ (1949), „Writing in the British Caribbean: A Study of Cultural Devolution“ (1952) und „The Literary Situation in the Contemporary Caribbean“ (1956). Mein Textkorpus beinhaltet darüber hinaus fünf literarische Texte aus der Sendung, die ich in Kapitel fünf analysiere.¹² Ich konzentriere mich auf die Kurzgeschichten „The Pawpaw Tree“ von Edgar Mittelholzer (CVS 97 09/03/47), „Policeman Tying his

⁹ Die Sendungsskripte aus den vier Monaten von September bis Dezember 1949 fehlen, wobei Swanzy in seiner Korrespondenz des Öfteren beklagt, dass entliehene Skripte aus dem Archiv der Sendung nicht zurückgegeben werden. Abgesehen von solchen Einzelfällen ist das Archiv aber größtenteils vollständig.

¹⁰ Skriptnummer bzw. Signatur

¹¹ Ausstrahlungsdatum

¹² Die entsprechenden Kurzgeschichten sind im BBC Written Archive Centre in Reading einsehbar. Mit freundlicher Genehmigung von Jacqueline Ward ist dieser Arbeit exemplarisch die Abschrift der Kurzgeschichte „The Pawpaw Tree“ von Edgar Mittelholzer angehängt.

Laces“ von R. L. C. Aarons (CVS 156 07/12/47), „Gratitude“ von L. A. M. Bridge (CVS 203 11/04/48), „The Obeah Man“ von Samuel Selvon (CVS 263 25/07/48) und „Potatoes“ von V. S. Naipaul (CVS 703 27/04/52). Diese Kurzgeschichten konstruieren, abgesehen von Aarons¹³, alternative Wirklichkeiten, in denen Repräsentanten der Mittelschicht und kreolischer¹⁴ Kulturen im anglokaribischen Raum in der kolonialen Konstellation miteinander in Kontakt treten. Die Brüche, die ich im Rahmen meiner Lektüre in den Texten ausmachen konnte, lese ich als Ausdruck der komplexen kulturellen Dispositionen der Autoren, die sich trotz ihrer an die Kultur des britischen Bürgertums angelehnten Sozialisation den Kulturen der Unterschichten zuwendeten. Ich nehme dabei sowohl die Geschlechterrollen und Figurenkonstruktionen in den Blick als auch Repräsentationen kreolischer Kulturen im Text. Darüber hinaus fungieren die Unebenheiten im Text als Strategien der Machtaneignung, die ich als Ausdruck von Handlungsmächtigkeit lese, denn die Kurzgeschichten dekonstruieren beispielsweise bürgerliche Geschlechterrollen oder werten die kreolischen Protagonisten im Rahmen der Handlungsführung gegenüber den Vertretern der Oberschicht auf.

Meine Dissertation gliedert sich in sechs Kapitel, wobei die Kapitel drei, vier und fünf den Hauptteil der Arbeit bilden. Die Einleitung beinhaltet, an diesen Absatz anschließend, einen knappen chronologischen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*, der als Einführung in das Programm und zum besseren Verständnis der Zusammenhänge dienen soll. Mit Kapitel zwei habe ich der Analyse eine Betrachtung der relevanten Theorien und Methoden vorangestellt, die die für meine Arbeit wesentlichen Konzepte und Modelle von Stuart Hall und Pierre Bourdieu referiert sowie eine Definition der zentralen Begriffe liefert. In Kapitel drei untersuche ich, welche Diskurse, Vorstellungen und Bilder die Sprechweise über anglokaribische Literatur im Rahmen der Sendung bestimmten und dabei selbst einen Diskurs über *West Indian Literature* konstruierten. Darüber hinaus zeige ich auf, auf welchen Paradigmen die Textauswahl der Akteure der Sendung basierte und leite daraus ab, wie anglokaribische Literatur im Rahmen der Sendung definiert wurde. Das vierte Kapitel analysiert die Struktur des litera-

¹³ Aarons Text klammert kreolische Lebenswirklichkeiten aus. Wie bei den anderen Texten ist aber auch bei Aarons das in der Kurzgeschichte angelegte Mittelklassenszenario meiner Lesart zufolge durch Unebenheiten gebrochen.

¹⁴ In Anlehnung an Donnell (2006) verwende ich den Begriff kreolisch bzw. anglokreolisch und beziehe mich dabei auf die Kulturen der gesellschaftlichen Klassen im anglokaribischen Raum, in denen Kreolsprachen gesprochen werden.

rischen Feldes in kolonialer Situation und stellt die Aushandlungsprozesse um die Definitionsmacht innerhalb des Feldes heraus, die sich durch die Etablierung der BBC-Radiosendung als Institution im karibischen Raum ergaben. Es geht darum, die verschiedenen Strategien sichtbar zu machen, die die unterschiedlichen Akteure innerhalb des literarischen Feldes anwendeten, um ihre jeweiligen Positionen zu verhandeln und ihre Interessen durchzusetzen. Das fünfte Kapitel beinhaltet die bereits weiter oben beschriebenen Textanalysen der fünf genannten Kurzgeschichten. Abschließend fasse ich die Analyseergebnisse in Kapitel sechs zusammen und liefere einen Ausblick auf offene Fragen und mögliche künftige Forschungsansätze.

1.1 CARIBBEAN VOICES – EINE EINFÜHRUNG

Caribbean Voices war der Titel einer Radiosendung, die zwischen 1943 und 1958 von der British Broadcasting Corporation (BBC) in London produziert und im anglophonen karibischen Raum ausgestrahlt wurde. Die Sendung präsentierte Kurzgeschichten, Gedichte und Essays von Autor_innen aus den englischsprachigen Teilen der Karibikregion. Das Konzept basierte auf einer Idee der jamaikanischen Autorin, Journalistin und politischen Aktivistin Una Marson.¹⁵ Marson war seit 1938 regelmäßig für die BBC in London tätig. Sie entwickelte und moderierte Sendungsformate für den Empire Service der Sendeanstalt. Ende des Jahres 1942 folgte Marson einer Einladung von George Orwell, der die BBC-Literatursendung *Voice* moderierte. Die Sendung, in der Orwell moderne Lyrik präsentierte, wurde im Eastern Service der BBC ausgestrahlt. Marson las neben Autor_innen wie etwa T. S. Eliot auch ihre eigenen Texte in der Sendung. Inspiriert durch *Voice* entwickelte sie das Format *Caribbean Voices*. Die erste Sendung wurde am 11. März 1943 ausgestrahlt.

Im Juli 1945 verließ Marson England für einen fünfmonatigen Aufenthalt im karibischen Raum, wobei sie Erholung und Beruf miteinander verband: „Her major tasks were to research listeners’ opinions of the current broadcasts and to scout for new programme ideas for the postwar era“ (Jarrett-Macauley 1998: 168). Die meiste Zeit verbrachte sie in Jamaika, bevor sie sich auf eine sechswöchige Reise durch die Karibik begab. Sie reiste über Nassau und die Bahamas nach Trinidad, Britisch Guyana, Barbados und Grenada. Die Sendung *Caribbean Voices* und Marson als deren Redakteurin und Moderatorin waren

¹⁵ Für ausführliche Informationen zum Leben und Wirken von Una Marson vgl. Jarrett-Macauley 1998. Für Marsons Tätigkeit bei der BBC vgl. S. 141-173 im gleichen Band.

bereits zu dieser Zeit im gesamten karibischen Raum bekannt. Überall wurde sie ehrenvoll empfangen und traf neben einflussreichen Persönlichkeiten aus Politik und Kultur auch weniger bekannte Schriftsteller_innen in der Region:

[...] the last thing that she would have wanted was to find herself out of step with her listeners and broadcasters. She was very well prepared against such an eventuality and had decided to talk to West Indians of every shade of opinion and of every national group, and to procure as much West Indian literature as possible from the entire region for use in future programmes. (ebd.: 169)

In Trinidad überreichte ihr der Autor Harold Telemaque seine Manuskripte und Marson versprach, diese an die BBC weiterzuleiten. Telemaque war es auch, der anregte, literaturkritische Kommentare in die Sendung zu integrieren. Diese Praxis sollte später charakteristisch für *Caribbean Voices* werden. Daneben traf Marson Ernest Carr, den Vorsitzenden der *Trinidad Authors and Writers Association*, in dessen Haus Autor_innen wie George Lamming und Edgar Mittelholzer regelmäßig zusammenkamen. In Britisch Guyana lernte Marson Arthur J. Seymour kennen, dessen Literaturzeitschrift *Kyk-over-al* im gleichen Jahr zum ersten Mal erschienen war. Nach fünf Monaten kehrte Marson, erfüllt von der positiven Resonanz, die ihre Sendung im karibischen Raum erfuhr, und mit neuen Ideen und Plänen für die Zukunft des Programms nach London zurück. Doch, so ist Marsons Biographie zu entnehmen, forderten bald darauf die anstrengenden Jahre während des Krieges und die Anstrengungen der zurückliegenden Reise ihren Tribut. Marson setzte ihre Arbeit für die BBC offiziell aus gesundheitlichen Gründen nicht weiter fort und kehrte im April 1946 nach Jamaika zurück. Laut Griffith führten aber auch interne Kritik und Druck innerhalb der BBC zu Marsons Rückzug (vgl. 2001a: 8-9, auch mein Kapitel 4.3.2).

Im Juli 1946 übernahm Henry Swanzy die Produktionsleitung von *Caribbean Voices*. Swanzy war seit 1941 für den BBC-General Overseas Service tätig und besaß eine starke Affinität zur Literatur. Während in der Anfangszeit von *Caribbean Voices* die Beiträge bereits veröffentlichten Quellen entnommen worden waren, etablierte die BBC zeitgleich zu Swanzys Eintritt in die Sendung die Praxis, unveröffentlichte Manuskripte direkt vor Ort im karibischen Raum zu sammeln und zweimal monatlich über eine Zweigstelle der BBC in Jamaika nach London schicken zu lassen. Die Funktion als Repräsentantin der BBC in Kingston übernahm offiziell die Jamaikanerin Gladys Lindo.¹⁶ So konnten wäh-

¹⁶ Laut Griffith hatte Gladys Lindo den Posten in der BBC-Zweigstelle in Kingston nur pro forma inne. Inoffiziell habe ihr Ehemann Cedric Lindo die Funktion des Literaturagenten ausgeübt, die er offiziell nicht an-

rend der gesamten Laufzeit der Sendung viele neue Talente entdeckt, gefördert und über-regional bekannt gemacht werden. Dies sollte später Autor_innen wie V. S. Naipaul, Edward Kamau Brathwaite, George Lamming, Samuel Selvon, Derek Walcott, Andrew Salkey und Wilson Harris zum Vorteil gereichen. Das Fehlen von Schriftstellerinnen, die im Zusammenhang von *Caribbean Voices* international berühmt geworden sind, ist auffällig, kann im Rahmen dieser Arbeit aber nicht näher untersucht werden.¹⁷ Ein Beispiel für eine Autorin, die regelmäßig in der Sendung veröffentlichte und dort Anerkennung fand, ist Louise Bennett. Jedoch koinzidiert der für ihre Karriere entscheidende Zeitpunkt nicht mit ihrer Teilnahme an *Caribbean Voices*.

Cedric Lindo hebt in einem Vortrag am 13. Februar 1951 im jamaikanischen P.E.N.-Club¹⁸ die Relevanz der Radiosendung *Caribbean Voices* hervor:

[...] in our address book there are nearly two hundred names of writers in this area who have contributed and still contribute to the programme. [...] The best known writers of the West Indies, that is those with more than purely local reputation, have all been heard in the programme. [...] “Caribbean Voices” is therefore of real significance for the writers of this area. (HSA 13/02/51: 1)

Für viele Autor_innen im anglophonen karibischen Raum war *Caribbean Voices* angesichts eines sehr begrenzten regionalen Verlagswesens eine willkommene Möglichkeit, um zu publizieren und dafür vergütet zu werden. Neben den regulären literarischen Beiträgen lief ab 1947 regelmäßig Literaturkritik im Programm der Sendung, und Swanzy selbst veröffentlichte ab 1948 halbjährlich einen kritischen Rückblick über die Beiträge der vergangenen sechs Monate. Den anglokaribischen Autor_innen bot sich auf diese Weise nicht nur die Möglichkeit, ihre eigenen Texte im Radio zu veröffentlichen, sondern sie lernten darüber hinaus die Literatur ihrer Kolleg_innen in der Region kennen oder erhielten überhaupt erst Kenntnis von ihrer Existenz. Außerdem bot die Sendung ihnen die Chance, literaturkritisch besprochen und kommentiert zu werden. Die wesentlichen Leistungen von *Caribbean Voices* erstreckten sich somit auf die Funktionen der Sendung als Publikationsmedium, soziales Netzwerk und Medium der Literaturkritik. Henry Swanzy

treten konnte, da ihm als Beschäftigter bei der Jamaica Fruit and Shipping Company ein Interessenskonflikt hätte unterstellt werden können. Cedric Lindos Leidenschaft war die Literatur, er kannte sich in der Literaturszene Jamaikas aus und besaß dort ein hohes Ansehen. Im Rahmen der Sendung publizierte Cedric Lindo unter dem Pseudonym Eric Coddling. In der Sendung selbst bezieht sich Swanzy jedoch ausschließlich auf Gladys Lindo und die gesamte Korrespondenz zwischen London und Kingston wird zwischen Henry Swanzy und Gladys Lindo geführt. Griffith räumt ein, dass unklar sei, in wessen Namen Gladys Lindo eigentlich schrieb, in ihrem eigenen Namen oder in dem ihres Ehemannes (vgl. Griffith 2001a: 13-14).

¹⁷ Zur Abwesenheit von Frauen im Kanon anglokaribischer Literatur vgl. Rosenberg 2001.

¹⁸ Die P.E.N.-Clubs sind auf nationaler und internationaler Ebene organisierte Autor_innenverbände.

verstand sich als „temporary caretaker“ (1949: 23) einer anglokaribischen Literatur im Entstehungs- und Entwicklungsprozess. Er artikulierte dabei das Interesse, anglokaribische Literatur einem breiteren Publikum bekannt machen zu wollen (vgl. Swanzy CVS 642 19/08/51: 1). In der Tat hob das Programm die regionale Literatur aus ihrem lokalen Kontext heraus und machte sie einer überregionalen Hörer_innenschaft zugänglich. Durch die Ausstrahlung im Radio hatten theoretisch auch jene Bevölkerungsschichten Zugang zur Literatur, die nicht oder nur bedingt lesen konnten oder sich aufgrund ihrer begrenzten finanziellen Möglichkeiten Bücher und andere Druckerzeugnisse nicht leisten konnten.

Ab 1948 nutzten immer mehr Autor_innen, die aus dem anglokaribischen Raum nach England emigrierten, die Sendung *Caribbean Voices* und ihren Herausgeber Henry Swanzy als erste Anlaufstelle in der Fremde. So etablierte sich auch in London um die Sendung und ihren Produzenten eine große prosperierende Gruppe junger anglokaribischer Autor_innen. Swanzy selbst wirkte mit steigender Zahl karibischer Schriftsteller_innen in England zunehmend frustriert und überfordert, da er sich in der Verantwortung fühlte, die Autor_innen in London zu unterstützen (vgl. Swanzy an Collymore HSA 16/05/50). Außerdem begleitete ihn das ständige Gefühl, aus der Entfernung nicht wirklich etwas bewirken zu können (vgl. Swanzy CVS 409 21/08/49: 5). Ende des Jahres 1954 entschied sich Swanzy, der neben *Caribbean Voices* auch Herausgeber von *African Affairs*, der Zeitschrift der *Royal African Society* in London war, schließlich die BBC in London zu verlassen, um in Ghana als Programmdirektor beim Aufbau des Gold Coast Broadcasting Systems¹⁹ mitzuwirken. Nach seinem Abschied von *Caribbean Voices* setzte V. S. Naipaul, der seit seiner Ankunft in England regelmäßig als freier Mitarbeiter für die BBC tätig gewesen war, Swanzys Arbeit als Redakteur der Sendung fort, bis die Sendung 1958 schließlich aus dem Äther ging:

By 1958, the *Caribbean Voices* Programme had ceased to function as the crucial channel for new writers it had formerly been. More than half of the programme's contributors were now England-based West Indians [...]. [...] communication between the programme and its Caribbean listeners and contributors had dwindled. [...] It would seem that *Caribbean Voices* had finally outlived its usefulness. (Cobham 1986:158)

¹⁹ Die heutige Ghana Broadcasting Corporation

2. THEORIEN UND METHODEN

2.1 HALLS KOMMUNIKATIONSMODELL UND DAS KONZEPT DER ARTIKULATION

Stuart Hall entwirft Ende der 1970er Jahre mit seinem Kodieren/Dekodieren-Modell ganz explizit ein Gegenkonzept zu linear, in nur eine Richtung verlaufenden Sender-Empfänger-Kommunikationsmodellen (vgl. Hall 1980a). Die medienwissenschaftliche Forschung innerhalb der Cultural Studies in der Tradition Halls nimmt die Rolle der Medien in den Blick, die diese bei der Produktion, Reproduktion, Transformation und Zirkulation von Ideologien spielen:

This latter approach defined the media as a major cultural and ideological force, standing in a dominant position with respect to the way in which social relations and political problems were defined and the production and transformation of popular ideologies in the audiences addressed. (Hall 1980b: 117)

Da Wissen im Rahmen dieser Arbeit als diskursive Praxis verstanden wird und nach Hall Ideologien diskursiv konstruiert sind, stellen auch Ideologien eine Form von Wissen dar. Hall betont, dass auch Absichten innerhalb von Ideologien formuliert werden (vgl. Hall 1981b: 31). Terry Eagleton setzt sie darüber hinaus in einen engen Zusammenhang mit Interessen²⁰. Demnach schlagen sich Ideologien in Interessen nieder und sind somit auch als Ausdruck von Interessen lesbar (vgl. Eagleton 1991: 10, 223). Hall Definition des Begriffs lautet wie folgt:

I am using the term to refer to those images, concepts and premises which provide the frameworks through which we represent, interpret, understand and ‘make sense’ of some aspects of social existence. [...] ideologies do not consist of isolated and separated concepts, but in the articulation of different elements into a distinctive set or chain of meanings. (1981b: 31)

Das Konzept der Artikulation²¹ bezieht sich auf eine Verknüpfungsform, die unter bestimmten Bedingungen eine Einheit zwischen zwei unterschiedlichen Einzelementen herstellen kann (vgl. Hall 1996a: 141). Diese Verbindung ist in besonderer Weise charakterisiert: „It is a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time“ (ebd.).

²⁰ Hier zu verstehen im Sinne von „social interests“, also als die Interessen einer bestimmten sozialen Gruppe (vgl. Eagleton 1991: 10).

²¹ Hall benutzt den Begriff synonym mit „verbunden sein“ (*to be connected*) (vgl. 1981b: 31) und Marchart verweist auf die fast synonyme Verwendung des Begriffs mit dem Konstruktionsbegriff in den Cultural Studies (vgl. 2003: 9).

Um die Rolle der Medien zu beschreiben, die diese bei der Zirkulation und Reproduktion dominanter Definitionen und Bedeutungen spielen (vgl. Hall 1980b: 118), entwickelt Hall sein Kodieren/Dekodieren-Modell, das den Kommunikationsprozess nun als komplexe Struktur, d.h. als einen kontinuierlichen Kreislauf auffasst und dem Publikum in diesem Zirkulationsprozess eine weitaus aktivere Rolle als bisher zuweist. Hall erarbeitet damit ein Theoriemodell, das die Produktion und Zirkulation von Wissen und Bedeutung in den Medien darstellt und erklärbar macht. Er legt dabei den Fokus auf die Momente des Kodierens und Dekodierens, also der Produktion und Rezeption einer Nachricht als determinierende Momente. Beide Momente sind dabei Teil ein und desselben diskursiven Universums (vgl. Hall 1994: 260): Das Dekodieren schlägt sich in Praktiken und Diskursen nieder, die im Prozess des Kodierens wieder aufgegriffen werden, wobei wiederum neue Bedeutungen erzeugt werden, die dann wieder dekodiert werden usw. (vgl. ebd.: 260-261). So wie Wissen das Produkt einer Praxis darstellt (vgl. Hall 1985: 98), wird auch ein Diskurs durch die Praxis der Bedeutungsproduktion produziert (vgl. Hall 1992: 291). Hier kommt erneut Halls Konzept der Artikulation zum Tragen, denn Hall versteht „the so-called ‘unity’ of a discourse“ (Hall 1996a: 141) als „the articulation of different, distinct elements, which can be rearticulated in different ways because they have no necessary ‘belongingness’“ (ebd.). Bezugnehmend auf Foucault hebt Hall die enge Beziehung zwischen Diskurs, Wissen und Macht hervor: „The knowledge which a discourse produces constitutes a kind of power, exercised over those who are ‘known’“ (1992: 294-295). Nach Hall liegen der Art und Weise, wie eine Aussage formuliert oder konstruiert wird, ideologische Prämissen zugrunde, so dass Ideologien transformierend auf bestehende Diskurse wirken und verschiedene ideologische Diskurse nebeneinander existieren können (vgl. 1981b: 32). Mit seinem Kodieren/Dekodieren-Modell fragt Hall danach, wie ein Diskurs in den Medien konstruiert und zum Zirkulieren gebracht wird. Er versteht Medien als ideologische Apparate, die Bedeutung produzieren und in der Gesellschaft verbreiten (vgl. ebd.: 33). Damit stellen sie nicht nur eine machtvolle Quelle von Wissen und Ideen dar, sondern sind gleichermaßen der Ort, an dem diese Ideen mit einander verknüpft und transformiert werden (vgl. ebd.: 35). Im Fazit ist eine Theorie der Artikulation zweierlei: „[...] a way of understanding how ideological elements come, under certain conditions, to cohere together within a discourse, and a way of asking how they do or do not become articulated, at specific conjunctures, to certain political subjects“ (Hall 1996a: 141-142).

Hall betont die Annahme, dass ein bedeutungstragender Diskurs nicht von den bewussten Intentionen derjenigen abhängt, die innerhalb dieses Diskurses z.B. in den Medien Aussagen formulieren (vgl. 1981b: 37-38). Nichtdestoweniger hebt er hervor: „[...] it is the broadcaster who initiate and structure the circuit of communication – what they don't put into the circuit will not pass round“ (1981a: 274). Er versteht die Informationen, die die Medien vermitteln, als praktisches soziales Wissen: „Then it is 'knowledge' about how people behave, what they are thinking and talking about, how fashions – in clothes, or lifestyles or speech or ideas – are changing. Finally it is 'news' how opinions *about* events are changing“ (ebd.: 270; Hervorhebung S. H.). Das Produzieren von Informationen, also von sozialem Wissen durch die Medien, den Kodierungsprozess in seinem Modell, fasst Hall als eine komplexe soziale Praxis auf:

This process of 'initiating' communication is determined and involves extensive editorial interventions, many practices of *shaping* and *selection* that are based not only on the technical means available but on *judgments* – e.g. ideas of what is 'important' and 'relevant' and 'newsworthy' and 'dramatic', and what is not. (ebd.: 274-275; Hervorhebungen S. H.)

Damit ist die Produktion von Sendungen auch eine ideologische Praxis (vgl. ebd.: 287), selbst wenn die formale Unabhängigkeit der Medien, zumindest in der hier betrachteten Region Großbritannien, institutionell festgeschrieben ist und stets betont wird. Als nationale, d.h. dem nationalen Interesse verschriebene Institutionen bewegen sie sich, von explizit randgruppenorientierten Sendungen und Sendern abgesehen, innerhalb einer bestimmten Machtstruktur, eines Bezugssystems: innerhalb eines nationalen Konsenses, den sie versuchen müssen unter Wahrung größt möglicher Objektivität darzustellen (vgl. ebd.: 284ff.). Hall versteht Konsens dabei nicht als „[...] a unified, single position to which the whole society subscribes“ (ebd.: 284), sondern als „the basic *common ground*, the underlying values and premises, shared between two positions which may, in their detail, sharply diverge. 'Consensus' depends on structured disagreement [...]“ (ebd.; Hervorhebung S. H.). Somit besteht, nach Hall eine strukturell und nicht personell (vgl. ebd.: 282) bedingte Tendenz in Rundfunk und Fernsehen „to favour the prevailing social, political and economic arrangements of the society of which it is a determinate part“ (ebd.: 287). Hall gelangt zu der Überzeugung, dass Medien innerhalb der herrschenden dominant-hegemonialen Kodes, also gemäß einer bevorzugten Lesart ihre Botschaften kodieren (vgl. 1980a: 134).

So wie der Prozess des Kodierens, also die Übersetzung von Realität in Botschaften und Bedeutungen, als soziale Praxis²² aufgefasst wird, wird auch das Moment des Dekodierens als komplexe soziale Praxis verstanden, womit dem Publikum als dem Empfänger der Information eine gleichermaßen aktive Rolle zuteil wird (vgl. Hall 1981a: 267ff.). Das Publikum dekodiert mediale Botschaften gemäß einem eigenen Interpretationsrahmen und weist ihnen Bedeutungen zu. Damit Kommunikation stattfinden kann, müssen Kommunikator und Empfänger über einen gemeinsamen Wissens- und Interpretationsrahmen, einen gemeinsamen Kode verfügen, den Hall wiederum mit dem Begriff des Konsenses bezeichnet (vgl. ebd.: 277) und in dessen Bezugsrahmen das Kodieren und Dekodieren stattfindet. In diesem Zusammenhang ist die Unterscheidung zwischen der denotativen (wörtlichen) Bedeutung und der konnotativen (interpretierten) Bedeutung relevant (vgl. ebd.). Eine Botschaft muss auf der denotativen Ebene verstanden werden, damit Kommunikation stattfinden kann. Eine Aussage kann dagegen auf der denotativen Ebene verstanden werden, ohne dass ihr damit auf der konnotativen Ebene zugestimmt wird. Trotzdem hat Kommunikation stattgefunden. Der Empfänger kann entsprechend verschiedene Dekodierpositionen einnehmen, die Hall idealtypisch als oppositionell, ausgehandelt oder dominant kategorisiert (vgl. 1980a: 136-138).

Die Wirkungsweise von Ideologien sieht Hall in der Konstruktion von Identitäts- und Wissenspositionen (vgl. 1981b: 32). Hier verortet Hall das Artikulationsprinzip:

So it is the articulation, the non-necessary link, between a social force which is making itself, and the ideology or conception of the world which makes intelligible the process they are going through, which begins to bring onto the historical stage a new social position and political position, a new set of social and political subjects. (1996a: 144)

In diesem Sinne weist Hall der Kultur sowohl für die Subjektbildung als auch für die Identitätsbildung zentrale Bedeutung zu (vgl. Hall 1997: 217). Dabei entwickelt sich Identität nicht aus einem inneren Selbst heraus:

[...] identity emerges [...] in the dialogue between the meanings and definitions which are *represented* to us by the discourse of a culture, and our willingness (consciously or unconsciously) to respond to summons of those meanings, to be hailed by them, to step into the subject positions constructed for us by one of the

²² Nach Hall haben alle sozialen Praktiken, die Bedeutung produzieren oder sich auf Bedeutungen beziehen, eine kulturelle Dimension und finden innerhalb eines Diskurses statt (vgl. Hall 1997: 225-226). Bei der Produktion von Bedeutung wird der Sprache, als Praxis der Repräsentation, eine entscheidende Bedeutung zuteil (vgl. ebd.: 220-221).

discourses [...] – in short, to invest our sympathies and feelings in one or other of those images, to *identify*. (Hall 1997: 219; Hervorhebungen S. H.)

Hall weist den Medien in diesem Zusammenhang große ideologische Macht zu. Sie produzieren Bedeutungen – „representations of the social world, images, descriptions, explanations“ (Hall 1981b: 35) – und bestimmen dabei, welche Bedeutungen in der Welt bzw. in der Gesellschaft zirkulieren: „The quasi-monopolistic position of broadcasting in our society gives it a profound cultural power over which ideas constantly circulate, which are defined as ‘legitimate’ and which are classified as ‘irrelevant’ or ‘marginal’“ (Hall 1981a: 287). Nach Hall besitzt die soziale Praxis des Kodierens eine Spezifik – sie produziert, reproduziert und verändert das Feld der Repräsentationen selbst (vgl. Hall 1985: 104). Für Hall ist Ideologie damit nichts anderes als „this work of fixing meaning through establishing, by selection and combination, a chain of equivalences“ (ebd.: 93), was ja gerade das Konzept der Artikulation ausmacht.

Halls Konzept der Artikulation kann nicht nur als Theorie verstanden, sondern darüber hinaus als Methode einer kulturwissenschaftlichen Analyse angewendet werden, wie Daryl Slack darlegt: „On the other hand, it [articulation] provides strategies of undertaking a cultural study, a way of ‘contextualizing’ the object of one’s analysis“ (1996: 112). Daryl Slack betont den „unfertigen“, prozesshaften Charakter von Artikulation (vgl. ebd.: 114). Es geht darum, den Prozess zu verstehen, durch den Verbindungen hergestellt werden; um die Untersuchung der Bedingungen von Artikulation in einer bestimmten Diskursformation (vgl. Hall 1985: 102). Dies wird durch eine hegemonietheoretisch gefasste Form der Diskursanalyse erreicht, die die Ebene der Bedeutungsstrukturen in Halls Kommunikationsmodell zum Gegenstand hat (vgl. Hall 1980a: 128-138, Marchart 2008: 168). Einerseits kann auf diese Weise erklärt werden, wie Medien in ihrer Rolle als „signifying institutions“ einen Diskurs konstruieren; andererseits können soziale Identitätsbildungsprozesse dargestellt werden. Dabei ist es notwendig, Halls Annahme zugrunde zu legen, dass soziale Identitäten auf dem Feld der Kultur über Differenz, d.h. innerhalb von Machtverhältnissen, diskursiv konstruiert werden (vgl. Hall 2000: 234). Erst in Abgrenzung zu anderen Identitäten erhält die Identität einer Gruppe Bedeutung. Identität ist dabei als multipel, kollektiv und instabil zu verstehen (vgl. Marchart 2008: 177). Beschrieben mit der Methode der Artikulation, werden im Rahmen sozialer Identitätsbildungsprozesse ungleiche Elemente miteinander artikuliert. Diese unterschiedlichen miteinander artikulierten Elemente, die die Identität einer Gruppe konstruieren, bilden eine Äquivalenzkette. Die unterschiedlichen

Einzelemente verbindet dabei eine gemeinsame Größe: das durch die Äquivalenzkette Negierte. Gegenüber diesem rein negativen Bezugspunkt schließen sich die Differenzen erst zu einem gemeinsamen Ensemble zusammen (vgl. Marchart 2008: 185). Die Differenzen, die gemeinsam die Identität einer Gruppe ausmachen, sind nur aufgrund des ihnen allen gemeinsamen Antagonismus gegenüber einer anderen Gruppe miteinander äquivalent: „Eine vorübergehende Artikulation relationaler Elemente (Differenzen) stellt sich her durch deren gemeinsame Abgrenzung gegenüber einem antagonistischen Außen“ (Marchart 2008: 185).

Mit Blick auf die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* gilt es also zu fragen, erstens, was für einen Diskurs über anglokaribische Literatur die Sendung konstruierte und wie dabei unterschiedliche Einzelemente zu einem einheitlichen Ganzen artikuliert, d.h. verknüpft wurden; zweitens, inwiefern die Sendung dabei die Produktion von Bedeutung beeinflusste sowie drittens, welche Identifikations- und Handlungsspielräume dieser Diskurs den Akteuren auf dem literarischen Feld in kolonialer Situation schließlich bereit hielt.

2.2 BOURDIEUS STRUKTUR DES LITERARISCHEN FELDES

Ebenso wie Hall betont Pierre Bourdieus Feldkonzept die Machtverhältnisse sowie die Positionierungen der Akteure im sozialen Raum. Bourdieu fragt danach, „wie er [dieser oder jener Schriftsteller] aufgrund seiner sozialen Herkunft und der ihr geschuldeten gesellschaftlich konstituierten Eigenschaften bestimmte gegebene Positionen einnehmen konnte [...]“ (Bourdieu 1999: 341). Im Rahmen der Untersuchung der Funktions- und Wirkungsweise der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* wird deshalb, neben Hall, auch Bourdieus Analyse *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (dt. 1999) auf den Literaturbetrieb des anglokaribischen Raums in kolonialer Situation angewendet. Bourdieu analysiert die sozialen Bedingungen der künstlerischen Produktion. An zentraler Stelle steht die Wesensbestimmung des literarischen Feldes. Bourdieu untersucht die Konstellationen und Relationen zwischen den unterschiedlichen Akteuren und Institutionen einschließlich der zugrunde liegenden Interessen und Strategien, die den literarischen Markt bestimmen. Er beschreibt drei Ebenen des literarischen Feldes: Erstens die Position des literarischen Feldes innerhalb des Feldes der Macht, zweitens die innere Struktur des literarischen Feldes, d.h. die Beziehungen zwischen den verschiedenen Positi-

onen innerhalb des Feldes, und drittens die Dispositionen und Positionierungen der unterschiedlichen Akteure.

Das Feld der Macht ist der Ort, an dem um die Autonomie des jeweiligen Feldes – beispielsweise des literarischen Feldes – gerungen wird, in Form von Machtkämpfen bzw. „Auseinandersetzungen zwischen Inhabern unterschiedlicher Machttitel (oder Kapitalsorten) [...], bei denen es [...] um die Veränderung oder Bewahrung des relativen Wertes der unterschiedlichen Kapitalsorten geht [...]“ (Bourdieu 1999: 342). Bourdieu definiert das Feld der Macht damit wie folgt:

Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen. (ebd.)

Der Aushandlungsprozess um die dominierende Position im literarischen Feld und damit um die Definitionsmacht basiert auf der Ausstattung der unterschiedlichen Akteure innerhalb des Feldes mit den verschiedenen Kapitalsorten. Dabei unterscheidet Bourdieu vier verschiedene Kapitalsorten: das ökonomische, das soziale, das kulturelle und das symbolische Kapital, wobei der vierten Kapitalsorte, dem symbolischen Kapital, eine übergeordnete Stellung zukommt (vgl. Bourdieu 1983). Das ökonomische Kapital umfasst geldwerte Mittel, während das soziale Kapital sich auf soziale Beziehungen und Verpflichtungen bezieht: „[...] es handelt sich dabei um Ressourcen, die auf der *Zugehörigkeit zu einer Gruppe* beruhen“ (ebd.: 190-191; Hervorhebung P. B.). Beispielweise die Zugehörigkeit zu einer Familie, einer Klasse, einer Schule oder Partei sowie zu exklusiven Clubs. Damit ist das soziale Kapital das Produkt einer fortwährenden Institutionalisierungs- und Beziehungsarbeit (vgl. ebd.: 192-193). Darüber hinaus definiert Bourdieu drei verschiedene Arten von kulturellem Kapital: Erstens unterscheidet er inkorporiertes kulturelles Kapital, das durch Erziehung und Bildung erlangt wird und sich beispielsweise in der spezifischen Sprechweise einer Klasse oder Region ausdrückt (vgl. ebd.: 187) und damit in einer engen Beziehung zum Habitus steht; zweitens bezieht sich Bourdieu auf kulturelles Kapital in objektiviertem Zustand, das auf dem Besitz von kulturellen Gütern, Bildern, Büchern, Instrumenten und Maschinen gründet. Zum Dritten beschreibt Bourdieu kulturelles Kapital in institutionalisiertem Zustand, das beispielsweise durch das Erlangen von schulischen und akademischen Titeln gebildet wird. Als vierte Kapitalsorte betrachtet Bourdieu das symbolische Kapital, das sich in Prestige, Renommee und Reputation, d.h. in Form von feldspezifischer Anerkennung ausdrückt. Es ist damit eine über den drei anderen Kapitals-

orten stehende Größe. Jede dieser Kapitalsorten kann in symbolisches Kapital umgewandelt werden, wenn sie als selbstverständlich und legitim betrachtet, d.h. die Macht einer Kapitalsorte im Feld anerkannt wird. Die bestehenden Machtverhältnisse innerhalb des literarischen Feldes gründen auf der Ausstattung der Akteure und Institutionen mit den unterschiedlichen Kapitalsorten:

Die ungleiche Verteilung von Kapital, also die *Struktur des gesamten Feldes*, bildet somit die Grundlage für die spezifischen Wirkungen von Kapital, nämlich die Fähigkeit zur Aneignung von Profiten und zur Durchsetzung von Spielregeln, die für das Kapital und seine Reproduktion so günstig wie möglich sind. (Bourdieu 1983: 188; Hervorhebung P. B.)

Die Untersuchung der Position des literarischen Feldes im Feld der Macht zielt auf die Betrachtung des Grads an Autonomie bzw. Heteronomie. Der Grad der Autonomie variiert in dem Maße, in dem externe Machtfelder (über Kapital verfügende Akteure oder Institutionen) eine dominierende Position im literarischen Feld einnehmen. Der Grad an Autonomie innerhalb eines kulturellen, z.B. des literarischen Feldes lässt sich daran messen, in welchem Maße die Literaturproduzent_innen von externen Faktoren, also „herrschenden Mächten“ (Bourdieu 1999: 349) bzw. von über entsprechendes Kapital verfügenden Akteuren abhängen. Damit ist der Grad der Autonomie des literarischen Feldes beispielsweise am Grad der Abhängigkeit vom Publikum bzw. am Umfang des Publikums messbar, stellt dies doch einen Indikator für „das Ausmaß an Unabhängigkeit von der Nachfrage des ‚breiten Publikums‘ und den vom Markt ausgehenden Zwängen [...] bzw. das Ausmaß an Unterordnung unter sie [...]“ (Bourdieu 1999: 345) dar. Ein heteronomes literarisches Feld ist den Wünschen des Publikums und damit der externen „Nachfrage, sei es in Gestalt eines von einem Mäzen oder Kunden ausgehenden persönlichen Auftrags oder in Gestalt der anonymen Erwartungen und Sanktionen des Marktes“ (ebd.) unterworfen. Folglich kann Autonomie auch an der Strenge gemessen werden, „mit der negative Sanktionen (Denunziation, Ausstoßung usw.) heteronome Praktiken wie direkte Unterordnung unter politische Direktiven oder selbst unter ästhetische und ethische Auflagen treffen“ (ebd.: 349).

Das literarische Feld ist determiniert durch zwei gegensätzliche Positionen bzw. Subfelder. Im Subfeld der experimentellen Produktion, deren sehr begrenzter Markt sich vor allem aus den eigenen Produzenten speist, wird die Akkumulation von symbolischem Kapital angestrebt. Dem gegenüber steht die kommerzielle Produktion, die für ein sehr breites Publikum produziert (Massenproduktion) und bei der der materielle Gewinn und damit die

Anhäufung ökonomischen Kapitals im Vordergrund stehen. Hier zählen Auflagenhöhe und Verkaufszahlen (vgl. Bourdieu 1999: 198, 344-245). Die gegensätzlichen Positionen zeichnen sich demnach in ihrem Grad der Unabhängigkeit vom Markt aus. Das literarische Feld völliger Autonomie ist gekennzeichnet durch Unabhängigkeit vom breiten Publikum und von externen Aufträgen; es basiert auf einer Umkehrung der Grundprinzipien der kapitalistischen Ökonomie, resultierend aus der spezifischen Beschaffenheit symbolischer Güter. Die symbolische Produktion strebt den kommerziellen Erfolg nicht nur nicht an, sondern lehnt diesen explizit ab. Die Prämisse gilt nicht der Maximierung des monetären, sondern des symbolischen Kapitals. Je mehr Autonomie im literarischen Feld herrscht, desto dominierender ist die Position des Subfeldes der eingeschränkten, symbolischen Produktion gegenüber dem Subfeld der Massenproduktion (vgl. ebd.).

Die Analyse der inneren Struktur des literarischen Feldes mit seinen spezifischen Gesetzmäßigkeiten zielt auf die Untersuchung der Beziehungen und Kräfteverhältnisse zwischen den verschiedenen Positionen. Eine Position innerhalb des literarischen Feldes kann eine Gattung, Stilrichtung oder ein literarischer Zirkel sein (vgl. Bourdieu 1999: 365). Das Einnehmen einer Position durch eine Produzentin oder einen Produzenten, etwa eine Romanautorin oder einen Romanautor, in Form eines Werks, einer Handlung oder einer öffentlichen Äußerung gemäß ihrer bzw. seiner jeweiligen Interessen versteht Bourdieu als Positionierung (vgl. Bourdieu 1999: 366). In der Abgrenzung der verschiedenen Positionen innerhalb des literarischen Feldes gegeneinander geht es darum zu definieren, was den Beruf des Schriftstellers bzw. der Schriftstellerin ausmacht. Die Grenzen des literarischen Feldes sind besonders dynamisch und durchlässig. Umso wichtiger ist es für die einzelnen Positionen Gruppengrenzen festzulegen, den Zugang zu kontrollieren und damit die bestehende Ordnung zu verteidigen:

Tatsächlich ist die Zunahme der Produzentenpopulation eine der wichtigsten Vermittlungen, über die externe Veränderungen die Kräfteverhältnisse innerhalb eines Feldes berühren: Die großen Umwälzungen ergeben sich aus dem Eindringen von Neulingen, die einfach schon aufgrund ihrer Anzahl und ihrer sozialen Zusammensetzung Neuerungen bei Produkten und Produktionstechniken einführen [...]. (Bourdieu 1999: 357)

Bourdieu geht davon aus, dass im literarischen Feld vermittelt durch den Raum des Möglichen eine Homologie zwischen den Positionen (der Werke) und den Positionierungen (der Produzenten) geschaffen wird: „Das Motiv für literarische (usw.) Positionierungen [...] ist in den mit den unterschiedlichen Positionen innerhalb des literarischen Feldes verbundenen

spezifischen ‚Interessen‘ zu suchen“ (1999: 366). Die gegebenen Strukturen und Grenzen stecken den Raum des Möglichen ab, innerhalb dessen die Akteure, die über eine spezifische Disposition verfügen, eine Position einnehmen bzw. sich positionieren. Die Dispositionen markieren dabei als Ergebnisse eines individuellen Werdegangs den Habitus eines Akteurs bzw. eines Inhabers einer bestimmten Position im Feld (vgl. Bourdieu 1999: 340). Die Untersuchung der Dispositionen eines Produzenten bzw. einer Produzentin im literarischen Feld zielt auf die Beantwortung der Frage, wie ein Schriftsteller bzw. eine Schriftstellerin aufgrund der jeweiligen sozialen Herkunft bestimmte gegebene Positionen einnehmen oder durch einen bestimmten Zustand des literarischen Feldes vorgegebene oder zu schaffende Positionen produzieren konnte. Dabei ist davon auszugehen, dass die Entscheidung, die eine oder die andere Position einzunehmen, von dem Grad der Ausstattung des Produzenten mit ökonomischem, kulturellem, sozialem oder symbolischem Kapital abhängt. Es ist umso wahrscheinlicher, dass sich ein Akteur für den riskanten, symbolischen Sektor kultureller Produktion entscheidet, je besser er mit ökonomischem (Erbschaft, Rentenbezüge) und sozialem Kapital (Kontakte und Beziehungen in der literarischen Szene) ausgestattet ist. Platzveränderungen innerhalb eines Subfeldes kultureller Produktion oder von einem Subfeld (symbolische Produktion) in ein anderes Subfeld (ökonomische Produktion bzw. Massenproduktion) sind dabei durchaus möglich. Hinter einer Positionierungsentscheidung stehen mit dieser Entscheidung korrelierende spezifische Interessen. Dabei gilt es zu hinterfragen, was der Raum des Möglichen zum jeweiligen Zeitpunkt und insbesondere während der kritischen Phase der künstlerischen Laufbahn an Alternativen offen hält:

Künstlerische Kühnheiten, Neues oder Revolutionäres sind überhaupt nur denkbar, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form *struktureller Lücken* virtuell bereits existieren, die darauf zu warten scheinen, als potentielle Entwicklungslinien, als Wege möglicher Erneuerung entdeckt zu werden. (Bourdieu 1999: 372; Hervorhebung P. B.)

Bourdieu räumt ein, dass es sich dabei immer um ein Zusammenspiel aus der gegebenen Situation und dem Zufall handelt und das System des Möglichen im subjektiven Erleben der Akteure niemals als solches gänzlich wahrgenommen wird (vgl. Bourdieu 1999: 378). Für die Analyse des literarischen Feldes betont Bourdieu ausdrücklich, dass es dabei nicht um ein Denunzieren oder Aufdecken bewusst berechneter Strategien von Akteuren geht, sondern darum, die Funktionsweise eines Feldes kultureller Produktion zu verstehen (vgl. Bourdieu 1999: 430 – 431).

Unter Einbeziehung der Theorien und Analysemethoden Bourdieus hinsichtlich des literarischen Feldes wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit das literarische Feld im anglokaribischen Raum in kolonialer Situation untersucht und danach gefragt, wie sich die unterschiedlichen Akteure in Bezug auf die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*, die als Institution im Feld etabliert wurde, positionierten und ihre Interessen verhandelten. Zuvor wird im nachfolgenden Kapitel dargestellt, was für einen Diskurs über *West Indian Literature* und welche Definition von anglokaribischer Literatur die Sendungsmacher transportierten und worauf die Akteure innerhalb des Feldes in der Folge reagierten.

3. DIE HERAUSBILDUNG EINES DISKURSES ÜBER ANGLOKARIBISCHE LITERATUR

Die im Vorfeld dargestellte Medientheorie und Methode der Artikulation von Stuart Hall wird im Folgenden im Rahmen der Analyse der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* angewendet. Das Kapitel erörtert, welche Diskurse die Ideen, Bilder und Vorstellungen von anglokaribischer Literatur im Rahmen der Sendung bestimmten und damit auch dem Selektionsprozess zugrunde lagen. Gerade diesem Prozess der Auswahl und Redaktion innerhalb der Medien misst Hall entscheidende ideologische Macht bei (vgl. 1981a: 274-275). Es geht darum, nach den einzelnen Elementen zu fragen, die die Sprechweise von anglokaribischer Literatur in der Sendung bestimmten und zu einem einheitlichen Diskurs über *West Indian Literature* „artikuliert“ bzw. konstruiert wurden, welcher gleichzeitig über das Medium Radio verbreitet wurde. Meine These ist, dass Swanzys Zielsetzung, eine anglokaribische literarische Tradition zu konstruieren und zu etablieren, auf einer kolonialen Logik basierte, die sich im Diskurs über *West Indian Literature* im Rahmen der Sendung manifestierte: Erstens in der Konstruktion von Distanz zwischen den Akteuren in London und den bzw. der *Anderen* im karibischen Raum. Zweitens in der Annahme, die literarische Tradition in der Region sei nach externen Prämissen formbar. Was ich, drittens, als eine paternalistische Haltung verstehe, die der Überzeugung zugrunde liegt, die Gesellschaften im karibischen Raum seien auf die Unterstützung ihrer kolonialen Mutterländer bei der Entwicklung und Etablierung einer literarischen Tradition angewiesen. Des Weiteren gehe ich von der Annahme aus, dass der Diskurs über *West Indian Literature* im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* bestimmte Vorstellungen darüber beinhaltete, wie die Literatur der Region charakterisiert sein sollte. Nach meinem Verständnis gründete diese Definition insbesondere auf den drei Paradigmen *local colour*, Regionalität und Oralität. Im Folgenden werde ich einführend die Funktionsweise der Sendung darstellen sowie einzelne kritische Momente in ihrer Kontinuität herausarbeiten, die ich für meine Argumentation als relevant erachte, und anhand dessen sowohl die drei genannten Paradigmen, die die Textauswahl bestimmten, präzisieren als auch die dabei zugrunde liegenden Diskurse sichtbar machen.

3.1 DIE PARADIGMEN DES DISKURSES

Die positive Resonanz, die das Sammeln von Manuskripten anglokaribischer Autor_innen für die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* erhielt, ist auf verschiedene Voraussetzungen zurückzuführen, die vor Ort im karibischen Raum gegeben waren und die in Teilen bereits von Nanton (2000) genannt werden: Erstens war die Materialakquise der BBC-Zweigstelle in Kingston sehr erfolgreich. Zweitens war die BBC in der finanziellen Lage, lukrative Honorare zahlen zu können, was ihre Attraktivität als Publikationsplattform steigerte. Drittens hatten die anglokaribischen Autor_innen ein großes Interesse daran, zu schreiben, zu veröffentlichen und insbesondere gelesen und als ernsthafte Schriftsteller_innen anerkannt zu werden, und das innerhalb der Region sowie in Großbritannien.

Für die Materialakquise vor Ort war ein funktionierendes Netzwerk und damit die stetige Akkumulation von sozialem Kapital innerhalb der Region maßgeblich. Als Akteure dieser Netzwerk- und Beziehungsarbeit spielten Gladys und Cedric Lindo²³, die das BBC-Büro in Kingston verwalteten und dort als Literaturagenten für *Caribbean Voices* fungierten, eine entscheidende Rolle. Die Lindos waren auf lokaler und regionaler Ebene in die literarische Szene involviert. Insbesondere Cedric Lindo verfügte einerseits über gute Beziehungen zu etablierten Institutionen wie der Poetry League of Jamaica und dem P.E.N.-Club, in dem er Mitglied und Schatzmeister war (vgl. *Jamaica P.E.N. Quarterly* HSA 01/03/51: 3) und unterhielt damit enge Kontakte mit den Herausgeber_innen etablierter Publikationsmedien wie dem *Yearbook of the Poetry League of Jamaica* und den großen Tageszeitungen. Andererseits stand er auch in Verbindung zu neueren literarischen Magazinen wie der Literaturzeitschrift *Bim* und deren Herausgeber Frank Collymore (vgl. mein Kapitel 4.1). Zudem war er selbst als Autor tätig. Die große Zahl eingereicherter Manuskripte führte dazu, dass sowohl die Lindos als auch Swanzy selektieren mussten. Die Manuskripte wurden durch die Lindos im BBC-Büro in Kingston gesammelt und das

²³ Zu den Aufgaben der Lindos gehörten neben der Vorauswahl der eingereichten Manuskripte auch die überregionale Akquise von Manuskripten und die Öffentlichkeitsarbeit in der gesamten Region. Sie verfügten über eine Reihe von Kontaktpersonen und Ansprechpartner_innen bei Verlagen und literarischen Institutionen auf den verschiedenen Inseln. Unter dem Titel „Radio Notes“ erschien wöchentlich in verschiedenen Zeitungen in der Region eine Kolumne, in der Gladys Lindo auf *Caribbean Voices* aufmerksam machte, Sendeinhalte ankündigte und regelmäßig um neue Manuskripte warb (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 29/07/47). Außerdem verschickte sie regelmäßig Werbematerial an Autor_innen, die nicht bzw. noch nicht an *Caribbean Voices* partizipierten (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 07/08/51). Ab 1952 wurde das Programm von *Caribbean Voices* auch im *British Council Bulletin* angekündigt (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 05/09/52).

ausgewählte Material zur endgültigen Selektion zu Swanzy nach London geschickt. Gladys Lindo und Swanzy korrespondierten zwischen 1946 und 1954 etwa ein- bis zweimal monatlich miteinander. Dabei ging es vor allem um die Akquise und Auswahl der Manuskripte, die Selektionsentscheidungen auf beiden Seiten sowie um die Programmplanung.

Aus einem Schreiben von Gladys Lindo an Henry Swanzy vom 1. Januar 1948 geht hervor, dass etwa 75 Prozent der eingereichten Arbeiten die erste Hürde in Kingston passierten und London erreichten. Ein Viertel der Selektion verantworteten demnach die Lindos in Jamaika (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 01/01/48). Ihr Vorgehen bei der Textauswahl beschreibt Gladys Lindo wie folgt:

[...] after taking a quick glance at a poem and seeing that the poet has no senses of rhythm, metre or deep thinking it requires a great deal of patience to wade through it to see if there is anything worthwhile lurking in it. If there is nothing he gets a rejection slip. If there is something worthwhile, however slight, I may drop him a line or, better still, let you have a look at it. [...] In the matter of prose the same applies. [...] I'm sure you felt that before I said it but it is just as well to let you know that rejections here are on grounds of quality only. (ebd.)

Die Vorstellungen der Lindos von Literatur und ihr literarischer Geschmack bildeten demnach die erste Stufe im Selektionsmechanismus. In einem Brief an Swanzy vom 29. Juli 1947 bemerkt Gladys Lindo: „You should remember that the ‘dreary’ short stories which reach you are the pick of the bunch and some of those I have to read are very poor indeed“ (G. Lindo an Swanzy HSA 29/07/47). Die Lindos besaßen damit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Textauswahl, was auch den Autor_innen im karibischen Raum nicht verborgen blieb, wie Harold Telemaque mit folgender Bemerkung gegenüber Swanzy andeutet: „Mrs. Lindo is I think the ideal contact in the West Indies. I have never yet met her though I hope to soon, but her distant influence too is always felt“ (Telemaque an Swanzy HSA 25/07/48). Gladys Lindo und Henry Swanzy tauschten sich in ihrer Korrespondenz über die Qualität des Materials und ihre Selektionsentscheidungen aus. In ihrem Briefverkehr wird an mehreren Stellen deutlich, dass beide in ihren Bewertungen weitgehend übereinstimmten, wie Swanzy gegenüber Gladys Lindo einräumt: „If I may say so, I am more than satisfied with our Jamaican Screen, whose judgement coincides so very closely with my own ...“ (HSA 22/07/48).

Swanzy artikulierte als Produzent der Sendung von Anfang an den Anspruch, ein qualitativ hochwertiges Programm zu produzieren: „I'm applying pretty high critical standards“ (Swanzy an G. Lindo HSA 12/02/47). Er äußerte sich jedoch nie wirklich konkret darüber, welche Standards er dabei zugrunde legte. Im Gegenteil, Swanzys Begründun-

gen, warum ein Text abgelehnt wurde, beschränkten sich größtenteils auf kurze Kommentare und knappe Bemerkungen, die aufgrund ihres subjektiven Charakters von eher willkürlichen Bewertungsmaßstäben zeugten. Von Swanzy häufig gebrauchte Begründungen waren unter anderem: „not up to standard“²⁴, „too little point“²⁵, „too bad“²⁶, „clumsily written“²⁷ oder lediglich „I did not like“²⁸. Manche Rücksendungen erfolgten auch kommentarlos. Nur sehr wenige Texte wurden aufgrund politisch oder moralisch anstößiger Inhalte abgelehnt.²⁹ Worauf sich die Kritik in diesen Fällen genau bezog, blieb in den meisten Fällen jedoch undiskutiert. In einem Brief an Gladys Lindo am 18. Januar 1950 äußerte Swanzy: „I doubt if we can have stories where policemen are beaten up by sagga-boys“³⁰ (HSA 18/01/50). Auffällig ist, dass die BBC mit ihrer Zensur hinsichtlich vermeintlich anstößiger Inhalte im Falle von Sendungen, die, wie *Caribbean Voices*, nicht für das Publikum in Großbritannien bestimmt waren, sehr viel freizügiger agieren konnte. Dies geht aus einer Sendung vom 24. März 1953 hervor, in der Swanzy unter dem Titel „Voices of the Caribbean“ die vergangenen sieben Jahre des Programms zusammenfasste und die sowohl im Rahmen von *Caribbean Voices* als auch in einer verkürzten Fassung im englischen Radio zu hören war. Swanzy gibt in diesem Zusammenhang an: „In the British broadcast we had to drop all the vigorous political and racial poetry that had been put in the longer version [...]“ (Swanzy CVS 862 30/08/53: 1).

Bei der Selektion der Manuskripte spielten auch pragmatische Erwägungen eine Rolle. Gelegentlich leitete Gladys Lindo Beiträge junger Autor_innen an Swanzy weiter, um unbekanntere Schriftsteller_innen in der Region zu fördern, anstatt sie durch eine unmittelbare Ablehnung aus Kingston zu entmutigen (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 01/10/52, HSA 02/02/53 und HSA 03/07/54) und bisweilen lagen ihrer Textauswahl strategische Überlegungen zugrunde: „I thought the story [of Mrs Ormsby Marshall] rather poor myself and sent it on for reasons of policy – she is Secretary of the P.E.N. Club – rather than because I thought it good“ (G. Lindo an Swanzy HSA 03/03/53). Swanzys Selektionsentscheidungen basierten darüber hinaus teilweise auf editorischen Beweggründen. So sorgte

²⁴ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 17/12/46, HSA 15/06/51 oder HSA 23/02/53.

²⁵ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 15/01/47, HSA 16/03/51, HSA 23/02/53 oder HSA 01/10/54.

²⁶ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 20/10/47, HSA 18/05/49 oder HSA 01/10/54.

²⁷ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 20/01/49, HSA 16/03/51, HSA 24/09/52, 2 HSA 3/02/53 oder HSA 01/10/54.

²⁸ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 17/05/50 oder HSA 16/03/51.

²⁹ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 15/01/47, HSA 20/01/49, HSA 16/03/51 oder HSA 03/06/54.

³⁰ Auch saga-boy: „A man who dresses in an extremely fashionable and stylish manner; esp. one who lives an idle life [...]“ (Winer 2009: 777).

beispielsweise seine Auswahl des Gedichts „My Sweet Barbados Home“ von Olga Hoad (CVS 175 07/03/48) bei Gladys Lindo für Irritationen: „As I remember it, this piece of Mrs. Hoad’s was sent up to you only because it was typed on the second half of a sheet of paper [...]. That it should have been included in ‘Caribbean Voices’ was beyond my wildest dreams“ (G. Lindo an Swanzy HSA 08/03/48). In diesem Fall hatte Swanzy das Manuskript in die Sendung vom 07. März 1948 genommen, die unter dem Titel „Caribbean Setting“ Gedichte aus Jamaika, Trinidad, Britisch Guyana und Barbados präsentierte: „[...] I really liked part of that little poem [...]. The other point is, as you guess, that it was necessary to have Barbados in“ (Swanzy an Lindo HSA 16/03/48). Es war durchaus üblich, dass für spezielle Programme zu Weihnachten, Ostern, zum Karneval oder zu wichtigen tagespolitischen Ereignissen thematisch passende Beiträge gezielt nachgefragt und ausgewählt wurden und dabei die Qualität hinter den pragmatischen Erfordernissen zurückstand. So konzipierte Swanzy beispielsweise spezielle Programme anlässlich des 60. Geburtstags von Frank Collymore, dem Herausgeber des Literaturmagazins *Bim* in Barbados (vgl. Selvon CVS 800 01/03/53; Lamming CVS 801 01/03/53; Swanzy an Lamming HSA 26/01/53) sowie anlässlich der Krönung von Queen Elizabeth II. im Jahr 1953: „One problem will be the Coronation [...] and if anything turns up appropriate, we will use it [...]“ (Swanzy an G. Lindo HSA 20/04/53). Die Weihnachtszeit war genau wie der Hochsommer stets eine Zeit, in der die Einsendungen nachließen, was Gladys Lindo wiederholt auf die Feierlichkeiten bzw. die Wetterbedingungen zurückführte (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 01/01/48; G. Lindo an Swanzy HSA 03/11/50). In solchen Perioden, in denen eine geringe Anzahl an Einsendungen Kingston erreichten war die Hürde der Selektion entsprechend niedriger:

You will have noticed that contributions to ‘Caribbean Voices’ have been very poor lately and I fear that those sent up in January have been, if possible, of an even lower standard than that set in the past few months. As I said [...] some of them would not have got past my screen in more normal times. (G. Lindo an Swanzy HSA 02/02/50)

Tatsächlich ging es in den ersten Jahren von Swanzys Herausgeberschaft noch verstärkt darum, Sendezeit zu füllen, so dass auch vermeintlich weniger anspruchsvolles Textmaterial ausgestrahlt wurde (vgl. Swanzy CVS 743 31/08/52: 1). Trotzdem war es gerade aufgrund der allgemeinen und ungenauen Äußerungen Swanzys hinsichtlich der literarischen Standards, die seinen Selektionsentscheidungen zugrunde lagen, ein heikles Unterfangen, „the barrier“ (Swanzy CVS 160 11/01/1948: 2) in Kingston und London zu überwinden. Im Folgenden werde ich die drei bereits eingangs erwähnten Paradigmen *local colour*, Re-

gionalität und Oralität herausarbeiten, die nach meinem Verständnis nicht nur die Textauswahl, sondern darüber hinaus die Vorstellungen von anglokaribischer Literatur im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* vorrangig bestimmten.

3.1.1 Local Colour

Das dominierende Kriterium der Selektion war das Paradigma der *local colour*. Swanzy machte bereits in einem seiner ersten Briefwechsel mit Gladys Lindo deutlich, dass er ganz bestimmte Erwartungen an die Manuskripte hatte, die in der Sendung präsentiert wurden:

I [...] now return various manuscripts, which I do not think we should like to use. As you will see, they include patriotic poems, sweetly pretty poems [...], and finally the occasional exiles writing about conditions which have nothing whatever to do with the Caribbean. On the whole, I think they all have something in common, and that is the complete absence of local colour. That seems to me the greatest crime in this series unless of course the writer is a genius with a universal message. (Swanzy an G. Lindo HSA 13/08/46)

In dieser Weise offen und direkt diskutiert Swanzy seine Selektionsentscheidungen nicht öffentlich im Rahmen der Sendung, sondern lediglich intern. Implizit bringt er aber auch im Äther seine Erwartungshaltung gegenüber den literarischen Texten von Beginn seiner Herausgebertätigkeit an zum Ausdruck. In diesem Sinne verstehe ich frühe Formulierungen von Swanzy als richtungsweisend wie „poetry that describes a certain place and a certain mood – poetry in a word which no one but Caribbean voices could sing“ (Swanzy CVS 02/02/47: 1). Auch intern waren die Akteure der BBC sich über die Erwartungen an die Texte, die im Programm liefen, einig. Dies geht aus einer Korrespondenz zwischen den beiden BBC-Mitarbeitern E. R. Edmett (West Indies Section) und G. M. Stevenson (Overseas Correspondence) hervor: „What we do not want are general effusions that could be written anywhere in the world by bad ‘poets’“ (Edmett an Stevenson HSA 04/06/47; Hervorhebung im Original).

Bereits im Jahr 1947, also noch bevor ausschließlich britische Literaturkritiker_innen in der Sendung auftraten, bestätigten anglokaribische Intellektuelle im Rahmen der anfangs regelmäßig stattfindenden literaturkritischen Diskussionsrunden „The Critics’ Circle“ das Paradigma der *local colour*, denn in der ersten Sendung vom 27. April 1947³¹ wurden die

³¹ Diese Sendung lief noch unter dem allgemeinen Titel „Comments on Programme“. Eine weitere Sendung in dieser Reihe wurde am 12.10.1947 (CVS 145-148 12/10/47) ausgestrahlt.

zur Diskussion stehenden Texte³² explizit hinsichtlich ihrer Referenzen auf die lokale Lebenswirklichkeit debatiert. Dabei fungierten John Figueroa (Jamaika), Gordon Bell (Barbados) und Ulric Cross (Trinidad) als Kommentatoren. Sie kritisierten insbesondere Bilder und Metaphern, die nicht unmittelbar dem Erfahrungshorizont der Autoren entstammten, was ich als implizite Bezugnahme auf das Kriterium *local colour* verstehe. So führte Cross hinsichtlich Arthurs Gedicht „Sugar“ aus: „His [Arthurs] images are simply not West Indian images at all. [...] he talks of ‘moving glacier’, but I doubt if he has ever seen one, it just isn’t a West Indian image“ (CVS 107 27/04/47: 5). Des Weiteren bemerkte er: „And in the second part [...] to describe the iron hoist, he used the metaphor of an eagle swooping on its prey. Personally, I’d much rather he had used our common West Indian ‘chicken““ (ebd: 6). Positiv hob Figueroa dagegen die authentische Wiedergabe der lokalen Szenerie in Richardsons Kurzgeschichte hervor: „I remember ‘scuttle’, exactly the sort of borrowed but vivid word we would use in the West Indies, and the authenticity of that green and yellow dress with blotches, worn by Irma. How West Indian!“ (Figueroa CVS 105 27/04/47: 7). Die Autor_innen im anglophonen karibischen Raum, die *Caribbean Voices* regelmäßig verfolgten, nahmen damit bereits frühzeitig Kenntnis von dem Selektionskriterium der *local colour*:

Recent poetry criticism has made me wonder if Mr. Swanzy is prepared to widen the scope of his programme. One or two pieces recently have not had local colour predominating and if there is any chance of something less pictorial being accepted I should like to submit a few pieces of a different nature. (ohne Namen; zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 31/10/47)

Ich interpretiere die Anfrage des Autors als Ausdruck dafür, dass Swanzy's Paradigma der *local colour* von den Autor_innen als Ausschlusskriterium für eingereichte Manuskripte wahrgenommen wurde und folgere daraus, dass die von Swanzy formulierten Kriterien ein wirkungsvolles Ausgrenzungspotenzial besaßen und somit eine Atmosphäre schufen, die Formen von Autozensur bzw. eine bewusste Anpassung an die Nachfrage begünstigte. Insbesondere die mit der Sendung verbundenen finanziellen Anreize führten dazu, dass Manuskripte explizit für die Sendung entsprechend den formulierten Selektionskriterien geschrieben wurden.

³² Beiträge von Harold Telemaque (Trinidad), Willy Richardson (Trinidad), William Arthur (Barbados), Egbert Gibbs (Trinidad) und J.W. Graham (Jamaika).

Mit besonderem Nachdruck wird die beschriebene Erwartungshaltung in der ersten Jahreshälfte 1948 publik gemacht, beginnend mit Swanzys erstem sendungsfüllenden Bericht unter dem allgemeinen Titel „Talk“ (CVS 160 11/01/48). Wie in den folgenden Abschnitten noch ausführlich dargestellt werden wird, nutzte Swanzzy die Sendung sowie die darauffolgenden literaturkritischen Beiträge von Arthur Calder-Marshall und Roy Fuller, um den zukünftigen konzeptionellen Rahmen von *Caribbean Voices* aufzuzeigen. Swanzzy brachte in seinem Bericht explizit zum Ausdruck, dass sich der Fokus der Sendung auf eine Literatur richtete, die sich mit dem lokalen Kontext des karibischen Raums auseinandersetzte:

We only ask for this local writing because literature, all literature is nothing if not concrete and particular [...] and it is also a fact that most people talk best about themselves and their own work. Whatever comes easiest to the writer generally comes easiest to the reader, and so brings pleasure which must be the aim of all writing. (Swanzzy CVS 160 11/01/48: 6-7)

Ich interpretiere Swanzzys Beharren auf dem Paradigma der *local colour* in zweifacher Hinsicht. Erstens lese ich in seinen Ausführungen die Annahme heraus, dass die Thematisierung lokaler Details aus dem bekannten Terrain des Autors bzw. der Autorin, den literarischen Schreibprozess optimierte. So begründete Swanzzy auch sein Festhalten an *local colour* in seinem 1949 erschienenen Artikel: „[...] people write and speak best about the things they have made most their own, which in most cases are all the little details of personal living to which they bring almost automatically the writer’s discipline of speech and selection“ (28). Swanzzy verknüpfte sein inhaltliches Kriterium mit seinen formalen Ansprüchen an einen Text, der Kürze und Pointiertheit als Qualitäten aufweisen sollte. In diesem Sinne verstehe ich, zweitens, Swanzzys Hinweis auf die Leser_innen in seinen obigen Ausführungen so, dass er ganz konkret die Erfordernisse des Mediums und damit auch das Publikum im Blick hatte. Er zielte mit seiner *local colour*-Maxime bewusst darauf, ein Programm zu konzipieren, dass sich an den Bedürfnissen der Hörer_innenschaft orientierte und somit lebendig und authentisch wirkende Texte präsentierte.³³

In den folgenden literaturkritischen Beiträgen von Calder-Marshall und Fuller bestätigten beide Literaturkritiker das Paradigma der *local colour*. So betrachtete es Calder-Marshall als unbedingte Stärke der jungen anglokaribischen Autor_innen, dass sie sich mit ihrer unmittelbaren Umgebung auseinandersetzten: „You’re discovering your landscape,

³³ Vgl. hierzu mein Kapitel 3.1.3.

the streets you live in, the words to paint the pictures of your everyday life. Good!“ (CVS 163 01/02/48: 2). Noch deutlicheren Zuspruch fand Swanzy in Fullers Beitrag vom 16. Mai 1948, in dem Fuller das Kriterium der *local colour* auch auf die Poesie ausweitete. Er verstand darunter: „The landscapes and seascapes of the Islands, their people, their social organisation“ (CVS 223 16/05/48: 6). Fuller begreift „Nationalism, **local colour**, social awareness, vigour and audacity“ (ebd.: 7; meine Hervorhebung) als „qualities which [...] the Caribbean poetic tradition ought to have“ (ebd.). Damit bestätigten die beiden britischen Intellektuellen Swanzy in seiner Forderung nach *local colour*, welche während der gesamten Laufzeit der Sendung das entscheidende, wenngleich innerhalb des karibischen Raums auch umstrittene,³⁴ Auswahlkriterium blieb.

Ich verstehe Swanzy's Paradigma der *local colour* als Referenz zu der „Local Color Fiction“ (Zapf 1997: 164), die sich in den 1830er Jahren in den USA als Gegenkonzept zu den dominanten literarischen Gattungen in der viktorianischen Gesellschaft entwickelte (vgl. ebd.). Ich gehe davon aus, dass sowohl Swanzy als auch Calder-Marshall und Fuller als britische Intellektuelle mit diesem Genre vertraut waren. Hubert Zapf führt in seinem Band *Amerikanische Literaturgeschichte* (1997) aus, dass diese Literatur durch einen Authentizitätsanspruch gekennzeichnet und damit „auf die Funktion eines wirklichkeitsgetreuen, bis in die sorgfältige Dialektwiedergabe akkuraten Porträts von Land und Leuten festgelegt“ (164) war. Ziel dieser Literatur war, so Zapf, die kulturelle Vermittlung zwischen unterschiedlichen kulturellen Horizonten durch das Überschreiten kultureller Grenzen. Die „Local Color Fiction“ avancierte in den USA „zum privilegierten Genre für die Darstellung kultureller Kontakte zwischen einander noch ‚fremden‘ Welten“ (ebd.). Auch George Lamming bezieht sich mit Blick auf die anglokaribische Literatur der späten 1940er und 1950er Jahre auf die amerikanische „Local Color Fiction“: „And the West Indian novel, particular in the aspect of idiom, cannot be understood unless you take a good look at the American nineteenth century, a good look at Melville, Whitman and Mark Twain“ (1992: 29). Ich verstehe diese Kongruenz als Beleg dafür, dass Swanzy mit der Betonung von *local colour* eine literarische Entwicklung im karibischen Raum aufgriff und kein völlig unbekanntes Paradigma formulierte. Im Rahmen der Diskussionsrunde „A West Indian Symposium“, die am 9. Juli 1950 im Programm von *Caribbean Voices* ausgestrahlt wurde, wurde der Fokus von den teilnehmenden Autor_innen selbst auf die kreoli-

³⁴ Vgl. hierzu auch mein Kapitel 4.3.1.

schen Kulturen im anglokaribischen Raum gelenkt und als eines der wesentlichen Charakteristika der Region hervorgehoben. So führte Edgar Mittelholzer in der Runde aus:

[...] a culture that is truly West Indian would have to be one that derives from the whole mass of conflicting racial influences – not only from the African – for the West Indian colonies aren't populated solely by Africans. We have East Indians, Portuguese, Chinese, Spaniards, Assyrians, English. (CVS 503 09/07/50: 1)

Samuel Selvon unterstützte in der Diskussion die Sichtweise seines Vorredners: „The culture of the world – I would dare to say – is the culture of the West Indies“ (CVS 506 09/07/50: 3). Diese Thematik griff Swanzy für seine Programmplanungen auf und so widmete er der kulturellen Diversität des karibischen Raums eine Reihe von Sendungen im Programm von *Caribbean Voices*, wie er am 12. April 1953 ankündigte: „This is the first of a series of three evenings which make use of recent contributions to the programme to illustrate the various strands of West Indian culture today – European, Negro³⁵, Indian, modern English, Chinese“ (CVS 12/04/53: 1).

Aufgrund des breiten Definitionsspielraums des Begriffs *local colour*, der auch im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* abgesehen von den obigen Beobachtungen nicht weiter konkretisiert wird, ergibt sich die für dieses Genre typische Themenvielfalt: „Zu den teilweise erstaunlichen Entdeckungen, die man mit dieser Literatur machen kann, gehören modern anmutende Beschreibungen des Lebens einsamer, geschlagener, gescheiterter und hoffnungsloser Existenzen [...]“ (Zapf 1997: 165). Ähnliche Einblicke in die Lebenswirklichkeit des karibischen Raums im 20. Jahrhundert gewährten die literarischen Texte, die in der Radiosendung *Caribbean Voices* erschienen. Rückblickend auf über acht Jahre *Caribbean Voices* unter seiner Leitung, zeigte Swanzy sich 1956 zufrieden mit dem in der Sendung präsentierten thematischen Spektrum:

[...] the listener has visited every kind of home in town and village, sat with the fisherman hefting seaeggs, gone with the pork-knockers into Guiana jungles, followed the sagga boys and the whe-whe players, heard the riddles, the digging-songs, the proverbs, the ghost stories, duppies, La Diabliesse, Soukivans, zombies, maljo, obeah, voodoo, shango. (274)

Damit bestätigte Swanzy, was er selbst als zentrales Ziel der Sendung formuliert hatte: „[...] providing a picture of the Caribbean from as many sides as possible [...]“ (CVS 420 12/02/50: 4). So wie über die amerikanische „Local Color Fiction“ des 19. Jahrhunderts in

³⁵ Im Skript taucht ursprünglich das Wort „African“ auf. Dieses wurde nachträglich gestrichen und handschriftlich durch „Negro“ ersetzt.

den USA die afroamerikanischen Kulturen Eingang in die Kultur der weißen Mittelschicht fanden (vgl. Zapf 1997: 164), begreife ich auch Swanzy's Anspruch an die literarischen Texte, die in der Sendung liefen, zwischen verschiedenen kulturellen Perspektiven zu vermitteln, nämlich zwischen den Kulturen der Unterschichten in Stadt und Land einerseits und der Mittel- und Oberschichten im karibischen Raum (und in Großbritannien) andererseits. Tatsächlich finden sich unter den literarischen Figuren der Sendung Unterschichtcharaktere wie die Waschfrau, die Marktfrau oder der Lohnarbeiter. Jedoch ist, wie im Rahmen der Textanalyse im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch gezeigt werden wird, die Perspektive der oberen Klassen in den literarischen Texten, die in der Sendung liefen, gleichermaßen präsent, denn auch die Autor_innen, die sich in der Literatur den subalternen kreolischen Kulturen zuwendeten, gehörten der Mittelschicht an. Wenn Swanzy und die Akteure der Sendung in London also die Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Leben und der unmittelbaren Lebenswirklichkeit der Schriftsteller_innen einforderten, so war dies der Alltag der oberen Klassen. Darüber hinaus spielte sich dieser Alltag vornehmlich in den urbanen Zentren in der Region ab und nicht in den ländlichen Bereichen, denen Swanzy's Interesse galt: „There is all the colour [...] of a rich peasant life“ (Swanzy 1949: 21).

Ich vertrete deshalb im Folgenden die These, dass den Literaturen, die in der Sendung *Caribbean Voices* präsentiert wurden, nur bis zu einem gewissen Grad die Funktion der kulturellen Vermittlung, wie Zapf es für die „Local Color Fiction“ in den USA formulierte, zukam. Vielmehr präsentierten sie im Resultat ein möglichst exotisches, von den westlich-industriellen Gesellschaften unterscheidbares Bild des *Anderen* einem bürgerlichem Publikum im Ausland (vgl. mein Kapitel 3.2.1). Ich sehe den entscheidenden Unterschied darin, dass die Manuskripte im Rahmen von *Caribbean Voices* einen wirkungsvollen Selektionsprozess durchliefen, bei dem einem kulturell Außenstehenden und darüber hinaus einem Vertreter der Kolonialmacht die abschließende Auswahl und Redaktion der Texte oblag. Wie bereits weiter oben gezeigt worden ist, gehe ich davon aus, dass die Autor_innen mit den eingereichten Manuskripten eine bestimmte Erwartungshaltung bedienten, wenn sie wollten, dass ihre Texte in der Sendung liefen. Wie Hall darlegt, ist gerade der Selektionsprozess, die soziale Praxis des Produzierens einer Sendung, ideologisch bestimmt, da hierbei Bedeutung produziert wird (vgl. Hall 1981a: 287; Hall 1985: 103). Das sich im Rahmen der Sendung konstituierende Wissen verstehe ich, Hall weiter folgend, als (ideologisches) Produkt (vgl. Hall 1981b: 35). Dabei liegt die

Macht der Medien in der Repräsentation, d.h. in der Macht, Inhalte und Informationen zu kennzeichnen, zu klassifizieren und ihnen Bedeutung zuzuweisen. Die Auswahl, Gewichtung und Klassifizierung des Materials beruht auf den Vorstellungen der Akteure im Rundfunk darüber, was wichtig ist und was nicht. Da ich die Annahme zugrundelege, dass die medialen Botschaften entsprechend bevorzugter Bedeutungen bzw. nach einer bevorzugten Lesart durch die Akteure in den Medien kodiert werden (vgl. 1980a: 134), frage ich im Weiteren nach Swanzys Wissens- und Interpretationsrahmen, der die Textauswahl beeinflusste. Swanzys individuelles Karibikbild, d.h. seine Vorstellungen, Bilder und Ideen, fließen in diesen genauso ein wie gesellschaftliche Diskurse. Swazy räumte in seinem Artikel im Jahr 1949 selbst ein, lediglich begrenzte Vorstellungen des karibischen Raums zu besitzen: „[...] who has difficulty at times in visualising the West Indian scene“ (28). Abgesehen von einer dreiwöchigen Dienstreise im Frühjahr 1952 nach Jamaika kannte Swazy die Region nicht aus erster Hand (vgl. Swazy 1949: 21, auch Schwarz 2011: 13). Seine Vorstellungen dessen, was *local colour* in Bezug auf den karibischen Raum bedeutete, setzten sich demnach aus literarischen und journalistischen Texten, Erzählungen, Berichten und Beschreibungen Dritter zusammen. Sie waren unweigerlich beeinflusst von westlichen Diskursen,³⁶ die ein stereotypes, von Klischees und Vorurteilen bestimmtes Bild des karibischen Raums transportierten, das sich in Darstellungen des Exotischen und des Fremden auf Postkarten, Werbeplakaten und in Reiseprospekten manifestierte. Ich lege dabei Halls Annahme zugrunde, dass diesen gesellschaftlichen kolonialen Diskursen rassistische Ideologien zugrunde lagen:

Racism has a long and distinguished history in British culture. It is grounded in the relations of slavery, colonial conquest, economic exploitation and imperialism in which the European races have stood in relation to the ‘native people’ of the colonized and exploited periphery. (1981b: 38)

Ich verstehe den Wissens- und Interpretationsrahmen, in dem Swazy agierte und die medialen Botschaften kodierte als durch gesellschaftliche Klischees und Vorurteile bestimmt, die im Rahmen der Sendung in verschiedenen Formulierungen Swanzys zum Ausdruck kommen. So auch in dem bereits angeführten „Talk“ vom 11. Januar 1948. Swazy verwendete darin Metaphern wie „to destil, little by little, the final, essential gold“ (CVS 160: 11/01/48: 7), um die Funktionsweise und den Selektionsprozess der Sendung zu beschreiben und bezeichnet die ausgewählten und präsentierten Texte als „sea treasures“ (CVS 160

³⁶ Vgl. hierzu Halls Analyse des Diskurses von „The West and the Rest“ (1992).

11/01/48: 2). Diese Bildsprache lese ich als Reproduktion romantischer Motive der Schatzsuche sowie der Goldgräber und damit einhergehend des Abenteurers.³⁷ Gleichmaßen deute ich seine positive Hervorhebung von „simple local pleasures: walking barefoot on warm sand, crushing ever-green acorns under your feet, bathing in the rain [...]“ (CVS 682 10/02/52: 3) als Ausdruck eines stereotypen und klischeehaften Karibikbilds, das Vorstellungen eines paradiesischen Strand- bzw. Inselidylls transportiert. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass Swanzys gegenüber Gladys Lindo sein Interesse an *local colour* mit seinen pittoresken und malerischen Vorstellungen von der Region begründet: „[...] my own interest in ‘local colour’ of such a picturesque pattern as you have in the West Indies“ (Swanzys an G. Lindo HSA 20/04/48).

Swanzys Auffassung von *local colour*-Literatur bezog sich darüber hinaus auf eine spezifische Autor_innengruppe: „[...] the racial stock of a potential writer is one of the richest in the world, providing wonderful chances of cross-fertilisation: European, African and Asiatic strains mingle [...]“ (1949: 21). Aus Swanzys Korrespondenz geht hervor, dass er sich auffällig stark für die Hautfarbe der Autor_innen interessierte. Er fragte beispielsweise nach Walcotts „degree of colour“ (Swanzys an Collymore HSA 27/04/49) und es scheint für ihn bedeutsam, als er schließlich die entsprechende Information erhält: „[...] Walcott is dark, with a good deal of the negro in him“ (Swanzys an Collymore HSA 25/05/49). Auch in einem Schreiben an den Autor und Journalisten Peter Abrahams mit Empfehlungen anglokaribischer Autor_innen vermerkte Swanzys deren ethnische Zugehörigkeit:

Edgar Mittelholzer certainly has African blood, although I always think to detect more East Indian stock in him [...]. George Lamming certainly is of African descent. [...] Derek Walcott [...] is I believe a Negro. [...] There are other Indian West Indians like A. J. Seymore of British Guiana [...] and Harold Telemaque of Trinidad [...] and of course, Victor Reid the Jamaican author [...]. (Swanzys an Abrahams HSA 22/11/51)

Ich interpretiere Swanzys Betonung der Herkunft und Hautfarbe der Autor_innen in zweifacher Hinsicht. Zum einen verstehe ich sie vor dem Hintergrund des Anspruchs auf *local colour* so, als dass Swanzys dieses Paradigma in den kreolischen Kulturen des karibischen Raums verortete und aus diesem Grund Autor_innen afro- oder indokaribischer Herkunft für die Sendung *Caribbean Voices* entscheidende Relevanz beimaß. Zum anderen definiert

³⁷ Zum Motiv des Abenteurers als Demonstration moralischer, sozialer und physischer Herrschaft der Kolonialmacht über die Kolonialiserten vgl. Hall 1981b, 39-40.

Swanzy die Autor_innen damit nicht nur sozial, sondern auch über ihr Aussehen. Diese beiden Determinanten sind in der anglokaribischen Gesellschaft eng miteinander verknüpft: „To be black, in the West Indies, is to be poor“ (1992: 33), schreibt George Lamming mit Blick auf den gesellschaftlichen Kontext seiner Generation im anglokaribischen Raum. Das konfliktive Miteinander von Menschen unterschiedlicher Hautfarbe und damit einhergehend sozialer Zugehörigkeit im anglokaribischen Raum war des Öfteren Bestandteil der Korrespondenz zwischen Swanzy und Frank Collymore auf Barbados (vgl. Collymore an Swanzy HSA 28/03/49, HSA 26/06/52). Swanzys Interesse für diese Problematik schlug sich auch in den präsentierten Kurzgeschichten und Gedichten nieder. Der alltägliche Rassismus innerhalb der anglokaribischen Gesellschaft bildete einen zentralen Themenschwerpunkt im Programm der Sendung.³⁸ So lief am 29. Februar 1948 sogar eine Sendung, die unter dem Titel „Some Aspects of the Race Situation“ verschiedene Texte zum Thema präsentierte (vgl. CVS 167-170 29/02/48). Meine These ist, dass Swanzy die anglokaribischen Autor_innen, die sich in ihrer Literatur den lokalen Kulturen der Region zuwendeten und damit *local colour*-Literatur produzierten, als in zweifacher Hinsicht marginalisiert verstand. Erstens aufgrund ihrer Hautfarbe im damaligen soziokulturellen Kontext rassistischer Gesellschaften, und zweitens aufgrund der Tatsache, dass sie innerhalb des damaligen literarischen Feldes keinerlei Förderung erhielten (vgl. mein Kapitel vier). Hinzu kam die prekäre Situation derjenigen, die ab Ende der 1940er Jahre versuchten, in England Fuss zu fassen. Auch hier zeigte Swanzy ein außergewöhnlich großes persönliches Engagement (vgl. mein Kapitel 4.4.2). Ich betrachte die besondere Aufmerksamkeit, die Swanzy der Hautfarbe der anglokaribischen Autor_innen schenkte, damit vor dem Hintergrund, dass er mit der Sendung ein starkes persönliches Interesse verband, insbesondere marginalisierte Gruppen fördern und unterstützen zu wollen (vgl. *The Times* 2004). Swanzy schrieb selbst Gedichte und wusste aus eigenen persönlichen Enttäuschungen heraus wie wichtig Ermutigung und Förderung von außen für junge Autor_innen waren (vgl. Griffith 2001a: 10). Er war mit seiner Mutter als Fünfjähriger nach dem Tod seines Vaters von Irland nach England ausgewandert. Aufgrund dieser Erfahrung der Entwurzelung und Entfremdung fühlte Swanzy sich mit den anglokaribischen Autor_innen verbunden: „In many ways, Swanzy fitted the sense of displacement and contradiction that was part of Caribbean Voices“ (*The Times* 2004). Dass Swanzys sich als Ire selbst als einer marginali-

³⁸ Vgl. auch „Santander Avenue“ von R. L. C. Aarons (CVS 245 04/07/48), „Gan-Gan“ von Ernest Carr (CVS 219 02/05/1948) oder „Jamaican Fragment“ von Micky Hendricks (CVS 168 29/02/48).

sierten Gruppe zugehörig verstand, wird durch die Sichtweise von Hall bekräftigt, der Irland als die früheste Kolonie Großbritanniens betrachtet und die Auffassung vertritt, dass Iren bis in die Gegenwart hinein nicht als vollwertige Mitglieder der britischen Gesellschaft akzeptiert werden (vgl. 2000: 217, 229). Geprägt durch seine persönlichen Erfahrungen entwickelte Swanzy, was er selbst beschrieb als „[...] the sort of left-wing view of encouraging people who had had a raw deal“ (The Times 2004). Griffith arbeitet die ambivalente Position Swanzy's als entscheidendes Moment der Sendung heraus:

His [Swanzy's] Irishness placed him as somewhat outside any unselfconscious Englishness, even as he worked for a corporation that typically would have been interpreted in the British colonial world as the voice of the colonizer. As a consequence, his work as producer and editor of *Caribbean Voices* positioned him as a figure of contradictoriness. In other words, he was in some manner perceived to be a cultural outsider within the BBC, and simultaneously he was comprehended in several quarters of the anglophone Caribbean as a British insider, a part of the colonial status quo. (2001a: 2)

Die beschriebene widersprüchliche Konstellation manifestiert sich in Swanzy's Anspruch an *local colour*. Mein Fazit ist, dass Swanzy mit der Fokussierung auf *local colour* zwar darauf zielte, eine marginalisierte Autor_innengruppe zu fördern, deren Literatur sich den Kulturen der Unterschichten in Stadt und Land zuwendete und sich damit, analog zur „Local Color Fiction“, wie Zapf sie charakterisiert, dazu eignete, zwischen verschiedenen kulturellen Perspektiven zu vermitteln (vgl. 1997: 166). Jedoch verstehe ich gerade diese Funktion der Literatur, die in *Caribbean Voices* präsentiert worden ist, aufgrund ihrer Aneignung durch die Sendung als aufgehoben, da sie dadurch zu einer Projektionsfläche des *Anderen* avancierte. Im Ergebnis sehe ich weniger kulturelle Vermittlung, als vielmehr eine Zurschaustellung des Exotischen und Fremden in der anglokaribischen Literatur.

3.1.2 Regionalität

So wie Zapf die von ihm diskutierte „Local Color Fiction“ des 19. Jahrhunderts in den USA als Regionalliteratur charakterisierte (vgl. 1997: 164), vertrete auch ich in diesem Abschnitt die These, dass Swanzy's *local colour*-Anspruch nicht nur einem Interesse Ausdruck verlieh, bestimmte literarische Inhalte zu betonen, sondern darüber hinaus auf die Etablierung eines literarischen Regionalismus im anglokaribischen Raum zielte. In seinem Artikel „Caribbean Voices. Prolegomena to a West Indian Culture“ stellte Swanzy diese Zielsetzung deutlich heraus: „[...] the development of a really significant regional literature within the Caribbean [...]“ (1949: 21). Bereits den Titel des Artikels lese ich als die Konstruktion eines Raums, der Unterschiede zwischen den einzelnen Inseln ignoriert und

auf der Annahme einer einheitlichen Kultur basiert: „a West Indian Culture“. Auch Fuller und Calder-Marshall bezogen sich in ihren bereits weiter oben angeführten literaturkritischen Beiträgen auf eine „West Indian literature“ (Calder-Marshall CVS 163 01/02/48: 2) und „West Indian readers“ (ebd.) sowie auf „Caribbean poetry“ (CVS 223 16/05/48:1) und „Caribbean poets“ (ebd.) im Allgemeinen, während beispielsweise der im gleichen Zeitraum in der Sendung laufende Bericht über die Literarentwicklung im anglokaribischen Raum von Robert Herring die Situation exemplarisch anhand einer einzelnen Insel (Jamaika) darstellte (vgl. CVS 205 18/04/48). Ich deute die Tatsache, dass die Beschreibung der literarischen Produktion auf Jamaika Herrings einziger Auftritt in der Sendung blieb, obwohl er als Herausgeber des Literaturmagazins *Life and Letters* und aufgrund seiner Kenntnisse der Region über die Kompetenz verfügt hätte, regelmäßig als Literaturkritiker in der Sendung zu fungieren, als Ausdruck einer Interessenkollision zwischen den Akteuren der BBC und Herring. Die Sendungsmacher zielten explizit auf die Entwicklung einer Regionalliteratur, deren Produzenten sich als West Indians verstanden und sich damit mehr mit dem anglokaribischen Raum verbunden fühlten als mit ihren einzelnen Herkunftsinself. Dies illustriert eindrücklich die Aufforderung von Calder-Marshall an die Schriftsteller_innen im anglokaribischen Raum, als West Indians zu sprechen:

Can you ... or when will you, rather ... think big enough to speak not for yourself, not for your fellow islanders, but for the Caribbean. [...] You are separated not by difference of interest, but by sea. The West Indies have become an unity in a way that I dreamed but never thought possible ten years ago. But what I'm waiting for, what you're waiting for is a writer who is not a St. Lucian, St. Kittsian, Jamaican, Trinidadian or Barbadian; but a West Indian, whose imagination crosses seas, to capture your common destiny. (Calder-Marshall CVS 163 01/02/48: 5)

Ich verstehe die beschriebene Perspektive als eine gegenläufige Entwicklung zu literarischen Tendenzen in der Region, die Nationenbildungsprozessen am Ende der Kolonialzeit Ausdruck verliehen.³⁹ Swanzy präsentierte die verschiedenen Autor_innen zwar jeweils mit der entsprechenden Referenz auf die Herkunftsinself, jedoch verstand er ihre literarischen Texte stets als Belege einer regionalen Literarentwicklung – „West Indian writing“ (Swanzy CVS 420 12/02/50: 1) – und nie einzelner nationaler literarischer Traditionen. Als Hinweise auf Swanzys regionales Verständnis anglokaribischer Literaturen lese ich auch einzelne redaktionelle Bearbeitungen der Manuskripte. In der Kurzgeschichte „High Bush Back of the House“ von Egbert Gibbs aus Trinidad wird beispielsweise die Bezeichnung

³⁹ Vgl. hierzu auch meine Kapitel 4.2.2 und 4.3.2.

„the Santa Rose Race meeting“ (CVS 131 13/07/47: 1) von der Redaktion geändert in „a Trinidad race meeting“ (ebd.). Diese verallgemeinernde Änderung macht deutlich, dass sich die Texte, die in *Caribbean Voices* präsentiert wurden, nicht an ein nationales, sondern an ein überregionales Publikum richteten. Darüber hinaus betrachte ich diese Änderung der Redaktion als Widerspruch zum Paradigma der *local colour*, da in diesem Fall ein lokales Detail, das der Autor in den Text integriert hatte, aus der Geschichte entfernt wurde. Ich schließe daraus, dass sich auch das Moment der *local colour* auf die Region bezog und weniger spezifische lokale Elemente auf den einzelnen Inseln betonen sollte. So versteht Cedric Lindo auch Swanzys *local colour*-Anspruch als „something markedly West Indian“ (C. Lindo HSA 13/02/51: 2).

Das Paradigma der Regionalität verstehe ich wiederum als eine Maxime, mit der Swanzys bestehende Entwicklungen im karibischen Raum selbst aufgriff, denn auch Cross geht in der oben erwähnten Diskussionsrunde anglokaribischer Autor_innen auf diesen Aspekt der Literaturentwicklung im karibischen Raum ein: „After all the growing Caribbean literature is not the property of any one small island or community“ (Cross CVS 107 27/04/47: 5). Aus heutiger postkolonialer Perspektive, die Konzepte kultureller Hybridität betont, ist die Konstruktion der Karibikregion als ein einheitlicher kultureller Raum problematisch, da sie deren Diversität und Komplexität nicht gerecht wird. Insofern verstehe ich es als Ausdruck des utopischen Charakters von Swanzys Konzept, dass er vergeblich auf die Einsendung eines literarischen Texts wartete, der tatsächlich für die gesamte Region stand und nicht nur für eine einzelne Insel: „[...] we have not yet had a story from the Caribbean as a whole [...]“ (Swanzys CVS 420 12/02/50: 4).

3.1.3 Oralität

Ein weiteres dominierendes Auswahlkriterium neben dem Paradigma der *local colour* war, dass ein Text sich für die Präsentation im Radio eignete.⁴⁰ Swanzys und Lindos betonten regelmäßig, dass ein fürs Radio geschriebener literarischer Text die Besonderheiten des Mediums zu berücksichtigen habe. Warum ein bestimmter Text sich für die Präsentation im Radio eignete oder nicht, ließ Swanzys in den meisten Fällen jedoch offen und gab nur vereinzelt Beispiele. Aus einem Brief von Gladys Lindo an Swanzys vom 2. Februar 1950 geht die Existenz eines BBC-Leitfadens „Hints on writing for Radio“ hervor, der den Au-

⁴⁰ Vgl. auch Swanzys an G. Lindo HSA 27/02/47, HSA 20/10/47, HSA 16/12/48, HSA 21/02/49 und HSA 18/01/50 sowie G. Lindo an Swanzys HSA 07/08/51.

tor_innen bei Bedarf zur Verfügung gestellt wurde (vgl. HSA 02/02/50). Das BBC-Dokument, auf das in diesem Schreiben Bezug genommen wird, liegt dieser Arbeit als Quelle nicht vor. Jedoch widmete sich Cedric Lindo in seinem Vortrag im jamaikanischen P.E.N.-Club unter dem Titel „Writing for the BBC’s ‘Caribbean Voices’“ (HSA 13/02/51) dieser Frage ausgiebig. Dabei verstehe ich zwei von Lindo thematisierte Aspekte als maßgeblich im Zusammenhang mit dem in diesem Kapitel untersuchten Konstruktionsmechanismus von anglokaribischer Literatur. Lindo führte verschiedene Kriterien an, die ein Radioskript erfüllen sollte, machte dabei jedoch gleichfalls deutlich, dass das Radio nicht das geeignete Medium darstellte um Literatur zu präsentieren. Meine These ist, dass die in der Sendung präsentierten literarischen Texte inhaltlich und formal an den medienspezifischen Erfordernissen orientiert waren, sich damit jedoch von der regionalen Literaturproduktion, die in gedruckter Form erschien, unterschieden. Nach meinem Verständnis stellt dieser Sachverhalt ein entscheidendes Paradox der Sendung dar, denn gerade die literarischen Texte, die in *Caribbean Voices* liefen und damit bestimmten externen Erwartungen folgten, las Swanzy schließlich als Belege, von denen er auf die anglokaribische Literaturentwicklung im Allgemeinen schloss.

Nach Cedric Lindo forderte das Radio eine grundlegend andere Herangehensweise an den Schreibprozess als ein Printmedium (vgl. HSA 13/02/51: 7). So führte er aus: „Radio wants a language which is both economical and emotive, which please the ear, which conjures up the most brilliant picture for the inward eye [...]“ (ebd.: 6). Kürze und Lebendigkeit⁴¹ eines Textes stellten die beiden Hauptkriterien eines guten Radioskripts dar, das das Paradigma der Oralität berücksichtigte. Eine Auffassung, die von Swanzy bereits frühzeitig im Rahmen der Sendung artikuliert wurde: „[...] a radio story has to be on the short side and pictorial“ (Swanzy CVS 160 11/01/48: 3-4). Die Lebendigkeit eines Texts sollte insbesondere über eine metaphorische und bildreiche Sprache hergestellt werden (vgl. C. Lindo HSA 13/02/51: 6), sowie über: „A keen ear for contemporary speech“ (ebd.). So forderte Cedric Lindo ganz explizit mehr Dialoge und weniger beschreibende Textpassagen ein (vgl. ebd.: 9). Gerade der orale Charakter des Mediums sollte, laut Cedric Lindo, beim Schreiben berücksichtigt werden: „[...] the purpose of being spoken aloud“ (ebd.). Dazu zählten Klangeffekte wie etwa „rhythmic and repetitive phrases“ (ebd.). Für Swanzy

⁴¹ „Vitality“ wird sowohl von Cedric Lindo als auch von Swanzy mehrfach als entscheidendes Qualitätskriterium eines Radioskripts hervorgehoben vgl. Swanzy CVS 343 20/02/49: 2, CVS 409 21/08/49: 6, C. Lindo HSA 13/02/51: 6.

waren die beiden Qualitäten eines Textes, Kürze und Lebendigkeit, eng miteinander verknüpft, denn seiner Auffassung nach wurde ein Text durch das prägnante und pointierte Erzählen und Beschreiben lebendig: „each word exact and in its place“ (Swanzy CVS 343 20/02/49: 2). So versteht er auch die präzisen Formulierungen des trinidadischen Autors Willy Richardson als dessen Stärke: „And he [Richardson] uses the words economically, because he uses them exactly. In other words he is an artist“ (Swanzy CVS 160 11/01/48: 2). Ich sehe in diesen formalen Ansprüchen an einen Text auch eine Verbindung zu dem Kriterium der *local colour*, denn nach Swanzy's Verständnis, wurden Kürze und Lebendigkeit insbesondere dadurch erreicht, dass die Autor_innen von Vertrautem und Bekanntem aus ihrer unmittelbaren Umgebung erzählten: „[...] reproducing the world as they know it and see it, sincerely, passionately, and simply“ (Swanzy CVS 160 11/01/48: 5). Er drängte im Rahmen seiner literaturkritischen Kommentare die Autor_innen zu Kürze und Pointiertheit, indem er großen Wert auf den genauen, sorgfältigen und sparsamen Umgang mit Sprache legte.⁴² Für Swanzy stellten „exactness and economy“ (CVS 409 21/08/49: 5) somit entscheidende formale Qualitätsmerkmale eines literarischen Textes im Radio dar:

[...] it seems to me to set the theme for the common quality that I see uniting all the best items of the six months that have gone, that is exactness, whether of feeling or technique, and of course in most of the cases both. It is a quality which can be applied indiscriminately to prose and verse, and on the whole there has been a high proportion of it shown, probably a higher proportion than at any time since the series began. (Swanzy CVS 802 01/03/53: 1; Hervorhebung im Original)

Nach meinem Verständnis mussten sich die Autor_innen im anglokaribischen Raum damit auch den formalen Ansprüchen des Mediums unterordnen, wenn sie ihre Texte in *Caribbean Voices* präsentieren wollten, so dass für die Sendung spezifische Literatur produziert wurde, die sich von der gewohnten Textproduktion unterschied. Ich lege dabei Alfred Döblin zugrunde, der darlegt, dass sich bereits zur Anfangszeit des Radios die Akteure im Hörfunk darüber bewusst waren, dass der fürs Radio geschriebene Text spezifische Anforderungen erfüllen musste:

Immerhin wird hier [im Rundfunk] der Literatur wieder die tönende Sprache angeboten, und das ist ein großer Gewinn, dessen wir uns einmal ganz bewußt werden müssen. Es ist ein Vorteil, der ausgenutzt werden muß. Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen. Jeder, der schreibt, weiß, daß dies

⁴² Vgl. auch Swanzy CVS 160 11/01/48: 5, 6; CVS 343 20/02/49:2; CVS 409 21/08/49: 5, 6, 7; CVS 642 19/08/51: 3; CVS 802 01/03/53: 1.

Veränderungen bis in die Substanz des Werkes hinein im Gefolge hat. (Döblin 1989 [1929]: 255)

Döblin macht hier ganz explizit deutlich, dass das Produzieren fürs Radio „die Substanz des Werkes“ grundlegend verändert. Diese Erkenntnis aus dem Jahr 1929 war auch den Akteuren der BBC in den 1940er und 1950er Jahren bewusst, wie ich den nachfolgenden Äußerungen entnehme. So machte Swanzy deutlich: „[...] fine literature is not always suitable for broadcasting“ (CVS 343 20/02/49: 1), und Cedric Lindo führte aus: „[...] writers should regard ‘Caribbean Voices’ as an outlet not for their best literary work which will be preserved, they hope, in print, for future generations, but as an outlet for what may be termed journalistic writing“ (HSA 13/02/51: 5). Beide Zitate bestätigen meine These, dass sich die Literatur, die in der Sendung präsentiert wurde, grundlegend von den gedruckten regionalen Literaturen unterschied: „Radio on the other hand, demands a less closely integrated verse, more prose meaning, more rhetoric“ (C. Lindo HSA 13/02/51: 6). Nach Cedric Lindo zeichnete einen Text im Radio aus, dass seine Botschaft vom Publikum erfasst werden konnte, auch ohne dass jedes einzelne Wort verständlich war (vgl. ebd.), was letztlich die Schreibmethode veränderte: „[...] to move from a mode of writing in which every word counts to one where every word must have its full effect“ (ebd.: 8). So mussten beim Schreiben fürs Radio sowohl das Publikum als auch der performative Akt der Präsentation mitberücksichtigt werden, wie Meyer-Seipps Ausführungen zur charakteristischen Flüchtigkeit des Mediums verständlich machen:

Da das Tempo, in dem rezipiert werden soll, vorgegeben und nicht wie etwa beim Lesen den individuellen Bedürfnissen des Einzelnen angepasst ist, kann schnell einmal etwas untergehen oder unverstanden „verhallen“ – schließlich kann man nicht zurückblättern. Um dem Hörer das Verstehen zu erleichtern, benutzt man daher im Allgemeinen eher kürzere, einfache und unverschachtelte Sätze sowie leicht verständliche Wörter. Linear angeordnete Botschaften sind leichter zu verstehen, auch werden oft Wiederholungen bewusster arrangiert. (2005: 72)

Gerade den Aspekt besonderer Flüchtigkeit hob auch Cedric Lindo in seinem Vortrag im P.E.N.-Club als entscheidenden Unterschied zum gedruckten Text hervor: „[...] the printed page can be turned back and reconsidered“ (C. Lindo HSA 13/02/51: 8).

Ich schließe aus meinen Ausführungen, dass sowohl Cedric und Gladys Lindo als auch Henry Swanzy in ihrem Bestreben gute, d.h. verständliche und unterhaltsame, Radioskripte zu senden, nach Literatur verlangten, die durch Kürze, Eindringlichkeit und Pointiertheit gekennzeichnet war sowie effektiv und dramatisch wirkte. Formale Strategien, um diesen Anforderungen gerecht zu werden, waren u.a. einfache Sätze, leicht verständ-

liche Wörter, lineare Handlungskonstruktionen, Wiederholungen von Kernaussagen, eine klangvolle, lautmalerische und bildhafte Sprache sowie wörtliche Rede. Cobham schreibt Calder-Marshall ähnliche Kriterien zu, auf die er sich im Rahmen seiner Literaturkritik für die Sendung bezieht: „In early broadcasts Calder-Marshall’s critical emphasis was on the mechanics of writing – economy of diction, plausibility of plot, the best use of action, description or suspense [...]“ (Cobham 1986: 150). Damit wurden die Autor_innen auch formal in eine bestimmte Richtung gelenkt, die sich an den Erfordernissen des Mediums orientierte. Kürze, Eindringlichkeit und Pointiertheit, Merkmale, die Zapf der Kurzgeschichte in der Tradition der „Local Color Fiction“ zuschreibt (vgl. 1997: 165), bildeten somit auch für die literarischen Texte, die im Rahmen von *Caribbean Voices* präsentiert wurden, die entscheidenden formalen Rahmenbedingungen. Damit wird jedoch gleichzeitig im Rahmen der Sendung eine Definition von anglokaribischer Literatur konstruiert und artikuliert, die gerade durch diese mediumspezifischen Merkmale wie Linearität und geringe Komplexität charakterisiert war. In der Folge bestimmten diese Charakteristika die Sprechweise über *West Indian Literature* im Rahmen der Sendung und reduzierten die anglokaribische Literatur auf die Ästhetik der Radioskripte, die in der Sendung liefen.

Entsprechend meinen Ausführungen in diesem Abschnitt lese ich folglich die Begründungen der Akteure der Sendung, warum sich ein Text nicht für die Präsentation im Radio eignete. So wurden Manuskripte vielfach abgelehnt, weil sie zu lang ausfielen, wobei die Verfasser_innen, wenn es sich ansonsten aus Swanzy’s Sicht um einen geeigneten Text handelte, darum gebeten wurden, ihre Manuskripte zu überarbeiten, zu kürzen oder einen einzelnen Abschnitt daraus auszuwählen.⁴³ Gleichzeitig waren Aspekte des lauten Lesens ausschlaggebend (vgl. Swanzy CVS 409 21/08/49: 7). Entsprechend begründete Swanzy seine Entscheidung gegen einen Beitrag von Roger Mais: „[...] far too complicated for broadcasting“ (Swanzy an G. Lindo HSA 21/02/49). Auch seine Ablehnung eines beschreibenden Texts von Howell Rock illustriert die oben genannten Kriterien: „[...] it’s useless broadcasting a description of a sculptor whose work no one can see“ (Swanzy an G. Lindo HSA 27/02/47). Gleichermaßen bezieht sich Gladys Lindo auf einen Text von Clinton Black mit den Worten: „[...] much too long and rambling for the radio“ (G. Lindo an Swanzy HSA 01/10/52). Gladys Lindo stellt das Paradigma der Oralität, das den Selektionsprozess der Sendung entscheidend bestimmte, anschaulich heraus, wenn sie schreibt:

⁴³ Vgl. auch Swanzy an G. Lindo HSA 20/10/47, HSA 04/49, HSA 18/11/52, HSA 23/02/53 und HSA 01/10/54.

„Occasionally plays are sent in [...] but the writers obviously do not take into account the fact that they should be written specially **for hearing and not seeing**“ (G. Lindo an Swanzy HSA 07/08/51; meine Hervorhebung). Gerade diese Berücksichtigung des oralen Charakters des Mediums war es, was die Radioskripte grundlegend von der anglokaribischen Literaturproduktion in gedruckter Form unterschied.

3.2 DIE KONSTITUIERUNG EINER LITERARISCHEN TRADITION IM ANGLOKARIBISCHEN RAUM

Die im vorangegangenen Kapitel dargestellten Paradigmen definierten, wie anglokaribische Literatur im Verständnis der Akteure der Sendung *Caribbean Voices* charakterisiert sein sollte. Diese Definition von Literatur war Teil des Diskurses, der den Konstruktionsprozess einer anglokaribischen literarischen Tradition im Rahmen der Sendung bestimmte. Darüber hinaus beruhte die Radiosendung *Caribbean Voices* unter der Leitung von Henry Swanzy auf einer Logik, aus der heraus sich die Sendung in großen Teilen legitimierte und die den Diskurs über anglokaribische Literatur lange Zeit bestimmte. Diese Logik soll im Folgenden herausgearbeitet und analysiert werden. Ich vertrete dabei die These, dass insbesondere, wenngleich nicht ausschließlich, die britischen Akteure der BBC von der Annahme ausgingen, dass im anglophonen karibischen Raum in den späten 1940er Jahren keine in ihrem Verständnis als spezifisch karibisch begreifbare literarische Tradition und demzufolge ebenso wenig eine Tradition literarischer Kritik existierte. Dies wurde daran festgemacht, dass in den Texten der anglokaribischen Autor_innen literarische Einflüsse englischer bzw. britischer Traditionen erkennbar waren sowie an der Tatsache, dass kaum publizierte literarische Texte anglokaribischer Autor_innen existierten. Folglich gingen die Akteure der Sendung von der Notwendigkeit aus, eine eigenständige anglokaribische literarische Tradition in der Region etablieren zu müssen. Dies sollte im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* über Literaturkritik gemäß europäischer Standards und Vorstellungen erfolgen. Das übergeordnete Ziel der Sendung bestand, meiner Interpretation zufolge, demnach darin, eine literarische Tradition gemäß externen Standards und Vorstellungen im anglophonen karibischen Raum zu installieren. Ich verstehe diese Zielsetzung als einer kolonialen Logik folgend. Sie basiert auf einem Verständnis der Beziehungen zwischen den kolonialisierten Gruppen und den Vertretern der Kolonialmacht, das auf folgenden, von Hall dargelegten machtbasieren Diskursen beruht, in deren Rahmen diese Beziehungen historisch konstruiert worden sind:

(1) Their imagery and themes were polarized around fixed relations of subordination and domination. (2) Their stereotypes were grouped around the pole of 'superior' and 'inferior' natural species. (3) Both were displaced from the 'language' of history to the language of Nature. Natural physical signs and racial characteristics became the unalterable signifiers of inferiority. (Hall 1981b: 38)

Unter kolonialer Logik verstehe ich, Hall folgend, in dieser Analyse eine Ideologie, die davon ausgeht, dass erstens die Kulturen der Kolonialmächte den Kulturen der Kolonialiserten überlegen sind, zweitens die Kulturen der Kolonialmächte erstrebenswerte Zustände darstellen und drittens die kolonialisierten Gesellschaften der Unterstützung und Förderung der Kolonialmacht bedürfen, um sich ihrem kulturellen Niveau anzunähern. An welchen Stellen ich die beschriebene Ideologie, d.h. die entsprechenden Bilder, Vorstellungen und Ideen, in den Radiobeiträgen bzw. in der Korrespondenz im Rahmen der Sendung verorte, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

3.2.1 Die Negation bestehender literarischer Traditionen durch britische Akteure

Die Übernahme der Programmleitung durch Henry Swanzy begreife ich als einen entscheidenden Bruch innerhalb der Kontinuität von *Caribbean Voices*. Erst im Zuge dessen wurde nach meinem Verständnis eine spezifische Funktion der Sendung, die über die bloße Textpräsentation hinausging, überhaupt erkennbar. Swanzys Vorgängerin und Initiatorin der Sendung, die Jamaikanerin Una Marson, präsentierte die Gedichte und Kurzgeschichten im Programm von *Caribbean Voices* als Belege einer anglokaribischen Literaturproduktion, ohne eine bestimmte Zielsetzung oder Erwartungshaltung zu artikulieren und ohne Zweifel an der Existenz zumindest einer „literature of Jamaica“ (Marson CVS 10 25/03/45: 1) zu formulieren. Mit Swanzy erfuhr das Programm eine neue Qualität. Er ging gerade nicht mehr von einer bereits existierenden literarischen Tradition im anglophonen karibischen Raum aus, sondern zielte mit der Sendung *Caribbean Voices* darauf, den literarischen Entwicklungsprozess in der Region zu unterstützen und voranzutreiben. Zunächst war Swanzy hinter den Kulissen noch damit beschäftigt, sich einen Überblick über das Material zu verschaffen: „I am gradually working my way into the stock pile of Caribbean Voices [...]“ (Swanzy an Lindo HSA 13/08/46). In seinen ersten anderthalb Jahren (etwa bis Ende des Jahres 1947) als Produzent der Sendung verstehe ich seine Rolle am Mikrofon eher als die eines neutralen Moderators als die eines wertenden Kommentators. Mit kritischen Stellungnahmen war er zu dieser Zeit noch zurückhaltend. Seine Wortmeldungen beschränkten sich auf kurze Kommentare und Bemerkungen, die als Einführung in eine Sendung oder Überleitungen von einem Beitrag zum nächsten fungierten. Jedoch lese

ich auch schon in dieser Zeit einzelne Äußerungen Swanzy's als Ausdruck einer Perspektive, die auch den späteren Diskurs über *West Indian Literature* im Rahmen der Sendung nachhaltig bestimmte. So wird bereits in der Sendung vom 27. Juli 1947, die sich Gedichten von Harold Telemaque, einem Lehrer und Autor aus Trinidad, widmete, die oben erwähnte Fokussierung auf die Entwicklung einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum deutlich, wie das folgende Zitat zeigt: „This need to discover tradition is the trouble of all pioneers: you can't always realise it, but you are making your own tradition, and later poets will benefit by reference to you. Still, the need for reference is essential: it is the very essence of culture“ (Swanzy CVS 27/07/47: 3). Telemaque gehörte in der Anfangszeit von Swanzy's Produzententätigkeit zu den Autor_innen, denen Swanzy besonderes Talent und Relevanz für die regionale Literaturentwicklung beimaß. Aus Swanzy's Kommentar geht eindrücklich hervor, dass er davon ausging, dass eine literarische Tradition in der Region gänzlich neu geschaffen, sogar neu *entdeckt* – „to discover“ (ebd.) – werden müsste. Das Verb „to discover“ verstehe ich dabei als deutliche Referenz auf die kolonialen Diskurse europäischer Entdeckungen und Eroberungen. Insbesondere den Begriff „pioneers“ (ebd.) lese ich als Markierung eines Ausgangspunkts für eine grundlegend neue Entwicklung. Die Formulierung „your own tradition“ (ebd.) verstehe ich dabei als Kennzeichnung von Differenz, weil sie die anglokaribischen Literaturen explizit von der englischen bzw. britischen Literatur als die Literatur des oder der *Anderen* abgrenzt. Die Literaturproduktion im anglokaribischen Raum wird hier in Abgrenzung zur britischen Literatur als das *Andere* bzw. eine *andere* literarische Tradition, also über Differenz, definiert. Gleichzeitig begreife ich diese Formulierung als Ausdruck dafür, dass das, was zu diesem Zeitpunkt an Literaturproduktion in der Region bestand nicht als eigene („your own“) bzw. eigenständige anglokaribische Literatur betrachtet wurde, da sie auf europäische Autor_innen als Referenzliteratur zurückgriff. Die „Pioniere“ einer quasi aus der Taufe zu hebenden anglokaribischen literarischen Tradition waren nach Swanzy's Auffassung gänzlich auf ihren persönlichen Erfahrungshorizont angewiesen: „[...] to respond to the immediate scene around [them]“ (Swanzy CVS 27/07/47: 3). Swanzy unterstellte damit, dass eine literarische Tradition, auf die sich die anglokaribischen Autor_innen hätten beziehen können, nicht vorhanden war und dass eine anglokaribische literarische Tradition nicht auf europäische Literaturen zurückgreifen durfte, um als eigenständige Literatur gelten zu können. In einem Brief an Gladys Lindo kurze Zeit nach seinen oben aufgeführten Kommentaren machte Swanzy deutlich, dass er die anglokaribische Literatur grundlegend von westlichen Literaturen und Kulturen unterschied:

The only trouble is that a specific West Indian weltanschauung – I am sorry, it's the only word that will do – is still in the making, and therefore a general story laid in some other part of the world is so frequently indistinguishable from an ordinary commercial American or British story, that it really is not worth including it in the programme. (HSA 06/08/47)

Den Gebrauch des Lehnworts Weltanschauung verstehe ich als Hinweis auf die ideologische Bedeutung, die Swanzy der Literaturentwicklung im anglokaribischen Raum beimaß und auf die er mit der Sendung *Caribbean Voices* Einfluss nehmen wollte. Ich schließe daraus auf einen bewussten Konstruktionsprozess, den Swanzy mit dem Programm anstrebte und der nicht nur auf die regionale Literaturentwicklung, sondern auch auf die Vorstellungen und Interessen der literarischen Akteure in der Region, die in der Literatur zum Ausdruck kamen, abzielte. Aus Swanzys Zitat geht darüber hinaus hervor, dass er das Paradigma *local colour* als Kennzeichnung des *Anderen* in der Literatur verstand, da er unmissverständlich äußerte, dass ein literarischer Text, der nicht explizite regionale Bezüge aufwies, die ihn von den Literaturen westlich-industrieller Gesellschaften unterscheidbar machten, nicht in der Sendung präsentiert wurde, auch wenn der oder die Autor_in aus der Region stammte bzw. sich mit dem karibischen Raum verbunden fühlte.

Neben diesen ersten richtungsweisenden Bemerkungen von Swanzy im Jahr 1947 verlieh er im gleichen Jahr der Sendung auch mit einigen konzeptionellen Änderungen einen neuen Charakter, wie ich in Abschnitt 3.2.2 in diesem Kapitel noch ausführen werde. Jedoch hatte Swanzy nach meinem Ermessen erst Anfang des Jahres 1948 seine entgeltliche Rolle und Position innerhalb der Sendung gefunden. Am 11. Januar 1948 meldete er sich zum ersten Mal mit einem eigenen sendungsfüllenden Beitrag zu Wort und gab sich dabei innerhalb des Programms eine eigene Stimme von Gewicht und Bedeutung, die er von diesem Zeitpunkt an bis zu seinem Ausscheiden aus der Sendung 1954 behielt. Diese Sendung stellt einen weiteren, entscheidenden Bruch in der Kontinuität des Programms dar, weil die veränderten Prämissen, auf denen das Konzept der Sendung unter der Leitung Swanzys basierte, hier zum ersten Mal öffentlich artikuliert wurden. Swanzy formulierte nicht nur eine Zielsetzung der Sendung und seine Erwartungen an die Manuskripte, sondern kündigte darüber hinaus an, dass in Zukunft britische Akteure als Literaturkritiker_innen in *Caribbean Voices* agieren würden. Allein die in der Sendung vom 11. Januar 1948 angekündigte Verlängerung der Sendezeit von bis dato einer Viertelstunde auf nunmehr eine halbe Stunde, verstehe ich als deutliches Signal für die größere Relevanz, die der Sendung in ihrer neuen Qualität innerhalb der BBC beigemessen wurde.

In einem Artikel aus dem Jahr 1956 bilanziert Swanzy rückblickend seine Anfangszeit in der Sendung: „[...] there was no such thing as ‘West Indian writing’“ (1956: 270). Diese Annahme bildete, wie bereits angemerkt worden ist, die entscheidende Grundhaltung der britischen Akteure der Sendung, aus der die Schlussfolgerung resultierte, dass die Förderung der Literaturentwicklung im anglokaribischen Raum das vorrangige Ziel der Sendung darstellte. Diese Vorstellung ist bereits dem genannten „Talk“ vom 11. Januar 1948 zu entnehmen. Swanzy sprach hier mit Blick auf die im Jahr 1947 ausgestrahlten Manuskripte zum ersten Mal von „new West Indian literature“ (Swanzy CVS 160 11/01/48: 1). Mit Formulierungen wie „[...] whether a Caribbean literature develops or not“ (ebd.: 4) brachte er wiederholt zum Ausdruck, dass die anglokaribische Literatur sich erst am Anfang eines Entwicklungsprozesses befand. Auch dies lese ich als implizite Unterstellung, dass eine anglokaribische Literatur nach Swanzys Verständnis nicht existent war. Durch den Gebrauch der Konjunktion „whether“ wurde der Ausgang dieses Prozesses darüber hinaus von Swanzy in Zweifel gezogen, womit er indirekt die literarischen und kreativen Fähigkeiten der Schriftsteller_innen im karibischen Raum in Frage stellte. Die Literaturentwicklung voranzutreiben und zu stimulieren, formulierte Swanzy demzufolge als vorrangiges Ziel der Sendung:

At any rate, we hope to widen and deepen the scope of this series, to make more and more people aware of what is being done in the Caribbean, to encourage the development of the slightest talent [...]. (ebd.: 7)

Noch deutlicher und direkter artikuliert Swanzy seine Einschätzung der Situation kurze Zeit später gegenüber dem englischen Autor Roy Fuller in einem Brief:

[...] they [the West Indian writers] have no tradition and no canon, at all, but oscillate between the Keats that they learned at school and the Eliot that the more daring spirits adopted as a battle cry. Furthermore, they have no historical tradition nor well of symbolism to call upon, apart from the most obvious natural images. (HSA 03/05/48)

Imitationen englischer Autor_innen als Beleg dafür anzuführen, dass keine eigenständige literarische Tradition im karibischen Raum existent war, war ein gängiges Verfahren im Rahmen der Sendung. Diese Auffassung wurde von den in der Sendung auftretenden britischen Akteur_innen geteilt und gegenüber der Zuhörer_innenschaft formuliert (vgl. Calder-Marshall CVS 163 01/02/48: 1), besonders nachdrücklich durch Fuller, der in seinem ersten Beitrag für die Sendung unter dem Titel „Recent West Indian Poetry“ seine Eindrücke anglokaribischer Lyrik schilderte und dabei ganz explizit die von Swanzy in dem oben angeführten Schreiben an ihn dargelegte Argumentation reproduzierte:

The first thing that struck me about it [recent West Indian poetry] was the obvious thing – its lack of a firm tradition. As I turned over the pages of the scripts, I came across poets writing like the early 19th century Romantics, poets writing like Victorian ladies, poets like the American social poets who derived from Whitman. Caribbean poets have a great task before them: they have to create a tradition – their own tradition. They have to stop writing like Keats or like Mrs. Hemans or like Carl Sandburg. They have to learn to write like themselves. (CVS 223 16/05/48:1)

Ich begreife Fullers Ausführungen als Bestätigung von Swanzys Sichtweise, dass keine eigenständige literarische Tradition im anglokaribischen Raum existierte. Auch Fuller liest in dem angeführten Zitat die betrachteten Texte als epigonale Literaturen. Für den Bereich der Lyrik definierte Fuller in seinem Beitrag eine literarische Tradition als „the poetry which already exists when a poet sits down to write a poem“ (ebd.: 5). Für den anglophonen karibischen Raum betrachtete er diese Voraussetzung als nicht gegeben: „You have your tradition to make [...]“ (ebd.). Er geht gleichermaßen von der Notwendigkeit aus, dass eine anglokaribische Literaturtradition entwickelt und etabliert werden müsste, woraus die Sendung *Caribbean Voices* zukünftig ihre Legitimation gewinnen sollte. Als entscheidend erachte ich wiederum, dass er Swanzys Formulierung „their own tradition“ (ebd.) aufgreift, und damit nach meiner Lesart die anglokaribische Literatur in Abgrenzung zu den westlichen Autor_innen, die er auflistet, als Literatur der *Anderen* konstruiert. Fuller artikulierte hier ganz explizit, dass er die epigonale literarische Produktion im anglokaribischen Raum, die Einflüsse westlicher Literaturen des 19. Jahrhunderts aufwies, nicht als Bestandteil einer anglokaribischen Literatur betrachtete. Als Widerspruch in der Konstruktion des Diskurses über *West Indian Literature* im Rahmen der Sendung verstehe ich jedoch Fullers Referenz auf Walt Whitman, da sich die *local colour*-Literatur, wie dargestellt, durchaus auf die nordamerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts bezog.

Die Existenz einer literarischen Tradition in der anglophonen Karibikregion vor 1950 wurde in den Beiträgen der britischen Intellektuellen somit explizit verneint bzw. das Vorhandene als bloße Imitation englischer Literatur bzw. der Literatur westlich-industrieller Gesellschaften verstanden und aufgrund ihres epigonalen Charakters abgewertet. Dieses im Rahmen der Sendung konstruierte Wissen über anglokaribische Literatur bestimmte nicht nur die Sprechweise innerhalb von *Caribbean Voices*, sondern wurde auch Bestandteil eines Diskurses über *West Indian Literature*, der sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts formierte und bis in die Gegenwart hinein Bestand hat. Noch der aktuell vorherrschende Diskurs über anglokaribische Literatur beinhaltet die Vorstellung einer literarischen Tradition, die sich nach 1950 quasi aus dem Nichts heraus generierte (vgl. Donnell 2006: 35-

43). Die Beobachtung, dass sich die Literatur im anglokaribischen Raum Anfang des 20. Jahrhunderts an britischen bzw. europäischen Klassikern und Vorbildern orientierte, führte, anstatt sich mit der Frage nach den Gründen dafür auseinanderzusetzen, zu ihrer kompletten Negation. Die Tatsache, dass der gesamte Bereich der Erziehung und Bildung in den britischen Kolonien auf die Kultur der Kolonialmacht Großbritannien ausgerichtet war und sich am dortigen Bildungssystem orientierte, das keinen Raum für die Kulturen und Literaturen der Region ließ, blieb gänzlich unberücksichtigt. Swanzys und Fullers Formulierung „their own tradition“ bezog sich auf eine Vorstellung von Literatur, die sich deutlich von britischen bzw. westlichen Literaturen unterschied und damit als eine Literatur des *Anderen* erkennbar sein sollte. Dass die Kulturen im karibischen Raum durchaus als Teil der Kulturen Großbritanniens bzw. Europas begreifbar waren bzw. sich die Mittel- und Oberschichten in der Region, denen die Mehrheit der Autor_innen der damaligen Zeit angehörte, mit den Kulturen der Kolonialmacht identifizierten, wird im Rahmen von *Caribbean Voices* nicht diskutiert. Hier zeigt sich meiner Auffassung nach das Dilemma, in dem sich die Autor_innen in der damaligen Situation befanden. Einerseits war das gesamte koloniale Bildungs- und Wertesystem an der Kultur der Kolonialmacht orientiert, andererseits definiert der koloniale Diskurs das koloniale Subjekt über Differenz. Homi K. Bhabha (1994) verortet hier sein Konzept der Mimikry, nach dem die koloniale Konstellation Strategien von Mimikry erzeugt, so dass das koloniale Subjekt sich versteht als „a subject of a difference that is almost the same, but not quite“ (Bhabha 1994: 86; Hervorhebung H. K. B.).

Mit Einschränkungen verweist Calder-Marshall in seinem kritischen Beitrag zur Literaturproduktion im anglokaribischen Raum am 1. Februar 1948 auf die Existenz von vier Autoren:

True there was Alfred Mendes, but he was in the United States; there was Goerge Padmore, but he was in England. And there was C. L. R. James with his Minty Alley and de Lisser with his Susan Proudleigh. Yes, the beginnings of West Indian literature were already to be seen. (CVS 163 01/02/48: 1)

In diesem Zitat deutet sich eine Sichtweise an, die auch später im Diskurs über anglokaribische Literatur im Rahmen der Sendung wiederholt formuliert werden wird. Es handelt sich dabei um die Auffassung, dass die Literaturproduktion und Literaturentwicklung im anglokaribischen Raum innerhalb der Region stattfinden müsse.⁴⁴ Das, was außerhalb des

⁴⁴ Besondere Relevanz erhält diese Thematik, angesichts der zunehmenden Zahl nach England emigrierender Autor_innen ab Ende der 1940er Jahre; vgl. hierzu auch mein Kapitel 4.4.

karibischen Raums produziert wurde, wird von Calder-Marshall und den restlichen Akteuren der Sendung nur begrenzt als Referenzliteratur akzeptiert. Von der Existenz eines bestehenden Korpus literarischer Produktion in der Region selbst, an dem sich künftige Autor_innen orientieren und auf den sie sich beziehen könnten, geht auch Calder-Marshall nicht aus. Ich verstehe diese Sichtweise auch als Ausdruck von Ignoranz und Überheblichkeit der britischen Intellektuellen gegenüber den Akteuren innerhalb des literarischen Feldes im karibischen Raum, denn die in den 1930er und 1940er Jahren innerhalb des karibischen Raums aktiven Autor_innen blieben damit gänzlich unberücksichtigt. Literarische Publikationen anglokaribischer Autor_innen, die die Akteure in England hätten kennen können, existierten zu dem damaligen Zeitpunkt durchaus. So listet Kenneth Ramchand in seinem Band *The West Indian Novel and its Background* (2004) von 1854 bis 1948 rund 70 Publikationen karibischer Prosatexte von um die 35 verschiedenen Autor_innen auf, von denen die überragende Mehrheit in England veröffentlicht worden war (vgl. ebd.: 272-274). Im Jahr 1929 gab der jamaikanische Autor John Ebenezer Clare McFarlane die Gedichtsammlung *Voices from the Summerland* heraus, die in London erschien (vgl. Donnell 2006: 55). Anthony Boxill verweist u.a. auf eine bereits 1931 erschienene Anthologie *Guianese Poetry: 1831 – 1931* von Norman Cameron aus Britisch Guyana (vgl. 1995: 28). Alison Donnell führt den 1938 von New Dawn Press in Kingston veröffentlichten Gedichtband *Wings of the Morning* von Vivian Virtue mit einer Auflage von 500 Exemplaren an (vgl. 2006: 11). Auch das *Yearbook* der *Poetry League of Jamaica*, das Marson als wichtige Quelle für die Sendung gedient hatte, erschien ab 1939 regelmäßig. Diese Liste ließe sich noch um eine Vielzahl an Publikationen erweitern. Auffällig ist aber bereits angesichts dieser wenigen Beispiele, dass weder Swanzy noch Fuller oder Calder-Marshall in ihren Beiträgen in irgendeiner Form auf die vorhandene Literatur Bezug nahmen. Im Gegenteil gab Swanzy diesbezüglich eine enorme Wissenslücke preis. Die auf Jamaika aktiven und renommierten Autoren Vivian Virtue, Wycliffe Bennett und Victor Reid waren ihm in der Anfangszeit seiner Tätigkeit gänzlich unbekannt, so dass er bei Gladys Lindo deren literarische Relevanz in der Region erfragen musste (vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 01/03/48).

Eine Gegenposition zur dargestellten Auffassung der Sendungsakteure, dass in der Region keine literarische Tradition bestand, nahm Robert Herring, der Herausgeber des Londoner Literaturzeitschrift *Life and Letters*, mit seinem bereits weiter oben erwähnten Beitrag in der Sendung ein, und zwar in zweierlei Hinsicht: Herring hatte kurz zuvor Ja-

maika auf der Suche nach Material für eine Sonderausgabe seines Magazins bereist. Im Unterschied zu den weiter oben dargestellten Vorstellungen, die im Rahmen der Sendung artikuliert worden waren, hatte Herring einen merklich positiveren Blick auf die Situation, da er grundsätzlich von der Existenz einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum ausging, denn „the first thing to be looked for is that there shall be a literature“ (Herring CVS 205 18/04/48: 1; Hervorhebung im Original). Im Gegensatz zu der Perspektive von Swanzy, Fuller und Calder-Marshall bezog Herring in seinem Beitrag explizit auf Jamaika aktive Autoren wie Vivian Virtue sowie regionale Publikationen etwa die Anthologie *Voices from the Summerland* in seine Überlegungen ein. Herring räumte Jamaika eine gesonderte Stellung im regionalen literarischen Feld ein: „There are bookshops in Kingston, the big stores have good book departments and, above all, the Institute of Jamaica does wonders. That may be why I did find there was a literature in Jamaica. For I must say that I did“ (ebd.). Mit seinen Ausführungen brachte Herring explizit zum Ausdruck, dass er die Hauptverantwortung für die gegebene Situation in der Infrastruktur der Region und nicht bei den Autor_innen selbst sah. Er ging davon aus, dass für die Entwicklung eines nachhaltigen Literaturbetriebs bestimmte Institutionen notwendig waren, deren Etablierung im Kontext der britischen Kolonialisierung der verschiedenen Inseln nicht die oberste Priorität beigemessen worden war. Herring verglich die Situation in den britischen Kolonien wie Südafrika, Australien und Kanada mit Brasilien und gelangte zu folgendem Ergebnis: „[...] the creation or encouragement of literature is never the first fruit of the British landing anywhere. [...] Where you find the Union Jack, you will find bridge, you will find clubs, – but not so noticeably will you find libraries“ (Herring CVS 205 18/04/1948: 1). Ich begreife Herrings Sichtweisen als kolonialismuskritisch, da sie sich auch in späteren postkolonialen Perspektiven wiederfinden (vgl. Benítez Rojo 1998: 38; auch Breiner 1998: 60). Damit bilden sie einen Kontrast zu den konservativen Vorstellungen der übrigen Akteure der Sendung.

Herrings Bericht blieb sein einziger Auftritt im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices*, obwohl im Herbst 1948 eine weitere *West Indies*-Ausgabe seines Magazins erschien. Auf den Beitrag von Herring folgte prompt eine kritische Besprechung der Jamaika-Ausgabe seiner Zeitschrift durch Calder-Marshall. Ich lese dessen Stellungnahme als einen Versuch, Herrings kolonialismuskritische Perspektive zu relativieren. Calder-Marshall warf ihm selbst ein eurozentrisches Vorgehen bei der Konzeption der Ausgabe seines Magazins zur Literaturentwicklung in Jamaika vor. Er kritisierte, dass die einfüh-

renden Texte dieser Ausgabe nicht von jamaikanischen bzw. karibischen Autor_innen stammten, sondern es sich dabei um Essays von der englischen Romanautorin Phyllis Botome und dem amerikanischen Journalisten Lee Bailey handelte. Paradoxerweise vermisst Calder-Marshall, der ja selbst im Rahmen von *Caribbean Voices* als kulturell Außenstehender über karibische Literatur urteilte, dabei „some indications of what West Indians hopes and aspirations are“ (Calder-Marshall CVS 206 18/04/1948: 5). Darüber hinaus formulierte er den Vorwurf, dass sich die beiden Artikel an ein nicht-anglokaribisches Publikum richteten, obwohl das Magazin *Life and Letters* im Gegensatz zu *Caribbean Voices* in England erschien und damit durchaus vorwiegend ein britisches Publikum ansprach.

Als einen extremen Kontrast zu der dargestellten Sichtweise von Herring, wonach nicht die regionalen Autor_innen selbst, sondern die institutionellen Voraussetzungen in der Region für die desolante Situation des anglokaribischen Literaturbetriebs verantwortlich waren, lese ich den Artikel „Caribbean Voices. Prolegomena to a West Indian Culture“ von Henry Swanzy, der ein Jahr später, 1949, im *Caribbean Quarterly* in Jamaika veröffentlicht wurde. In dieser Publikation ging Swanzy ebenfalls der Frage nach den Gründen für das Fehlen eines funktionierenden Literaturbetriebs im anglokaribischen Raum nach (vgl. 22). Er verneinte darin weiterhin die Existenz eines „clear sign of a definite West Indian literature“ (ebd.: 23). Obwohl Swanzy soziohistorische Bedingungen wie Kolonialismus und Kapitalismus in seine Analyse einschloss, favorisierte er einen klimatheoretischen Ansatz, um die herrschende prekäre Situation zu erklären. Aus Gesprächen mit karibischen Autor_innen in London und aus den literarischen Texten, die er in den drei Jahren als Produzent der Sendung *Caribbean Voices* gelesen hatte, leitete er eine Tendenz unter den Menschen in der Region ab, äußere Umstände für das eigene Scheitern verantwortlich zu machen: „[...] blaming [...] especially the unfavourable circumstances of history, for the failure to produce“ (ebd.). Eine Haltung, die Swanzy auf das tropische Klima zurückführte, das zu einer Grundhaltung des Müßiggangs führe: „What seems to me the very great problem in a potential Caribbean literature [...] is in fact that tropical *dolce far niente*, the easy drift, the acceptance of the facile [...]“ (ebd.; Hervorhebung H. S.). Ich lese Swanzys Äußerungen vor dem Hintergrund kolonialer Diskurse, derer Swanzy sich hier bediente und die klimatheoretische Ansätze aus dem 18. und 19. Jahrhundert reproduzierten. Die Klimatheorien stellten einen Zusammenhang zwischen dem Klima und dem Wesen des Menschen her, wonach das gemäßigte Klima die Norm darstellte und das tropische Klima zu Degeneration führte (vgl. Hartwig 2010: 25). Die auf den Klimatheorien des

18. und 19. Jahrhunderts basierenden Überlegungen, die Swanzy mit Bezug auf die Literaturentwicklung im anglophonen karibischen Raum anstellte, waren Mitte des 20. Jahrhunderts im wissenschaftlichen Diskurs längst überholt⁴⁵, so dass ich diese Perspektive als Ausdruck der konservativen Grundhaltung Swanzys lese. Dass Swanzy seine – aus heutiger Perspektive provokanten – Überlegungen im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation in Jamaika sowie in den USA (s.u.) äußern konnte, verstehe ich als Hinweis darauf, dass er sich damit im Rahmen gängiger westlicher kolonialer Diskurse⁴⁶ bewegte, denen Sprechweisen von „racial inferiority and ethnic superiority“ (Hall 1992: 318) anhängig waren. Befruchtet wurden Swanzys klimatheoretische Vorstellungen durch den Austausch mit den Akteuren in der Karibikregion selbst. Im Rahmen der Korrespondenz mit Swanzy führte Gladys Lindo regelmäßig eine schwache Qualität oder geringe Quantität des eingereichten Materials auf die große Hitze in der Region zurück (vgl. u.a. Lindo an Swanzy HSA 01/01/48 und HSA 03/11/50). Noch in seinem 1956 in der Zeitschrift *Books Abroad* in Oklahoma veröffentlichten Artikel „The Literary Situation in The Contemporary Caribbean“ führt Swanzy das Klima an als eines der „handicaps common to all tropical, colonial areas in an industrial age“ (ebd.: 267). Nach meinem Verständnis liegen dieser Argumentation Swanzys sowohl konservative Wertvorstellungen von Disziplin und Fleiß als auch rassistische Diskurse zugrunde, die Hall als tief verwurzelt in der britischen Gesellschaft begreift (vgl. Hall 1981b: 38). Ich lese Swanzys Sichtweise damit in der Kontinuität früherer Texte, wie etwa der Schriften des im viktorianischen Zeitalter einflussreichen schottischen Essayisten und Historikers Thomas Carlyle (1795 – 1881), in denen rassistische Ideologien dieser Art bereits zum Ausdruck kommen. Insbesondere in seinen späten Arbeiten „Occasional Discourse on the Negro Question“ (1849) und *Shooting Niagara: And After?* (1867) verweist Carlyle auf die natürliche Faulheit der Farbigen und plädiert für die Wiedereinführung der Sklaverei:

The idle black man in the West Indies had not long since the right, and will again under better form, if it please Heaven, have the right (actually the first ‘right of man’ for an indolent person) to be *compelled* to work as he was fit, and to *do* the Maker’s will who had constructed him with such and such prefigurements of capability. (Carlyle 1849: 674; Hervorhebungen T. C.)

⁴⁵ Hartwig (2010) gibt das 18. und 19. Jahrhundert als Hochzeit der Klimatheorien an. Mitte des 20. Jahrhunderts halten bereits Modernisierungs- und Dependenztheorien Einzug in den Mainstream entwicklungstheoretischer Forschung.

⁴⁶ Vgl. beispielsweise Halls Analyse des Diskurses von „The West and the Rest“ (1992).

Carlyles Schriften gründen dabei auf einer Logik, die von einem naturgemäßen Verhältnis von „servantship and mastership“ (Carlyle 1867: 6) ausgeht.

3.2.2 Die Konstruktion anglokaribischer Literatur durch britische Intellektuelle

Auf die von den Akteuren der Sendung geteilte Auffassung, dass die Entwicklung und Etablierung einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum grundsätzlich notwendig war, folgte unweigerlich die Frage nach der Vorgehensweise: „How is a poetic tradition created?“ (Fuller 223 CVS 16/05/48: 5), fragt beispielsweise Roy Fuller in seinem literaturkritischen Beitrag. Diese Formulierung weist auf einen bewussten Konstruktionsprozess anglokaribischer Literatur hin, den die Akteure der Sendung anstoßen wollten. Dabei fällt auf, dass es, allen voran, britische Intellektuelle waren, die sich im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* mit dieser Problematik beschäftigten und ihre Erwartungen an die Literatur aus dem anglokaribischen Raum formulierten: „This amount of work, even the rejected work, is absolutely essential for the development of the quality that we are looking for, and hoping for, from the New World“ (Swanzy CVS 160 11/01/1948: 2). Diese Formulierung, die eine spezifische Erwartungshaltung britischer Akteure an anglokaribische Autor_innen ausdrückt, wurde in den darauffolgenden literaturkritischen Beiträgen mit auffälligen Ähnlichkeiten im Wortlaut wieder aufgegriffen. Einen Monat später, am 1. Februar 1948, trug Calder-Marshalls Beitrag den Titel „What I hope to see from the West Indies“ und wiederum zwei Monate später lief Robert Herrings Bericht unter der Überschrift „What I look for in West Indian Literature – Jamaica“. Auch Roy Fuller stellte kurze Zeit später in seinem Essay „Recent West Indian Poetry“, der am 16. Mai 1948 gesendet wurde, wie dargestellt, spezifische Ansprüche an die anglokaribische Literatur. Die Praxis, dass in der Sendung unter der Produktionsleitung Swanzy ausschließlich britische Literaturkritiker_innen anglokaribische Literaturen besprachen und kommentierten, verstehe ich als Ausdruck des zugrunde liegenden kolonialen Diskurses, der von Vorstellungen bestimmt war, die von einer natürlichen Dominanz und Überlegenheit der Kulturen der Kolonialmächte ausgingen. Swanzy's Fokus lag damit explizit auf einem einseitigen Wissenstransfer, bei dem die Autor_innen im anglokaribischen Raum vom Wissen britischer Schriftsteller_innen profitieren sollten. Diese Haltung artikulierte er eindrücklich in einem Schreiben an Fuller ebenfalls im Frühjahr 1948: „So the purpose of the programme [...] is to build up some kind of contemporary tradition [...], and at the same time to give the writers the benefit of some of the critical standards of Europe“ (Swanzy an Fuller HSA 03/05/48). Ich lese die hier von Swanzy formulierte Zielsetzung der Sendung als Ausdruck

dessen, was ich eingangs als koloniale Logik beschrieben habe. Swanzy zielte darauf, dass die Autor_innen in der Region von den britischen Errungenschaften auf dem Feld der Kultur und Literatur profitierten. Diese Perspektive wurde jedoch nicht nur von Swanzy und den in der Sendung agierenden britischen Literaturkritiker_innen geteilt, sondern lag auch den Interessen der Akteure der BBC auf administrativer Ebene zugrunde, wie Briggs mit Bezug auf John Grenfell Williams⁴⁷, der ab 1940 im Empire Service für die Programmplanung auch für die Kolonien im anglokaribischen Raum verantwortlich war, ausführt:

[...] John Grenfell Williams [...] was said to have been interested more than anything else in 'the development of colonial people'. Grenfell Williams believed this task was fourfold. First, he had to describe what was happening in the war as vividly as possible to people who knew little of the circumstances in which it was being waged. Second, he had to 'project the United Kingdom to the Colonies' as 'faithfully' as he could. Third, he had to ensure that the BBC made 'a contribution to the solution of colonial problems': he was in fact responsible for programmes to Cyprus and to the West Indies as well as to Africa. Fourth, he 'just had to be friendly'. (Briggs 1970: 513-514)

Die Ausführungen Briggs belegen, dass die Interessen der BBC im Rahmen ihrer Rundfunksendungen insbesondere für die Kolonialgebiete stets auf die Darstellung der Dominanz der Kolonialmacht zielten. Insbesondere die Formulierungen „development of colonial people“ und „solution of colonial problems“ zeigen von einer paternalistischen und bevormundenden Haltung, die den kolonialisierten Gruppen ihre Handlungsmächtigkeit absprach und sie als koloniale Objekte konstruierte.

Einen weiteren Aspekt betrachte ich mit Blick auf die weiter oben angeführten Äußerungen Swanzy als relevant. Seine Aussage „[...] the quality that we are looking for, and hoping for, from the New World“ (Swanzy CVS 160 11/01/1948: 2) bildete einen entscheidenden Kontrast zu der Ausdrucksweise von Una Marson, die das Programm in der Anfangszeit moderiert hatte. Während das „we“ mit dem Swanzy sprach, sich exklusiv auf die Akteure der BBC in England beschränkte, schickte Marson, selbst eine jamaikanische Autorin, ein „we“ über den Äther, das sowohl die Autor_innen im anglophonen karibischen Raum als auch sie selbst in London einschloss: „we in the West Indies“ (Marson CVS 10 25/03/45: 1) oder „we West Indian writers“ (Marson CVS 25/03/45: 3). Ich interpretiere Marsons Wortwahl als Ausdruck von Gemeinschaft und Verbundenheit, womit sie eine Beziehung zu den Autor_innen in der Region herstellte. Diese Verbindung wurde

⁴⁷ Deputy Director of Empire Services ab Januar 1941

durch den Produzent_innenwechsel gekappt, was ich als einen weiteren Bruch im Verlauf der Sendung betrachte. Mit der Übernahme der Produktionsleitung durch Swanzy wurden die Autor_innen in der Karibik nicht mehr als Teil einer Einheit verstanden, dem die Produzentin als gleichberechtigtes und gleichwertiges Gegenüber begegnete. Im Gegenteil, sie wurden in der Folge, wie dargestellt, über Differenz als das *Andere* definiert. Diese Konstruktion schaffte implizit Distanz zwischen den Akteuren in London und den Autor_innen in der Karibikregion, da damit eine Grenze zwischen dem *Hier* (BBC, Großbritannien, Metropole) und dem *Dort* (karibischer Raum, Peripherie) hergestellt wurde, die auf tradierten gesellschaftlichen Vorstellungen aufbaute und imperiale Strategien und koloniale Muster reproduzierte.

Mit Hilfe der angeführten literaturkritischen Beiträge von Calder-Marshall, Fuller und Herring hatte Swanzy nach seiner Ankündigung, die anglokaribischen Literaturkritiker_innen durch britische Akteure zu ersetzen, und der Formulierung einer Erwartungshaltung an die Manuskripte in seinem „Talk“ vom 11. Januar 1948, innerhalb von vier Monaten seine Position und seinen Standpunkt eindrücklich dargelegt und den Rahmen der Sendung deutlich abgesteckt. Diese vier Beiträge transportierten dabei eine eindeutige Botschaft: Es wurde aus Sicht britischer literarischer Akteure definiert, was im Rahmen der Sendung als anglokaribische Literatur verstanden wurde und welche inhaltlichen und formalen Kriterien erfüllt sein mussten, damit ein Text in der Sendung *Caribbean Voices* präsentiert wurde. Allerdings war zu Beginn von Swanzys Produzententätigkeit die spätere Auffassung, die Literaturkritik müsse durch britische Intellektuelle erfolgen, in dieser expliziten Form noch gar nicht vorherrschend, sondern entwickelte sich erst im Verlauf der Sendung. Anfänglich hatte Swanzy die Relevanz von Literaturkritik für eine produktive und effektive Literaturentwicklung im Allgemeinen im Blick. „If this programme is to be really effective in raising the literary standard of Caribbean circles, I think it is important to have criticism“ (Swanzy an G. Lindo HSA 13/08/46), äußerte Swanzy schon kurze Zeit nach seinem Einstieg als Produzent in die Sendung in einem seiner ersten Briefe an Gladys Lindo in Jamaika. Literaturkritik als zusätzliches Sendungsformat in das Programm von *Caribbean Voices* zu integrieren, war für Swanzy die zentrale Aufgabe:

We don't want to give the impression that because a poem or short story is broadcast, it is necessarily altogether good. Frequently, it is broadcast for one or two virtues, which it might be useful to point out. [...] However, we are certainly considering having a monthly conversation among West Indians living in England – possibly to discuss the month's items in Caribbean Voices. (ebd.)

Swanzys Anliegen war, dass die Autor_innen im karibischen Raum, die die Sendung im Radio verfolgten, von der gesendeten Literaturkritik profitierten und ihren Schreibprozess in der Folge an die Standards der Sendung anpassen konnten. Seine ursprünglichen Ideen bezogen dabei, wie das obige Zitat zeigt, anglokaribische Intellektuelle explizit ein. Schon kurz nach seinen Überlegungen gegenüber Gladys Lindo im August 1946, literaturkritische Programme zu senden, lief Ende desselben Jahres die erste Sendung aus der Reihe „The Critics’ Circle“.⁴⁸ Wie bereits in Kapitel 3.1.1 dargestellt, handelte es sich dabei, wie von Swanzy im obigen Zitat vorgeschlagen, um regelmäßig stattfindende Diskussionsrunden, bei denen in London ansässige karibische Schriftsteller_innen einzelne Beiträge, die im Programm von *Caribbean Voices* erschienen waren, kritisch besprachen, kommentierten und diskutierten. Über die zur Diskussion stehenden Beiträge wurde vorab entschieden und die Aufnahmen der entsprechenden Sendungen den Diskussionsteilnehmer_innen im Vorfeld vorgespielt bzw. zum Lesen zur Verfügung gestellt. 1947 erschienen fünf bis sechs Ausgaben dieses Formats⁴⁹, von denen nur die Sendung vom 27. April 1947 im BBC Written Archive Centre archiviert ist. Im Rahmen dieser Sendung fungierten also noch anglokaribische Autor_innen als Literaturkritiker_innen. Nach etwa einem Jahr Laufzeit wird das Format Ende 1947 bereits wieder abgesetzt, zugunsten von Literaturkritik, die einen Text im direkten Anschluss an einen Beitrag besprach:

At the moment the magazines are full; but as I shall say in my short talk, we hope to extend the range when the material ever shows signs of running dry, for instance, by calling in English writers who know the Caribbean like Pope-Hennessy and Calder-Marshall. For the time being, I have dropped the Critics’ Circle because of the difficulty of referring back to other programmes. The extra time may well allow us to have criticism, directly after the particular piece concerned. (Swanzy an Fuller HSA 17/12/47; Hervorhebung im Original)

Swanzy begründete seine Entscheidung das Format „The Critics’ Circle“ abzusetzen, folglich mit der Schwierigkeit, literarische Texte rückblickend zu besprechen, d.h. sich dabei auf Beiträge zu beziehen, die in Sendungen gelaufen waren, deren Ausstrahlung mehrere Wochen zurücklag. Insbesondere mit Blick auf das Publikum stellte das ursprüngliche Konzept ein Problem dar, da nicht davon ausgegangen werden konnte, dass die Hörer_innenschaft das Programm regelmäßig verfolgte bzw. ihnen ein Beitrag mehrere Wo-

⁴⁸ Swanzy nimmt auf die Sendung in einem Brief an Gladys Lindo vom 17. Dezember 1946 Bezug (vgl. Swanzy HSA 17/12/46), die entsprechenden Skripte aus diesem Zeitraum (September bis Mitte Dezember 1946) sind im BBC Written Archive Centre jedoch nicht archiviert.

⁴⁹ Swanzy verweist darauf in der Sendung vom 11. Januar 1948.

chen nach seiner Ausstrahlung noch präsent war. Dies ist vor dem Hintergrund des Merkmals besonderer Flüchtigkeit⁵⁰ des Mediums Radio durchaus nachvollziehbar (vgl. Meyer-Seipp 2005: 72). Dazu kamen Schwierigkeiten im Empfang,⁵¹ so dass ein kontinuierliches Verfolgen der Sendung allein aufgrund der technischen Voraussetzungen mitunter gar nicht möglich war. Diese Argumentation erklärt jedoch nicht, warum die Kritiker_innen fortan nicht mehr aus der Region selbst stammen sollten. Denn die künftige Literaturkritik sollte durch britische Literaturkritiker_innen erfolgen, die aber möglichst einen individuellen Bezug zum anglokaribischen Raum aufweisen sollten, wie von Swanzy im obigen Zitat beschrieben wurde. Zu Neuauflagen des ursprünglichen Formats kam es in abgewandelter Form erst am 9. Juli 1950 unter dem Titel „A West Indian Symposium“ sowie am 21. Oktober 1951 unter dem Namen „The West Indian Artist in the Contemporary World“. In beiden Sendungen diskutierten ebenfalls anglokaribische Autor_innen Problematiken und Herausforderungen der anglokaribischen Literaturproduktion. Hauptsächlich erfolgte die Literaturkritik unter Swanzys Programmleitung im weiteren Verlauf der Sendung ab 1948 durch britische Akteure. Zum einen in Form ausführlicher literaturkritischer Beiträge, die sich sowohl mit dem Textkorpus einzelner Autor_innen auseinandersetzten,⁵² als auch allgemeine Aspekte der regionalen Literaturproduktion zum Gegenstand hatten;⁵³ zum anderen in Form kürzerer literaturkritischer Kommentare, die einen Beitrag direkt im Anschluss an seine Ausstrahlung kritisch besprachen.⁵⁴ Swanzy war von seinem neuen Konzept

⁵⁰ Siehe auch mein Kapitel 3.1.3.

⁵¹ Die Sendung war in weiten Teilen der Region nur schlecht oder gar nicht zu empfangen. Der BBC Overseas Service, in dessen Programm *Caribbean Voices* gesendet wurde, wurde über Kurzwelle übertragen. Für den Empfang war ein spezieller Kurzwellenempfänger erforderlich, der in den meisten Haushalten in der Region nicht vorhanden war (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 16/11/1951). Die Praxis sah daher so aus, dass die lokalen Radiostationen in der Region die Sendungen aufzeichneten und die Aufzeichnungen dann über die lokalen Frequenzen ausstrahlten. In beiden Fällen ergaben sich jedoch immer wieder sowohl technische als auch wetterbedingte Schwierigkeiten im Empfang (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 02/02/54). Die Übertragungsqualität differierte je nach Wetterlage und Jahreszeit: „Poor reception has been playing havoc with the programme in the past month and many would-be listeners have been complaining that they have not been able to listen. This is a seasonal worry which should continue until February next year [...]“ (G. Lindo an Swanzy HSA 03/11/50).⁵¹ So konnten bei schlechten Wetterbedingungen selbst die Haushalte, die Kurzwellenempfänger besaßen, wie beispielsweise die Lindos in Jamaika, das Programm nicht oder nur eingeschränkt verfolgen.

⁵² Vgl. u.a. „Poetry of Barnabas Ramon-Fortune“ (Fuller CVS 334 23/01/49); „The Poetry of D. A. Walcott“ (Fuller CVS 375 22/05/49); „Review of Selected Poems by J. E. C. McFarlane 1943 – 1952“, (Fuller CVS 907 13/12/53)

⁵³ Vgl. u.a. „What I hope to see from the West Indies“ (Calder-Marshall CVS 163 01/02/48); „What I look for in West Indian Literature – Jamaica“ (Herring CVS 205 18/04/48); „Recent West Indian Poetry“ (Fuller CVS 223 16/05/48); „Review of recent West Indian literary collections“ (Currey CVS 347 20/03/49); „Review of West Indian Publications“ (Currey CVS 450 02/04/50)

⁵⁴ Vgl. u.a. „Criticism of ‘Speaking on the Sun’ by Albert Ferreira and ‘Hedge of Life’ by Willy Richardson“ (Calder-Marshall CVS 226 23/05/48); „Criticism of ‘Growing up in the Village’ and ‘Variations of a Theme’

sichtlich überzeugt. So wandte er sich im Anschluß an die Ausstrahlung des ersten literaturkritischen Beitrags von Calder-Marshall euphorisch an Gladys Lindo:

What do you think of the pep talk by Calder-Marshall? I thought it was very good, and I am hoping to have some more of the same kind by other English writers and literary persons [...]. (Swanzy an G. Lindo HSA 09/02/48)

Literaturkritische Beiträge von literarischen Akteuren aus der Karibik selbst erschienen hingegen wiederum nur in Einzelfällen⁵⁵ und auch erst ab Ende des Jahres 1949, als Swanzy sich zunehmend mit Kritik aus dem karibischen Raum, insbesondere aus Jamaika, hinsichtlich des veränderten Sendungskonzepts konfrontiert sah.⁵⁶

Anfang des Jahres 1948 kam es demnach auch hinsichtlich der Literaturkritik zu einem Bruch in der Kontinuität der Sendung. Der Fokus lag nun nicht mehr auf der Ausstrahlung von Literaturkritik im Allgemeinen, sondern auf der Etablierung von Literaturkritik durch britische Intellektuelle im Besonderen. Dieser Bruch ist vor allem dadurch markiert, dass die regelmäßige Reihe „The Critics’ Circle“ abgesetzt und durch ein neues Format mit dem Titel „The Last Six Months“ ersetzt wurde, in dessen Rahmen Swanzy nun selbst regelmäßig alle halbe Jahre ein Resumee der vergangenen Sendungen zog. Ich sehe darin einen deutlichen Widerspruch zu Swanzys zuvor dargestellter Argumentation, die „Critics’ Circle“ abzusetzen, da er sich in seinen Beiträgen selbst auch ausschließlich auf zurückliegende Sendungen bezog. Diese Halbjahresberichte glichen mehr einer oberflächlichen Bestandsaufnahme als einer kritischen Auseinandersetzung mit den literarischen Texten. Swanzy selbst sprach mit Blick auf seine „The Last Six Months“-Berichte von einem „stocktaking“ (Swanzy CVS 268 15/08/48: 1) sowie von einem „catalogue raisonnés [sic]“ (Swanzy CVS 584 18/02/51: 1; Hervorhebungen im Original) und erhob damit zunächst nicht den Anspruch einer tiefergehenden literaturkritischen Analyse. Trotzdem betrachtete er seine Beiträge rückblickend durchaus als Bestandteil der Litera-

by G. W. Lamming“ (Calder-Marshall CVS 329 09/01/49); „Criticism of ‘No Mourning in the Valley’ by Victor Reid“ (Calder-Marshall CVS 438 12/03/50); „Critique of ‘The Fabulous Well’ by Wilson Harris“ (Fuller CVS 755 12/10/52)

⁵⁵ Vgl. „Review of Edgar Mittelholzer’s Novel ‘A Day at the Office’ [sic]“ (Selvon CVS 468 07/05/1950); „My Poetic Life“ (J. E. C. McFarlane CVS 469 07/05/50); „Criticism [of Basil McFarlanes Story ‘Christopher’]“ (Mendes CVS 493 18/06/50); „The Poetry of Jamaica“ (W. Bennett CVS 554 12/11/50); „Art in the Caribbean“ (Williams CVS 576 21/01/51); „Discussion on Edgar Mittelholzer’s Novel – Shadows Move Among Them“ (Esoffery CVS 608 22/04/51); „The Need For A Critical Tradition“ (Dawes CVS 724 08/06/52); „The Verse of Derek Walcott“ (Sharp CVS 793 01/02/53). Außerdem verweist Swanzy auf eine kritische Besprechung eines Beitrags von Waterton durch Edgar Mittelholzer in der zweiten Jahreshälfte 1949, die jedoch nicht archiviert ist (vgl. Swanzy CVS 420 12/02/50).

⁵⁶ Vgl. hierzu meine Kapitel 3.2.3 und 4.3.

turkritik innerhalb der Sendung (vgl. Swanzy CVS 682 10/02/52: 5). In den meisten Fällen erwähnte er einen Autor oder eine Autorin und seinen bzw. ihren literarischen Text samt seiner Vorzüge bzw. Mängel in wenigen, wenn nicht sogar in einem einzigen Satz. Dieses Vorgehen war angesichts der begrenzten Sendezeit und der Fülle des Materials eine logische Konsequenz, da Swanzy versuchte, möglichst viele, wenn nicht sogar alle in den vergangenen Monaten erschienenen Beiträge zu erfassen.⁵⁷ Insgesamt 13 Sendungen dieser Art, die ab Januar 1948 im Programm von *Caribbean Voices* liefen, erschienen während Swanzy's Wirken in der Sendung.⁵⁸ Das Format war so strukturiert, dass die in den zurückliegenden Monaten präsentierte Prosa und Poesie getrennt voneinander besprochen wurde. Dabei wurde in erster Linie das Erscheinen der Texte mit einer kurzen Bemerkung zum Inhalt und einer thematischen Einordnung (love, thriller, humor, folklore, tale, story telling, social criticism, everyday-life etc.) in Erinnerung gerufen. Darüber hinaus zeigte Swanzy oftmals auch formale Qualitäten oder Schwächen eines Textes auf. Den Rahmen (Einführung und Schluss) der Beiträge bildeten allgemeine Anmerkungen. Diese beinhalteten Zahlen und Fakten zur Sendung, lieferten einen allgemeinen Überblick über die gesichteten Manuskripte und die Literarentwicklung im anglokaribischen Raum, gingen auf Fragen und Kritik von Hörer_innen ein, die Swanzy mittels Leserbriefen oder über die Lidos aus der Region erreichten, gaben, in den späteren Jahren der Sendung, Einblicke in das Leben der karibischen Autor_innen in London und informierten über Meilensteine ihrer Karrieren; sie berichteten aber auch von weniger positiven Ereignissen wie beruflichen oder privaten Rückschlägen von Autor_innen aus dem anglokaribischen Raum.

Den ersten Bericht dieser Art, der am 11. Januar 1948 noch unter dem allgemeinen Titel „Talk“ lief, nutzte Swanzy, um die oben beschriebene Innovation einzuführen, britische Literaturkritiker_innen für die Sendung zu verpflichten. Bereits seinen Einleitungssatz lese ich als einen Versuch, das Publikum für die veränderte Vorgehensweise zu sensibilisieren: „You must have got rather tired by now of hearing my uncaribbean voice poking its slightly supercilious nose round the treasures of your Caribbean foreshore [...]“ (CVS 160 11/01/48: 1). Die Art und Weise, wie Swanzy sich ausdrückt, ist manipulativ, da er seine Pläne nicht explizit benennt, sondern sie mit teils kindlichen, teils romantischen Me-

⁵⁷ In seinem Bericht „The Last Six Months“ vom 18. Februar 1951 weicht Swanzy von seinem üblichen Vorgehen ab und beschränkt sich auf die Auseinandersetzung mit einigen wenigen herausragenden Texten bzw. Autor_innen, anstatt jeden einzelnen Beitrag zu kommentieren.

⁵⁸ Nach Ausscheiden Swanzy's 1954 hält V. S. Naipaul an dieser Tradition fest.

taphern umschreibt und damit verharmlost und beschönigt. Andererseits zeigt er die Einsicht, dass seine Kritik keine Allgemeingültigkeit besitzt: „[...] no one person can set up as universal critic“ (ebd.: 2). Allerdings lese ich diese Äußerung auch als Widerspruch zur Konstruktion der Sendung, denn ich begreife Swanzys Anspruch durchaus so, als dass er eindeutige Maßstäbe und Standards aufstellt und dadurch definiert, was anglokaribische Literatur ist und was nicht. Ich verstehe Swanzys beschönigende Worte daher eher als Strategie, um mögliche negative Emotionen und Kritik des Publikums zu antizipieren und so negative Gefühle zu beschwichtigen und die Argumente der Kritiker_innen zu entkräften. Explizit kommt Swanzy auf seine Pläne erst am Ende des Berichts und eher beiläufig zu sprechen. Er präsentiert sie als Folge der Verlängerung der Sendezeit von einer Viertel auf eine halbe Stunde:

It [the increase in broadcasting time] will also allow us, from time to time, to have critical comments broadcast immediately after their subject when it is fresh in your mind. And as I said at the beginning, thanks to this extension, we hope to bring in more voices than we have done hitherto, Yorkshire voices and Devonshire voices as well as Oxford voices. Perhaps we shall be able to get some writers who have made their mark in England and know the Caribbean at first hand – I am thinking of men like Arthur Calder Marshall [...] and John [sic] [James] Pope Hennessy [...]. (CVS 160 11/01/1948: 7)

Die britischen Akteure, die im Rahmen der Sendung als Literaturkritiker_innen fungierten, sollten demnach als Voraussetzung mitbringen, dass ihnen der karibische Raum in irgendeiner Form vertraut war, was sie gleichzeitig für ihre Aufgabe legitimieren sollte. Tatsächlich wurde diese Voraussetzung jedoch sehr weit gefasst⁵⁹ und die Literaturkritiker_innen

⁵⁹ Arthur Calder-Marshall war ein englischer Gewerkschaftsaktivist und Autor, der in den späten 1930er Jahren Trinidad und Tobago bereist hatte und während seines Aufenthalts Vorträge über gewerkschaftliche Organisierung von Arbeiter_innen hielt, mit denen er sympathisierte. 1939 veröffentlichte er in London *Glory Dead*, einen sozialkritischen Reisebericht, in dem er seine Erfahrungen vor Ort verarbeitete. Fuller war zwischen 1968 und 1973 Hochschullehrer für Literatur an der Oxford University. Als Dichter und später als Romanautor behandelte er vor allem gesellschaftskritische Themen. Während des Zweiten Weltkriegs war Roy Fuller in Afrika stationiert, was einen großen Einfluss auf seine Person und seine Gedichte hatte. Auch der englische Dichter und Autor Stephen Spender konzentrierte sich in seinen Werken auf soziale Ungerechtigkeiten und den Klassenkampf. Fuller und Spender werden der gleichen literarischen Schule zugerechnet. Ab 1970 unterrichtete Spender Englisch am University College in London. Robert Herring war Herausgeber der Literaturzeitschrift *Life and Letters*, von der im Jahr 1948 eine Ausgabe zu Jamaika erschien. Hierfür hatte Herring die Insel bereist. Herring hatte Una Marson während ihrer Zeit in London kennengelernt. R. N. Currey war ein in Südafrika als Sohn eines englischen Pfarrers geborener Dichter, der im Alter von 14 Jahren nach England kam, um dort die Schule zu besuchen, und blieb. Er bereiste die Karibikregion zwei Mal, um seine Eltern in Jamaika zu besuchen. Currey ist insbesondere durch seine Kriegsgedichte nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt geworden.

teilweise auch aufgrund ihrer mangelnden Kenntnisse über die Region von den Autor_innen vor Ort kritisiert (vgl. Maxwell in G. Lindo an Swanzy HSA 03/06/54).

Die Entscheidung, ausschließlich britische Akteure Literatur aus der Karibikregion kommentieren zu lassen, begreife ich insbesondere vor dem Hintergrund als paradox, dass parallel, wie bereits weiter oben erwähnt worden ist, im April 1948 Calder-Marshall genau diese Praxis im Fall von Herrings Literaturmagazin *Life and Letters* anprangerte:

[...] In my view the Jamaican number of Life and Letters is very good value, [...] it would have been better value still if Jamaicans had written what they wanted to see happen generally for themselves, instead of our having the views of outsiders, however sincere and able they may be. (Calder-Marshall CVS 206 18/04/48: 7)

Calder-Marshall kritisierte hier ganz offensichtlich gerade das Vorgehen, das im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* praktiziert wurde und an dem er selbst partizipierte. Ein Widerspruch, der auch ihm nicht entging, wie er abschließend selbstkritisch einräumte: „Perhaps some of you are even wondering why I am giving this review“ (ebd.). Auch diese Bemerkung von Calder-Marshall verstehe ich als Vorwegnahme möglicher Kritik. Ich schließe daraus, dass Selbstkritik und kritische Reflexion der eigenen Praxis der Akteure der BBC gängige Strategien darstellten, um das Konzept der Sendung zu rechtfertigen und zu legitimieren.

An seinen formulierten Zielsetzungen, der Förderung der Literaturentwicklung und der Etablierung einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum, muss sich Swanzy als Produktionsleiter der Sendung *Caribbean Voices* messen lassen. Um seine Methoden und sein Vorgehen zu rechtfertigen, musste Swanzy Erfolge vorweisen. In diesem Sinne verstehe ich seine Halbjahresberichte auch als Mittel, um positive Entwicklungen herauszustellen. In seinen Berichterstattungen ist der Fokus auf die kontinuierliche Verbesserung des literarischen Standards im anglokaribischen Raum auffällig:

[...] on the whole, the themes that your writers deal with are becoming wider, more ambitious and more accurate, treatment and theme making a harmony together. (Swanzy CVS 268 15/08/48: 1)

However, I [...] come quickly to the point, the evidence of standards in West Indian writing. (Swanzy CVS 343 20/02/49: 1)

In conclusion, I think it might be worth repeating that the programme seems to be more than holding its ground both in quantity and quality [...]. (Swanzy CVS 409 21/08/49: 7-8)

But what one might not expect, and what the last six months have shown, has been the very high level of the writings as a whole. (Swanzy CVS 420 12/02/50: 1).

The increase in literary awareness has inevitably made its mark on the programme [...]. (Swanzy CVS 743 31/08/52: 1)

It is a quality which can be applied indiscriminately to prose and verse, and, on the whole there has been a high proportion of it shown, probably a higher proportion than at any time since the series began. (Swanzy CVS 802 01/03/53: 1)

Swanzy konstruierte auf diese Weise für die Dauer der Programmlaufzeit, in der er Produzent der Sendung war, einen stetigen Aufwärtstrend der anglokaribischen Literarentwicklung und zog damit in seinem letzten „The Last Six Months“-Bericht vom 18. April 1954 eine positive Bilanz seines Wirkens. Gleichzeitig reagiert er mit Unverständnis angesichts der Veröffentlichung des Reiseberichts *The Baths of Absalom* (1953) des englischen Journalisten und Schriftstellers James Pope-Hennessy, den er versteht als „[...] a poignant lament for the state of Trinidad, St. Lucia and Dominica“ (Swanzy CVS 939 18/04/54: 1). Swanzy echauffierte sich im Rahmen seines Berichts über derartige Ansichten:

Did the Englishman of letters, I wonder, know of the existence of Samuel Selvon, as he lamented Philistinism of Trinidad; or of the work of Derek Walcott, as he bewailed the provincialism of Castries? The poem that the latter wrote about the great fire of Castries has more creative ability than anything I have seen of Mr. Pope Hennessy! (ebd.)

Swanzy kritisierte hier entschieden die Perspektive von Pope-Hennessy, den er zu Beginn seiner Produktionstätigkeiten, wie dargestellt, noch als möglichen Kritiker für die Sendung ins Auge gefasst hatte. Zu einem derartigen Versuch kam es jedoch nicht, was ich als Hinweis darauf verstehe, dass die Ansichten, die im Rahmen von *Caribbean Voices* über die anglokaribischen Literaturen artikuliert worden sind, keineswegs einen Konsens innerhalb der literarischen Szene in England darstellten. Gleichzeitig schließe ich daraus, dass die regelmäßige Literaturkritik von Calder-Marshall und Fuller, die in der Sendung ihren Platz hatte, mit den Interessen der BBC und Swanzys konform lief. Ich lege dabei die Ausführungen von Tatjana Jahnke und Oliver Davin zugrunde, die die Literaturkritik im Rundfunk am Beispiel der Weimarer Republik analysieren:

Zu Zeiten der revolutionären Verbreitung des Radios, hatte sich die Presse als Hauptträger von Literaturkritik seit geraumer Zeit in ein kommerzielles Unternehmen verwandelt. [...] Der Kritiker wurde zum Angestellten der Presse, die gewisse Inhalte vertrat, und so wurde seine für einen Kritiker doch so essentielle Unabhängigkeit oft nur ideologischer Schein. (2005: 85)

Obwohl Jahnke und Davin in ihrem Artikel die Literaturkritik im Rundfunk in der Weimarer Republik in den Blick nehmen, sind ihre hier zitierten einführenden Bemerkungen allgemeiner Natur, die sich auf die grundsätzlichen Möglichkeiten von Literaturkritik im

Rundfunk beziehen und sich damit auch auf die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* übertragen lassen. Die Akteure der BBC verfügten über die Macht zu entscheiden, welche Informationen gesendet wurden und somit auch darüber, welche Literaturkritiker zu Wort kamen und welche nicht, wie beispielsweise Pope-Hennessy oder, wie oben dargestellt, Robert Herring, dessen Auffassungen die Akteure der BBC nicht teilten und dessen erster Auftritt in der Sendung somit auch sein letzter blieb.

Die Errungenschaften auf dem Feld der anglokaribischen Literatur hervorzuheben und zu verteidigen hatte für Swanzy eine besondere Relevanz. Das zeigt sich vor allem in der Häufigkeit und Kontinuität diesbezüglicher Aussagen über die Jahre hinweg. Die Sendung legitimierte sich aus ihrer Erfolgsgeschichte heraus. Swanzy stellte dabei auch die literarischen Entwicklungen einzelner Autor_innen positiv heraus, wie im Fall von Eugene Bartrum aus Britisch Guyana: „[...] Bartrum is one of the few whose progress is quite visible in the scripts we receive. That is to say, his short stories get more and more shape. He has learned exactness and economy“ (Swanzy CVS 409 21/08/49: 5). Besonders euphorisch reagiert Swanzy auf die Gedichte des jungen Derek Walcott, wie das nachfolgende Zitat veranschaulicht:

[...] the really important figure to emerge in the programme during this half-year is a poet: Derek Walcott, the young schoolmaster in St. Lucia. Much incense has been passed upon him, and rightly, for he commands a packed, dense style, alive with invention and intelligence. When you open him, as it were, you get an electric shock if you have any feeling for words at all; but (and perhaps you will forgive me that metropolitan ‘but’), that is really all you do get, at the moment, if you are living outside the Caribbean. [...] his message that is to say, is still to come. Which is all to the good, when you are still only 19. (ebd.)

Das Besondere an der Person Walcotts im Rahmen von *Caribbean Voices* ist, dass Swanzy ihm eine zentrale Rolle innerhalb der Literarentwicklung im anglokaribischen Raum beimaß. Die Sendung vom 18. Februar 1951 kann in diesem Zusammenhang als ein Meilenstein innerhalb des Programms verstanden werden. Swanzy artikulierte in dieser Sendung zum ersten Mal, dass Anfänge einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum erkennbar seien, da er erste Ansätze literarischer Schulen ausmachte und bemerkte, wie karibische Autor_innen sich untereinander beeinflussten und sich nicht ausschließlich auf europäische Vorbilder stützten:

The first [group] is the school of poetry in St. Vincent you heard earlier in the programme. Daniel Williams and E. McG. Keane are the more prominent members of this school, and associated with them is Owen Campbell. What is the characteristic of their writing? I would say a keen sense of place and their position in

it, and what is really exciting, the strong influence of a West Indian writer, a West Indian, not a European or an American, Derek Walcott. The other school is possibly more limited since it concerns a small group of Guiana artists [...] Denis Williams [...] Wilson Harris [...] Laurence Byass [...]. The principles of this school are not entirely clear, but they stem from the world situation, in which the tropical peoples, inarticulate for so long, are at least beginning to find their voice. (Swanzy CVS 584 18/02/51: 2)

Einhergehend mit dieser Beobachtung erschien im März 1952 eine weitere Publikation Swanzy in der Zeitschrift *West Indische Gids* in Amsterdam. Dieser Artikel beinhaltete im Vergleich zu Swanzy Artikel aus dem Jahr 1949 neue Perspektiven. Seine klimatheoretischen Hypothesen artikulierte er hier nicht. Er berücksichtigte bei seiner Einschätzung der Situation und Entwicklung gleichermaßen infrastrukturelle Bedingungen wie Analphabetismus oder knappe Ressourcen sowie ausgewählte frühe Autor_innen wie etwa H. G. de Lisser oder Thomas MacDermot. Obwohl der Artikel die englischen Einflüsse in der anglokaribischen Literatur hervorhob, wie vom Herausgeber der Zeitschrift eingefordert (vgl. Swanzy HSA 21/04/52), sprach Swanzy darin explizit vom Sichtbarwerden einer eigenständigen literarischen Tradition in der Region: „Caribbean writers are beginning to copy their own most successful writers; Victor Reid, Edgar Mittelholzer, Derek Walcott. That is the beginning of a culture“ (Swanzy 1952: 227). Mit diesem Fazit seines Wirkens in *Caribbean Voices* bestätigte Swanzy sein Vorgehen, da er damit aufzeigte, dass er sein Ziel, die anglokaribische Literaturentwicklung zu fördern, erreicht hatte.

Die stetige Darstellung einer positiven Literaturentwicklung funktionierte als Strategie, um die eigene Praxis zu legitimieren. Dabei berichtete Swanzy ebenso kontinuierlich von den Erfolgen und Errungenschaften anglokaribischer Autor_innen im Ausland. Auf diese Weise animierte er fortwährend zur Partizipation an der Sendung, stimulierte das Selbstbewusstsein der Autor_innen im anglokaribischen Raum und wirkte darüber hinaus positiv auf die Migrationsentscheidung der Autor_innen in der Region. So nimmt es nicht Wunder, dass viele der regionalen Autor_innen bereits ab Ende des Jahres 1948 nach England emigrierten.⁶⁰ Damit erhält der Diskurs über *West Indian Literature* im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* nach meinem Verständnis eine neue Dimension und beginnt Züge eines Einwanderungsdiskurses anzunehmen. Die steigende Zahl anglokaribischer Autor_innen in England wird von Swanzy zunehmend thematisiert und problematisiert. Auch dies lese ich als eine rassistische Logik im Rahmen kolonialer Diskurse (vgl. Hall

⁶⁰ Vgl. hierzu mein Kapitel 4.4.

1981b: 46), da Einwanderer_innen in England dadurch als Problem definiert wurden. Damit befand sich Swanzy in einem Dilemma, das in seinen Berichten zum Ausdruck kommt. Einerseits wollte und musste er, wie dargestellt, die Erfolge der anglokaribischen Autor_innen im Ausland herausstellen, andererseits verfolgte er eine Strategie, die Einwanderungsmotivation der Autor_innen in der Region nicht zusätzlich anzuregen, sondern einzudämpfen. Dies tat er, indem er die Auffassung vertrat, dass eine regionale Literaturentwicklung ausschließlich innerhalb der Region stattfinden sollte:

[...] the real work can only properly be done in the Caribbean itself. (Swanzy an Fuller HSA 03/05/48)

Literature [...] is above all a regional thing, rooted in the soil of every day life. (Swanzy CVS 409 21/08/49: 4)

Several of the West Indian writers now in London would not perhaps have come if it had not been for the programme. I have often felt rather uneasy at this influence, because it lures many away to a land which at the moment is not at all easy for the whole craft and tribe of writers and would-be writers. Those successes show that it is possible for the more gifted to make their impact under their own power, despite all discouragements and obstacles. That is very encouraging, although I think that anyone with literary ambitions who may be listening and tempted to follow their footsteps, should think very carefully before they decide to come. (Swanzy CVS 642 19/08/51: 1)

Indeed, I feel it a very deep privilege to be associated with this movement, even though I have always the uneasy feeling, that the work should have a Caribbean setting and should not be drained away to a capital in another continent. (Swanzy CVS 682 10/02/52: 1)

Ich verstehe Swanzys ambivalente Äusserungen als Folge einer Interessenkollision von seiner Zielsetzung, die Autor_innen motivieren zu wollen einerseits und nationaler Interessen, in deren Rahmen die medialen Botschaften innerhalb der BBC kodiert wurden, andererseits, denn die massiven Einwanderungsströme aus dem karibischen Raum wurden innerhalb der englischen Gesellschaft zunehmend problematisiert.⁶¹

3.2.3 Die Herstellung von Konsens

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* ein Diskurs über *West Indian Literature* konstruiert wurde, der verschiedene Einzelelemente zu einem einheitlichen Ganzen artikulierte bzw. verknüpfte. Die Einheit

⁶¹ Die massiven Einwanderungsströme ab Ende der 1940er Jahre wurden innerhalb der britischen Gesellschaft frühzeitig als Problem wahrgenommen und führten schließlich ab Ende der 1960er Jahre zu restriktiven Gesetzgebungen seitens der britischen Regierung.

des Diskurses wurde dabei zum einen durch die Vorstellung hergestellt, dass in der Region keine literarische Tradition existierte und somit erst entwickelt werden musste, wozu die Sendung und die darin auftretenden britischen Intellektuellen beitragen sollten, und er beinhaltete zum anderen eine Definition von anglokaribischer Literatur, die auf den Paradigmen *local colour*, Regionalität und Oralität gründete. Diesen Vorstellungen von anglokaribischer Literatur lagen, wie dargestellt, koloniale Diskurse zugrunde, die einerseits die anglokaribischen Kulturen über Differenz definierten und andererseits von der Annahme westlicher kultureller Dominanz ausgingen. In dem folgenden Abschnitt vertrete ich an meine bisherigen Beobachtungen anschließend die These, dass Swanzy sowie die Akteure der Sendung verschiedene Anstrengungen unternahmen, um in der Region einen gesellschaftlichen Konsens über die unter den britischen Akteuren herrschenden Vorstellungen von anglokaribischer Literatur zu schaffen, d.h. den kleinsten gemeinsamen Nenner der divergierenden Interessen und Positionen auszuhandeln und damit einen gemeinsamen Wissens- und Interpretationsrahmen herzustellen. Wie Hall ausführt, agierten die Akteure im Rundfunk dabei von einer machtvollen Position aus, da sie über eine Monopolstellung verfügten, die es ihnen ermöglichte, die gesendeten Botschaften und Informationen entsprechend ihrer Interessen zu kodieren und ihnen damit Bedeutung zuzuweisen (vgl. Hall 1981a: 287). Bevor es in Kapitel vier darum gehen wird, die verschiedenen Interessen und Positionen, die sich innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum gegenüber standen, herauszuarbeiten, zielt der vorliegende Abschnitt darauf, Swanzy's Strategien darzustellen, die er im Rahmen der Sendung anwendete, um das Publikum für seine Vorstellungen und Definition von anglokaribischer Literatur zu sensibilisieren und zu gewinnen. Drei Strategien, die ich im Folgenden ausführen werde, erachte ich dabei als zentral: Erstens die Praxis, wie bereits weiter oben angeführt, auf kritische Stimmen im Rahmen der „The Last Six Months“-Berichte vermittelnd zu reagieren, zweitens die Strategie, die Literaturkritik in der Sendung zu reduzieren und kalkuliert anglokaribische Intellektuelle als Literaturkritiker_innen einzubeziehen sowie drittens spezielle Sendungen zu konzipieren, die die Auffassungen der Sendung bestätigten und legitimierten.

Die Akteure im anglokaribischen Raum äußerten bereits frühzeitig entschieden Kritik an den im Rahmen von *Caribbean Voices* formulierten Auffassungen von anglokaribischer Literatur. Diese bezog sich in erster Linie auf das Paradigma der *local colour*. Die Sendungsmacher in London blieben von der umfangreichen Kritik, mit der sie durch die Akteure im karibischen Raum konfrontiert wurden, nicht unbeeindruckt. Swanzy nutzte

frühzeitig seine literaturkritischen Beiträge „The Last Six Months“, um für Akzeptanz der Sendung im karibischen Raum zu werben. Als sein zweiter Halbjahresbericht am 15. August 1948 ausgestrahlt wurde, sah sich Swanzy bereits in hohem Maße mit Kritik aus der Region konfrontiert, die darauf gründete, dass im Rahmen der Sendung externe Maßstäbe und Prämissen als Bewertungsrichtlinien für anglokaribische Literaturen fungierten. In der Konsequenz betrachte ich es als bewusste Strategie, dass Swanzy in seinem Bericht die paradoxe Metropole-Peripherie-Beziehung, auf der *Caribbean Voices* beruhte, problematisierte:

Of course, you will probably say that all three of us [Swanzy, Fuller, Calder-Marshall] are Britishers, with our own values and background, different from yours. We are conscious of this difficulty, really conscious of it, but we haven't met the criticism so far, of too much European uniformity [...]. (CVS 268 15/08/48: 1)

Given this limitation, of European judgement [...]. (ebd.)

We do realise that the European voice, as well as the European way of looking at things, may not entirely help the West Indies, which has its own voice-rhythm and its own view of life. (ebd.: 5)

Als Reaktion auf die Kritik aus der Region räumte Swanzy explizit Defizite der Akteure in London ein und bewies dabei ein sensibles Gespür für die schwierige Konstellation der Sendung innerhalb des literarischen Feldes in kolonialer Situation. Auch in seinen folgenden Berichten ging Swanzy kontinuierlich auf Kritik aus der Region ein. Er verteidigte einerseits das Konzept der Sendung, machte andererseits aber auch Zugeständnisse. So signalisierte er beispielsweise als Reaktion auf die Kritik aus dem karibischen Raum an seinem Auswahlkriterium *local colour* die Bereitschaft, diesbezüglich undogmatisch zu agieren: „[...] I try to keep an open mind, and offset my own interest in 'local colour' of such a picturesque pattern as you have in the West Indies“ (Swanzy an G. Lindo HSA 20/04/48).

Parallel reduzierte Swanzy ab der zweiten Jahreshälfte 1948 die Häufigkeit der literaturkritischen Beiträge im Programm der Sendung, wie er gegenüber Gladys Lindo ankündigte: „I think we are still getting quite a high standard of material, and I am playing down criticism at the moment, because there may be too much of it, and in any case it rather tends to follow the same pattern“ (Swanzy an Lindo HSA 23/06/48). Ich verstehe diese Taktik als weitere Strategie, um die Kritiker_innen in der Region zu beruhigen und ihnen möglichst wenig Angriffsfläche zu liefern. Auch wenn er dies im vorangegangenen Zitat nicht explizit äußerte, liegt die Vermutung nahe, dass bei dieser Entscheidung die anhal-

tende Kritik, die Swanzy insbesondere aus Jamaika erreichte, eine Rolle spielte (vgl. Cobham 1986: 150). Cobham führt aus, dass diese Praxis jedoch keine zufriedenstellende Lösung darstellte, so dass die Vorgehensweise weiter angepasst wurde (vgl. 1986: 150-151). Um nicht gänzlich auf Literaturkritik im Programm von *Caribbean Voices* verzichten zu müssen, entwickelten die Akteure in London schließlich die Strategie, nach ihrem Verständnis defizitäre Manuskripte ausschließlich durch in London ansässige anglokaribische Autor_innen kommentieren zu lassen und lediglich für die Besprechung qualitativ besserer bzw. ihren Vorstellungen von Literatur entsprechender Texte englische Literaturkritiker_innen heranzuziehen. Als besonders brisant erachte ich die Ausstrahlung einer vernichtenden Kritik von Alfred Mendes im Juni 1950, die die Kurzgeschichte „Christopher“ von Basil McFarlane (CVS 492 18/06/50) zum Gegenstand hatte: „You have just heard an example of the kind of literary exercise I would advise no Young West Indian writer to attempt to imitate [...]. ‘Christopher’, as it is called, is not a good story, not even a good part of a possible whole“ (Mendes CVS 493 18/06/50: 9). Cobham ordnet Mendes Kritik wie folgt ein:

Mendes tears it apart for its formlessness, aimlessness and affectation. It is a sharp rap, which could only have come from one West Indian to another, without either giving offence or becoming patronising. However, it is clear that Mendes’s critical strictures were shared by the rest of the broadcast team. (1986: 151)

Die folgende Stellungnahme von Swanzy in einem Brief an Gladys Lindo im Anschluss an die Ausstrahlung von Mendes’ kritischem Beitrag bestätigen Cobhams Beobachtungen: „Incidentally, I hope you did not think that Mendes raised the pelt of the hapless McFarlane too much? I think his criticism dearly needed making, but would not have dared to put out a quarter of what he said through Calder Marshall“ (Swanzy an G. Lindo HSA 19/06/50). Der Fall Basil McFarlane war eine besonders heikle Angelegenheit, da es sich dabei um den Sohn von Clare McFarlane handelte, einem der renommiertesten Autor_innen in der Region, der jedoch auch zu den führenden Kritiker_innen der Sendung zählte. Vor diesem Hintergrund begreife ich es als weiteres Kalkül Swanzys, dass er in der Folge literaturkritische Essays von Akteuren aus dem anglokaribischen Raum in das Programm von *Caribbean Voices* integrierte. Darunter auch ein Beitrag von Clare McFarlane mit dem Titel „My poetic life“ (CVS 469 07/05/50), obwohl Swanzy den Essay gegenüber Collymore als „long and boring“ (Swanzy an Collymore HSA 20/10/50) bezeichnete. Am 12. November 1950 folgte ein weiterer Essay von Wycliffe Bennett. Dabei handelte es sich um eine Besprechung der im Vorjahr von McFarlane in London herausgegebenen Antho-

logie *Treasury of Jamaican Literature* (1949), die Swanzy als „exceedingly bad“ (Swanzy an Collymore HSA 20/10/50) beurteilte. In seiner Rezension etablierte Bennett den Begriff der „established poets“⁶² (W. Bennett CVS 554 12/11/50: 1), für die in McFarlanes Sammelband vertretenen Autor_innen. Gladys Lindo bewertet Bennetts Partizipation als positives Zeichen für eine Annäherung der Kritiker_innen an die Sendung (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 02/10/50), hatte dieser doch in früheren Jahren eine Teilnahme explizit abgelehnt, mit der Begründung: „[...] the best people don't write for the BBC programme“ (Bennett zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 31/08/48). Literaturkritische Beiträge von Autor_innen aus dem karibischen Raum besaßen jedoch auch im weiteren Verlauf der Sendung Seltenheitswert.

Als weitere Strategie, um Akzeptanz für den sendungsimmanenten Diskurs über *West Indian Literature* zu schaffen, konzipierte Swanzy spezielle Sendungen, die in ihren Ergebnissen die Sichtweise der britischen Akteure bestätigten. Ein Beispiel hierfür ist die bereits weiter oben angeführte Diskussionsrunde karibischer Autor_innen unter dem Titel „A West Indian Symposium“, die am 9. Juli 1950 gesendet wurde und mit der Swanzy an die frühere Tradition von „The Critics' Circle“ anknüpfte. Cobham versteht die Sendung „A West Indian Symposium“ als direkte Reaktion Swanzys auf die anhaltende Kritik aus dem karibischen Raum (vgl. 1986: 151-152). In der Sendung waren 13 in London ansässige Autor_innen aus der Region zu Gast: Samuel Selvon, Edgar Mittelholzer, John Figueroa, Willy Richardson, Errol Hill, Terry Burke, A. E. T. Henry, Gordon Woolford, Doreen Goodwin Grason, Alfred Mendes, H. D. Carberry, Emily Lockhart und Elsie Benjamin.⁶³ Unter der Moderation von Calder-Marshall wurden verschiedene Aspekte der anglokaribischen Literaturproduktion diskutiert, die wiederum von der Redaktion vorgegeben waren:

[...] the problem of local versus universal appeal; the need for a West Indian audience for literature and theatre; the absence of a well-defined West Indian cultural tradition. [...] the vexed question of ancestral roots [...]. [...] the need for critical standards and the danger of writers becoming complacent about mediocre work. (Cobham 1986: 151)

Swanzy betonte, dass die Teilnehmenden dabei absolute Redefreiheit genossen: „They [the participants] were given carte blanche to say what they liked within the time allowed“

⁶² Eine Formulierung die ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit aufgreifen werde (vgl. mein Kapitel 4.1)

⁶³ Ursprünglich waren auch Lennox de Paiva, Vivette Hendriks, Louise Bennett und George Lamming eingeladen, die nicht teilnehmen konnten (vgl. Calder-Marshall CVS 09/07/50: 1).

(Swanzy an G. Lindo HSA 19/07/50; Hervorhebung im Original). Im Ergebnis bescheinigten die Diskussionsteilnehmer_innen der Sendung *Caribbean Voices*, dass sie der regionalen Literarentwicklung als Absatz-, Präsentations-, Förder- und Kritikmedium wertvolle Dienste erwies und legitimierten die Akteure in London dazu, an ihrem Konzept festzuhalten, wie Cobham ausführte: „The opinions of the symposium participants seemed to have assured the producers of their right and responsibility to criticise the work they saw. The result was an immediate increase in detailed critical comments on individual short stories“ (1986: 151). Dabei bestätigten die teilnehmenden Autor_innen nicht nur das Paradigma *local colour*, sondern auch die Praxis der Literaturkritik durch externe Akteure.

Swanzy selbst avancierte aufgrund der Fülle an literarischen und essayistischen Texten aus der Region, die er im Laufe der Jahre als Produzent der Sendung las, zu einem Experten in Sachen anglokaribische Literature sowohl in Großbritannien als auch im karibischen Raum und wurde als solcher von der literarischen Welt wahrgenommen. Diese Position ermöglichte es ihm, seine Definition von anglokaribischer Literatur über die Sendung hinaus zu verbreiten. Als Ausdruck des großen Ansehens, das Swanzy in diesem Bereich genoß, lese ich die einleitenden Worte, die die Editoren der vom University College of the West Indies herausgegebenen Zeitschrift *Caribbean Quarterly* fanden, um Swanzys ersten fachlichen Artikel zum Thema einzuleiten, wobei sie seine führende Position auf dem Feld der anglokaribischen Literatur unterstrichen:

The writer of this article, occupies a peculiar position in West Indian Literature. Having been in charge of the B.B.C. programme ‘Caribbean Voices’ for some years, he has probably read a wider variety of prose and poetry by contemporary West Indians than any other single person. (Sherlock und Pearse 1949: 21)

Seine Funktion als Repräsentant der BBC verschaffte Swanzy darüber hinaus soviel Autorität, insbesondere seitens der institutionellen Entscheidungsträger_innen, dass seinem Urteil ein hohes Maß an Vertrauen gezollt wurde. Er publizierte selbst mehrere Artikel in der Karibikregion, in Europa und in den USA und war sich seiner herausragenden Stellung dabei durchaus bewusst. Nach Erscheinen seines Artikels in der Zeitschrift *West Indische Gids* schreibt er an einen der Verantwortlichen des Magazins:

It may interest you to know that I doubt whether there is anywhere so complete a survey of modern West Indian writing, since by historical accident the B.B.C. is almost the only channel, I am the only official concerned with the work, and I put more effort into the article than in anything before or since. (Swanzy an Kraal HSA 18/04/52)

Das *Caribbean Voices*-Archiv bei der BBC wurde zur ersten Adresse für Akteure im kulturellen Feld in Großbritannien, in ganz Europa sowie im karibischen Raum, die sich für anglokaribische Literaturen interessierten und als Multiplikator_innen fungierten. Nicht selten wandten sich Verleger_innen und Herausgeber_innen an Swanzy, die die Publikation einer Anthologie karibischer Literaturen planten (vgl. Timmermans an Swanzy HSA 20/06/49; Marson an Swanzy HSA 13/05/52). Ende des Jahres 1951 wurde Henry Swanzy von Bonamy Dobrée, Professor für englische Literatur an der University of Leeds, sogar als externer Gutachter für eine Examensarbeit zum Thema *West Indian Literature* bestellt. Dobrée schrieb diesbezüglich: „[...] I’m writing to ask whether I may suggest you as an external examiner for an M.A. thesis which is being written by an ex-student of mine on ‘West Indian Literature’. None of us here know anything about it [...]“ (Dobrée an Swanzy HSA 30/11/51). In einem weiteren Brief an Swanzy fügte Dobrée hinzu: „[...] you would seem to be the only person in the country who knows anything at all about it [...]“ (Dobrée an Swanzy HSA 05/12/51). 1952 erhielt Swanzy eine Einladung der West Indian Society in Cambridge, um auf einer Tagung der Gesellschaft im Januar 1953 zu referieren (vgl. Irvine an Swanzy HSA 07/06/52, Swanzy an Collymore HSA 16/01/53). Ich interpretiere die angeführten Beispiele als Zeichen dafür, dass Swanzy als eine der wenigen Personen in Großbritannien betrachtet wurde, die sich Mitte des 20. Jahrhunderts mit anglokaribischer Literatur auskannten, und er fungierte somit als Wissens- und Informationsquelle. Er amtierte als Ansprechpartner für Multiplikator_innen aus den Bereichen Medien, Literatur und Wissenschaft aus Großbritannien sowie aus der Karibikregion. Daraus schließe ich, dass Swanzy mit seinem Verständnis von anglokaribischer Literatur den Diskurs über *West Indian Literature* in Großbritannien Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend prägte.

In der Region selbst begreife ich darüber hinaus die Akteure der BBC-Zweigstelle in Kingston, Gladys und Cedric Lindo, in der Vermittler- und Multiplikator_innenrolle, um im direkten Kontakt mit den Autor_innen und Akteuren vor Ort das Konzept und die Vorstellungen von Literatur der Sendung zu verteidigen. Dabei erläuterte zum einen Gladys Lindo den Autor_innen in der Region beispielsweise Swanzys Selektionsentscheidungen, zum anderen nutzte Cedric Lindo seine einflussreiche Stellung innerhalb der literarischen Szene in der Region, um zwischen den Akteuren in London und in Kingston zu vermitteln. Er war selbst Mitglied des jamaikanischen P.E.N.-Clubs und stand auch den Autor_innen der Poetry League nahe. Obwohl er lediglich inoffiziell als Akteur der BBC agierte, vertrat er dennoch gemeinsam mit seiner Ehefrau die Interessen der Sendung. In seinem bereits

erwähnten Vortrag „Writing for the BBC’s ‘Caribbean Voices’“ im Rahmen eines Treffens des P.E.N.-Clubs am 13. Februar 1951 warb er ausdrücklich für *Caribbean Voices* und rief dazu auf, die Sendung zu unterstützen, die er bezeichnete als „probably the most profitable writing outlet for the young writers of the Caribbean“ (HSA 13/02/51: 1). An die Kritiker_innen, die er unter den Mitgliedern des P.E.N.-Clubs verortete, wendete er sich in seinem Vortrag abschließend mit scharfen Worten:

So when next you feel like throwing a brick at Mr. Swanzy’s head [...] because your brain children have not been accepted by such unreasonable critics please remember that many of our writers are full of gratitude for the BBC both financially and artistically [...]. (ebd.: 10)

Das Zitat verdeutlicht darüber hinaus, dass innerhalb des literarischen Feldes in der Region keine einheitliche Meinung über *Caribbean Voices* vorherrschte, sondern dass die regionalen Autor_innen sowohl von der Sendung profitierten als auch erhebliche Defizite des Programms beklagten. Welche unterschiedlichen Interessen die verschiedenen Positionen innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum gegenüber der Sendung *Caribbean Voices* vertraten, erörtert das folgende Kapitel.

4. DAS LITERARISCHE FELD IN KOLONIALER SITUATION

Das vorliegende Kapitel untersucht mit Rückgriff auf Pierre Bourdieu die Struktur des literarischen Feldes im anglophonen karibischen Raum in kolonialer Situation. Nach Bourdieu nimmt „eine Zeitschrift, ein Salon oder ein Zirkel als Sammelpunkt einer Gruppe von Produzenten“ (1999: 365) eine Position innerhalb des literarischen Feldes ein. In diesem Sinne begreife ich die Radiosendung *Caribbean Voices* ebenfalls als eine Instanz, die eine Position im literarischen Feld im anglokaribischen Raum darstellte. Meine These ist, dass die Radiosendung, die die BBC als zusätzliche Institution auf dem Feld etablierte, die dort herrschenden Machtverhältnisse entscheidend beeinflusste. Das Kapitel zeigt die Auseinandersetzungen und Machtkämpfe auf, die aus der veränderten Situation resultierten, und untersucht die unterschiedlichen Strategien, die die verschiedenen Akteure anwendeten, um ihre jeweiligen Positionen und Interessen gegenüber der Sendung auszuhandeln, zu erhalten, zu festigen oder auszubauen.

Das Kapitel ist so strukturiert, dass zunächst einzelne Akteure und Institutionen des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die in dieser Situation herrschenden Machtverhältnisse herausgearbeitet werden. Ich beschränke mich dabei auf solche Akteure, die ich für die Analyse der Radiosendung *Caribbean Voices* als relevant erachte, weil sie ihre Positionen gegenüber der Sendung beispielsweise in Form von Leser_innenbriefen artikulierten und sich an ihnen somit die stattfindenden Aushandlungsprozesse illustrieren lassen. Im Anschluss untersuche ich, was passierte, als *Caribbean Voices* im Feld als Institution auftrat und wie sich die Machtverhältnisse in der Folge veränderten. Schließlich wird erörtert, wie die unterschiedlichen Akteure im Feld auf die veränderten Machtverhältnisse reagierten und sich dabei entweder mit der Position der Sendung verbündeten, eine oppositionelle Haltung einnahmen oder sich ihr gegenüber ambivalent verhielten. Während im vorangegangenen Kapitel der Kodierprozess in Halls Kommunikationsmodell untersucht wurde, betonen die nunmehr anschließenden Ausführungen die Praxis des Dekodierens in diesem Kreislauf.

4.1 KONKURRIERENDE POSITIONEN IM LITERARISCHEN FELD

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie in den ersten zwei bis drei Jahrzehnten konzentrierten sich im literarischen Feld im anglokaribischen Raum wenige Akteure und Institutionen, die definierten, was anglokaribische Literatur war und damit eine Machtposition innerhalb des Feldes besetzten. Wie sich die Situation darstellte, schätzt der jamaikanische Autor John Figueroa folgendermaßen ein:

[...] what really existed were so many closed groups – cliques which did not welcome work which did not conform to their particular politics, policies or values. [...] Understandably, some local gurus did not wish, despite their staunch nationalism, to be challenged by local people, especially since such gurus often achieved credibility by appearing to have taken over from their colonial masters. (1989: 72)

Figueroas Ausführungen illustrieren anschaulich das Bild eines literarischen Feldes, das auch ich im Folgenden zeichnen und mit Beispielen belegen werde. Als geschlossene Gruppe verstehe ich, Bourdieu folgend, einen Kreis von Produzent_innen, dessen Grenzen auf einer gemeinsamen Definition von Literatur oder eines literarischen Genres und entsprechenden Zugangsbeschränkungen basieren (vgl. 1999: 353-355). Ein prominentes Beispiel für eine solche Produzent_innengruppe im anglokaribischen Raum ist die Poetry League of Jamaica. Sie wurde im Jahr 1923 durch den bereits erwähnten jamaikanischen Dichter John Ebenezer Clare McFarlane gegründet. Ich betrachte die Poetry League, sowohl strukturell als auch was die Vorstellungen von Literatur, die Interessen und den Habitus ihrer Mitglieder betrifft, als exemplarisch für lokale literarische Zirkel dieser Zeit in der gesamten Region (vgl. Breiner 1998: 60-63; Boxill 1995: 34). Zu den Vertreter_innen der Poetry League zählten neben McFarlane u.a. auch Astely Clerk, Constance Hollar, Albinia Hutton, Lena Kent, Claude McKay, Una Marson, Eileen Ormsby Cooper, Tom Redcam, Walter A. Roberts und Vivian Virtue. Breiner bezeichnet die in der Poetry League vereinigten Akteure als „colonial poets“ (1998: 63). Eine Sichtweise, die in der literatursoziologischen Forschung noch bis in die jüngste Gegenwart hinein weithin geteilt wurde (vgl. Donnell 2006: 35-43). Auch Sander beschreibt die Gedichte, die die Poetry League veröffentlichte, mit Ausnahme von Marson und Virtue, als „alien, imitative and uninspiring“ (1995: 47), und Boxill bezeichnet ihre Literatur als „sentimental, imitative of Romantic and Victorian nature poetry“ (1995: 34). Donnell gibt dagegen zu bedenken, dass diese Perspektive entscheidende Aspekte übersieht: „[...] these works [...] offer a portal on a genuine, if not politically radical, ‘local longing’ that remains seldom acknowledged“

(Donnell 2006: 66). Mit ihren Erkenntnissen setzt Donnell einen wichtigen Impuls für die literarische Auseinandersetzung mit den oben genannten Autor_innen. Auch ich vertrete im Folgenden die These, dass die Literatur dieser Autor_innen nicht nur vielschichtiger und produktiver war, als die eingangs zitierten Stellungnahmen vermitteln, sondern dass es darüber hinaus in ihrem legitimen Interesse war, sich auf diese Weise im literarischen Feld im anglokaribischen Raum zu positionieren.

Die Poetry League of Jamaica hatte formell die Funktion, den literarischen Austausch sowie lokale Publikationen zu fördern und junge Autor_innen zu unterstützen. Donnell macht jedoch deutlich, dass dies nur bedingt der Fall war: „[...] the League was middle-class in its social orientation and functioned as a means for the educated minority to assert their knowledge and appreciation of what they supposed to be high culture“ (2006: 45). Die Mitglieder der Poetry League entstammten fast ausschließlich der gehobenen Mittelschicht. Sie genossen eine bürgerliche Erziehung sowie schulische und universitäre Ausbildung sowohl in der Region als auch in England. Aufgrund ihrer Sozialisation verstanden sie sich als britisch (vgl. Sewell 1997), orientierten sich an der „Kultur der Metropole“ (Breitinger 1977: 145) und identifizierten sich folglich mit bürgerlichen Werten. Dazu zählte einerseits ein spezifisches Bildungsniveau, das über die familiäre Erziehung und schulische Ausbildung vermittelt wurde und sich in einem besonderen Habitus, einer Sprechweise, sogar in einem spezifischen Kleidungsstil ausdrückte. Daneben gehörten Disziplin, Strebsamkeit und Gehorsam zu den bürgerlichen Tugenden sowie eine klare Unterscheidung der Geschlechterrollen und ein ausgeprägtes Klassenbewusstsein. Donnell führt an, dass McFarlane einschlägig bekannt war als „the black Englishman“ (2006: 44). Aus dieser Perspektive ist es nur konsequent, dass sich diese Autor_innen die bürgerliche Literatur als Kompetenz aneigneten. In ihrer literarischen Produktion verstanden sich die Autor_innen der Poetry League damit als in der großen Tradition britischer Klassiker stehend und grenzten sich darüber maßgeblich von den Kulturen der Unterschichten in Stadt und Land ab: „The Jamaican middle-class was slow to acknowledge an interest in dialect which represented for most of them the speech-forms of a lower class from whom they wished to be distinguished“ (Morris 1996 [1967]: 194). Welche Aus- und Abgrenzungsmechanismen in der Poetry League herrschten, illustriert der Fall von Louise Bennett. Die jamaikanische Autorin, die ganze Passagen ihrer Gedichte im Basilekt verfasste (vgl. Buzelin und Winer 2008: 650), wurde von den Mitgliedern der Liga nie als ernstzuneh-

mende und gleichwertige Lyrikerin anerkannt (vgl. Morris 1996: 194-197). Victor Chang führt aus:

Bennett has said she was not a member of the League, nor was ever invited to join because what she was doing – rendering in comic verse the events, scenes and characters from the folk culture of Jamaica, using the language of the folk – was not regarded as ‘poetry’. (2003: 237)

Dieses Beispiel veranschaulicht die enorme Definitionsmacht, die die Poetry League of Jamaica innerhalb des literarischen Feldes besaß. Diese Macht basierte in erster Linie auf dem kulturellen bzw. symbolischen Kapital, über das die Poetry League verfügte und das sie innerhalb ihrer Gruppengrenzen produzierte und reproduzierte. Das Publikum, das über Erfolg und Prestige entschied, speiste sich in erster Linie aus den eigenen Produzenten. Damit verortete ich die Poetry League im Subfeld der symbolischen Produktion, woraus eine relative Unabhängigkeit von externen Auftraggeber_innen resultiert (vgl. Bourdieu 1999: 344-345). Eine Situation, die der jamaikanische Autor A. E. T. Henry in dem folgenden Zitat kritisch betrachtet:

I think we [in Jamaica] tend much too much to applaud ourselves on our achievements [...] forming ourselves into mutual back-scratching groups and cliques, resenting what we call ‘outside interference’ insisting on territorial integrity in literature as if literature were not the property of all mankind. (CVS 510 09/07/50: 5)

Laut Morris teilte A. E. T. Henry das Schicksal von Bennett, deren Texte in literarischen Anthologien lediglich unter der Rubrik Humor am Ende eines Sammelbandes erwähnt wurden (vgl. 1996: 196), womit ihre Arbeiten einerseits degradiert wurden und andererseits wesentliche Facetten ihres Schaffens unberücksichtigt blieben. Im Weiteren werde ich den Begriff der „etablierten Autor_innen“ verwenden, wenn ich mich auf Akteure im literarischen Feld beziehe, die über eine den Autor_innen der Poetry League entsprechende Disposition verfügten bzw. sich entsprechend im Feld positionierten. Sie gehörten größtenteils einer Generation an, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder Anfang des 20. Jahrhunderts geboren wurde. Somit waren sie bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Schriftsteller_innen aktiv und hatten eigene Romane bzw. Gedichtbände oder Beiträge in Anthologien innerhalb der Region oder im Ausland veröffentlicht (vgl. Boxill 1995: 34).

Die etablierten Autor_innen sahen sich in den 1930er und 1940er Jahren mit einer zunehmenden Zahl von Akteuren innerhalb des literarischen Feldes konfrontiert, die ihnen ihre Macht streitig machten und eine Neudefinition von Literatur im anglokaribischen

Raum einforderten. Diese zweite Gruppe von Literaturproduzent_innen werde ich im Folgenden als Autor_innen der Avantgarde bezeichnen, weil sie mit den Traditionen und Vorstellungen der Etablierten brachen, indem sie die kreolischen Kulturen der Karibikregion in ihren Texten thematisierten und nach Unabhängigkeit vom kolonialen Mutterland strebten. Ich verwende den Begriff der Avantgarde somit nach dem Bourdieuschen Konzept als die Gruppe derjenigen, die sich gegen das Traditionelle und den etablierten Kulturbetrieb stellen. Ich verstehe den Begriff insbesondere als Gegenkonzept zu den arrivierten Autor_innen, die ich als die etablierte Gruppe beschrieben habe. Auch wenn das anglokaribische literarische Feld in der Mitte des 20. Jahrhunderts keineswegs so eindeutig dualistisch strukturiert war⁶⁴, ermöglicht es mir diese Konstruktion herauszustellen, wie gespalten das literarische Feld am Ende der Kolonialzeit war: so wurden die avantgardistischen Autor_innen weder durch die etablierten Autor_innen gefördert, noch waren ihnen bestehende literarische Institutionen oder Publikationsmedien zugänglich, weil diese durch die etablierten Autor_innen dominiert wurden. Die Autor_innen der Avantgarde begannen ihre literarische Laufbahn größtenteils erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts und unterschieden sich von den etablierten Autor_innen insbesondere aufgrund unterschiedlicher Interessen und soziohistorischer Erfahrungen: „The events in the late thirties and early forties must have had a profound effect on the West Indian writers of the fifties who were children or young adults at the time“ (Cobham 1995: 16). In Jamaika waren insbesondere die Jahre 1937 und 1938 geprägt durch landesweite Streiks und bürgerkriegsähnliche Zustände. Es kam zu Gewerkschaftsbildungen und zur Formation auf politische Veränderungen drängender Gruppierungen. Diese brachten den ersten wirklichen Durchbruch für den Demokratisierungs- und Dekolonialisierungsprozess und mündeten 1944 in eine neue Verfassung, die das allgemeine Wahlrecht garantierte.⁶⁵ In der Folge dieser sozialen Umwälzungsprozesse entwickelte sich in der Region eine neue, nach politischem Einfluss drängende soziale Klasse: „a new cohort of black professionals“ (Cobham 1995: 16). Dieser Gesellschaftsschicht gehörten praktisch alle Schriftsteller_innen der Periode zwischen 1944 und 1962 an (vgl. ebd.). Auch Sander legt dar, dass die Literarentwicklung im anglophonen karibischen Raum in enger Verknüpfung mit einem erstarkenden politischen Bewusstsein in den 1930er und 1940er Jahren gelesen werden muss (vgl. 1995: 38). Die

⁶⁴ Zu den vorherrschenden Zwischenpositionen im Feld vgl. die entsprechenden Ausführungen in den Kapiteln 4.3.1, 4.3.4 und 5.

⁶⁵ Für eine Zusammenfassung der Ereignisse vgl. Nohlen und Nuscheler 1995: 461).

Akteure dieser neuen politisierten Mittelklasse verfügten über wachsenden gesellschaftlichen Einfluss und genossen insbesondere mit Hilfe von Stipendien eine sehr gute schulische Ausbildung, die jedoch ebenfalls auf einem bürgerlichen Wertekanon beruhte.

Die Autor_innen der Avantgarde verbündeten sich vor allem mit den Positionen der in dieser Zeit in der gesamten Region entstehenden Literaturzeitschriften, deren Gründung in vielen Fällen politisch motiviert war, wie Cobham ausführte: „[...] during this time literary and political developments were closely tied. Almost every publication in the area was fired by a new regional idea which for a while transcended class and island barriers“ (1995: 16). Zu den bedeutsamsten Publikationsmedien zählten neben dem *Beacon* in Trinidad, *Focus* auf Jamaika, *Kyk-over-al* in Britisch Guyana und *Bim* auf Barbados. Letzteres verfolgte als eines der wenigen Magazine eine streng literarische Linie und spielte für die Literarentwicklung in der Region eine entscheidende Rolle: „Almost all the writers who gained success in the 1950s had their first pieces published in *Bim*“ (Sander 1995: 39). Auch die Literaturzeitschriften blieben auf eine geringe Leser_innenschaft begrenzt, die sich ebenfalls fast ausschließlich auf die Produzent_innen beschränkte. So bot sich in der gesamten Region ein einheitliches, charakteristisches Bild des Literaturbetriebs wie Breiner ausführte: „[...] dependence on literary clubs and small magazines which, if they encourage production, also encourage self-congratulation and cliquishness“ (1998: 60). Trotzdem unterschieden sich die Autor_innen der Avantgarde von den etablierten Autor_innen deutlich in ihren Interessen, was auch ihre literarische Produktion beeinflusste. Sie strebten danach, eine regionale Literatur zu produzieren, die sich den verschiedenen Facetten der Gesellschaften im anglokaribischen Raum zuwendete und sich damit von der Literatur der etablierten Autor_innen deutlich abhob. Sander führt diesen Anspruch der Avantgarde am Beispiel von *The Beacon* aus, der zwischen 1931 und 1933 herausgegeben wurde:

Both *The Beacon* and its predecessor, *Trinidad*, moreover, mark the emergence of West Indian short fiction. West Indian writing, the editors insisted, should utilise West Indian settings, speech, characters, situations and conflicts. They warned against the imitation of foreign literature, and turned down contributions which lacked ‘authenticity’. (Sander 1995: 41)

Auch King versteht die Literatur der mit den Zeitschriften assoziierten Autor_innen in dieser Linie: „Their fiction realistically portrays the lives and speech of the lower-middle classes and the poor“ (1979: 2). Damit stimmten die Interessen der Akteure der Avantgarde

in wesentlichen Punkten mit den Erwartungen überein, die im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* an die anglokaribische Literatur formuliert wurden.

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die Autor_innen der Avantgarde den Anspruch hatten, mit dem zu brechen, was als koloniale Literatur in der großen Tradition britischer Klassiker betrachtet wurde (vgl. Donnell 2006: 38). Damit folge ich Breiner in seiner Argumentation, dass die Poetry League als ein negativer Bezugspunkt diene, gegenüber dem sich nachfolgende Generationen abgrenzen konnten (vgl. Breiner 1998: 66; Baugh in Donnell 2006: 39). Die etablierten Autor_innen bildeten damit das identitätsstiftende antagonistische Außen für die Avantgarde. Vivian Virtue äußerte sich betroffen über die geringschätzende und ignorante Haltung, mit der die jungen Autor_innen der Avantgarde ihm und den Autor_innen seiner Generation begegneten (vgl. Donnell 2006: 39). In der bereits erwähnten Sendung „A West Indian Symposium“ im Jahr 1950 positionierte sich Samuel Selvon entsprechend eindeutig als Vertreter der Avantgarde: „I think our tradition is that we have no tradition, and I am proud of it. [...] This immense idea of universal tradition [...] is what I feel we are capable of forging“ (Selvon CVS 506 07/09/50: 3). Er übergang dabei gänzlich die Existenz der etablierten Autor_innen in der Region, was den beschriebenen Eindruck von Virtue unterstreicht. Jedoch merkt Breiner an, dass die Mißachtungen von beiden Seiten ausgingen: „[...] the League rejected the moderns as it was rejected by them“ (1998: 63). Im Fazit bestand der wesentliche Unterschied zwischen den etablierten Autor_innen und der Avantgarde darin, dass sich erstere in ihrer literarischen Produktion von den städtischen und ländlichen Unterschichten und Arbeiterklassen in der Region explizit abwendete, während letztere den Anspruch formulierte, sich ihnen zuzuwenden. Diese Abgrenzung der etablierten Autor_innen der Oberschicht sowohl in ihren literarischen Inhalten als auch gesellschaftlich und institutionell von den Autor_innen der Avantgarde, die der aufstrebenden hauptsächlich nicht-weißen Mittelschicht angehörten, reflektiert den rassistischen gesellschaftlichen Kontexts im anglokaribischen Raum, in dem der gesellschaftliche Status einer Person, nicht nur von ihrer sozialen Zugehörigkeit, sondern auch von ihrer Hautfarbe abhing. Wie bereits in Kapitel 3.1.1 dargestellt, war dies eine gesellschaftliche Problematik, die die literarischen Texte in *Caribbean Voices* wiederholt thematisierten.

Innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts standen sich mit den beiden beschriebenen konkurrierenden Positionen auch zwei unterschiedliche Definitionen von karibischer Literatur konfliktiv gegenüber.

Die Avantgarde begann in den 1930er Jahren, den etablierten Autor_innen ihre dominierende Position im literarischen Feld und damit ihre Definitionsmacht darüber, was karibische Literatur war, zunehmend streitig zu machen. Wie sich die herrschenden Machtverhältnisse weiter veränderten, als die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* schließlich Anfang der 1940er Jahre als zusätzlicher Akteur auf dem literarischen Feld auftrat, soll im Folgenden dargestellt werden.

4.2 CARIBBEAN VOICES ALS INSTITUTION IM LITERARISCHEN FELD

Charakteristisch für die im vorangegangenen Abschnitt beschriebene spannungsgeladene Konstellation innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum ist die Tatsache, dass die Autor_innen der Avantgarde nicht von der etablierten regionalen literarischen Elite gefördert und unterstützt wurden (vgl. Marson 1996 [1949]), wobei einzelne Akteure wie Frank Collymore auf Barbados oder Harold Simmons auf St. Lucia Ausnahmen bildeten. Diese Situation stellte sich im gesamten anglophonen karibischen Raum ähnlich dar. Collymore äußerte sich beispielsweise in einem Brief an Swanzy im Jahr 1952 diesbezüglich verärgert: „[...] the ‘intelligentsia’ in B/dos [Barbados] are still far too conservative in their literary outlook to think that anything of remotest consequence can originate in the Caribbean“ (HSA 27/02/1952). Swanzy kritisierte öffentlich in seinem Beitrag „The Last Six Months“ vom 18. April 1954 die Behörden auf St. Lucia, die aufgrund unflexibler und träger bürokratischer Strukturen schließlich verhindert hatten, dass der junge Derek Walcott ein Stipendium für die Universität in Bristol antreten konnte (vgl. CVS 939 18/04/54: 1). In der Folge unternahm Swanzy eigene Anstrengungen, finanzielle Mittel einzuwerben, um Walcott einen Studienaufenthalt in England zu ermöglichen, die jedoch erfolglos blieben.⁶⁶ Es ergab sich somit die ironische Situation, dass die Autor_innen der Avantgarde, die von den entsprechenden Akteuren und Institutionen in der Region selbst keine Unterstützung erhielten, durch eine externe, britische Institution gefördert und protegiert wurden. So wurde beispielsweise Louise Bennett für ihre im Basilekt verfassten Gedichte in der Sendung Wertschätzung entgegengebracht, während sie, wie dargestellt, in der Region selbst kaum Beachtung und Anerkennung erhielt: „And there was Clare McFarlane’s recollection of his Wordsworthian poems [...] forming a complete contrast to the

⁶⁶ Swanzy schreibt am 14. Juli 1954 an Margery Perham in Oxford, nachdem er von einer Spende über 30.000£ für die Universität von der Carnegie Foundation für die Colonial Studies erfahren hatte, mit der Bitte, einen Teil dieses Geldes für die Unterstützung junger Autor_innen aus dem anglokaribischen Raum zu verwenden, etwa um ihnen einen Aufenthalt in England zu ermöglichen (vgl. HSA 14/07/54).

dialect poems from Jamaica, where Louise Bennett once again showed her superiority in this field“ (Swanzy CVS 525 13/08/50: 7). Swanzy kontrastiert an dieser Stelle ganz explizit die Gedichte des in der Poetry League einflussreichen Lyrikers McFarlane, die er als epigonale Literatur in der Tradition englischer Lyrik des 19. Jahrhunderts liest, mit der innovativen Literatur von Bennett, die er merkbar favorisierte. Ich verstehe es dabei als bewusste Provokation, dass Swanzy gerade McFarlane mit einer Autorin verglich, die von der Poetry League ignoriert wurde.

Diese Konstellation ergab sich aber erst durch den Wechsel in der Produktionsleitung der Sendung. Als die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* zu Beginn der 1940er Jahre als Institution auf dem literarischen Feld im anglophonen karibischen Raum unter der Leitung von Una Marson etabliert wurde, stellte das Programm zunächst keinen drastischen Kontrast zu den dominierenden Akteuren oder Institutionen in der Region dar. Im Gegenteil, Marson präsentierte ein Portfolio an Autor_innen, das sich in vielen Fällen mit den Namen deckte, die in den Publikationen regionaler etablierter Autor_innen, beispielsweise 1929 in dem Sammelband *Voices from the Summerland: An Anthology of Jamaican Poetry*, erschienen waren: Albinia Hutton, Lena Kent, Constance Hollar, Claude McKay und J. E. Clare McFarlane. All diese Autor_innen der Poetry League sowie Archie Lindo, Vivian Virtue, Roger Mais und ihre eigenen Gedichte präsentierte Marson in der Sendung. Marson selbst war als Autorin in der Region aktiv und anerkannt,⁶⁷ wengleich Breiner ausführt, dass McFarlane Marson in seiner 1956 erschienenen Abhandlung *A Literature in the Making* unterschätzte und sich irritiert über den modernen Stil der Autorin äußerte (vgl. Breiner 1998: 64).⁶⁸ Wie bereits in Kapitel drei gezeigt worden ist, verstand es Marson, die Literatur in der Sendung als Beleg einer aktiven literarischen Szene sowie einer regen und ausdrucksstarken künstlerischen Produktion innerhalb der Region zu präsentieren. Da zu ihrer Zeit als Produzentin von *Caribbean Voices* die Praxis, Manuskripte direkt im karibischen Raum einzuwerben, noch nicht etabliert war, war Marson für die Sendung auf bereits publiziertes Material angewiesen. Dies begünstigte wiederum jene regionalen Autor_innen, die bereits Texte veröffentlicht hatten und in der Region bekannt waren. Diese Umstände führten schließlich dazu, dass der Fokus der Sendung zur Zeit Marsons zumindest im Bereich der Lyrik auf den oben genannten jamaikanischen Autor_innen lag, die

⁶⁷ Una Marson hatte in den Jahren 1930, 1931 und 1937 eigene Gedichtbände veröffentlicht und ihre Gedichte finden sich im *Yearbook of the Poetry League of Jamaica* (1939, Kingston: New Dawn Press).

⁶⁸ Zur komplexen Disposition Marsons vgl. Donnell 2006: 49, 54-57, 69; Sander 1995: 47.

entweder mit der Poetry League assoziiert waren und/ oder in den entsprechenden Publikationen erschienen waren, wie auch Donnell anmerkt: „Many of the poets who were published during this period [the 1930s and 1940s] and whose works were broadcast on the ‘Caribbean Voices’ programme were associated with the League in some way [...]“ (2006: 45).

Die beschriebene Konzentration in der Anfangszeit der Sendung auf Jamaika und die Mitglieder der dort ansässigen Poetry League änderte sich grundlegend nachdem Swanzy den Posten als Produzent der Sendung übernommen hatte. Ausgehend von der Annahme, dass keine spezifische literarische Tradition im anglokaribischen Raum existierte, definierten fortan britische Akteure im Rahmen der Sendung, was anglokaribische Literatur charakterisierte. Die in der Folge auftretenden Auseinandersetzungen innerhalb des literarischen Feldes in kolonialer Situation zwischen den Akteuren in London und in Kingston bzw. im karibischen Raum verstehe ich im Sinne von Bourdieu als Definitionskämpfe:

Jeder versucht, die *Grenzen* des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld [...] durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist. (1999: 353; Hervorhebungen P. B.)

Im Rahmen von Auseinandersetzungen, um die Macht innerhalb des literarischen Feldes wird der relative Wert der unterschiedlichen Kapitalsorten verhandelt. Diese Auseinandersetzungen werden umso engagierter und eindringlicher geführt, je grundlegender der Wert einer Kapitalsorte in Zweifel gezogen wird (vgl. Bourdieu 1999: 342). Bevor ich aufzeige, wie die unterschiedlichen Akteure ihre Positionen im Feld gegenüber der Sendung verhandelten, dienen die folgenden Abschnitte dazu, erstens die Kapitalausstattung der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* in den Blick zu nehmen, die sie dazu befähigte, eine dominierende Position im literarischen Feld im karibischen Raum zu erlangen, und zweitens nach den Interessen der Sendung innerhalb des Feldes zu fragen.

4.2.1 Das Monopol der Erstveröffentlichung

Der Literaturbetrieb in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im anglophonen karibischen Raum bot den Autor_innen keine nennenswerten Perspektiven, um zu publizieren und mit ihrer literarischen Produktion Geld zu verdienen. Die Literaturzeitschriften zahlten keine (vgl. King 1979: 3) und die Tageszeitungen nur sehr geringe Honorare (vgl. Cobham 1986:

148). Auch Figueroa zufolge gab es in der gesamten Region nur vereinzelt Möglichkeiten, um gegen Bezahlung zu publizieren (vgl. 1972: xiv). Dies waren die Bedingungen, als die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* als neuer Akteur auf dem literarischen Feld in der Region auftrat. Der folgende Auszug aus einem Brief von Gladys Lindo an Swanzy am 29. Juli 1947 illustriert eindrücklich, dass das Honorar für die Partizipationsbereitschaft der Autor_innen an der Sendung eine wesentliche Rolle spielte: „A. E. T. Henry is interested and replied to my invitation to submit some work as follows: ‘... if that venerable institution the BBC is ‘sadly’ in need of humour I am desperately in need of cash ... I shall send along some work in the next ten days’“ (G. Lindo an Swanzy HSA 29/07/47). Ich vertrete die These, dass die Sendung die Heteronomie des Feldes entscheidend verstärkte, da die BBC lukrative Honorare zahlen konnte, d.h. sehr gut mit ökonomischem Kapital ausgestattet war. Das Subfeld der kommerziellen Produktion gewann in der Folge an Bedeutung und die Abhängigkeit der Literaturproduzenten von einer externen, über Kapital verfügenden Institution nahm enorm zu.

Die veränderte Praktik, die Manuskripte direkt vor Ort im karibischen Raum zu sammeln, führte in Verbindung mit der finanziellen Überlegenheit der BBC dazu, dass sich die britische Institution das Monopol der Erstveröffentlichung sicherte. Es wurde ein Anreiz geschaffen, so dass die Autor_innen im anglophonen karibischen Raum ihre Texte nicht innerhalb der Region, sondern zuerst in *Caribbean Voices* veröffentlichten bzw. dort einreichten. Die BBC konnte die Autor_innen nicht nur deutlich besser vergüten als Publikationsmedien in der Region, sondern zahlte darüber hinaus höhere Honorare für solche Texte, die vorab noch nicht an anderer Stelle publiziert worden waren. Die Voraussetzungen für die veränderte Praxis wurden dadurch geschaffen, dass die BBC-Zweigstelle in Kingston etabliert und die Lindos als Akteure der Sendung vor Ort eingesetzt wurden, um die Manuskripte direkt in der Region einzuwerben. Gladys Lindo setzte die finanziellen Anreize der BBC gezielt als Werbemaßnahme ein, um regionale Autor_innen für die Sendung zu gewinnen, wie das folgende Zitat zeigt:

In our local papers which run a weekly column of ‘Radio Notes’ I have been playing up the programme recently, particularly the fact that the Copyright Department is now paying more for pieces specially written for broadcasting and have already had some enquiries from authors. (G. Lindo an Swanzy HSA 14/09/46)

Schließlich gingen die Sendungsmacher dazu über, fast ausnahmslos unveröffentlichte Manuskripte zu verwenden. Auf diese Weise wurde ein Mechanismus geschaffen, der die regionale Literatur aus der Region heraus lenkte, was karibische Akteure gegenüber

Swanzy kritisierten: „[...] the best work from Jamaica was [...] going abroad rather than appearing in the local papers“ (Bunting zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 03/04/48). Diese Entwicklung stand in einem unmittelbaren Gegensatz zu Bestrebungen regionaler Akteure wie beispielsweise H. G. de Lisser. Der jamaikanische Autor und Herausgeber der Anfang des Jahrhunderts größten Zeitung in Jamaika, dem *Daily Gleaner*, der damit auch über das entsprechende kulturelle und ökonomische Kapital verfügte, hatte stets die Strategie verfolgt, seine Bücher zunächst in Jamaika und erst im Anschluss in England zu veröffentlichen wie im Fall seines Romans *Triumphant Squalitone* (vgl. Boxill 1995: 32), was einen gewissen Grad an Autonomie gegenüber externen Mächten gewährleistete. Ich bewerte die Vorgehensweise der BBC als eine imperiale Strategie, weil sie koloniale Abhängigkeitsstrukturen reproduzierte und aufrechterhielt. Auch Torres-Saillant weist auf die sich bis heute fortsetzende Abhängigkeit der Karibikregion vom europäischen und U.S.-amerikanischen Buchmarkt hin (vgl. 2006: 40-42). In der Konsequenz wurden die Beziehungen zwischen England und dem karibischem Raum innerhalb des literarischen Feldes in kolonialer Situation gefestigt, während selbstständige Aktivitäten auf lokaler Ebene erschwert bzw. unterbunden wurden, wie im Folgenden weiter ausgeführt werden wird.

Die in dieser Situation herrschende Heteronomie des literarischen Feldes manifestiert sich in den Sanktionen, die Verstöße gegen die Auflagen der BBC zur Folge hatten (vgl. Bourdieu 1999: 349). Zuwiderhandlungen wurden entweder mit einer Ablehnung des Manuskripts oder einer Reduktion des Honorars geahndet: „I think that the difference in the fees they will get [...] will deter them from so doing in future but I have got to keep my eyes open to see that they don't impose on us!“ (G. Lindo an Swanzy HSA 30/04/49). Gladys Lindo bringt mit ihren Ausführungen ein hohes Maß an Misstrauen gegenüber den Literaturproduzent_innen im karibischen Raum zum Ausdruck. Sie fahndete in der Folge kontinuierlich nach Publikationen, die eigenmächtig innerhalb der Region abgedruckt worden waren und informierte Swanzy regelmäßig über ihre Recherchen und Enthüllungen:⁶⁹

In your last letter you said that you might be using the story of the aeroplane journey by A. N. Forde in April. Your decision, one way or the other, may be influenced by the fact that the story has now appeared in the Trinidad Sunday Guardian so I am hastening to let you now. You may remember that Mr. Forde's previous story was also published just before you broadcast it. At the time, after I had remonstrated with him, he explained that he wasn't aware of the fact that the BBC preferred unpublished

⁶⁹ Über weitere Enthüllungen informiert sie Swanzy in ihren Schreiben vom 2. März 1949, 2. Februar 1950, 4. Februar 1952 und 3. Juni 1954.

work etc. etc. and he was sorry and wouldn't do so again. Now I find that he has again repeated the trick and I've just written to reprimand him. Whatever reason or excuse he has the story is no longer 'news' to all readers of the 'Guardian' and you may prefer not to use it. (G. Lindo an Swanzy HSA 06/03/50)

Swanzy entschied sich daraufhin dagegen, die Kurzgeschichte von Forde zu senden (vgl. Swanzy an Lindo HSA 16/03/50). Das oben angeführte Misstrauen der Akteure der Sendung war offensichtlich keineswegs unbegründet. Im Gegenteil: wie das vorangegangene Zitat illustriert, versuchten regionale Autor_innen, die BBC gezielt zu täuschen und die Auflagen der Institution zu umgehen. Diese Illoyalität bewerte ich als Ausdruck dafür, dass ein Großteil der Autor_innen, die an der Sendung *Caribbean Voices* partizipierten, sich nicht zwangsläufig mit dem sendungsimmanenten Diskurs identifizierte, sondern das ökonomische Kapital der Sendung für sie einen enormen Anreiz darstellte.

Die Strenge, mit der die BBC ihre Sanktionen umsetzte, ist Ausdruck der Macht, die die Sendung im literarischen Feld besaß und die sie gezielt einsetzte, um ihre Interessen durchzusetzen. Im August 1949 artikulierte Swanzy zwar öffentlich, dass es eines seiner wesentlichen Ziele war, Unterstützung beim Aufbau funktionierender Institutionen im regionalen literarischen Feld zu leisten, wie etwa „a first-class literary review with money and an alert public to back it, or even a regional wireless station building its own literary tradition“ (Swanzy CVS 409 21/08/49: 4). Doch allein die beschriebene Strategie, ausschließlich unveröffentlichte Manuskripte in der Sendung zu verwenden und deutlich höher zu honorieren als Publikationsmedien im karibischen Raum, konterkarierte in hohem Maße entsprechende Eigenanstrengungen in der Region selbst. Dies kann anhand der Radiosendung *Voice of Jamaica*, die der lokale Sender Radio Jamaica ab 1952 ausstrahlte und die ähnlich konzipiert war wie *Caribbean Voices*, anschaulich belegt werden. Die Sendung litt an einem chronischen Materialmangel und wurde nur wenige Monate nach ihrer Erstausstrahlung wieder abgesetzt. Gladys Lindo informierte Swanzy, der eine Konkurrenz zur seiner eigenen Sendung befürchtete (vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 20/05/52), kontinuierlich über die Entwicklungen:

Radio Jamaica are finding it very difficult to fill their halfhour of 'Voice of Jamaica' once a fortnight even though it is well spiced with book reviews and have had to devote whole programmes to readings of well known poems. (G. Lindo an Swanzy HSA 05/09/52).

The local 'Voice of Jamaica' had to close down some time ago due to lack of support [...]. (G. Lindo an Swanzy HSA 30/12/52)

Die folgenden Ausführungen veranschaulichen, wie die dominierende Position von *Caribbean Voices* innerhalb des literarischen Feldes die Etablierung der konkurrierenden lokalen Radiosendung strategisch verhinderte:

Radio Jamaica started their 'Voice of Jamaica' last night and while it was a good opening programme I do not think that you need fear any competition. Their fees particularly for short stories are much lower than ours and they make no difference between payment for published and unpublished work. (G. Lindo an Swanzy HSA 02/06/52)

Gleichzeitig wird deutlich, dass sich die Akteure der Sendung der Tatsache bewusst waren, dass sie, aufgrund ihrer Ausstattung mit ökonomischem Kapital, über Macht und Einfluss im literarischen Feld im anglokaribischen Raum verfügten. Welche Interessen die Akteure der BBC mithilfe dieser dominierenden Position artikulierten bzw. durchsetzten, untersucht der nachfolgende Abschnitt.

4.2.2 Die Interessen der Sendungsmacher

Bereits George Lamming betont in dem einleitend erwähnten Interview aus dem Jahr 1972 die verstärkenden und unterstützenden, aber auch transformierenden Effekte der Sendung *Caribbean Voices* mit Blick auf die Literaturzeitschrift *Bim*: „Since the programme went out to the entire Caribbean, *Bim* was brought to the attention of Jamaica and other places“ (Lamming 1972: 9). Mit Frank Collymore, dem Herausgeber der Zeitschrift, stand Swanzy in engem Kontakt und Austausch, und die Zeitschrift selbst fand im Rahmen der Sendung kontinuierlich Erwähnung. Lammings Äußerungen zielen einerseits darauf, dass die Sendung die Reichweite von *Bim* entscheidend erhöhte und damit deutlich positiv auf die Bekanntheit einer regionalen medialen Institution wirkte.⁷⁰ Das Programm *Caribbean Voices* konnte also durchaus zur Förderung regionaler Publikationsmedien beitragen. Den entscheidenden Unterschied zwischen der Zeitschrift *Bim* und der Sendung *Voice of Jamaica* sehe ich jedoch darin, dass erstere auf den gesamten regionalen Raum ausgerichtet war, während *Voice of Jamaica* vorrangig auf die Insel beschränkt blieb. Meine These ist, dass die Akteure der britischen Institution explizit darauf zielten, ein gesellschaftliches Bewusstsein in der Region dafür zu schaffen, die unterschiedlichen anglokaribischen Inseln als einen gemeinsamen Raum zu denken und zu begreifen. Dieses Selbstverständnis sollte sich in einer anglokaribischen Regionalliteratur, die die Sendung intendierte, manifestie-

⁷⁰ Andererseits hebt Lamming im weiteren Verlauf des Interviews auf die manipulativen Prozesse ab, die die Texte im Rahmen der Selektions- und Redaktionsverfahren innerhalb der Sendung durchliefen (vgl. ebd.).

ren. Dahinter stand ein nationales Interesse, einen Staatenverbund, die West Indian Federation, in der Region zu installieren (vgl. Sewell 1997). Anhand der Sendung *Caribbean Voices* offenbarte sich damit die Überschneidung des politischen und des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum am Ende der Kolonialzeit. Für meine Argumentation lege ich zwar Halls Annahme zugrunde, dass die BBC als Institution verstanden werden muss, die im Rahmen nationaler Interessen agierte (vgl. Hall 1981a: 184ff.). Die Aussagen jedoch, die in den Medien formuliert werden, basieren dabei nicht zwingend auf einer bewussten Intention der Sendungsmacher, sondern unterliegen vielmehr einem unbewussten diskursiven Entscheidungsprozess darüber, welche Informationen gesendet werden und welche nicht (vgl. Hall 1981b: 37-38; Hall 1981a: 274; auch mein Kapitel 2.1).

Der beschriebene Wechsel der Produzent_innen koinzidiert mit einer Veränderung der Interessen der britischen Rundfunkanstalt im Zuge des endenden Zweiten Weltkriegs. Stand in den Kriegsjahren die Funktion des Radios, insbesondere des Empire Service, in dessen Programm *Caribbean Voices* lief, als Rekrutierungsorgan und moralische Stütze der britischen Truppen in Übersee im Vordergrund, änderte sich dies in der Nachkriegszeit, wie Jarrett-Macauley ausführt: „One issue was the delicate handling of British policy towards colonies where nationalist activism had been in the ascendancy during the late 1930s“ (1998: 146). Als einzige gangbare Option, die britischen Kolonien im karibischen Raum in die Unabhängigkeit zu entlassen, diskutierten die politischen Akteure in Großbritannien bereits seit den 1930er Jahren, die Möglichkeit einer West Indischen Föderation (vgl. Sewell 1997: 6). Dahinter stand zum einen das nationale Interesse, den Dekolonialisierungsprozess nach Kriegsende voranzutreiben und zum anderen die Annahme, dass kleine Nationen den Anforderungen einer modernen Welt nicht gewachsen sein würden (vgl. ebd.: 3). Diesem Staatenbund wollte die Kolonialmacht Unabhängigkeit einerseits und Aufnahme in das Commonwealth of Nations andererseits gewähren. Wie in der Folge noch dargestellt werden wird, erscheint es dabei als symptomatisch, dass die britischen Entscheidungsträger einerseits die Diversität der Region und andererseits die Interessen der Akteure im karibischen Raum übersahen, so dass die Unternehmung schließlich scheiterte (vgl. Sewell 1997: 3-4).

Vor dem Hintergrund des dargestellten Interesses der Sendung, ein regionales Bewusstsein zu konstruieren, begreife ich es als logische Folge, dass das auf die nationale Literatur einer einzelnen Insel ausgerichtete Programm *Voice of Jamaica* mit den Vorstel-

lungen der BBC kollidierte. Dass es bei dem literarischen Radioprogramm auch darum ging, die Machtverhältnisse im politischen Feld auszuhandeln, zeigt das folgende Zitat:

Incidentally you will be interested to know that Radio Jamaica wish to start a fifteen minute weekly programme similar to 'Caribbean Voices' as a public service without sponsor! They are not entirely commercial! (G. Lindo an Swanzy HSA 06/05/52)

Gladys Lindo wies explizit daraufhin, dass die jamaikanische Radiosendung ein öffentliches Projekt war. Daraus schließe ich, dass mit der Konzeptionierung und Ausstrahlung der Sendung ebenfalls nationale Interessen Jamaikas artikuliert wurden. Die Entwicklung von Nationalliteraturen auf den einzelnen Inseln, die Nationenbildungsprozessen Ausdruck verliehen, lief den Interessen der Kolonialmacht, ein föderales Staatenbündnis auf den Weg zu bringen und die Gesellschaften in der Region entsprechend zu sensibilisieren, gänzlich zuwider.

4.3 DIE MACHT DER DEFINITION

Die Übernahme der Produktionsleitung durch Henry Swanzy markiert eine Wende in der Kontinuität der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*. Insbesondere die Entscheidung, unveröffentlichte Manuskripte gezielt zu akquirieren, verlieh der Sendung eine neue Qualität, die die herrschenden Machtverhältnisse im literarischen Feld herausforderte. Die günstige Ausstattung mit ökonomischem Kapital sicherte der Sendung eine dominierende Position, so dass ihr eine Definitionsmacht im Feld zukam. An den in der Folge auftretenden Auseinandersetzungen beteiligten sich sowohl Institutionen und Akteure aus England als auch aus dem karibischen Raum. Dabei gilt Bourdieu folgend: „Die Schriftsteller und Künstler entgegengesetzter Lager können im Grenzfall nichts miteinander gemein haben als ihre Teilnahme am Kampf um die Durchsetzung entgegengesetzter Definitionen der literarischen oder künstlerischen Produktion“ (1999: 346). Die Verhandlung der Dominanz im hier betrachteten literarischen Feld im anglokaribischen Raum begreife ich demnach als einen Definitionskampf, bei dem es darum geht, bestimmte Vorstellungen der literarischen Produktion, d.h. von anglokaribischer Literatur, durchzusetzen. Welche Definitionen von Literatur im anglokaribischen Raum sich dabei gegenüberstanden und welche Interessen der Akteure im karibischen Raum dabei artikuliert wurden, wird in den nachfolgenden Abschnitten untersucht.

4.3.1 Lokal vs. universal

Innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum (insbesondere auf Jamaika) standen sich zwei verschiedene Lager gegenüber, die ihre jeweilige Definition von anglokaribischer Literatur speziell Lyrik, durchsetzen wollten und folglich um die dominierende Position im Feld stritten. Im Rahmen der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* wurde mit dem Kriterium der *local colour* der Schwerpunkt der literarischen Produktion auf die unterschiedlichen Facetten des alltäglichen Lebens der Unterschichten in Stadt und Land gelenkt; so wurden insbesondere solche Texte ausgeklammert, die universelle Themen ohne merkbare Bezüge auf den karibischen Raum verhandelten. Dagegen standen die Ansichten der Mitglieder der Poetry League of Jamaica: „[...] McFarlane adhere vehemently to the belief that poetry should transcend the concerns of quotidian reality [...]“ (Donnell 2006: 46). McFarlane, der nach Thomas MacDermot (Tom Redcam) der einflussreichste Akteur der Poetry League war (vgl. Boxill 1995: 34),⁷¹ vertrat somit die Sichtweise, dass Lyrik universellen Werten Ausdruck verleihen sollte: „The most important of these values seem to have been natural beauty and patriotism [...]“ (Breiner 1998: 63). Ein Großteil der jamaikanischen Dichter_innen jener Zeit, die Autor_innen der Poetry League eingeschlossen, zeichnete sich entsprechend durch einen ausgeprägten Patriotismus sowohl gegenüber England als auch gegenüber Jamaika aus, der in ihren Arbeiten lesbar wurde (vgl. Oakley 1996 [1970]: 91). Dagegen lehnte Swanzy sogenannte patriotische Gedichte („patriotic poems“) sowie Kitsch („sweetly pretty poems“) grundsätzlich ab (vgl. Swanzy an Lindo HSA 13/08/46). Dementsprechend nimmt es nicht Wunder, dass insbesondere im Rahmen der Korrespondenz, die zwischen der BBC in London und den Akteuren im karibischen Raum geführt wurde, grundlegende poetologische Auseinandersetzungen stattfanden. Vivian Virtue etwa, der ebenfalls ein führendes und aktives Mitglied der Poetry League war, reagierte äußerst erobost und empört auf eine kritische Äußerung von Roy Fuller. Dieser hatte in der Sendung vom 28. Mai 1950 Walcotts szenische Versdichtung „Senza Alcun Sospetto“, die am gleichen Tag vorab im Programm von *Caribbean Voices* ausgestrahlt worden war, kommentiert. Das Stück war an die Höllenszene aus Dantes *Inferno* angelehnt und Fuller hatte bemängelt, dass das Thema zu universell und insofern nicht dicht genug an Walcotts Lebenswirklichkeit im karibischen Raum angelehnt war (vgl. Fuller CVS 475

⁷¹ Beide Lyriker wurden durch die Poetry League zum *poet laureate* gekührt: MacDermot im Jahr 1933 und McFarlane 1952.

28/05/50). Virtue richtete seinen Unmut über Fullers Äußerungen unmittelbar an Gladys Lindo:

By the way, did you hear Roy Fuller's remarks about Derek Walcott's verse play which was broadcast last Sunday when he said words to the effect that the play was not quite successful because the subject was not sufficiently close to Walcott's life in the West Indies? The implication of such remarks must be obvious and offensive to any sensitive West Indian. Do you wonder that I continue to ignore the BBC as much as I would like to please by sending my stuff for Caribbean Voices? I for one don't need their patronage and charity. (Virtue zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 01/06/50)

Und auch Gladys Lindo schaltete sich daraufhin in die Diskussion über karibische Lyrik ein: „I do feel that Vivian Virtue has a point particularly with regard to poetry which after all does deal with eternal values and should be universal“ (ebd.). An diesem Beispiel zeigt sich eindrücklich die ambivalente Positionierung von Gladys Lindo in dieser Debatte, die aus ihrer Zugehörigkeit zur gehobenen Mittelschicht einerseits und ihrer Loyalität gegenüber Henry Swanzy und der BBC andererseits resultierte. Gladys Lindo repräsentierte als Vertreterin der BBC die Interessen der britischen Institution. In dem obigen Zitat ergreift sie jedoch Partei für Virtue, den sie als den bedeutsamsten Dichter auf Jamaika betrachtete (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 01/06/50). Diese Ambivalenz prädestiniert die Lindos dazu, in den herrschenden Auseinandersetzungen zu vermitteln, wie oben dargestellt. So spricht sich Gladys Lindo, wie ausgeführt, gegenüber Swanzy für Vitues Sichtweise aus, während Cedric Lindo in seinem Vortrag im jamaikanischen P.E.N.-Club Swanzys Position gegenüber den regionalen Autor_innen verteidigt: „But it is natural and right for Mr. Swanzy to insist on our writing about the West Indies because that is what we know best and to try to write about what we don't know will appear insincere“ (C. Lindo HSA 13/02/51: 3). Auch dass Cedric Lindo in *Caribbean Voices* unter dem Pseudonym Eric Coddling veröffentlichte, verstehe ich als Ausdruck der beschriebenen Zwischenposition der beiden Akteure.

Die Fronten zwischen den Akteuren der BBC und den Mitgliedern der Poetry League auf Jamaika verhärteten sich trotz einzelner Vermittlungsversuche frühzeitig. Bereits im Sommer 1948 äußerte Swanzy den Eindruck, dass sich auf der Insel ein „poetry 'ring“ (Swanzy an G. Lindo HSA 23/06/48) gegen die Sendung formiert hatte. Mit der anhaltenden Kritik aus dessen Reihen war Swanzy auch in den Folgejahren konfrontiert: „All in all, the Poetry League seems to be launching quite an offensive on the programme [...]“ (Swanzy an G. Lindo HSA 20/10/50). Nach meinem Verständnis zeugen Swanzys Formu-

lierungen „poetry ring“ und „to launch an offensive“ von einer Betrachtungsweise der Situation, die sich weniger auf die Motive und Interessen der Akteure der Poetry League of Jamaica konzentrierte, als vielmehr einen (politischen bzw. institutionellen) Gegner innerhalb des Feldes konstruierte. Er argumentiert nicht sachlich, sondern eher polemisch im Kontext eines politischen und definitorischen Machtkampfes, den Swanzy in seinem „The Last Six Months“-Bericht im August 1950 schließlich öffentlich macht, bezugnehmend auf Virtues Kritik an Fullers oben genannten Beitrag:

He [Fuller] then suggested that Walcott should write more directly out of his background. And yet this comment, surely mild enough when we consider that Walcott is a young poet, still uncertain of his direction, was savagely attacked by a poet in Jamaica, who called it ‘patronising’. (Swanzy CVS 525 13/08/50: 8)

Swanzys Äußerungen zielen weniger darauf, eigene Argumente ins Feld zu führen, als darauf, die gegnerische Perspektive als halt- und gegenstandslos darzustellen. Insbesondere die gewählte Vokabel „savagely“ wertet die Darlegungen Virtues ab, da sie Willkür und Primitivität impliziert. Die abfällige Haltung Swanzys gegenüber den Akteuren der Poetry League manifestiert sich darüber hinaus in seinen Äußerungen, die er in Briefen an Frank Collymore und Gladys Lindo kurze Zeit später formulierte (vgl. Swanzy an Lindo HSA 20/10/50; Swanzy an Collymore HSA 20/10/50). Er beschrieb ihr Gebaren darin als selbstgefällig und dumm: „I only hope that the arrival of Walcott⁷² may do something to bump that Island [Jamaica] out of its complacency, and not to put too fine a point on it, stupidity“ (Swanzy an Collymore HSA 20/10/50).

Das in der Situation vorhandene Konfliktpotential zeigt sich am Beispiel von Vivian Virtue besonders deutlich, da er einer der wenigen Schriftsteller_innen blieb, der die Sendung unter der Herausgebertätigkeit Swanzys explizit boykottierte, während er unter der Produktionsleitung von Marson als auch später von Naipaul an *Caribbean Voices* partizipierte. Aus diesem Grund habe ich die Kritik Virtues vorweg genommen und aus der chronologischen Abfolge der Ereignisse herausgelöst. Als Virtue sich 1950 in die Debatte einschaltete, erreicht der Definitionskampf, insbesondere die Debatte um die Frage nach einer universellen oder lokalen Ausrichtung von Literatur, einen Höhepunkt und war keineswegs auf den Bereich der Lyrik beschränkt. Bereits in der oben erwähnten Diskussionsrunde anglokaribischer Autor_innen im April 1947 entbrannte die Debatte um einen universellen oder lokalen Ansatz von Literatur. Während, wie in Kapitel 3.1.1 dargestellt,

⁷² Walcott studierte an der University of the West Indies in Kingston.

die Mehrheit der Beteiligten in der Sendung darin übereinkam, dass anglokaribische Literatur sich beispielsweise regionaler Bilder und Metaphern bedienen sollte, vertrat Gordon Bell eine gegenteilige Ansicht: „Poetry is not a matter of geography, surely“ (Bell CVS 106 27/04/47: 5). Swanzys frühzeitig geäußerte Forderung nach *local colour* führt somit bereits kurz darauf zu Verunsicherung. Den ersten literaturkritischen Beitrag „What I hope to see from the West Indies“ von Calder-Marshall lese ich als einen Versuch der Akteure in London, ihre Position zu artikulieren und zu erklären. Calder-Marshall berührte in seinem Aufsatz wesentliche definitorische Fragen. Allen voran formulierte er die Sichtweise, dass die Autor_innen im karibischen Raum ihre Inspiration im alltäglichen Leben suchen sollten, anstatt in der englischen viktorianischen Lyrik (vgl. CVS 163 01/02/48: 1-2). Dabei sprach er der Poesie keineswegs einen universellen Anspruch ab, sondern er formulierte: „[...] it is only a literature rooted in the society the writer lives that can have a hope of universality“ (ebd.: 2). Am Beispiel von Trinidad machte er eine deutliche qualitative Unterscheidung zwischen den Autor_innen, die Ende der 1930er Jahren in der Region aktiv waren und denjenigen, von denen er im Jahr 1948 durch die Sendung Kenntnis erlangte (vgl. ebd.: 1-2). Dies stützt die von mir eingangs gezogene Trennung zwischen den Autor_innen der Avantgarde und den etablierten Schriftsteller_innen. Calder-Marshall wandte sich schließlich an die Avantgarde der späten 1940er Jahre mit den Worten:

Now the great strength of this new writing of yours is that you're writing of the world around you. Your poets are taking not just the narrow poetic of the nineteenth century to express their meaning; they're lifting words from everyday life. Making their poetry from these. (ebd.: 2)

Mit diesen Ausführungen degradierte Calder-Marshall gleichzeitig die etablierten Autor_innen der Region, deren literarisches Schaffen er verstand als „a pale imitation of English Victorian poetry“ (ebd.: 1). Damit nährte Calder-Marshall kritische Stimmen aus der Region, wie Gladys Lindo in der Folge berichtete:

The literary club, which I told you Mr. Bunting had formed after hearing Arthur Calder Marshall's talk, spent a great deal of their first meeting discussing you and your programme! [...] they felt they were limited by the requirements of 'Caribbean Voices' in that it was necessary to have a West Indian atmosphere in contributions. They appreciated the point you made in your talk that this was not necessarily 'topographical', but was that writers wrote better about what they knew best, but nevertheless felt it a restriction on their talents. (G. Lindo an Swanzys HSA 03/04/48)

J. R. Bunting, der die Definition von anglokaribischer Literatur der Akteure in London in dem obigen Zitat kritisierte, war zwischen 1943 und 1949 Direktor der renommierten Wolmer's School in Kingston. Die 1729 gegründete, traditionsreiche Schule verkörperte

konservative Werte. Nicht nur als Lehrer und Angehöriger der Oberschicht, sondern auch als gebürtiger Engländer lag es in Buntings Interesse, bürgerliche kulturelle Werte sowohl nachfolgenden Generationen als auch einer breiten Öffentlichkeit im anglokaribischen Raum zu vermitteln. So ist es nicht verwunderlich, dass seine Gedichte, die in der Sendung präsentiert wurden, vornehmlich romantische Landschafts- bzw. Naturbeschreibungen mit einem „classical latin rhythm“ (Swanzy CVS 21/03/48: 1) darstellten. Die Formulierung „restriction on their talents“ interpretiere ich darüber hinaus als Hinweis darauf, dass es nicht ausschließlich um Kritik an den inhaltlichen Erfordernissen der Sendung ging, sondern dass die Autor_innen, die sich als Intellektuelle verstanden, in ihren literarischen Fähigkeiten und ihrer Kompetenz, d.h. in ihrem kulturellen Kapital, auch was die formalen Anforderungen der Sendung betraf, in Frage gestellt fühlten. Wie aufgezeigt worden ist, verlangte das Medium nach einfachen Satzkonstruktionen, unkomplizierten Handlungsführungen und leicht verständlichen Begriffen. Damit artikulierte und produzierte die Sendung gleichzeitig eine Vorstellung von anglokaribischer Literatur, die auf Schlichtheit und geringer Komplexität basierte und damit dem klassischen Literaturverständnis zuwiderlief. Während die westliche bürgerliche Literatur des 20. Jahrhunderts also formal komplex und anspruchsvoll konstruiert sein konnte, wurde die anglokaribische Literatur durch die Akteure der Sendung als stilistisch einfach definiert und damit degradiert. Ich verstehe die Kritik der Autor_innen aus dem karibischen Raum somit auch, wenngleich nicht ausschließlich, als Ausdruck ihres Unmuts über eine solche reduzierte Betrachtungsweise der regionalen Literatur.

Mit der Gründung des Columbus Club, „a small creative arts club“ (Bunting an Swanzy HSA 15/04/48), in dem Intellektuelle aus der Region die von Calder-Marshall aufgeworfenen definitorischen Fragen diskutierten, etablierte und institutionalisierte Bunting seine Position im literarischen Feld. Obwohl Buntings Definition von Literatur mit den Sichtweisen der Akteure der BBC nicht übereinstimmte, wird deutlich, dass es sich dabei – im Unterschied zu Virtue – nicht um eine grundlegend oppositionelle Haltung handelte, sondern um eine ausgehandelte Positionierung. Denn Bunting reicht regelmäßig Manuskripte ein und seine Gedichte werden kontinuierlich in der Sendung präsentiert. Swanzy bescheinigt Bunting „a very sensitive eye for the world around him“ (Swanzy CVS 21/03/48: 1), womit seinem *local colour*-Anspruch Genüge getan war. Es passierten jedoch nur die wenigsten der von Bunting eingesandten Gedichte die Hürde der Selektion in London. Der Großteil scheiterte an einem Fehlen von „Caribbean interest“ (Swanzy an G. Lin-

do HSA 17/12/46). Ich schließe daraus, dass das literarische Feld im anglokaribischen Raum nicht dualistisch, sondern vielmehr dialektisch strukturiert war.⁷³ Für die Mehrheit der Autor_innen war es durchaus möglich, Zwischenpositionen zu besetzen und trotz ihres konservativen Werte- und Literaturverständnisses an *Caribbean Voices* mitzuwirken. Ein Beispiel hierfür ist die Jamaikanerin Eileen Ormsby Cooper, die zwar Mitglied der Poetry League war, aber kontinuierlich an *Caribbean Voices* partizipierte. Ihre insgesamt 12 Beiträge in *Caribbean Voices* liefen fast ausschließlich unter der Produktionsleitung Swanzys.

Nichtsdestoweniger hielt die Diskussion um die Frage, ob die Literaturen im karibischen Raum im lokalen Kontext verortet sein sollten, während der gesamten Laufzeit der Sendung unter der Produzententätigkeit Swanzys an. Noch im Jahr 1952 zeigte sich Swazy in seinen Auffassungen unnachgiebig und ging diesbezüglich öffentlich in direkte Konfrontation zu Virtue: „[...] I admit, that I myself have not been in entire sympathy with the rather literary inspiration of some of Virtue’s writing, with its location in most regions of the world, except the region best known to him“ (Swazy CVS 682 10/02/52: 2). In dieser öffentlich artikulierten Ablehnung manifestiert sich die geringe Wertschätzung, die den etablierten Autor_innen in der Region durch die Sendung entgegengebracht wurde. Gleichzeitig stärkte Swazy damit in hohem Maße das Selbstbewusstsein der Avantgarde, die nach Beachtung und Anerkennung strebte und diese in der Region selbst nicht erhielt. Es sind vorrangig die etablierten Autor_innen, insbesondere auf Jamaika, der Insel, die bis dato als führend in der anglokaribischen Literaturproduktion galt, die gegen *Caribbean Voices* aufbegehrten. Eine Sendung, die ihnen nicht nur die gewohnte Anerkennung verweigerte, sondern ihre bis dato unangefochtene Position im literarischen Feld explizit zu demontieren suchte. Aus diesem Grund begreife ich die Kritik der etablierten Autor_innen auch als Ausdruck ihrer Unzufriedenheit über die mangelnde Anerkennung, die ihnen im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* zuteil wurde.

Gleichzeitig verstehe ich die Auseinandersetzungen im Rahmen der Sendung auch als eine Wertedebatte. Der konservative Wertekanon der etablierten Autor_innen wird nach meinem Verständnis dadurch herausgefordert, dass die Sendungsmacher mit dem Paradigma der *local colour* eine Hinwendung zu den Kulturen der Unterschichten und unteren Mittelschichten einforderten. Vor diesem Hintergrund interpretiere ich eine hitzige

⁷³ Vgl. mein Kapitel 5

Diskussion, die die Ausstrahlung der Kurzgeschichte „Behind the Humming Bird“⁷⁴ von Samuel Selvon aus Trinidad am 26. September 1948 auslöste:⁷⁵

It was a good short story telling of ‘low life’ in Port of Spain but, in the frank modern style, it used words which are not usually heard in drawing rooms and its rebroadcast in Port of Spain and Bridgetown produced a spate of telephone calls and letters of protest to the local stations complaining that such a story should never have been broadcast both because it used expressions which shocked listeners and because it affected to present a slice of life to which one doesn’t refer to in polite society and which would give listeners the wrong impression of Trinidad. (C. Lindo HSA 13/02/51: 4)

Obwohl Selvons Kurzgeschichte nicht archiviert ist, folgere ich aus der sich anschließenden Diskussion, dass das Leben, die Sprache und die Ausdrucksweise, sprich der gesamte Habitus der Menschen, die den unteren Klassen angehörten, sich nach dem Verständnis der Mittel- und Oberschichten, welche das Publikum der Sendung darstellten, nicht für die Präsentation im Radio eignete, weil es eine Facette der anglokaribischen Gesellschaft transportierte, die mit dem Kulturverständnis der konservativen Mittel- und Oberschichten kollidierte. Die Kritik an der Kurzgeschichte war nicht auf Trinidad, den Schauplatz der Handlung, beschränkt, sondern wurde überall dort in der Region laut, wo die Sendung über die lokalen Radiostationen übertragen wurde.⁷⁶ Ich verstehe die Auseinandersetzungen im Kontext von „Behind the Humming Bird“ als Aushandlungsprozess um die dominierende Definition von anglokaribischer Kultur und damit um die Macht im kulturellen Feld. Während die konservativen Akteure, die den Text kritisierten, eine Auffassung von Kultur vertraten, die sich an bürgerlichen Werten orientierte, schloss der Kulturbegriff der Avantgarde, für den Selvon stand, auch die Kulturen der Unterschichten in der Region mit

⁷⁴ Trinidad (& Tobago) wurde im Volksmund als „Land of the Hummingbird“ bezeichnet.

⁷⁵ Die Kurzgeschichte ist im BBC Written Archive Centre nicht archiviert und wird auch nicht im Inhaltsverzeichnis des Archivs aufgeführt, jedoch existiert die auf die entsprechende Sendung verweisende Korrespondenz im Archiv in Birmingham (vgl. Durant HSA 29/09/48; Laing an Elford HSA 30/09/48).

⁷⁶ Die Entscheidung über die Ausstrahlung der Sendung über die lokalen Frequenzen hing von den lokalen Radiostationen ab, die sich oftmals weigerten die Sendung auszustrahlen. So schrieb Gladys Lindo am 2. Oktober 1950 diesbezüglich an Swanzy:

I should have mentioned above that a factor now militating against the popularity of ‘Caribbean Voices’ in Jamaica is the new Jamaica Broadcasting Co. which operates on a much stronger signal than the old ZQI⁷⁶ and so reaches a section of population in the country who were not as keen as listening to ZQI on account of poor reception. [...] The station rebroadcasts ‘Calling the West Indies’⁷⁶ on Tuesdays, Thursdays and Saturdays and I could not persuade them to use your programme. (G. Lindo an Swanzy HSA 02/10/50)

Die Akteure der BBC unternahmen große Anstrengungen, um die jeweiligen Entscheidungsträger davon zu überzeugen, dass *Caribbean Voices* regelmäßig und dauerhaft im Äther blieb. Sowohl in Britisch Guyana, Trinidad und Barbados wurde die Sendung zeitweilig und zum Teil dauerhaft abgesetzt und war somit nur über Kurzwelle zu empfangen (vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 16/03/48 und HSA 20/04/48). In Jamaika wurde *Caribbean Voices* noch Anfang des Jahres 1951 nicht lokal ausgestrahlt (C. Lindo HSA 13/02/51: 2), später jedoch regelmäßig (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 04/08/52, Collymore an Swanzy HSA 03/03/53).

ein. Innerhalb des kulturellen Feldes definierten Autor_innen der oberen Klassen, welche Kulturleistungen als Hochkultur in Abgrenzung zur Volkskultur der unteren Klassen galten. Die Macht der konservativen Elite basierte auf ihrer Ausstattung mit symbolischem Kapital, d.h. auf dem Prestige und dem Ansehen, das das kulturelle Kapital, über das sie verfügten, innerhalb des Feldes genoss. Die Ausstrahlung der Kurzgeschichte im Radio und die Anerkennung, die den Kulturen der Unterschichten dadurch beigemessen wurde, stellten die Macht der oberen Klassen schließlich in Frage.

Die Auseinandersetzungen um eine führende Definition von Literatur (bzw. Kultur) und um die dominierende Position auf dem literarischen (bzw. kulturellen) Feld im anglokaribischen Raum machte sich hauptsächlich an der Debatte um das Kriterium der *local colour* fest. Mit steigender Zahl in England ansässiger anglokaribischer Autor_innen⁷⁷ ab Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre wird dieses grundlegende Qualitätsmerkmal Swanzys jedoch zunehmend aufgeweicht, so dass ich in der Kontinuität der Sendung eine Öffnung Swanzys sowie des Programms für andere Inhalte ausmache. Die Paradigmen der Sendung sind also weniger als statische Kriterien zu betrachten, sondern vielmehr als flexibel und verhandelbar. Diesen dialogischen und dynamischen Charakter der Sendung, den ich als grundlegend für eine Aushandlungsinstanz, in der Bedeutung nicht nur produziert und verbreitet, sondern auch verhandelt wird, betrachte, möchte ich im Folgenden herausarbeiten. Anhand der Frage nach dem Schauplatz der Handlung eines Textes als einem Teilaspekts der Kategorie der *local colour* lässt sich der Aushandlungsprozess eines ästhetischen Kriteriums exemplarisch veranschaulichen. Wie bereits dargestellt worden ist, greift Swanzys mit seinem Fokus auf die Lebenswirklichkeiten der Bevölkerung im karibischen Raum, insbesondere der unteren Klassen, einen regionalen Diskurs auf, der im Rahmen von avantgardistischen Literaturzeitschriften bereits ab den 1930er Jahren artikuliert worden war (vgl. mein Kapitel 4.1). Im Rahmen der Sendung eignet sich Swanzys diese Perspektive an und fordert explizit karibische Schauplätze ein. In diesem Sinne begründete er bereits 1946, seinem ersten Jahr als Produzent der Sendung, die Ablehnung von Manuskripten: „[...] the occasional exiles writing about conditions which have nothing whatever to do with the Caribbean“ (Swanzys an G. Lindo HSA 13/08/46). Diese Vorgabe Swanzys wird durch die Autor_innen in der Region und Gladys Lindo jedoch frühzeitig in Frage gestellt:

⁷⁷ Ende der 1940er Jahre setzte ein massiver Migrationsstrom aus dem karibischen Raum in Richtung England ein. Für eine ausführliche Darstellung der historischen Ereignisse vgl. Phillips 1998.

A few of the short stories which have been rejected are not bad but have no connection with the West Indies. Will you confirm that these are still unacceptable? My reason for asking is that these writers like poets say that this restriction seems unfair as their work is genuinely West Indian even if the scene is not. (G. Lindo an Swanzy HSA 29/07/47)

In Folge der anhaltenden Verunsicherung hatte sich nur ein Jahr später der Radius der Schauplätze bereits deutlich erweitert, wenngleich Swanzy's Prioritäten weiterhin deutlich waren:

On the vexed question of location of setting, either in stories or poems, I do not feel that perhaps one can lay down a hard and fast rule: I think it depends on circumstances. If you think that a story laid, say in Britain or in Canada, or nowhere in particular, has got either a Caribbean reference, or a Caribbean 'outlook', I think we should be prepared to consider it. (Swanzy an G. Lindo HSA 06/08/47)

Die Definition von anglokaribischer Literatur im Rahmen der Sendung ist somit kein statisches und unveränderbares Konstrukt. Vielmehr unterliegt das, was im Rahmen der Sendung als karibische Literatur betrachtet wird, einem ständigen Aushandlungsprozess. Während 1946 noch die Autor_innen in der Diaspora explizit ausgeklammert werden, machten ihre Texte 1952 bereits ein Großteil der Sendebiträge aus: „[...] a certain amount of the november schedule is provided by writers resident in England [...]“ (Swanzy an G. Lindo HSA 24/09/52). Diese Öffnung der Schauplätze für Orte außerhalb des karibischen Raums setzte sich in der Folge weiter fort. Themen wie Migration, Exil und das Leben in der Fremde entwickelten sich zu einem eigenen inhaltlichen Spektrum. Es erschienen kontinuierlich Sendungen mit entsprechenden Themenschwerpunkten wie beispielsweise „Reaction to England“ (CVS 522-523 06/08/50), „Poems of Home, Poems of Exile“ (CVS 725-728 15/06/52) oder „The Impact of Europe“ (CVS 989 26/09/54). Somit wurden im Laufe der Zeit auch Texte ohne explizite *local colour*-Referenz in der Sendung durch Swanzy berücksichtigt: „So much for the local. We must pass very quickly through the 'imaginative' items, to the three or four stories that had real quality, or so I thought, in their own right“ (Swanzy CVS 682 10/02/52: 4). Swanzy war schließlich gezwungen, auf die Einwände aus der Region zu reagieren, die diasporische Dimension des literarischen Feldes in kolonialer Situation mitzudenken und seine Auffassung von anglokaribischer Literatur im Laufe der Programmdauer anzupassen und zu verändern. Ich folgere daraus, dass sich im Verlauf der Sendung auch die Definition von anglokaribischer Literatur veränderte, die die Sendungsmacher vertraten.

4.3.2 Regional vs. national

Local colour blieb trotz der oben geschilderten migratorischen Bewegungen das primäre Auswahlkriterium der Sendung, mit dem Swanzy auf die Entwicklung einer Regionalliteratur im anglokaribischen Raum abzielte. Dieser Anspruch unterschied sich wesentlich von den Vorstellungen einer großen Zahl von Akteuren in der Region selbst. Insbesondere etablierte Autor_innen aus Jamaika kritisierten das in der Sendung artikulierte Verständnis von anglokaribischer Literatur. Allen voran ging auch hier die Kritik von den Mitgliedern der Poetry League of Jamaica aus. Breiner stellt das Interesse der Poetry League wie folgt dar: „But the character and role of the League, its will to produce distinctively Jamaican poetry, deserves some attention [...]“ (1998: 63). Dieses Zitat berührt im Wesen den Dissens im Streit um die Definition von Literatur, der über die Frage nach einem lokalen oder universellen Literaturverständnis hinausging. Aus Breiners Bemerkung geht hervor, dass die Poetry League explizit die Etablierung einer jamaikanischen, d.h. nationalen Literatur anstrebte und die Literaturproduktion auf der Insel in diesem Sinne förderte (vgl. auch Donnell 2006: 45). Damit standen sich im Rahmen der Definitionskämpfe im literarischen Feld gegensätzliche Interessen gegenüber. Wie weiter oben dargestellt, forcierten die britischen Sendungsmacher die Entwicklung einer Regionalliteratur und agierten damit im Rahmen eines Diskurses, der die anglokaribischen Inseln als einen einheitlichen Raum konstruierte. Die etablierten Autor_innen in der Region dagegen, insbesondere auf Jamaika, die die Sendung kritisierten, zielten auf die Entwicklung einer Nationalliteratur und fühlten sich mehr mit der britischen Kolonialmacht als mit ihren Nachbarn im karibischen Archipel verbunden. Donnell führt am Beispiel von Jamaika aus, dass dies keineswegs einen Widerspruch darstellte, sondern die Literaturen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowohl der Loyalität gegenüber Großbritannien als auch der Verbundenheit mit Jamaika Ausdruck verliehen:

This Version of nationalism with the blending (or blurring) of the sentiments of loyalty and love offers a curious conflation of ideologies suggested by formulations such as ‘colonial nationalism’ and ‘colonial freedom’ and also foregrounds the complicated and involved pattern of nationalist thought amongst the ‘cultural elite’ [...]. (2006: 65)

Ich verstehe den von Donnell beschriebenen ideologischen Zwiespalt als Erklärung für das Phänomen, dass die Nationalliteratur, die die jamaikanischen etablierten Autor_innen einforderten, sich sowohl an der klassischen literarischen Tradition Großbritanniens orientierte, als auch einem Interesse Ausdruck verlieh, die Verbindungen und Beziehungen zur

Kolonialmacht zu erhalten. Den beschriebenen Unterschied in den Zielsetzungen, Nationalliteratur einerseits und Regionalliteratur andererseits, erachte ich, obwohl er lediglich implizit in den Auseinandersetzungen zum Ausdruck kam, als grundlegend im Streit um die Definitionsmacht im literarischen Feld, da sich darin die Interessen der jeweiligen Akteure niederschlugen. Diese sollen im Folgenden betrachtet werden.

Dass sich die Akteure der BBC mit Ende des Zweiten Weltkriegs gegen eine Produzentin aus der Region selbst und für einen externen britischen Produzenten entschieden, verstehe ich als direkte Folge der sich in dieser Situation verändernden nationalen Interessen. Obwohl es offiziell Marsons Gesundheitszustand angelastet wurde, dass sie aus der Sendung ausschied, gibt Griffith an, dass Marson innerhalb der BBC zunehmend mit Kritik konfrontiert war und die Sendung *Caribbean Voices* unter ihrer Leitung innerhalb der BBC betrachtet wurde als „to narrow and Jamaican in Focus“ (2001a: 8-9). Ich schließe daraus, dass es gerade Marsons Priorisierung einer einzelnen Insel anstatt des gesamten Raums war, die sie schließlich für die Sendung *Caribbean Voices* disqualifizierte. Für Marson war die Frage der Nationenbildung untrennbar mit der nationalen Literaturentwicklung verknüpft (vgl. Marson 1996 [1949]: 186). Nicht zufällig erfolgte der Produzentenwechsel im Jahr 1946 nur kurze Zeit, nachdem auf Jamaika 1944 eine neue Verfassung in Kraft getreten war, und koinzidiert mit dem Zeitpunkt der ersten offiziellen Gespräche der Kolonialmacht und seinen Besitzungen im karibischen Raum über die Möglichkeit einer West Indian Federation im Jahr 1947.

Während Breiner die Poetry League of Jamaica, mit der auch Marson assoziiert war, als unpolitisch beschreibt (vgl. 1998: 63), führt Boxill an, dass zumindest MacDermots literarische Produktion auch einem politischen Interesse Ausdruck verlieh. Demnach habe MacDermot danach gestrebt, Jamaika als einen anerkannten Teil innerhalb des Kolonialreichs zu wissen, und seinen Texten sei oftmals ein unzufriedener Ton darüber zu entnehmen gewesen, dass die Insel von der britischen Kolonialmacht stiefkindlich behandelt wurde (vgl. Boxill 1995: 32-33). MacDermot artikuliert damit ein Bedürfnis der konservativen Akteure in Jamaika nach Gleichberechtigung. Sie strebten zwar nach politischer und wirtschaftlicher Handlungsmacht und Unabhängigkeit, wollten jedoch ihre Anbindung an Großbritannien nicht aufgeben, nicht nur weil sie sich mit der Kultur der Kolonialmacht verbunden fühlten, sondern auch weil die bestehenden Strukturen der kolonialen Mittelschicht Macht und Einfluss im politischen Feld sicherten.

Dem geschilderten Bedürfnis nach Anerkennung durch die Kolonialmacht kam die Sendung *Caribbean Voices* unter der Leitung Swanzys nicht nach. Im Gegenteil, die Literatur der etablierten Autor_innen wurde durch Swanzy kontinuierlich herabgewertet. In einem Artikel aus dem Jahr 1952 sprach er mit Blick auf die Poetry League abfällig von „small bourgoise circles, writing for themselves“ (Swanzy 1952: 219) und er maß der Periode zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und den 1930er bzw. 1940er Jahren für die regionale Literarentwicklung insbesondere auf Jamaika keinerlei Relevanz bei:

[...] we are to see the slow emergence of a native ‘school’ of writers, mostly poets, in particular in Jamaica. They are frankly derivative of the English pre-Raphaelites and writers of the 1890s, when they are not emulating the greater Romantic poets, Keats and Wordsworth, above all, found in the text-books of the schools. [...] One must face the fact that their achievements were not profound. (ebd.)

Swanzy verstand die betrachtete Literatur als epigonal, da sie auf einer literarischen Tradition gründete, die nicht der Region entsprungen war (vgl. ebd.: 219-220). Auch im Rahmen der Sendung artikulierte Swanzy öffentlich seine Geringschätzung für die Literatur der etablierten Autor_innen, die er bezeichnete als „provincial imitation of ‘poetic dramas’“ (Swanzy an G. Lindo HSA 19/06/50).

Darüber hinaus verstehe ich die Kritik der etablierten Autor_innen als Reaktion auf die Tatsache, dass die Akteure der BBC, wie in Kapitel 3.1.2 dargestellt, auf die Entwicklung einer Regionalliteratur abhoben, die die bestehenden Unterschiede und Besonderheiten der einzelnen Inseln ignorierte. Diese Perspektive wurde in der damaligen Situation selbst von Intellektuellen aus der Region in Frage gestellt, die dem Konzept und der Intention der Sendung grundsätzlich sehr positiv gegenüber eingestellt waren. Frank Collymore aus Barbados beispielsweise hebt die kulturelle Diversität als Wesen des karibischen Raums hervor, wenn er gegenüber Swanzy in einem Brief resümiert:

Of course the thing one must always keep in mind is that there is no real W.I. [West Indian] unity [...] and there is so VERY little communication between the islands; for example, for every one person in B/dos [Barbados] who has ever been to J/ca [Jamaica], you will find – and I am not exaggerating – fifty or more who have visited either the U.K. or the U.S. Up to 20 years ago the only means of reaching J/ca was via New York. [...] and so each island seems to evolve its own little culture. (Collymore an Swanzy HSA 05/01/51; Hervorhebungen im Original)

Die kulturelle Vielfalt der Region übersehen die Akteure der BBC gänzlich bei ihrem Ziel, die Literaturen im karibischen Raum unter eine einheitliche Regionalliteratur zu fassen.

Die positiven Effekte, die daraus resultierten, dass es der Sendung auf technischer Ebene möglich war, die in dem Zitat beschriebene Isolation der einzelnen Inseln in der Region zu überwinden, werden in Kapitel 4.4 dieser Arbeit Thema sein. In diesem Abschnitt ging es zunächst darum, darzustellen, dass die Mittel- und Oberschicht sich mehr über den kolonialen Status und die damit verbundene Zugehörigkeit zum britischen Kolonialreich identifizierte als über ihre geographische Nähe zu den benachbarten Inseln in der Region. Das koloniale System sicherte den Repräsentant_innen ihre Privilegien, die zum Großteil aus den Posten resultierten, die sie innerhalb des kolonialen Verwaltungssystems bekleideten. Clare McFarlane beispielsweise war ein hoher Beamter der Finanzbehörde. Mein Fazit ist, dass die etablierten Autor_innen, insbesondere auf Jamaika, mit ihrem spezifischen Verständnis von Nationalliteratur einem Interesse Ausdruck verliehen, weiterhin als handlungsmächtiger Teil des britischen Kolonialreichs eine Rolle zu spielen und anerkannt zu werden, da sie sich selbst als britisch verstanden und sich mehr mit bürgerlichen Werten identifizierten als mit den kreolischen Kulturen im anglokaribischen Raum. In der Hinwendung zu einer Regionalliteratur dagegen drücken sich die Unabhängigkeitsbestrebungen im kolonialen Kontext aus, da in weiten Teilen der Gesellschaften im anglokaribischen Raum die Auffassung vorherrschend war, dass politische Unabhängigkeit und wirtschaftliche Stabilität nur durch einen Staatenverbund in der Region langfristig garantiert werden könnte (vgl. Sewell 1997).

4.3.3 Britische vs. karibische Sprecher_innen

Die Frage der Sprecher_innen, die die literarischen Texte im Radio lasen und präsentierten, ist ein weiterer zentraler Streitpunkt im Rahmen der Sendung und Anlass für fortwährende Auseinandersetzungen zwischen den Akteuren in London und Kingston. Im Folgenden werde ich aufzeigen, dass sich gerade in dieser Debatte in anschaulicher Weise die in den vorangegangenen Abschnitten beschriebenen Konfliktpunkte und unterschiedlichen Interessen manifestieren. Die sich in der Frage nach den Sprecher_innen ergebende unerwartete Konstellation fasst Griffith treffend zusammen:

On one hand, we encounter the ironic situation of the BBC personnel in London desiring West Indian voices on *Caribbean Voices*, while the personnel and audience in Kingston, or at least some of them, seem to want English voices to represent the local color of Anglophone Caribbean literature. (2001a: 15; Hervorhebung G. G.)

Zu Beginn der Sendung waren die Texte im Programm von *Caribbean Voices* von ausgebildeten englischen Sprecher_innen der BBC Repertory Company gelesen worden. Zu-

nehmend standen aber auch Einwanderer_innen aus dem karibischen Raum vor Ort als Leser_innen zur Verfügung. Für die Sendungsmacher in London stand frühzeitig fest, dass insbesondere Intellektuelle aus der Region die Texte im Programm von *Caribbean Voices* lesen sollten, anstatt professionelle Sprecher_innen aus England (vgl. Swanzy CVS 160 11/01/48 und CVS 268 15/08/48), während eine große Zahl der Autor_innen in der Region selbst britische Stimmen favorisierte. Swanzy senkte durch das Engagement anglokaribischer Sprecher_innen die Produktionskosten der Sendung und unterstützte dabei gleichzeitig die Autor_innen finanziell, die sich in England eine Existenz aufbauen wollten. Darüber hinaus unterstrich Swanzys Haltung in der Debatte seinen Anspruch auf *local colour*, den er damit auch auf die Ebene der Radiosprecher_innen ausweitete, wie Gladys Lindo gegenüber Swanzy in einem Brief anmerkte: „I think that the consensus of opinion is in favour of English readers but I know you feel that it should be an all-West Indian programme if possible“ (G. Lindo an Swanzy HSA 02/10/48).

In dem Zitat wird gleichermaßen deutlich, dass die Mehrheit der Akteure in der Region, die Lindos eingeschlossen, eine gegenteilige Meinung zu den Sendungsmachern in London vertrat. Ich verstehe die Kritik als Aufforderung an die Akteure in London, der kulturellen Diversität der Region im Rahmen der Sendung gerecht zu werden, die in besonderem Maße im Bereich der Sprache keinen einheitlichen Raum darstellt:

Most of my friends still complain about the quality of the Voices. [...] there are occasions when listeners find it very difficult to understand what is being read. Each W. I. [West Indian] island has its own peculiar accent, and the stronger the accent, the greater the risk of the voice being almost incomprehensible. There is no standard WI [West Indian] accent; therefore I think the solution would be to select those that approximate most nearly to the English pattern. (Collymore an Swanzy HSA 28/08/48)

Im anglophonen karibischen Raum wird eine Reihe unterschiedlicher auf dem Englischen basierender Kreolsprachen gesprochen, die selbst innerhalb einer Insel jenseits der beiden Pole des Basilekts und des Akrolekts ein breites Kontinuum sprachlicher Variationen, den Mesolekt, bilden (vgl. Sand 2012: 2123). DeCamp beschreibt die Situation am Beispiel von Jamaika wie folgt:

Further, in Jamaica there is no sharp cleavage between creole and standard. Rather there is a linguistic continuum, a continuous spectrum of speech varieties ranging from the ‘bush talk’ or ‘broken language’ of Quashie to the educated standard of Philip Sherlock and Norman Manley. [...] Each Jamaican speaker commands a span of this continuum, the breadth of the span depending on the breadth of his social contacts [...]. (DeCamp 1971: 350)

Da sich die sprachliche Diversität der Region auch im lokalen Kontext innerhalb eines insulären Raums fortsetzt, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Kritik der Akteure in Kingston nicht nur auf Sendungen beschränkte, in denen Texte von Sprecher_innen gelesen wurden, die von einer anderen Insel oder Festlandregion stammten als die Verfasser_innen der jeweiligen Beiträge. Im Gegenteil, die Kritik konnte sich auch dann in besonderem Maße zuspitzen, wenn Sprecher_in und Autor_in eines Textes in ihrer geographischen Herkunft übereinstimmten. Der jamaikanische Autor John Figueroa wurde frühzeitig und regelmäßig von Swanzy mit dem Lesen der Beiträge im Programm von *Caribbean Voices* beauftragt. Insbesondere die Sendung vom 30. Mai 1948, in der verschiedene Gedichte des jamaikanischen Autors Michael Smith von Figueroa gelesen worden waren, gab auf Jamaika Anlass für Unmut. Die folgende Debatte wurde mit so viel Inbrunst geführt, dass sie fast parodistisch wirkt:

While in the subject of readers I must repeat that in my estimation and in the opinion of most of my friends John Figueroa does not read the poems in the programme well. One comment on his reading of Michael Smith's poems on Sunday last is given as it was received: 'If I were Michael Smith and had had my poems mangled by John Figueroa as was done on Sunday I'd have sat in a corner and wept'. (G. Lindo an Swanzy HSA 02/06/48)

Die Akteure in Kingston, die die karibischen Sprecher_innen in der Sendung kritisierten, wiesen damit auf ein sensibles Moment der Region hin, das Swanzy niemals in Gänze erfasste, wie auch Cobham ausführte: „On the critical side, however, the English producers where never really fully aware of how severe their limitations were vis-à-vis the language [...]“ (1986: 155). Entsprechend reagierte Swanzy gereizt und mit Unverständnis auf die Kritik aus Jamaika:

And now the terrible question of readers.... I may say that this letter has been held over until I had played the programme to Michael Smith in person. Far from 'sitting in a corner and weeping' he said that Figueroa read better than he could himself, [...] he thought it was a very good performance. In this, I must say that we all agree over here, including Mr. Grenfell Williams, Edmett, and Ablack. [...] The long and the short of it is that we shall continue to regard Figueroa as our main poetic exponent, but we shall try to get more variation in reading, perhaps from some of the West Indian actors and other who are living in London. I still think it would be a pity if we went back to the BBC Repertory Company. (Swanzy an G. Lindo HSA 23/06/48)

In der Debatte um die Sprecher_innen in der Sendung nahmen die Akteure in London und Kingston deutlich gegensätzliche Haltungen ein. So wie Swanzy hielt auch Gladys Lindo unbeirrt an ihrer Meinung fest. Auf Swanzys Antwort reagiert sie zynisch: „While on this point I must tell you that Michael Smith may be an excellent poet but he is not a good

reader. [...] Now that I have heard him I can understand why he thought that John Figueroa read his first poem better than he, Smith, could have done!“ (G. Lindo an Swanzy HSA 07/09/48).

Die Leidenschaft, mit der die Auseinandersetzung geführt wurde, unterstreicht die enorme Bedeutung, die dem Aspekt der Sprache im kulturellen Kontext des karibischen Raums zukam. Jedoch enthält die Debatte eine weitere Dimension, die über die dargestellte Kritik an der geringen Sensibilität der Akteure der Sendung in London gegenüber der sprachlichen Diversität der Region hinausgeht. Ich lese die Kritik und die damit verbundene Bevorzugung britischer Stimmen durch die Akteure in Kingston deshalb auch im Kontext der in Abschnitt 4.3.1 dargelegten Debatte um anglokaribische Kultur als eine Bewertung und Hierarchisierung des sprachlichen Kontinuums im karibischen Raum. Dabei stellte britisches Englisch bzw. Oxford Englisch im Bewusstsein der konservativen Akteure gegenüber dem Basi- und Mesolekt die ranghöhere Sprachvariante dar. Wie De-Camp in dem oben angeführten Zitat bemerkt, markiert die Sprache den sozialen Kontext ihrer Sprecher_innen und Sand führt aus: „Only a few decades ago, it would have been unthinkable for a speaker in a formal setting, e.g. in a speech or on the radio, to shift into Jamaican Creole or even a mesolectal speech style“ (Sand 2012: 2125). So drückt sich im Sprechen inkorporiertes kulturelles Kapital aus, z.B. die soziale Klasse oder der Bildungsgrad des Sprechenden (vgl. Bourdieu 1983: 187). In dem Maße wie Swanzy eine Sendung produzieren wollte, die vollends seinem *local colour*-Anspruch gerecht wurde, strebten die Kritiker_innen im karibischen Raum nach einem Programm, das ihrem eigenen konservativen Werteverständnis entsprach, nicht nur in Bezug auf die präsentierte Literatur, sondern auch hinsichtlich der Präsentation der Texte selbst.

Swanzy kommt den Kritiker_innen Mitte des Jahres 1948 insoweit entgegen, als dass er sich in einigen Sendungen auf englische Sprecher_innen einlässt: „However, as you will have heard, we are giving Figueroa a rest at the moment, and I am trying out various English voices. I should like your opinion on [Michael] Vowden and Robin Holmes“ (Swanzy an G. Lindo HSA 20/08/48). Die Reaktionen aus der Region sind eindeutig, wie aus den folgenden Zitaten hervorgeht:

You will be pleased to hear that C. L. Herbert thought very highly of Robin Holmes as a reader on the 22nd instant. This of course bears out of the point which I made a few months ago to Mr. Grenfell Williams that the first requisite was a good reader; that he should be West Indian is a secondary consideration. (G. Lindo an Swanzy HSA 07/09/48)

Auch Figueroa führt an: „[...] when one looks more carefully, and observes who are strongly praised as readers, one cannot help noticing that they are either English or have very ‘Oxford English’ voices“ (Figueroa 1989: 61). Meiner Auffassung nach berührt Lindos Kommentar jedoch nicht zuletzt die Frage nach der Professionalität der Sprecher_innen. Ein weiterer Aspekt, der nicht unberücksichtigt bleiben sollte, denn der Qualität der Stimmen kommt im Radio als orales Medium besondere Bedeutung zu:

Der aufmerksame Hörer kann aber auch schon durch die sprachliche Leistung der Mikrophonsprecher ernüchtert werden. Nur wenigen gelingt es, das eigene Naturell, die landschaftliche Färbung ihrer Hochsprache, die Grenzen ihres Weltbildes und ihres Einfühlungsvermögens dem Hörer zu verbergen. (Fischer 1964: 126-127)

Die hier zitierte Quelle aus den 1960er Jahren hat auch für die Betrachtungen der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* Gültigkeit, die bis 1958 ausgestrahlt wurde. In diesem Sinne verstehe ich die Forderung von Gladys Lindo nach gut ausgebildeten Sprecher_innen als berechtigten Anspruch auf Gleichbehandlung durch die britische Institution. Lindo verlangte damit, dass *Caribbean Voices* innerhalb der Sendeanstalt den gleichen Status erhielt, wie andere Sendungen im Programm der BBC, in denen professionell ausgebildete Sprecher_innen auftraten. Unter Berücksichtigung des im vorherigen Abschnitt angeführten Erlebens, dass Jamaika von der britischen Kolonialmacht als „Stiefkind“ betrachtet wurde, wurde die Praxis, Laien zu engagieren, um karibische Literatur im Radio zu präsentieren, ebenfalls als Degradierung und fehlende Wertschätzung empfunden.

Im Ergebnis zeigt sich, dass der Streit um die Definitionsmacht im literarischen Feld im anglokaribischen Raum insbesondere zwischen Intellektuellen in Kingston und den Akteuren der Sendung in London ausgetragen wurde. Letztere zielten dabei auf die Etablierung einer Regionalliteratur, die inhaltlich das Moment der *local colour* betonte und sich formal an den Ansprüchen des Mediums orientierte. Dagegen stand das Konzept einer Nationalliteratur, die universellen Themen Ausdruck verlieh und einem bürgerlichen Literatur- und Kulturverständnis entsprach. Durch ihre umfassende Kritik an *Caribbean Voices*, die sich auf die verschiedenen Ebenen der Sendung erstreckte, strebten etablierte Autor_innen in der Region danach, ihre Definition von Literatur durchzusetzen und damit ihre Position(en) im literarischen Feld zu verhandeln. In der Folge resultiert eine Situation, in der ein Großteil der etablierten Autor_innen nicht nur englische gegenüber karibischen Sprecher_innen bevorzugte, sondern darüber hinaus einer Tradition verhaftet war, die britischen literarischen Vorbildern folgte und sich an universellen Werten orientierte, während die Akteure der britischen Institution diese Art von Literatur, die sie als bloße Imitation

britischer Autor_innen verstanden, rigoros ablehnten und die Entwicklung einer anglokari-bischen Regionalliteratur einforderten, die die verschiedenen Facetten regionaler Lebens-wirklichkeit thematisierte. Donnell beschreibt die anachronistische Konstellation und ihre Effekte sehr anschaulich: „[...] the attachment to western forms and cultural residues that were no longer valued in the motherland created something of a colonial time-warp through which Jamaica may have been more ‘properly’ British in its literary taste than Britain“ (2006: 53). Ich stimme Donnell zu, weil sich Dynamiken dieser Art anhand der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* darstellen lassen. Donnells Ausführungen liefern nicht nur eine Erklärung für die beschriebenen Beobachtungen, dass karibische Akteure, britische Radiosprecher_innen bevorzugten, sich an klassischen britischen literarischen Standards orientierten und nach Anerkennung durch die britische Institution strebten. Dar-über hinaus befähigen sie dazu, einzelne Auseinandersetzungen, die im Rahmen der Sen-dung geführt wurden, näher zu erfassen. Eindrücklich kommt der beschriebene Habitus in den Bemerkungen von Gladys Lindo zum Ausdruck, die darauf abzielten, Derek Walcott die korrekte Verwendung englischer Begriffe abzusprechen. Sie führte in ihrer Korrespon-denz mit Swanzy verschiedene Beispiele an, darunter auch das Folgende:

[...] I am now inclined to agree with his English professor who claims that Derek [Walcott] does not know the meanings of words. In the poem ‘The Coming Easter’ he speaks of ‘anger of bannaret and drum’ and I am sure he believes that bannaret is a kind of banner [...]. (G. Lindo an Swanzy HSA 29/02/52)

Lindo maß diesem Umstand so große Bedeutung bei, dass sie ihn in mehreren Schreiben erörterte (vgl. auch G. Lindo an Swanzy HSA 05/01/52). Swanzy räumte zwar durchaus Verständnis für Lindos Sichtweise ein, äußerte jedoch auch etwas verunsichert, dass er selbst die Vokabel „bannaret“ verstünde als „a small flag“ (Swanzy an G. Lindo HSA 21/04/52). Gladys Lindo beharrte darauf, dass der Begriff „bannaret“ eine einzige gültige Bedeutung besitze. Ich lese dies als Ausdruck dessen, was Ashcroft, Griffiths und Tiffin als Kategorien der imperialen Kultur herausgearbeitet haben: „[...] its aesthetic, its illusory standard of normative or ‘correct’ usage, and its assumption of traditional and fixed mean-ing ‘inscribed’ in the words“ (2002 [1989]: 37). Diese imperiale Kultur war es demnach, in deren Wissens- und Interpretationsrahmen sich Gladys Lindo bewegte. Das Beispiel illus-triert, wie in der kolonialen Konstellation die britische kulturelle Perspektive konserviert und verteidigt wurde. Die *Caribbean Voices*-Sendung vom 22.04.1951, in der ein Streitge-spräch über Edgar Mittelholzers neu veröffentlichten Roman *Shadows Move Among Them* (1951) zwischen der jamaikanischen Autorin Gloria Escoffery und der englischen Kritiker-

in des *Observers* Marganita Laski ausgestrahlt wurde, interpretiere ich ebenfalls vor diesem Hintergrund (vgl. CVS 607-608 22/04/51). Während Laski den unkonventionellen Stil des Autors positiv hervorhob, kritisierte Escoffery den Roman entschieden für seinen Mangel an Form (vgl. Swanzy CVS 642 19/08/51: 1). Anhand dieser konträren Argumentation lese ich einerseits die konservativ-bürgerliche, nach Disziplin verlangende Perspektive der Mittelschicht im karibischen Raum ab und andererseits die Sichtweise britischer Intellektueller, nach deren Verständnis sich die anglokaribische Literatur von der Literatur westlich-industrieller Gesellschaften unterscheiden sollte. Die koloniale Mittelschicht in der Region, die sich als britisch verstand und sich mit der britischen Kultur und bürgerlichen Maßstäben identifizierte, hielt umso eindringlicher an diesem Wertesystem fest, je mehr dieser Status, d.h. die Macht des kulturellen und symbolischen Kapitals, einerseits im Zuge der Dekolonialisierungspolitik durch die Kolonialmacht in Frage gestellt und andererseits im Rahmen von politischen Unabhängigkeitsbewegungen durch Akteure in der Region selbst herausgefordert wurde.

4.3.4 Externe Standards

Die dominierende Position, die *Caribbean Voices* als externe Institution innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum einnahm, wurde nicht ausschließlich aufgrund der damit verbundenen Neudefinition von karibischer Literatur herausgefordert. Auch solche Akteure in der Region, die diese veränderte Sichtweise teilten, übten entschiedene Kritik an dem Konzept der Sendung. Diese richtete sich insbesondere gegen die externe Einflussnahme und Abhängigkeit von externen Mächten, die die Existenz einer Radiosendung wie *Caribbean Voices* bedeutete. Einer der Wortführer dieser Debatte war A. J. Seymour in Britisch Guyana:

Who is R. N. Currey⁷⁸? One of the comments one has against Caribbean Voices is that Currey and Fuller [...] seem rather to patronise West Indian writing, as if they want to make it minor British writing. [...] Outside 'standards' are meaning less and less to us, as we begin to produce our own booklets for consumption in the area. (A. J. Seymour zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 18/09/52)

Wie im Weiteren noch ausführlicher dargestellt werden wird, nahm Seymour als Herausgeber der Literaturzeitschrift *Kyk-over-al* eine Zwischenposition innerhalb des literarischen Feldes in der Region ein. Obwohl er der gehobenen Mittelschicht angehörte, vertrat er die

⁷⁸ Der britische Intellektuelle R. N. Currey rezensierte in verschiedenen Sendungen im Rahmen von *Caribbean Voices* anglokaribische Publikationen.

Sichtweise, dass anglokaribische Literaturen sich mit dem soziokulturellen Kontext der Region auseinandersetzen sollten. Trotz dieser Interessenskoizidenz mit den Akteuren der Sendung forderte Seymour die dominierende Position von *Caribbean Voices* mit seinem Magazin heraus und stellte die Legitimität ihres Anspruchs auf die Definitionsmacht im literarischen Feld im anglokaribischen Raum in Frage. Laut Sander war *Kyk-over-al* eine Zeitschrift mit einer überregionalen Ausrichtung und die Idee einer West Indian Federation als Quelle der Inspiration war darin deutlich lesbar (vgl. 1995: 39-40; auch Breiner 1998: 78). Damit agierte Seymour als Akteur im literarischen Feld zwar aus ähnlichen Interessen heraus wie die Sendungsmacher in London, eine externe Einflussnahme lehnte er dabei jedoch rigoros ab. Seymours Beispiel macht deutlich, dass es Akteure in der Region gab, die das Konzept der Sendung in Frage stellten, nicht weil es eine Neudefinition der Literatur forderte, sondern weil es eine Institution der Kolonialmacht war.

Ab 1949 sahen sich die Akteure der Sendung in London zunehmend mit Vorwürfen konfrontiert, anglokaribische Literaturen nach westlichen literarischen Standards zu bewerten, zu manipulieren und zu protegieren (vgl. Swanzy an Fuller HSA 14/07/49; Swanzy an Collymore HSA 18/07/49). So führt Cobham aus: „[...] this [Calder-Marshall's] type of criticism was causing resentment among West Indian contributors, some of whom saw it as an attempt to curb their natural exuberance and whittle away their inspiration until their work conformed to European standards“ (1986: 150). Der jamaikanische Autor Ken Maxwell beanstandete mit Bezug auf die Kurzgeschichte „Grey in the Twilight“ der jamaikanischen Schriftstellerin O. M. Howard (CVS 945 09/05/54) Calder-Marshalls mangelhaften Kenntnisse der Insel. Letzterer hatte die Erzählung im Anschluss an deren Präsentation kritisch kommentiert (vgl. Calder-Marshall CVS 946 09/05/54):

[Calder-Marshall] did make a number of criticisms which seem to me completely wrong due to the fact that he has no knowledge of Jamaica. He objects, for instance, to the maid interrupting conversation to bring in letters, and I know perfectly well that this is a perfectly normal thing in Jamaica, especially in the country where the mail is often late. (Maxwell zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 03/06/54).

Mit seinen Äußerungen, die auf das Fehlen von spezifisch historischem und kulturellem Faktenwissen abzielen, zweifelte Maxwell implizit die auf ökonomischem Kapital basierende Dominanz der Sendung an und führte die Frage nach dem Wert dieser Art Kapital gegenüber kulturellem Kapital ins Feld. Maxwell beteiligte sich wenige Jahre später als Journalist und Radiomacher am Aufbau der Jamaica Broadcasting Corporation, die 1958 von Norman Manley gegründet wurde und die die Abhängigkeit von der BBC und anderen

kommerziellen, von ausländischen Firmen dominierten Rundfunksendern reduzieren sollte. Ähnlich wie Seymour repräsentierte Maxwell demnach eine Position im literarischen Feld, die nach Unabhängigkeit von der britischen Kolonialmacht und anderen externen Mächten strebte. Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass der Kontakt mit den Herausgeber_innen der unterschiedlichen Literaturzeitschriften variierte. Während Swanzy insbesondere den direkten Kontakt und Austausch mit Frank Collymore pflegte, waren seine Beziehungen zu anderen Akteuren verhalten: „This link went far beyond any other link with literary editors in the region. Relation with other editors ranged from cool with A. J. Seymour at *Kyk-over-al* to a suspected hostility from Edna Manley, the editor of *Focus* in Jamaica“ (Nanton 2000: 69). Dass gerade der Kontakt mit Collymore besonders intensiv war, verstehe ich als Ausdruck der ähnlichen Interessen, die Swanzy und Collymore als Akteure innerhalb des literarischen Feldes verbanden. Swanzy und Collymore korrespondierten regelmäßig zwischen 1949 und 1956 und entwickelten eine besondere Wertschätzung füreinander und ein hohes Vertrauen in das literarische Urteil des jeweils anderen. Dagegen begegnete Seymour dem externen Einfluss durch die Sendung, wie ausgeführt, mit Skepsis und es nimmt nicht Wunder, dass auch der Kontakt zu Manley, deren Magazin ausschließlich auf Jamaika beschränkt war (vgl. Sander 1995: 39), sporadisch blieb.

Dennoch stellte die Radiosendung *Caribbean Voices* innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum ein sowohl von den etablierten Autor_innen als auch von den Autor_innen der Avantgarde stark umkämpftes Medium dar, d.h. beide Seiten zielten darauf, sich die Sendung für ihre Interessen zunutze zu machen. Ich stelle die These auf, dass dies nicht nur ihrer Ausstattung mit ökonomischen Kapital geschuldet war, sondern auch der Tatsache, dass sie als britische Institution in der Region über symbolisches Kapital verfügte. Sowohl die etablierten Autor_innen als auch die literarische Avantgarde gehörten der Mittelschicht an und orientierten sich aufgrund ihrer Sozialisation im kolonialen Kontext an britischen Werten, wie Lamming belegt: „[...] something called culture, all of it, in the form of words, came from outside [...]“ (1992: 27). Das gesamte Schul- und Bildungswesen, das System der öffentlichen Verwaltung sowie das gesamte öffentliche Leben waren britisch geprägt und von der Kultur der Kolonialmacht dominiert:

Great Britain as the ‘mother country’, as the traditional purveyor of education, as the ultimate cultural standard for its colonies, exerted a strong psychological attraction for the West Indian writer who needed the metropolitan stamp of approval. Indeed, West Indian readers often geared their own reactions to a new West Indian novel by the response from London reviews. (Allis 1981: xxviii)

Ich interpretiere Allis' Ausführungen mit Blick auf *Caribbean Voices* so, dass die Präsentation eines Textes im Programm der BBC für die Mehrheit der Autor_innen beider Lager, von Ausnahmen, wie oben dargestellt, abgesehen, mit einem hohen Maß an Anerkennung und Würdigung verbunden war, da dies bedeutete, von einer renommierten britischen Institution gleichsam ein Qualitätssiegel zu erhalten. Meiner Interpretation lege ich Meyer-Seipp zugrunde, die dem Medium Radio eine autoritätsstiftende Funktion zuweist:

Und allein, dass die Erzählung überhaupt im Hörfunk übertragen wird, verleiht dem Gesendeten bereits einen gewissen Grad an Bedeutung für die Öffentlichkeit. Der Akt des Sendens grenzt die Information von nicht gesendeten Informationen ab und verleiht ihnen mittels dieser Selektion eine eigene Wichtigkeit – eine Besonderheit, einen Wert, der erst mal ganz in der reinen Übertragung gründet. Die öffentliche Auffassung des Radios als Vermittler seriöser Informationen und Fakten trägt obendrein dazu bei, dass über das Radio übermittelte Erzählungen dem Rezipienten in einem anderen – gewissermaßen 'realeren' – Licht erscheinen, als es beispielsweise beim Lesen von Romanen der Fall wäre. Durch sachliche Berichterstattungen etwa in Nachrichtensendungen erhält das Radio einen bestimmten Glaubwürdigkeitsstatus bei den Hörern, der gewiss auch auf andere Radiogenres Auswirkungen hat. (2005: 65)

Meyer-Seipp's Ausführungen bekräftigen meine Hypothese, dass allein die Tatsache, dass ein Text für die Ausstrahlung im Programm der BBC ausgewählt wurde, den Autor_innen ein besonderes Maß an Wertschätzung verschaffte. Die autoritätsstiftende Funktion der BBC als britischer Institution wird dadurch weiter bekräftigt, dass auch Gladys Lindo in ihrer Tätigkeit für die Rundfunkanstalt feststellte, dass Swanzys Selektionsentscheidungen von den regionalen Autor_innen weitaus größeres Gewicht beigemessen wurde als ihren eigenen. Damit ihre Auswahl vor Ort akzeptiert wurde, ließ Gladys Lindo ihre Entscheidungen bisweilen durch Swanzys in London bestätigen und damit legitimieren: „As you know in many cases I feel that to justify my rejection here I must at times let our contributors see that you also do not regard them as heaven-sent geniuses“ (G. Lindo an Swanzys HSA 01/10/52; vgl. auch G. Lindo an Swanzys HSA 17/05/48). Im Umkehrschluss bedeutete dies jedoch auch, dass die negative Auslese durch die BBC mit einer besonderen Art der Enttäuschung und Demütigung verbunden war.

Der Stimme der Kolonialmacht wurde sowohl seitens der etablierten als auch der avantgardistischen Gruppen Bedeutung beigemessen. So druckten auch die lokalen Tageszeitungen und morderne Literaturzeitschriften wie *Bim* die literaturkritischen Beiträge aus der Sendung regelmäßig ab. Dies passierte nicht nur auf explizite Anfrage der Lindos hin, sondern die Zeitungen fragten die Manuskripte der Sendungen zum Nachdruck bisweilen

selbst nach. Zu den Zeitungen, die regelmäßig Beiträge aus *Caribbean Voices* abdruckten, gehörten *Trinidad Evening News* und *Trinidad Guardian*, *Jamaican Gleaner* und *Public Opinion* (Jamaika) sowie *Chronicle* in Britisch Guyana, *Advocate* und *Recorder* in Barbados.⁷⁹ Auch aus Honduras erreichten die Lindos Anfragen von Zeitungen über den Abdruck von Sendebeträgen (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 13/04/49). Swanzy gewinnt diesem Umstand nicht nur Positives ab: „If I may say so, it seems unfortunate that West Indian papers are so ready to reprint criticism, rather than the works criticised. One can understand, but not entirely sympathise“ (Swanzy an Lindo HSA 04/49, undatiert). Swanzy bewegt hier zwei wichtige Aspekte. Zum einen lese ich die beschriebene Haltung der regionalen Zeitungsverleger_innen als Ausdruck der fehlenden Förderung junger Autor_innen, insbesondere der Avantgarde, innerhalb der Region, wie in Kapitel 4.1 beschrieben. Zum zweiten verstehe ich die Bereitschaft, Literaturkritik von britischen Akteuren abzudrucken, als Zeichen dafür, dass den Ansichten britischer Intellektueller innerhalb der Region Relevanz beigemessen wurde, wie auch das folgende Zitat von Gladys Lindo zeigt:

Will it be possible for you to let me have the script of Roy Fuller's talk? [...] I don't know whether you will be able to persuade Mr. Fuller to give permission for it to be published free of charge – I know that 'Public Opinion' in Jamaica will reprint it in full and that the 'Daily Gleaner' will use a lot of it and perhaps some other papers as well. [...] I should very much like to send a copy of it to Mr. Bunting's 'Columbus Club' and to the P.E.N. Club centre which has just been started in Jamaica as well as having it on hand so as to be able to quote from it when the half-dozen poet he mentioned ask me to tell them 'exactly what he said'. (G. Lindo an Swanzy HSA 17/05/48)

Die britischen Akteure genehmigten den Nachdruck ihrer literaturkritischen Beiträge durch regionale Medien in der Regel ohne dafür Gebühren zu verlangen und gewährleisteten so, dass sich die Auffassungen der Akteure der Sendung über karibische Literatur innerhalb der Region verbreiteten. Auch die Autor_innen selbst fragten die literaturkritischen Kommentare aus der Sendung selbst nach und gaben sie untereinander weiter. Die Lindos ließen ihnen die Skripte zu den jeweiligen Sendungen gerne zukommen:

A considerable number of them [the authors], particularly those living in Port of Spain, Trinidad, who subscribe to the local Radio Distribution Company which does not re-diffuse 'Caribbean Voices' will, however, not hear the programme and if it is possible I shall be glad if you can let me have the script of these discussions. (G. Lindo an Swanzy HSA 14/09/46)

⁷⁹ Vgl. hierzu u.a. G. Lindo an Swanzy HSA 01/03/48, HSA 17/06/48, HSA 07/09/48, HSA 19/02/49, HSA 07/03/49 und HSA 14/07/49; auch Nanton 2000: 69.

The 'Trinidad Guardian' did not after all make use of your review of last year's pieces in 'Caribbean Voices', but George Lamming, I think, rescued the copy I sent to the 'Guardian' and has been circulating it round those whom you mentioned. Willy Richardson mentions 'taking it down to Fyzabad to show Harold Telemaque' so it was certainly appreciated there. (G. Lindo an Swanzy HSA 23/03/48)

Die Rundfunkanstalt BBC verfügte als britische Institution über ein nicht zu unterschätzendes Maß an Prestige, so dass die regionalen Autor_innen sich bestätigt fühlten, wenn ihre Texte im Programm der BBC präsentiert wurden. Schließlich bedeutete dies, von einer Institution des britischen Kulturbetriebs anerkannt zu werden. Die folgenden Ausführungen von Gladys Lindo stützen meine Beobachtungen:

My congratulations on your having persuaded Roy Fuller to give the most interesting poetry review yesterday! It was very good and I know was listened to by many of our contributors. They are most appreciated of your having given them the opportunity of hearing Arthur Calder Marshall and now Roy Fuller criticising the readings in 'Caribbean Voices'. An increasing number of contributors write to tell me that listening to the programme is a regular Sunday evening appointment with them and that they have learnt a lot from it. (G. Lindo an Swanzy HSA 17/05/48)

Obwohl es, wie ausgeführt, Akteure im Feld gab, die bewusst gegen die Dominanz externer Mächte intervenierten, zeigen die angeführten Zitate, dass dennoch ein relativ breiter Konsens in der Region zumindest darüber bestand, dass fast ausschließlich britische Intellektuelle als Literaturkritiker_innen in der Sendung fungierten. Das symbolische Kapital, über das *Caribbean Voices* damit verfügte, zusätzlich zu ihrer Ausstattung mit ökonomischen Kapital, machte die Sendung zu einem Austragungsort intensiver Machtkämpfe im literarischen Feld in der Region. Doch während der „metropolitan stamp of approval“ (Allis 1981: xxviii) den etablierten Autor_innen in der Region durch die Sendung verweigert wurde, jedenfalls denjenigen, die an ihrem universellen Literaturverständnis strikt festhielten, fand die Avantgarde in *Caribbean Voices* ein machtvolleres Ausdrucksmittel. Wie bereits ausgeführt, übergang die Sendung damit gerade die Autor_innen, die sich dem britischen Kolonialreich gegenüber loyal zeigten und deren Texte in der Folge aus dem Zirkulationsprozess herausfielen.

4.4 STRATEGIEN VON HANDLUNGSMACHT: SCHREIBEN FÜR DIE METROPOLE

Ich habe in den vorangegangenen Abschnitten gezeigt, dass innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum in dem hier betrachteten Zeitraum intensive Machtkämpfe geführt wurden, in denen verhandelt wurde, was anglokaribische Literatur war. Als Akteure dieses Aushandlungsprozesses habe ich etablierte Autor_innen einerseits und Autor_innen der Avantgarde andererseits identifiziert. Während die etablierten Autor_innen als Angehörige der gehobenen Mittelschicht die intellektuelle Elite darstellten, handelte es sich bei den Autor_innen der Avantgarde um eine neue Mittelschicht, die sich auf politischem Wege zunehmend gesellschaftlichen Einfluss in der Region erkämpfte. Die BBC installierte mit der Radiosendung *Caribbean Voices* eine Institution im literarischen Feld, die eine Instanz der britischen Kolonialmacht darstellte und die herrschenden Machtverhältnisse grundlegend veränderte. Im Vorfeld habe ich mich darauf konzentriert, darzustellen, wie die etablierten Autor_innen, denen *Caribbean Voices* ihre Definitionsmacht im Feld streitig machte, in dieser Situation reagierten und versuchten, ihre eigene Position zu vertreten und zu verhandeln. Ging es bisher also vornehmlich darum, die Interessen der etablierten Autor_innen zu analysieren, so fokussiere ich mich im Folgenden auf die Interessen und Strategien der Autor_innen der Avantgarde. Ich lege ab hier die Annahme zugrunde, dass die Autor_innen in erster Linie schreiben, veröffentlichen und mit ihrer literarischen Produktion Geld verdienen wollten. Wie noch aufgezeigt werden wird, war dies nur möglich, indem sie im Ausland publizierten. Die Positionierung als Autor_innen der Sendung verschaffte ihnen entscheidende Vorteile, um der prekären Situation innerhalb des literarischen Feldes in der Region zu entkommen. *Caribbean Voices* stellte eine Institution dar, die unmittelbar mit dem kulturellen Feld in Großbritannien verbunden war und über einen direkten Zugang zum britischen Buchmarkt verfügte. Damit war die Sendung der BBC nicht nur aufgrund des ökonomischen Kapitals, über das sie verfügte, für die Autor_innen reizvoll. Sie verfügte darüber hinaus über symbolisches, soziales und kulturelles Kapital innerhalb des literarischen Feldes in England, wie in den folgenden Abschnitten ausgeführt werden soll. Ich vertrete dabei die These, dass sich die Autor_innen der Avantgarde, die an der Sendung partizipierten, bewusst für ein Schreiben für die Metropole, d.h. für den ausländischen Markt, entschieden. Sie positionierten sich somit im Subfeld der kommerziellen Produktion. Mit dieser Entscheidung handelten sie selbstbestimmt und artikulierten einen Anspruch auf Teilhabe am britischen Buchmarkt. Das Unterkapitel ist wie folgt gegliedert: Es untersucht zunächst die Ausgangssituation der Avantgarde innerhalb

des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum und nimmt dann die Vorteile in den Blick, die sich für die Autor_innen aus der Partizipation an der Sendung ergaben. Schließlich untersuche ich, wie sie sich *Caribbean Voices* letztlich strategisch zunutze machten, um ihre Interessen durchzusetzen und ihre Ziele zu erreichen.

Die Situation der Autor_innen der Avantgarde im anglokaribischen Raum war maßgeblich durch das Moment der Isolation bestimmt. Collymore wies in einem Brief an Swanzy am 26. Juni 1952 auf die Insularität als entscheidendes Charakteristikum des anglokaribischen Raums hin: „[...] one must travel by sea – preferably sailing by vessel, to be completely in tune with the factor of separateness which is so important if one is to realise the essential insularity of the W. I. [West Indian] set up“ (Collymore an Swanzy HSA 26/06/52). *Caribbean Voices* ermöglichte es den regionalen Autor_innen erstmalig, regelmäßig ein breites Spektrum anglokaribischer Literaturen kennen zu lernen und von der Existenz anderer Autor_innen in der Region zu erfahren. Swanzy selbst verstand den literarischen Austausch zwischen den einzelnen Inseln als eine wichtige Voraussetzung für die Herausbildung einer nach seinem Verständnis anglokaribischen literarischen Tradition und war sich der Rolle, die die Sendung dabei spielte, bewusst: „[...] the purpose of the programme [...] is to attempt to build up some kind of contemporary tradition by the exchange of writings between the islands [...]“ (Swanzy an Fuller HSA 03/05/48). Auch Griffith beschreibt anschaulich, welche Funktion der Radiosendung *Caribbean Voices* in dieser Situation zu zukam:

[...] aspiring writers in one territory were able to hear the work of writers in other territories, and thus take solace in the fact that each was not a single voice crying in a literary wilderness. [...] the program helped to attenuate, at least at the literary level, the tendency toward insularity, which had already existed in the region because of the geographical isolation of territories within the archipelago. (2001a: 19-20)

Die angeführten Zitate illustrieren die Begrenztheit, mit der die Autor_innen konfrontiert waren, woraus ich auf ein enormes Bedürfnis nach Austausch, Kontakt und Kommunikation schließe. Auch für die Herausgeber_innen und Autor_innen der wenigen Literaturzeitschriften war die beschriebene Isolation und begrenzte Reichweite ihrer Magazine problematisch, die sie jedoch mit Hilfe der Sendung überwindeten:

However the programme provided the literary groups connected with these little magazines with an enhanced awareness of each other's activities and publications. The beneficial results of this mutual contact may best be seen in the growth of the outreach of the magazine BIM, whose longevity and high critical standards made it a valued regional complement to the BBC programme. Already a well-respected publication when *Caribbean Voices* was founded, its favourable reviews on the

programme helped draw attention to its work in territories other than Barbados and Trinidad [...]. This had the double effect of increasing the magazine's **circulation** as well as expanding its circle of contributors. (Cobham 1986: 149; meine Hervorhebung)

Collymore trat mit der expliziten Bitte an Swanzy heran, seine Zeitschrift in der Sendung zu erwähnen, da *Bim* an einem chronischen Absatzmangel litt und eine Besprechung der Zeitschrift in *Caribbean Voices* meist positive Auswirkungen auf den Verkauf hatte (vgl. Collymore an Swanzy HSA 19/01/50 und HSA 19/09/50).

Die beschriebene geographische Isolation im insularen Raum, setzte sich für die literarische Avantgarde auch innerhalb der Inseln fort, wie George Lamming ausführte:

This was the kind of atmosphere in which all of us grew up. On the one hand a mass of people who were either illiterate [...]; and on the other hand a colonial middle-class educated, it seemed, for the specific purpose of sneering at anything which grew or was made on native soil. (1992: 40)

Wie Lamming korrekt bemerkt, war die prekäre Situation, in der sich die literarische Avantgarde befand, nicht nur darauf zurückzuführen, dass sie von der gehobenen Mittelschicht negiert wurde, die Lamming charakterisiert als „ignorant sneer of a Victorian colonial outpost“ (1992: 47). Sie hing darüber hinaus auch damit zusammen, dass der regionale Markt aufgrund des geringen Alphabetisierungsgrads der Bevölkerung stark begrenzt war. Dies ist eine weitere Erklärung dafür, warum die Autor_innen der Avantgarde an einer Sendung der Kolonialmacht partizipierten. Neben den regionalen Literaturzeitschriften ermöglichte es ihnen *Caribbean Voices*, regelmäßig zu publizieren: „Together, the journals and the BBC radio programme [Caribbean Voices] launched the careers of Lamming and his generation“ (Rosenberg 2011: 350). Wie ausgeführt, war die Hinwendung zu lokalen Themen eine literarische Entwicklung innerhalb der Region, die bereits eingesetzt hatte, als *Caribbean Voices* als Institution im regionalen literarischen Feld seine Tätigkeit aufnahm (vgl. Sander 1995: 41). Die britische Radiosendung änderte jedoch die Lage der Autor_innen der Avantgarde entscheidend, denn damit entstand schließlich ein Markt für ihre Literaturen (vgl. King 1979: 3).

In dieser Situation eines hinsichtlich der Publikationsmöglichkeiten stark beschränkten und mit Blick auf das Publikum sehr begrenzten regionalen Literaturbetriebs, bildete die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* in den 1940er Jahren für die Autor_innen in der Region eine sehr attraktive Möglichkeit, um erstens gegen Bezahlung zu publizieren, zweitens ein breites überregionales Publikum zu erreichen und drittens erste Kontakte mit dem

englischen Buchmarkt zu knüpfen. Angesichts der beschriebenen Ausgangssituation betrachtet Lamming die selbstgewählte Auswanderung aus der Region als den einzigen, quasi lebensrettenden⁸⁰ Weg des Entkommens für die avantgardistischen Autor_innen, deren Begehren es war, zu schreiben und zu veröffentlichen: „These men had to leave if they were going to function as writers since books, in that particular colonial conception of literature, were not – meaning, too, are not supposed to be – written by natives“ (1992: 27). Um sich als professionelle Schriftsteller_innen mit langfristigem Erfolg zu etablieren, war es demnach unbedingt notwendig, auf dem ausländischen Markt in England, den USA oder Kanada zu veröffentlichen, wie Sander ausführt: „Other West Indian writers who published their work locally in the 1930s and 1940s have reached only small audiences and have for the most part dropped completely out of circulation“ (1995: 46). Sich innerhalb des literarischen Feldes in Großbritannien zu positionieren und sich dort als Schriftsteller_innen zu etablieren, setzte voraus kulturelles und soziales Kapital auf dem englischen Buchmarkt zu sammeln. Das bedeutete, erstens Kenntnisse über den Geschmack des englischen Publikums zu gewinnen, und zweitens Beziehungen und Kontakte zu englischen Verlagen und Institutionen des Literaturbetriebs aufzubauen. Mit beiden Kapitalsorten war die britische Institution *Caribbean Voices* in Bezug auf das literarische Feld in Großbritannien ausgestattet. Welche Strategien die Autor_innen anwendeten, um auf dem britischen Buchmarkt Fuß zu fassen und wie sie sich die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* dabei strategisch zunutze machten, wird im Folgenden ausgeführt.

4.4.1 Die strategische Befriedigung der Nachfrage im Ausland

Die Autor_innen der Avantgarde wollten und mussten die Nachfrage des englischen Publikums befriedigen, wie die jamaikanische Schriftstellerin Olive Senior in einem Interview mit Charles Rowell noch im Jahr 1988 ausführt: „[...] we are entirely dependent on metropolitan publishers [...] in earlier days it meant that writers had to make concessions, compromises to suit foreign tastes“ (Rowell 1988: 486). Auch Lamming beantwortet die Frage nach den Adressaten der Literaturen seiner Generation eindeutig: „the foreign reader“ (1992: 43). Diese Entscheidung für den Buchmarkt in England spiegelt sich in besonderer Weise darin wider, dass einzelne Autor_innen, wie Wilson Harris oder Lamming selbst, die anfänglich ausschließlich oder vorwiegend Gedichte schrieben und in der Sendung präsentierten, zunehmend dazu übergingen, Erzählungen zu schreiben und in London

⁸⁰ Vgl. hierzu Lammings Andeutungen auf den Tod von Roger Mais (1992: 41-42).

schließlich keine Gedichtbände veröffentlichten, sondern Romane. In diesen Fällen wechselten die Autor_innen die literarische Gattung und positionierten sich im Genre Roman, um bessere Aussichten zu haben, verlegt zu werden. Angesichts ihrer geringen Ausstattung mit ökonomischem Kapital waren sie gezwungen, mit dem Schreiben Geld zu verdienen. Selbst innerhalb der Sendung wurden Kurzgeschichten höher honoriert als Gedichte, da erstere in den meisten Fällen einen größeren Textumfang besaßen und damit mehr Sendezeit banden. George Lamming präsentierte insbesondere in der Anfangszeit von *Caribbean Voices* mehrheitlich Gedichte⁸¹ und noch in der Sendung vom 16. Mai 1948 wurde er von Fuller als Dichter besprochen (vgl. Fuller CVS 223 16/05/48: 6). Doch in London veröffentlichte er schließlich keinen Gedichtband, sondern seinen Roman *In the Castle of My Skin* (1953). Auch in späteren Jahren bevorzugte Lamming Prosagattungen wie Roman, Erzählung oder Essay. Besonders auffällig war der Wechsel vom Gedicht zum Roman bei Wilson Harris nach seiner Migration aus Britisch Guyana nach London im Jahr 1959 (vgl. Boxill 1986: 188). Er wandte sich komplett von der Poesie ab und bereits ein Jahr später veröffentlichte er bei dem Londoner Verlagshaus Faber and Faber seinen ersten Roman *The Palace of Peacock* (1960). Auch Derek Walcott war in *Caribbean Voices* ausschließlich mit Gedichten präsent und in der Region selbst publizierte er ausschließlich Gedichtbände. Doch in England versuchte er schließlich über Swanzy, ein Manuskript für einen Roman mit dem Titel *Passage to Paradise* bei einem Londoner Verlag zu platzieren, wiewohl ohne Erfolg (vgl. Walcott an Swanzy HSA 06/07/52). Mit dem Wechsel vom Gedicht zum Roman war ein weitaus größerer Schreibaufwand verbunden, der eine ganz andere Herangehensweise an den kreativen Prozess voraussetzte. Jedoch versprach die Positionierung im Genre Roman kommerziellen Erfolg, da dieser ein breites Publikum ansprach. Auch für die Verlage stellte die Veröffentlichung eines Romans ein weitaus geringeres Risiko dar als die Herausgabe von Lyrik oder experimenteller Literatur, da er eine wesentlich höhere Auflage erwarten ließ. Nach meinem Verständnis stellt der Gattungswechsel der Autor_innen somit eine legitime Strategie dar, um sich auf dem Buchmarkt in Großbritannien aussichtsreich zu positionieren und von der Kunst leben zu können. Ich widerspreche dabei auch Breitinger, der in diesem Genrewechsel einen kulturellen Widerspruch verortet. Er sieht im englischen Roman „das Produkt einer bürgerlich-urbanen Gesellschaft [...], die auf dem Prinzip der Individualität der Personen und der Finalität von

⁸¹ Lamming reichte vereinzelt auch Prosatexte ein, die jedoch in der Mehrheit von den Lindos in Kingston als auch von Swanzy in London abgelehnt wurden (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 17/05/48).

Aktionen aufbaut. Die Handlungen eines Romans laufen linear ab, in zeitlicher und logischer Abfolge, und sie sind zielgerichtet“ (1977: 146). Dagegen dominiert nach Breitinger in den Gesellschaften des anglokaribischen Raums das Prinzip der Kollektivität, und die Aktionen verlaufen dort kreisförmig-zyklisch (vgl. ebd.). In Anlehnung an Frantz Fanons Analyse der kolonialen Mentalität liest Breitinger die Anpassung der Autor_innen an die dominante Literaturform der Kolonialmacht als Zeichen dafür, „dass der koloniale Mensch von der eigenen Inferiorität überzeugt ist und die Superiorität der Metropole frag- und klaglos akzeptiert“ (ebd.). Breitinger entgeht nicht, dass die anglokaribischen Autor_innen der 1950er Jahre ein antikoloniales Bewusstsein besaßen, er bedauert allerdings, dass sie für dessen Vermittlung auf die literarischen Formen der Kolonialmacht zurückgriffen. Während Breitinger damit eine eindeutig marxistische Position vertritt und Anpassung als Zeichen von Schwäche und Unterwürfigkeit liest, stellt diese Arbeit die These auf, dass die formale und inhaltliche Anpassung an die Bedürfnisse des ausländischen Marktes eine Strategie darstellte, um Zugang zum Literaturbetrieb in England zu erhalten. Diese Anpassung interpretiere ich als Ausdruck von Handlungsmächtigkeit, denn die Autor_innen artikulierten damit einen Anspruch auf Teilhabe. Dass dabei auf die „Matrix britischer literarischer Formen“ (Breitinger 1977: 146), also auf einen gemeinsamen Kode, der Kommunikation überhaupt erst ermöglicht, zurückgegriffen wird, verstehe ich als notwendige Bedingung dieser Strategie. Breitinger übersieht, dass die Autor_innen beispielsweise auf der Ebene der Sprache einer vollständigen Assimilation entgehen, wie Mercer ausführt:

Across a whole range of cultural forms there is a ‘syncretic’ dynamic which critically *appropriates* elements from the master-codes of the dominant culture and ‘creolises’ them, disarticulating given signs and re-articulating their symbolic meaning otherwise. The subversive force of this hybridising tendency is most apparent at the level of language itself where creoles, patois and Black English decentre, destabilise and carnivalise the linguistic domination of ‘English’ – the nation-language of master-discourse – through strategic inflection, reaccentuations and other performative moves in semantic, syntactic and lexical codes. (1988: 57; Hervorhebung K. M.)

Eine Grundvoraussetzung dafür, dass kulturelle Vermittlung funktioniert, ist, dass Kommunikation stattfindet. Für die Autor_innen der Avantgarde war es somit in verschiedener Hinsicht vorteilhaft, auf die bestehende literarische Matrix, den gemeinsamen Kode, zurückzugreifen und sich innerhalb des literarischen Feldes in England im Genre Roman zu positionieren.

Die Radiosendung *Caribbean Voices* stellte für die Autor_innen der Avantgarde ein Bindeglied zwischen dem literarischen Feld im anglokaribischen Raum und in Großbritannien dar. Nach Cobham war die zunehmende Migrationsbereitschaft von anglokaribischen Autor_innen in den 1950er Jahren damit verbunden, dass in der Region kontinuierlich von Erfolgen wie Romanveröffentlichungen regionaler Autor_innen, die nach England emigriert waren, berichtet wurde (vgl. Cobham 1995: 19). Auch Swanzy informierte regelmäßig in seinen Halbjahresberichten „The Last Six Months“ über die Fortschritte anglokaribischer Autor_innen in England:

The principle news of the last six months over here has been the success of Edgar Mittelholzer's third novel, Shadows Move Among Them, and the fact that another West Indian writer, Samuel Selvon, has succeeded in selling his novel on East Indian and Negro families, Never Burns the Sun so Bright⁸², to a London publisher. The third piece of good news is that George Lamming was able to strike a blow for West Indian poetry at a meeting of the Institute of Contemporary Arts, where he was introduced by Gloria Escoffery, and attracted the attention of no less a person than the well-known poet Stephen Spender [...]. (Swanzy CVS 642 19/08/51: 1)

Darüber hinaus werden in England veröffentlichte Romane anglokaribischer Autor_innen in Form von Buchrezensionen im Programm der Sendung besprochen (vgl. u.a. Selvon CVS 468 07/05/50; Laski 607 CVS 22/04/51; Calder-Marshall CVS 807 22/03/53) und Pressestimmen aus englischen Tageszeitungen präsentiert (vgl. Selvon CVS 468 07/05/50). Die Erfolgsgeschichten hatten eindeutig Vorbildcharakter für die aufstrebenden Schriftsteller_innen in der Region. Sie verfügten damit zunehmend über kulturelles Kapital, d.h. über Informationen über die Nachfrage auf dem britischen Buchmarkt. Gleichzeitig akkumulierten sie dadurch stetig symbolisches Kapital, denn auch die Verlage in England realisierten auf diese Weise, dass Manuskripte karibischer Autor_innen Bestseller-Potenzial besitzen konnten. Die meisten Manuskripte, die mittels der Radiosendung nach England gelangten, blieben zwar unveröffentlicht, doch ergaben sich auch hieraus positive Effekte. Nicht nur Swanzy sichtete die Texte, sondern auch weitere Mitarbeiter_innen und Sprecher_innen der BBC sowie die kommentierenden britischen Literaturkritiker_innen und Intellektuellen, die wiederum in ihren jeweiligen literarischen Kreisen mit anderen Akteuren der literarischen Szene in England wie Autor_innen, Verleger_innen und Kulturschaffenden verkehrten, erhielten auf diese Weise Kenntnis von den anglokaribischen Autor_innen und ihren Arbeiten. Sowohl Stephen Spender als auch Roy Fuller bewegten sich im Umfeld

⁸² Erschienen unter dem Titel *A Brighter Sun* (1952).

von renommierten englischen zeitgenössischen Dichter_innen wie beispielsweise W. H. Auden oder Cecil Day Lewis (vgl. Swanzy an Telemaque HSA 03/05/48). Die anglokaribischen Literaturen wurden auf diese Weise in England ins Gespräch gebracht und zirkulierten innerhalb der Londoner Literaturszene. Dies trug wesentlich dazu bei, ihre Existenz im Ausland sichtbar zu machen und ihr symbolisches Kapital zu steigern.

Die Autor_innen in der Region erhielten jedoch nicht nur indirekt, d.h. über die in England veröffentlichten Romane, Informationen darüber, was das englische Publikum nachfragte. Meine Hypothese ist, dass Swanzy, obwohl er öffentlich die Zielsetzung artikuliert, mithilfe der Sendung ein breites überregionales Publikum im anglokaribischen Raum erreichen und für regionale Literatur begeistern zu wollen (vgl. Swanzy CVS 409 21/08/49: 4-5), mit seinem Kriterium der *local colour* die Bedürfnisse einer ausländischen Leser_innenschaft bediente. In einem im Jahr 1949 veröffentlichten Artikel deutete Swanzy eben eine solche Zielsetzung an: „[...] [to make] the region alive to at least one reader in London [...]“ (Swanzy 1949: 28). Nachdem P. H. Newby, der als englischer Romanautor verschiedene Literatursendungen im Dritten Programm der BBC in England betreute, Swanzy in Aussicht stellte, einige Inhalte und Beiträge aus *Caribbean Voices* für seine Sendungen zu verwenden, schreibt dieser optimistisch an Lindo: „At least, this reception goes to show that there is a little more chance of linking Caribbean work with the literary picture in England“ (Swanzy an G. Lindo HSA 18/01/50). Ich werte Swanzys Stellungnahme als Ausdruck seines Interesses, die anglokaribischen Autor_innen in der englischen literarischen Szene und beim englischen Publikum bekannt zu machen, denn es zeigt, dass seine Anstrengungen und Bemühungen in genau diese Richtung zielten. Swanzys Ausrichtung auf das englische Publikum illustriert in aller Deutlichkeit ein Interview mit dem englischen Schriftsteller Stephen Spender, das am 5. August 1951 ausgestrahlt wurde und das Swanzy auch dazu nutzte, seine Selektionsvorgaben zu legitimieren. Spender bekräftigt darin implizit das umstrittene Kriterium der *local colour*:

[...] it isn't originality of form that impresses me so much, as the fact that I really do feel something of the colour and the heat and the passion of that part of the world in reading this poetry. [...] I'm really excited about reading these – by reading these poets because they give me such a strong impression of the islands in the part of the world which they're written from. (CVS 638 05/08/51: 1)

Spenders Ausführungen bestätigten einerseits Swanzys Forderung nach *local colour*, andererseits berührten sie aber auch die Frage danach, an was für ein Publikum, sich die literarischen Texte, die in der Sendung erschienen, eigentlich richteten. Diese Frage

beantwortete Swanzy mit seinem eigenen Fazit, das er aus dem Interview mit Spender zog und in seinem darauffolgenden Halbjahresbericht öffentlich artikulierte: „What is the appeal of Mittelholzer, Selvon, and Lamming to an English audience? One is, I must admit, definitely the exotic and the strange, the sense of difference from an industrial civilisation, with its suburban comfort and comparative lack of excitement“ (CVS 642 19/08/51: 1). Swanzy und Spender bedienen sich einer Sprechweise, die aus einer Machtposition heraus das koloniale Subjekt über Differenz, d.h. als das *Andere*, das Exotische und Fremde konstruiert (vgl. Hall 2004: 234). Die Kulturen des karibischen Raums werden maßgeblich von der Kultur der Kolonialmacht abgegrenzt und die vermeintlichen kulturellen Unterschiede betont. Dabei werden Klischees bedient; sowohl durch Spender: „the colour and the heat and the passion of that part of the world“ (CVS 638 05/08/51: 1), als auch durch Swanzy: „the exotic and the strange, the sense of difference from an industrial civilisation“ (CVS 642 19/08/51: 1). Diese Haltung Swanzys blieb auch den Autor_innen in der Region nicht verborgen. Der Autor Raymond Barrow äußerte sich frühzeitig kritisch hinsichtlich der Textauswahl: „Europeans and people generally foreign to the Caribbean expect a certain glamorous and exotic picture ... and if the quaintness is absent then somehow the tale would not appear to ring true“ (Barrow zitiert in G. Lindo an Swanzy HSA 02/05/50). Somit gingen von den oben angeführten Sendungen eindeutige Signale aus: Erstens ließen sie keinen Zweifel daran, dass sich die literarischen Texte, die in der Sendung liefen, an ein englisches Publikum richteten, und zweitens lieferten sie Informationen über die Nachfrage selbst. Swanzy und Spender forderten die Autor_innen damit explizit auf, in ihrer Literatur ein möglichst exotisches, d.h. einerseits ein klischeehaftes und stereotypes, und andererseits von der britischen Gesellschaft unterscheidbares Bild des anglokaribischen Raums in ihren Texten zu zeichnen. Analog bemerkte der trinidadische Autor Willy Richardson im Rahmen der bereits erwähnten Diskussionsrunde „A West Indian Symposium“, dass der Fokus auf lokale Themen solange vorherrschend sein werde, solange Schriftsteller_innen im karibischen Raum angesichts einer mangelnden regionalen Leser_innenschaft gezwungen sein werden, für den ausländischen Markt zu produzieren: „As long as West Indian writers have to depend for their main market abroad, they are going to concentrate on aspects of West Indian life which are likely to appeal to foreign audiences“ (Richardson CVS 508 07/09/50: 4). Und fügte hinzu, dass der beste Beweis für die Abhängigkeit anglokaribischer Literaturproduktion vom ausländischen Markt und von einer Leser_innenschaft im Ausland die Existenz einer Radiosendung wie *Caribbean Voices* sei (vgl. ebd.).

Für die Autor_innen waren Informationen dieser Art entscheidend, um sich erfolgreich auf dem Buchmarkt in England zu positionieren, da sie dadurch kulturelles Kapital erwarben. Allein über die Materialauswahl und die Literaturkritik durch britische Akteure im Rahmen der Sendung konnten die Autor_innen ableiten, was in England nachgefragt wurde. In der Folge orientierten sie sich an den inhaltlichen und formalen Vorgaben, auf denen die Textauswahl der Sendung basierte, und forderten sogar detaillierte Informationen darüber ein, welche Themen und formalen Standards zulässig waren und welche nicht (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 04/04/50). Entsprechend stellt Cobham einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der gesendeten Literaturkritik und den daraufhin eingereichten Beiträgen her: „New contributors tended to start at a higher standard than had formerly been the case, as if they had listened carefully before trying to write or before submitting what they had written“ (1986: 151). Lindo und Swanzy selbst waren sich bewusst, dass eingereichte Beiträge oft formal oder thematisch Texten folgten, die im Programm von *Caribbean Voices* erschienen und positiv bewertet worden waren (vgl. Swanzy an Lindo HSA 20/10/47 und HSA 18/01/50). Dieser Entwicklung versuchte Cedric Lindo im Rahmen des bereits erwähnten Vortrags vor Autor_innen des P.E.N.-Clubs auf Jamaika gezielt entgegenzuwirken: „Of course, we do not want to compel you to write up insincere details of local colour, simply to pass muster in the programme, and to flatter what you think is the bias of the producer“ (C. Lindo HSA 13/02/51: 3). Jedoch haben sowohl Cobham (1986) als auch Griffith (2001a) Auffälligkeiten dieser Art bereits bezüglich mythischer und religiöser Themen sowie der Repräsentation von Kreol- und Umgangssprache festgestellt. So führte laut Cobham die Aufforderung der Literaturkritiker in der Sendung zur Auseinandersetzung mit dem „local raw material“ (1986: 147) zu einer vermehrten Einsendung von volkstümlichen Erzählungen und Märchen sowie der Thematisierung lokaler Bräuche und ritueller Glaubenspraktiken (vgl. Cobham 1986: 152). Cobham attestiert der Präsentation und positiven Rezension von Kurzgeschichten, die entsprechende Themen beinhalteten, positive psychologische Wirkung auf das Selbstvertrauen der Autor_innen in der Region (vgl. 1986: 152-154). In der Sendung vom 14. März 1948 wurden die beiden Kurzgeschichten „The Sea“ von Samuel Selvon (CVS 183 14/04/48) und „The Earthquake“ von H. V. Ormsby Marshall (CVS 184 14/04/48) präsentiert und im Anschluss von Calder-Marshall kritisch kommentiert. Er gelangte dabei zu folgendem Fazit: „[...] potentially her [Ormsby Marshall’s] story ‘The Earthquake’ has got much more in it than Samuel Selvon’s ‘The Sea’. It is a more important subject than that which Selvon has chosen [...]“ (Calder-Marshall CVS 185 14/03/48: 10). Calder-Marshall in seiner Funktion als

britischer Intellektueller nahm die Kurzgeschichte von Ormsby Marshall, die vom afrokreolischen Obeah-Kult handelte, ernst und maß dem Thema Relevanz bei. In der Folge häuften sich die Einsendungen von Manuskripten, die das Thema Obeah behandelten, so dass Swanzy bereits im Juli 1948 in einem Brief an Gladys Lindo äußerte, er würde es langsam überdrüssig, Geschichten über Obeah zu lesen (vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 22/07/48). In seinem Report „The Last Six Months“ vom 15. August 1948 stellte er schließlich fest, dass sich der Obeah-Mann zu einer der beliebtesten Figuren unter den eingesandten Manuskripten entwickelt hatte (vgl. Swanzy CVS 268 15/08/48: 3). Weitere Beispiele für Inhalte, die erkennbar zu Nachahmungen führten, weil sie positiv besprochen worden waren, stellten „Indian peasant stories“ (Swanzy an G. Lindo HSA 17/05/50), „marriage“ (Swanzy an G. Lindo HSA 18/05/49), „childhood reminiscences“ (Swanzy an G. Lindo HSA 18/01/50), „cock fighting and kite flying“ (Swanzy an G. Lindo HSA 01/10/54), „voodoo“ (Swanzy an G. Lindo HSA 23/02/53) und „ghost stories“ (Swanzy an G. Lindo HSA 20/01/49) dar.

Auch Griffith stellt die formulierten Erwartungen der Sendungsmacher in einen unmittelbaren Zusammenhang mit den in der Folge eingereichten Beiträgen: „[...] Swanzy’s insistence on a Caribbean literature grounded in the particular, and expressive of local color, soon prompted submissions that employed the vernacular of specific territories for literary effect“ (2001a: 16-17). Swanzy nahm diese Entwicklung mit Begeisterung wahr: „As I said earlier, the many prose items are becoming more and more distinct and remote from the rather general reports of life in the country or the town, with generous additions of remembered dialogue in dialect“ (Swanzy CVS 584 18/02/51: 4). Dieses Phänomen führt Griffith auf den oralen Charakter des Mediums Radio zurück, das den Fokus stärker auf die Sprache lenkte als beispielsweise Printmedien: „[...] Swanzy’s call for local color had the eventual effect of making writers pay closer attention to representing the diversity and range of West Indian voice on the page“ (2001a: 16). Insbesondere vor dem Hintergrund der weiter oben beschriebenen Debatte um die Sprecher_innen gewinnt der orale Charakter des Radios im Rahmen der Sendung Bedeutung. Das Radio stellte das geeignete Präsentationsmedium dar, um die mündliche Dimension der kreolischen Sprachen und sprachlichen Variationen zu betonen, da die Texte im Radio laut gelesen wurden. Wie Buzelin und Winer am Beispiel des „African American Vernacular English“ (2008: 638), das kreolische Ursprünge hat (vgl. ebd.), ausführen, hat die kreolische Phonetik und Intonation eine Besonderheit: „[...] and in some cases the only way these passages would sound like AAVE

[African American Vernacular English] if they were read aloud“ (ebd.). Erst beim lauten Lesen eines Textes, wie es im Radio der Fall ist, tritt der eigentliche Charakter der Erzählung zu Tage. Auch Griffith kommt zu dem Schluss, dass eine wesentliche Leistung der Sendung darin bestand, dass sie die Aufmerksamkeit der Autor_innen sowie der Zuhörer_innenschaft auf die Diversität und Vielschichtigkeit kreolischer Sprachen lenkte. Die Autor_innen mussten sich Strategien überlegen, wie sie dieses lokale Detail effektiv und für ein breites Publikum verständlich in einen literarischen Text übertragen konnten:

[...] the BBC program's particular circumstances helped to forge, at the literary and aesthetic levels, a sense among writers that Caribbean literature would be fundamentally concerned with the peculiarities of Caribbean vernaculars. Certainly, this situation would have developed organically, but it was given impetus by Swanzy's focus on the Caribbean local and particular. (Griffith 2001a: 20)

Obwohl Swanzy deutlich machte, dass die bloße Tatsache, dass ein Manuskript Umgangssprache wiedergebe oder Dialoge im Dialekt beinhalte, keineswegs eine Garantie für die Ausstrahlung in der Sendung *Caribbean Voices* darstellte (vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 18/05/49 und HSA 24/09/52), kam die Vorliebe der Akteure in London für Repräsentationen von Kreolsprache im Text wiederholt zum Ausdruck. Am 13. März 1949 lief im Programm von *Caribbean Voices* die Kurzgeschichte „Taxi Mister“ von Daniel Samaroo Joseph (CVS 344 13/03/49). Calder-Marshall lobte die Erzählung im Anschluss insbesondere für den Gebrauch von gesprochener Sprache:

It [the story] shows a magnificent disregard for academic grammar and that is excellent for broadcasting [...] the author must write as he would speak, he must tell his tale, not write it. And the success of Taxi Mister lies in precisely this; the author has written spoken language. (CVS 346 13/03/49: 7)

Insbesondere durch die Markierung von gesprochener Sprache, Umgangssprache und des Mesolekts wurden die Texte effektiv, lebendig und dramatisch und eigneten sich damit besonders für die Präsentation und das Hören im Radio, so dass Swanzy beschloss, die Entwicklung explizit voranzutreiben: „The thing to do is to encourage [...] the use of dialect, or at any rate dialect forms ...“ (Swanzy an Collymore HSA 25/03/54).

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die Autor_innen der Avantgarde im anglokaribischen Raum ein ausländisches Publikum erreichen mussten, wenn sie als Schriftsteller_innen auch kommerziell erfolgreich sein wollten. *Caribbean Voices* verschaffte ihnen kulturelles Kapital, das für die Antizipation der Nachfrage auf dem englischen Buchmarkt entscheidend war. Die Autor_innen konnten auf diese Weise ihre literarische Produktion entsprechend anpassen. Auch wenn es nicht Swanzys originäre

Intention war, zielte sein primäres Auswahlkriterium der *local colour* letztlich auf die Bedürfnisse und Nachfrage eines ausländischen Publikums. Die Autor_innen, die sich zur Migration nach England entschlossen, profitierten von *Caribbean Voices* jedoch nicht nur, weil sie durch die Sendung kulturelles Kapital anhäufen konnten, sondern die Sendung verschaffte ihnen darüber hinaus soziales Kapital im literarischen bzw. kulturellen Feld in England, wie im Folgenden ausgeführt wird.

4.4.2 Henry Swanzy als Mäzen der Avantgarde

Zum Zeitpunkt ihrer Migration verfügten die anglokaribischen Schriftsteller_innen neben kulturellem Kapital, das nicht nur aus dem oben dargestellten Kenntnissen über die Nachfrage in England, sondern auch aus ihrer an britischen kulturellen Werten orientierten Sozialisation im kolonialen Kontext resultierte, über eine weitere wichtige Bedingung, um sich auf dem britischen Buchmarkt zu behaupten, wie Wambu bemerkt: „But they were also familiar with a far more concrete and useful resource – the BBC radio programme, *Caribbean Voices*“ (1998). Perkons konstatiert dem Rundfunk eine „literaturfördernde mäzenatische Funktion“ (2005: 126). Das Radio war, so Perkons, insbesondere in seinen Anfängen für junge Autor_innen attraktiv, weil es die Zirkulation literarischer Texte, die nach Veröffentlichung im Radio oftmals auch in den Tageszeitungen abgedruckt wurden, entscheidend steigerte (vgl. ebd.). Dieser Argumentation folgend, vertrete ich die These, dass Henry Swanzy als Produzent der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* für die partizipierenden Autor_innen die Rolle eines Mäzens⁸³ einnahm, von dessen Nachfrage, also Wünschen, Erwartungen sowie Literaturverständnis und -geschmack sie abhingen, wenn sie wollten, dass ihre Texte im Programm der BBC erschienen und dass sie von Swanzy weiterempfohlen und vermittelt wurden. In seiner Funktion als Mäzen förderte er im Gegenzug die Autor_innen der Avantgarde, in denen er glaubte, schriftstellerisches Talent zu entdecken. Es geht im Folgenden darum aufzuzeigen, dass die Sendung für die Autor_innen, die versuchten sich auf dem Buchmarkt in England zu positionieren, entscheidendes soziales Kapital bereithielt.

In London war Swanzy von besonderer Bedeutung für die Vernetzung der anglokaribischen Autor_innen untereinander sowie mit englischen Schriftsteller_innen, Verleger_innen, Herausgeber_innen und Kritiker_innen. Ab Mitte des Jahres 1951 lud Swanzy

⁸³ Zur engen Verbindung des Mäzenatentums mit der bürgerlichen Kultur und deren Wohltätigkeitsgedanken vgl. Kocka und Frey 1998.

regelmäßig zu informellen Literaturabenden zu sich nach Hause ein. Damit trug er maßgeblichen Anteil daran, dass sich eine literarische Szene anglokaribischer Autor_innen und Kulturschaffender in London entwickeln konnte. Darüber hinaus stellte Swanzys Literaturkreis eine Position im literarischen Feld dar, die es den Autor_innen ermöglichte, sich entsprechend ihrer Dispositionen und Interessen zu positionieren. In seiner Einladung an den karibischen Autor Neville Dawes legte Swanzys sein Anliegen dar: „I am trying to start a small ‘At Home’ on Thursdays at 8 o’clock, in belief that this may be of some use to overseas writers in London to meet each other and possibly sometimes English literary people“ (Swanzys an Dawes HSA 01/11/51). Auf diese Weise hatten die karibischen Autor_innen in London zum ersten Mal die Möglichkeit, sich regelmäßig zu treffen und sich untereinander sowie mit anderen Literaturschaffenden auszutauschen (vgl. Nanton 2000: 68). Mit Blick auf die oben dargestellte Isolation, in der sich die einzelnen Autor_innen auf den unterschiedlichen Inseln im anglophonen karibischen Raum befanden, möchte ich hervorheben, dass die Autor_innen ihre Inseln demnach erst verlassen mussten, um in der diasporischen Situation in regelmäßigen persönlichen Kontakt und Austausch zu treten. Der jamaikanische Schriftsteller Andrew Salkey beschreibt in einem Interview für die BBC im Jahr 1966 Henry Swanzys Netzwerkarbeit in London wie folgt:

Henry not only became our patron but our friend. He held tutorials at his house in Hampstead. He helped us a great deal to meet the critics of the day. He suggested books and so on ... And took a very close passionate look at our work. I think this has been invaluable in getting the writers started in writing novels and plays for the theatre ... Because of Henry’s influence we got to know one another. [...] We looked at each other’s work [...]. (zitiert in Nanton 2000: 68)

Swanzys erleichterte es den Neuankömmlingen, in der Fremde Fuss zu fassen, stellte Kontakte zu Verlagen her und unterstützte sie finanziell. Von öffentlichen Stellen versuchte Swanzys, Gelder einzuwerben, um junge Autor_innen aus den britischen Kolonialgebieten zu fördern. In seinem bereits angeführten Schreiben vom 14. Juli 1954 an Margery Perham in Oxford verwies er auf die verschiedenen Schwierigkeiten, mit denen die Autor_innen aus der Karibikregion in England konfrontiert waren und auf die beschränkten Mittel, die ihm selbst für seine Sendung zur Verfügung standen (vgl. Swanzys an Perham HSA 14/07/54). In besonderem Maße werden Swanzys Anstrengungen in Bezug auf George Lamming und Samuel Selvon deutlich. Trotz seiner Bedenken hinsichtlich der zunehmenden Zahl von Einwanderer_innen in England bemühte er sich, beiden Autor_innen nach ihrer Ankunft in London zur Seite zu stehen, wie er gegenüber Lindo ausführte: „You will have heard Lamming and Selvon reading, sometimes rather inappropriate things, and you

will know that they have arrived and I am trying to help them“ (Swanzy an G. Lindo HSA 17/05/50). Swanzy war für Lamming und Selvon eine wichtige Stütze in London auf ihrem Weg zu erfolgreichen Schriftstellern. Sie wandten sich mit den verschiedensten Belangen an ihn, oft ging es dabei um Geld. Kurz nach seiner Ankunft in London schrieb Selvon am 27. April 1950 an Swanzy: „Dear Mr. Swanzy, Here are two manuscripts and I do hope you like them and call me for reading real soon, as funds are swiftly running out in the big city! [...] An early reading would brighten me up a bit ...“ (Selvon an Swanzy HSA 27/04/50). Auch Lamming bat Swanzy im Mai 1952 um finanzielle Unterstützung: „I need ten pounds for the typist; and I wondered whether you could lend some till the second half of the royalties come in at the end of the month. I really don't want to approach the publishers for this; because they have been very kind already“ (Lamming an Swanzy HSA 05/05/52). Lammings Bitte zeigt, dass Swanzy eine besondere Vertrauensperson darstellte, die die Autor_innen in prekären Situationen unterstützte. Die Beziehung trug freundschaftliche Züge und ging weit über offizielle Kontakte zwischen Auftragnehmer_innen und Auftraggeber_innen hinaus. Allein die Tatsache, dass die Autor_innen in der Region ihre unveröffentlichten Manuskripte überhaupt zu Swanzy nach London schickten, spricht für ein hohes Maß an Vertrauen, dass Swanzy entgegengebracht wurde, schließlich waren sie in keiner Weise vor einer Mißachtung ihrer Rechte an den Texten, d.h. vor dem Diebstahl ihres geistigen Eigentums geschützt. Ich führe das Vertrauen, das Swanzy unter den anglo-karibischen Autor_innen genoss, auf sein persönliches Engagement zurück.

Von England aus unterstützte und förderte Swanzy auch Autor_innen in der Region, die nicht oder noch nicht emigriert waren, wie das Beispiel Derek Walcott deutlich macht. Wie bereits erwähnt, tauschten sich Swanzy und Collymore regelmäßig über literarische Entwicklungen in der Region aus. Der Herausgeber der Zeitung *The Voice* in St. Lucia, Harold Simmons, hatte als Mentor des jungen Walcotts, eine Ausgabe des ersten Gedichtbands des Autors, *25 Poems* (1948), an Collymore in Barbados geschickt. Begeistert von Walcotts Talent berichtete Collymore 1949 in einem Brief an Swanzy von der aussichtsreichen Entdeckung:

Now: I think I have made an important discovery. Last Monday Harold Simmons of St. Lucia sent me a recently published volume of poems by young Derek Walcott. Have you heard of him? Walcott, who is nineteen years old to-morrow, writes with remarkable fervour. [...] I do not know when I have read anything so exciting. I have written Simmons to get more information about him, and to ask him to forward you a copy if he has not already done so. (Collymore an Swanzy HSA 22/01/49)

Im Programm von *Caribbean Voices* erschienen Walcotts Gedichte ab 1949 regelmäßig, sie wurden ausführlich besprochen und rezensiert (vgl. u.a. Fuller CVS 475 28/05/50 und CVS 694 23/03/52). Swanzy sprach Walcott in der Sendung vom 18. Februar 1951 sogar maßgeblichen Einfluss auf die Literarentwicklung in der Region zu:

We are starting by broadcasting a few poems from St. Vincent tonight, because they illustrate an interesting, phenomenon, the development of a local school, and, even more interesting a school whose main influence seems to be that of a West Indian writer, Derek Walcott. (Swanzy CVS 18/02/51: 6)

Das folgende Zitat hebt anschaulich hervor, dass Swanzy die Zirkulation von Walcotts Gedichten innerhalb der literarischen Szene in England bewusst forcierte: „By the way, I almost forgot to tell you that Roy Fuller is very interested in Walcott, and we have sent to St. Lucia for spare copies of his poems, for **circulation** among publishers and other, who might be interested to publish him“ (Swanzy an Lindo HSA 04/49, undatiert; meine Hervorhebung). Auch Walcotts erstes Romanmanuskript *A Passage to Paradise* versuchte Swanzy in London zu platzieren und schickte es zu den Verlagshäusern Jonathan Cape Limited sowie John Lehmann Limited (vgl. Cape an Swanzy HSA 12/09/52; Swanzy an Lehmann Ltd. HSA 07/11/52), wenngleich zunächst erfolglos (vgl. Swanzy an Collymore HSA 16/01/53). Swanzy nutzte seine Stellung als Mitarbeiter der renommierten Institution der BBC, um literarische Texte anglokaribischer Autor_innen bei Verlagen in England zu platzieren. Dabei profitierte er von dem kulturellen und symbolischen Kapital der BBC innerhalb des kulturellen Felds in England. Verschiedene Beispiele dieser Art lassen sich anführen: so fragten Autor_innen aus der Region Swanzys Unterstützung entweder gezielt nach, etwa Wilson Harris (vgl. Williams an Swanzy HSA 10/01/51), Philip Phumbles⁸⁴ (vgl. G. Lindo an Swanzy HSA 13/04/49) oder J. M. Hewitt aus Barbados (vgl. Hewitt an Swanzy HSA 20/09/49; Swanzy an Hewitt HSA 21/10/49); oder Swanzy versuchte eigeninitiativ Texte von Autor_innen aus dem karibischen Raum bei Londoner Verlagshäusern, in Theatern sowie in anderen Radioprogrammen der BBC zu platzieren, wobei er auch die anderen Akteure der Sendung wie Arthur Calder-Marshall oder Roy Fuller einbezog und deren Kontakte innerhalb der Szene nutzte.⁸⁵ In einem Brief an Gladys Lindo berichtete Swanzy von seiner Motivation, Manuskripte bei anderen Institutionen in London unter-

⁸⁴ Philip Goldson aus Belize schrieb unter dem Pseudonym Philip Phumbles für *Caribbean Voices*.

⁸⁵ Vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 13/08/46, HSA 17/12/46, HSA 16/12/48, HSA 21/02/49, HSA 18/01/50, HSA 16/03/50, HSA 21/12/50 und HSA 20/04/53; Swanzy an Calder-Marshall HSA 23/09/48; Fuller an Swanzy HSA 04/04/49; Vaz an Swanzy HSA 16/10/53; Swanzy an Fuller HSA 23/07/54.

zubringen: „In general, I want to help as much as I can in placing items which cannot be used in radio, but naturally my main interest lies in ones that can“ (Swanzy an G. Lindo HSA 16/12/48).

Vor Ort in London zeigt sich Swanzy in besonderem Maße besorgt und hilfsbereit in gravierenden Notlagen der Autor_innen. Als Selvon 1953 an Tuberkulose erkrankte, war Swanzy sofort alarmiert. Er schrieb diesbezüglich an Edgar Mittelholzer: „No doubt you have heard the bad news about poor Sam Selvon who is in hospital with T. B. [...] I think it would be a very good idea to raise a fund to get him back to his native heath“ (Swanzy an Mittelholzer HSA 10/06/53). Und gegenüber Collymore äußerte er später: „We have been able to help him [Selvon] a little, as you may have heard, with twelve readings from his book by Erroll John“ (Swanzy an Collymore HSA 25/03/54). Nach überstandener Krankheit war Swanzy für Selvon die erste Anlaufstelle: „Dear Henry, I want a job! [...] I’ve this housing problem still unsolved, and when that’s settled, I’ve got to get me a job. [...] Any suggestions, please“ (Selvon an Swanzy HSA 03/06/54). Swanzy wandte sich umgehend an einen Bekannten beim *Manchester Guardian* und fragte nach einer Beschäftigung sowohl für Selvon als auch für Naipaul (vgl. Swanzy an Naipaul HSA 09/06/54). Auch Gladys Lindo in Jamaika entging nicht, dass es für die jungen Autor_innen vorteilhaft war, sich in London eng um Swanzy herum zu positionieren: „[...] you seem to be relying more and more on the ‘exiles’ that cluster around you“ (G. Lindo an Swanzy HSA 04/01/51) und sprach von Swanzys „protegés in London“ (ebd.). Swanzy engagierte die Autor_innen, wann immer sich eine Möglichkeit bot für das Lesen von Texten in der Sendung, für die Teilnahme an Diskussionsrunden sowie für das Schreiben literarischer oder kritischer Beiträge fürs Radio:

Even so, it is a little embarrassing to try to help so many charming people, who have so little outlet in the hard world of English letters at the moment, and no spaces even on other West Indian programmes [...]. Having said all this, think you will agree that I have not been too much inclined to favouritism for the expatriates in the June schedule, which I hope will meet with your approval. (Swanzy an G. Lindo HSA 17/05/50)

Das Programm wies zunehmend die Tendenz auf, dass die Zahl der monatlichen Beiträge von Autor_innen in London gegenüber der von Schriftsteller_innen in der Region überwog. Bereits 1952 musste Swanzy einräumen: „[...] a certain amount of the november schedule is provided by writers resident in England. I try to resist this tendency, but I do think that they often show a greater sense of form [...]“ (Swanzy an G. Lindo HSA

24/09/52). Swanzy war sich dieser Tendenz bewusst und hielt daran fest, auch wenn sein Vorgehen in der Region bisweilen auf Missfallen stieß:

So far as the new schedule is concerned, you will observe a certain rhythm between England and the West Indies. I must apologise that so many of the names seem to come from people already in residence here. One does have a certain impulse to help struggling writers in the metropolis, but I would not hesitate to drop some of them if the local opposition were stronger than, to some extent, it has been of late. (Swanzy an G. Lindo HSA 30/07/54)

Viele Schriftsteller_innen verdienten sich auf diese Weise einen Teil ihres Lebensunterhalts. Naipaul arbeitete in den 1950er und frühen 1960er Jahren regelmäßig als freier Mitarbeiter für die BBC. Er las und schrieb Beiträge für die Sendung *Caribbean Voices*, deren Produktionsleitung er nach Swanzy übernahm und arbeitete auch für das Programm *London Calling Asia* und für die *BBC Colonial School Series*. Zwischen 1950 und 1962 arbeitete auch Lamming regelmäßig für den BBC Overseas Service (vgl. Munro 1986: 265). Sein Roman *In the Castle of My Skin* (1953) hätte ohne den finanziellen Rückhalt durch die Aufträge der BBC nur schwer fertig gestellt werden können (vgl. Nanton 2000: 70). Auch Lamming unterstreicht Swanzys außergewöhnliches Engagement:

At one time or another, in one way or another, all the West Indian novelists have benefited from his work and his generosity of feeling. For Swanzy was very down to earth. If you looked a little thin in the face, he would assume that there might have been a minor famine on, and without in any way offending your pride, he would make some arrangement for you to earn. Since he would not promise to 'use' anything you had written, he would arrange for you to earn by employing you to read. (1992: 67)

1958, dem letzten Jahr, in dem *Caribbean Voices* ausgestrahlt wurde, waren über die Hälfte der Autor_innen, deren Beiträge in der Sendung liefen, in England ansässig (vgl. Cobham 1986: 158). Swanzy erkannte die Bedeutung von ökonomischem Kapital und einem gesicherten Grundeinkommen für die literarische Produktion und den kreativen Prozess. Unter diesem Gesichtspunkt bat er Perham in Oxford um ein Stipendium für Selvon: „Even if he [Samuel Selvon] gets some clerical job it seems unlikely that he will be able to develop what he has in him“ (Swanzy an Perham HSA 14/07/54). Cobham und Griffith heben ebenfalls die Bedeutung der Sendung für die Autor_innen hervor, die Anfang der 1950er Jahre aus dem karibischen Raum nach England emigrierten; sowohl hinsichtlich Swanzys Engagement, zu ihrer Existenzsicherung beizutragen, als auch in Bezug auf die Förderung ihrer Karrieren (vgl. Cobham 1986: 149; Griffith 2001a: 16-17).

An die obigen Ausführungen anschließend, gehe ich von der Annahme aus, dass die Sendung die Autor_innen in ihrer Bereitschaft, die Region zu verlassen, zumindest bestärkte. Dies bemerkte auch Cedric Lindo in seinem Vortrag im P.E.N.-Club im Jahr 1951: „Those interested in West Indian literature will have noticed the exodus of many of our best young writers to England and the fact that one of their first ports of call there is Mr. Swanzy’s office at 200 Oxford Street is proof of this fact“ (C. Lindo HSA 13/02/51: 2). Auch Cobham wies auf den Einfluss von *Caribbean Voices* diesbezüglich hin: „[...] *Caribbean Voices* was responsible in no small way [...] for accelerating the flow of Caribbean writers to the metropolis in search of fame and fortune“ (1986: 149). Damit wirkte die Sendung nachhaltig und transformierend auf den Literaturbetrieb und das kulturelle Leben in London: „Whether one likes this or not, there is certainly a dynamism here, which has made its effect on artistic circles in England“ (Swanzy CVS 584 18/02/51: 2). Durch Buchpublikationen, Radiosendungen und Bühnenprogramme wurden anglokaribische Literaturen und Künstler_innen in London sowie in ganz England und Großbritannien ab Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend präsenter und gestalteten das gesellschaftliche und kulturelle Leben aktiv mit, wie George Lamming treffend resümiert: „[the West Indian writer’s] book could then regarded as his country’s cultural exports to the world beyond the West Indies“ (1992: 42). Auch Stuart Hall weist den afrokaribischen Einwanderer_innen einen großen, pluralisierenden Einfluss auf das private und gesellschaftliche Leben in Großbritannien zu (vgl. 2000: 221). Zur Verbreitung und Institutionalisierung anglokaribischer Kultur in England trug das Caribbean Artists Movement (CAM) entscheidend bei, das über ein Jahrzehnt später von Edward Kamau Brathwaite, Andrew Salkey und John La Rose⁸⁶ im Bestreben, karibische Autor_innen, Kritiker_innen und Künstler_innen zusammenzubringen gegründet wurde.⁸⁷ Darell Newton sieht die Gründung des CAM im Jahr 1966 als „a direct result of the collaborations made possible by the program [Caribbean Voices]“ (2008: 9). Auf der anderen Seite verantwortete die Sendung *Caribbean Voices* auf diese Weise einen kolonialen *Braindrain* aus der Region nach Großbritannien, denn es waren ausschließlich gut ausgebildete Intellektuelle, die an *Caribbean Voices* partizipierten und sich über die Sendung einen Zugangsweg zum Buchmarkt in Großbritannien erschlossen und selbst emigrierten. In der dargestellten Form Unterstützung und Anerkennung zu erhal-

⁸⁶ La Rose (Trinidad) gründete im gleichen Jahr das noch heute bestehende New Beacon Books. Einen der ersten Verlage, der sich explizit der Publikation und Förderung von „new black writing“ widmete und als Verlagshaus, Buchhandlung und Verlagsvertrieb fungierte.

⁸⁷ Für ausführliche Informationen zum Caribbean Artists Movement vgl. Walmsley 1992.

ten, war dabei für die Autor_innen aus dem anglokaribischen Raum von existenzieller Bedeutung, da sie ermutigt wurden, an ihren Zielen und ihrer Profession festzuhalten. Um ihre Interessen, zu schreiben und zu publizieren, durchzusetzen, machten sie sich die Sendung *Caribbean Voices* gezielt zunutze. Sie entwickelten einerseits Strategien, um ihre literarische Produktion an die Erfordernisse des Marktes anzupassen und griffen andererseits auf das kulturelle und soziale Kapital der Sendung zurück, um sich innerhalb der literarischen Szene in London zu etablieren.

5. TEXTANALYSEN: TEXTUELLE STRATEGIEN

Im vorangegangenen Kapitel wurde aufgezeigt, dass die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine dominierende, wenngleich umstrittene Position einnahm, die auf ihrer günstigen Ausstattung mit ökonomischem, sozialem, kulturellem sowie symbolischem Kapital innerhalb des literarischen Feldes in kolonialer Situation basierte. Insbesondere ihre ökonomische Kapitalstärke machte die Partizipation an der Sendung für eine Vielzahl der regionalen Autor_innen attraktiv. In besonderem Maße profitierten jedoch die Autor_innen der Avantgarde von der Sendung, die nach einem breiten Publikum und kommerziellem Erfolg strebten, da *Caribbean Voices* ihnen den Zugang zum englischen Literaturbetrieb ermöglichte. Für die literarische Avantgarde in der Region war es, wie dargestellt, in vielerlei Hinsicht vorteilhaft, wenn nicht sogar notwendig, an der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* zu partizipieren. Dies verstehe ich keinesfalls als gleichbedeutend mit einer unkritischen Unterwerfung unter eine spezifische Nachfrage, sondern als bewusste Strategie, denn die Radiosendung eröffnete den Autor_innen eine Karriere als professionelle Schriftsteller_innen im Ausland. Die ökonomischen und symbolischen Anreize, die die Sendung bot, führten jedoch nicht nur bei der Avantgarde, sondern, wenngleich weniger stark, auch bei den etablierten Autor_innen in der Region zu einer hohen Teilnahmebereitschaft.

Nicht nur angesichts der beschriebenen auf beiden Seiten bestehenden Motivation, an der Sendung zu partizipieren, möchte ich im Folgenden die in Kapitel 4 konstruierte dualistische Struktur des Feldes relativieren. Wie beschrieben erleichterte mir die Aufteilung der Akteure innerhalb des anglokaribischen literarischen Feld in zwei idealtypische, konkurrierende Gruppen, die unterschiedlichen Interessen im Feld zu analysieren und herauszuarbeiten: Die etablierten Autor_innen auf der einen Seite, die für eine an universellen Werten orientierte Literatur in der Tradition britischer Klassiker einstanden; die Avantgarde auf der anderen Seite, die eine Regionalliteratur repräsentierte, die die lokalen soziokulturellen Spezifika des karibischen Raums thematisierte. Im Weiteren gehe ich von der realistischeren Annahme aus, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Positionen insbesondere auf der textuellen Ebene fließend verliefen und die literarische Produktion der Autor_innen im Feld sowohl etablierten als auch avangardistischen Perspektiven Ausdruck verlieh. Diese Dialektik des literarischen Feldes werde ich im Folgenden herausar-

beiten und im Anschluss exemplarisch aufzeigen, wie sie in den literarischen Texten verhandelt wird, die im Rahmen von *Caribbean Voices* präsentiert worden sind.

Wie bereits weiter oben angeführt, existierten im anglokaribischen literarischen Feld Zwischenpositionen. So veröffentlichte der Autor J. R. Bunting, der die Sendung entschieden kritisierte und sein klassisches Literaturverständnis verteidigte, regelmäßig in *Caribbean Voices*, da seine Gedichte zwar formal klassischen Metren folgten, jedoch inhaltlich von einer guten Beobachtungsgabe für die lokale Umwelt zeugten (vgl. Swanzy CVS 21/03/48: 1). Gleiches gilt für die, ebenfalls bereits erwähnte, jamaikanische Autorin Eileen Ormsby Cooper, deren romantische Landschafts- und Naturbeschreibungen dennoch ihre Umgebung atmosphärisch einfingen. Cooper war nicht nur Mitglied der Poetry League, sondern auch des jamaikanischen P.E.N.-Clubs. Dieser war dominiert durch eindeutig etablierte Autor_innen wie Vivian Virtue (Gründungsmitglied und Mitglied des Vorstands), J. E. Clare McFarlane (zweiter Vorsitzender) und Wycliffe Bennett. Die große Mehrheit der Mitglieder des P.E.N.-Clubs waren jedoch regelmäßig oder zumindest vereinzelt mit literarischen Beiträgen in der Sendung vertreten, darunter R. L. C. Aarons, H. V. Ormsby Marshall, Clinton V. Black, Daisy Hill, Elsie Hutton, Archie Lindo, Victor Reid sowie Gloria Escoffery. Ebenso wenig lässt sich Una Marson eindeutig einer Position innerhalb des literarischen Feldes zuordnen (vgl. Donnell 2006: 49, 54-57, 69). Marson war mit der Poetry League assoziiert, doch nimmt McFarlane sie aus seiner konservativen Perspektive wahr als „disturbingly ‘modern’“ (Breiner 1998: 64). Auch Sander äußert sich analog zur komplexen Disposition von Marson: „[Marson’s] work though dependent on borrowed tradition, began to show an awareness of contemporary poetic techniques and attitudes“ (Sander 1995: 47).⁸⁸ Swanzy liest Marsons literarische Produktion als Protestliteratur (vgl. 1952: 221). Im Ergebnis zeigt sich, dass selbst die literarischen Texte der Autor_innen, die sich als etablierte Schriftsteller_innen positionierten und explizit an universellen Themen festhielten, spezifische lokale Bezüge aufwiesen (vgl. Donnell 2006: 66).

Andererseits gab es auch literarische Akteure im karibischen Raum, die der Mittelschicht angehörten, sich jedoch explizit von der etablierten literarischen Elite distanzieren und sich bewusst für eine Neudefinition der regionalen Literatur aussprachen. Als Beispiele hierfür führt Chang sowohl Frank Collymore, den Herausgeber der Literaturzeitschrift

⁸⁸ Laut Sander treffen diese Beobachtungen auch auf Vivian Virtue zu (vgl. ebd.).

Bim in Barbados als auch A. J. Seymour, den Herausgeber des literarischen Magazins *Kyk-over-al* in Britisch Guyana an (vgl. 2003: 238). Nicht zufällig gründeten beide Akteure unabhängig voneinander eine Zeitschrift, um sich innerhalb des literarischen Feldes zu positionieren und ihre veränderte Sichtweise zu artikulieren. Im Rahmen seines Magazins formulierte Seymour eigene definatorische Standpunkte:

Kyk's significance lies in its pioneering efforts to stimulate a West Indian theory and practice of literary and cultural criticism. In an 'Open Letter to West Indian Writers' Seymour dealt with issues such as 'Why do we write? What do we and what should we write about? What shall we take from the U.K. and the U.S.A.?' (Sander 1995: 40)

Diese Positionierung machte einen erheblichen Spagat erforderlich, der, wie Chang ausführt, nur schwer gelang:

[...] Seymour from very early tried to incorporate into his poetry the majestic landscape of South American Guyana as well as the history, myths and legends of the Amerindians [...]. In his 'Name Poem', for instance, he tried to incorporate all the strands of the past [...]. Even so, he remained very much a link figure poised between the old traditions of writing and the changing demands of the new, a man who was sensitive to the currents of his time but who could not adapt his way of writing to suit those demands. (2003: 238)

Genauso wenig wie die etablierten Autor_innen in der Region Literatur produzierten, die sich dem lokalen Kontext gänzlich entzog, vermochten es die Autor_innen der Avantgarde, eine gänzlich neue literarische Tradition zu begründen:

At the same time it reminds us of the ambivalent position held by West Indian writers in the 1930s and 1940s, although they recognized the need for change, they had not yet fully succeeded in breaking with the traditions and modes of thinking which they had inherited from their colonial masters. (Sander 1995: 49)

Auch Buzelin und Winer unterstützen die Sichtweise, dass die Literaturproduktion der Avantgarde zwischen klassischen Traditionen und modernen Innovationen oszillierte: „This generation of writers [in the early twentieth century] shared at once a commitment to a creole world they wished to represent, and to the European literary styles and traditions they had inherited“ (2008: 643). Eine große Barriere dabei, die eigenen Ambitionen umzusetzen und die verschiedenen Facetten der karibischen Gesellschaften und kreolischen Kulturen im karibischen Raum in den eigenen literarischen Texten dominant zu setzen, bestand darin, dass die Lebenswirklichkeit der Autor_innen der Avantgarde durch eine nahezu komplette Isolation von den Unterschichten gekennzeichnet war, die kaum Möglichkeiten des Kontakts ließ, was Cobham treffend beschreibt als „divorce from the com-

mon people“ (1995: 17). Insofern war es sowohl für die Autor_innen, die sich als Avantgarde positionierten und sich mit der sendungsimmanenten Definition von Literatur identifizierten, als auch für die etablierten Autor_innen, die die Nachfrage etwa aufgrund finanzieller Erwägungen bedienten, ein schwieriges Unterfangen, Swanzys Forderung nach *local colour* nachzukommen.

Im Folgenden analysiere ich die fünf Kurzgeschichten „The Pawpaw Tree“ von Edgar Mittelholzer (CVS 97 09/03/47), „Policeman Tying his Laces“ von R. L. C. Aarons (CVS 156 07/12/47), „Gratitude“ von L. A. M. Bridge (CVS 203 11/04/48), „The Obeah Man“ von Samuel Selvon (CVS 263 25/07/48) und „Potatoes“ von V. S. Naipaul (CVS 703 27/04/52). Ich habe mich dabei auf Texte beschränkt, die bis 1952 in der Sendung erschienen sind, da ich davon ausgehe, dass hier die beschriebene Dialektik am deutlichsten lesbar wird. Denn erst ab Mitte des Jahres 1952 konnte Swazy komplett darauf verzichten, Manuskripte zu präsentieren, die seinen Erwartungen nicht vollends entsprachen:

The increase in the literary awareness has inevitably made its mark on the programme, in which inadequate contributions are now only broadcast to serve as a text for criticism, not, as in the past, to make up broadcast time. Nor is this criticism reserved for unskillful work. (Swazy CVS 743 31/08/52: 1)

Ich schließe daraus, dass das Spektrum an Autor_innen und Inhalten bis August 1952 vielfältiger ausfiel als danach und damit die beschriebene Hybridität des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum in kolonialer Situation stärker zum Ausdruck kam. Darüber hinaus verstärkte sich, wie ausgeführt, ab 1952 die Tendenz, dass in der Programmplanung Manuskripte von Autor_innen dominierten, die nach England emigriert waren. Dadurch veränderten sich Swanzys Auswahlkriterien, und die inhaltlichen und formalen Ansprüche an einen Text standen mitunter hinter den Erwägungen zurück, die Autor_innen in England unterstützen zu wollen. Mit Selvon und Naipaul befinden sich unter den Autoren der ausgewählten Texte zwei Schriftsteller, die am ehesten eindeutig der literarischen Avantgarde zugerechnet werden können, während Aarons und Mittelholzer eher Zwischenpositionen repräsentieren. Aarons war, wie beschrieben, Mitglied des durch konservative Autor_innen dominierten P.E.N.-Clubs. Seine Texte wurden sowohl von Marson in der Sendung präsentiert als auch von Swazy, jedoch nur bis 1949. Erst unter der späteren Produktionsleitung von Naipaul erschien wieder eine Kurzgeschichte von Aarons im Programm von *Caribbean Voices*. Mittelholzer gehörte zwar der Schriftsteller_innengeneration an, die bereits im ersten Drittel des Jahrhunderts publizierten, doch erkannte er frühzeitig die Notwendigkeit, für den ausländischen Markt zu produzieren, um Erfolg zu haben: „[...] the author found

his formula for a best-seller [...]“ (G. Lindo an Swanzy HSA 03/12/52). L. A. M. Bridge ist mit drei Kurzgeschichten in den Jahren 1947, 1949 und 1953, also auch über den kritischen Zeitpunkt des Jahres 1952 hinaus, in der Sendung vertreten. Der Umstand, dass es sich bei den Autoren der ausgewählten Erzählungen ausschließlich um männliche Schriftsteller handelt, ist zufällig. Abgesehen davon, dass die Anzahl der Autorinnen, die in der Sendung Texte veröffentlichten, geringer war als die Zahl der männlichen Autoren und Frauen häufiger Gedichte als Kurzgeschichten präsentierten, lässt sich die beschriebene Dialektik – sowohl etabliert als auch avantgarde - in den ausgewählten Texten besonders anschaulich darstellen, wie in den folgenden beiden Abschnitten aufgezeigt wird. Ich wende für die Analyse eine Lesart an, die von der dekonstruktivistischen Perspektive auf Brüche, Widersprüche und Diskontinuitäten im Text beeinflusst ist. Ich interpretiere diese Unebenheiten aber letztlich im Rahmen meiner kulturwissenschaftlichen Methode als Ausdruck der beschriebenen Ambivalenz einerseits, die aus den konkurrierenden Wertvorstellungen resultiert und andererseits als Strategien von Handlungsmächtigkeit, die ich in der Betonung und besonderen Hervorhebung lokaler Details verorte. Im Rahmen der Textanalyse vertrete ich die These, dass einerseits die Mittelklasseszenarien, die in den Kurzgeschichten angelegt sind, deutliche Brüche aufweisen, die die etablierten Wertvorstellungen herausfordern, während andererseits die Darstellung der lokalen Details mitunter eine distanzierte elitäre Perspektive preisgeben, indem beispielsweise gesellschaftliche Vorurteile reproduziert oder bestimmte Bereiche der kreolischen Gesellschaften ausgeklammert werden.

5.5.1 Die Ambivalenz des Feldes: Das Mittelklasse-Szenario

Die betrachteten fünf Kurzgeschichten spielen in der Mittelklasse im karibischen Raum und die Figurenkonstellationen folgen bürgerlichen Geschlechterrollen. In den Erzählungen der beiden jamaikanischen Autoren Aarons und Bridge verfügen die weißen Mittelklasse-Protagonist_innen aus der Region über enge Kontakte und freundschaftliche Beziehungen zu den Repräsentanten der Kolonialmacht. Ich deute diese Konstruktion als Zeichen dafür, dass die koloniale Mittelschicht in der Region sich selbst als britisch und somit gleichwertig verstand, denn die Figuren begegnen sich als gleichberechtigte Gegenüber. Aarons Kurzgeschichte „Policeman Tying his Laces“ (CVS 156 07/12/47) ist als eine klassische Dreiecksbeziehung angelegt. Die Jamaikanerin Janet Benson steht zwischen zwei Männern: auf der einen Seite ihr Ehemann, der Jamaikaner John Benson und auf der anderen Seite ihr Liebhaber, der Brite Captain Emerson, ein während des Zweiten Welt-

krieges auf Jamaika stationierter englischer Offizier. Aufgrund der Unentschiedenheit von Janet Benson, die das Hauptthema der Geschichte dargestellt, funktioniert die Kurzgeschichte als Allegorie für die Ambivalenz der regionalen Eliten, die sich eben nicht nur der britischen bürgerlichen Kultur nahe stehend fühlten, sondern auch eine Verbundenheit mit Jamaika empfanden. Als Ausdruck dieser Ambivalenz verstehe ich, dass Janett sowohl gute als auch schlechte Eigenschaften an beiden Männern feststellt und für beide liebevolle Gefühle aufbringt. Dabei sind die zwei männlichen Pole sehr stark kontrastiv konstruiert. Es werden ihnen verschiedene Attribute zugeordnet, die mit den jeweiligen Stereotypen spielen. Während der Jamaikaner John Benson als gut aussehend, schlank, liebenswürdig, gelassen und humorvoll, aber auch als unreif beschrieben wird, wird der Brite Emerson als dickbäuchig, aufgeblasen, arrogant und herrisch dargestellt. Andererseits verbindet Janet mit Emerson, der sie mit zurück nach England nehmen möchte, Abenteuer, Aufregung und Romantik, während sie sich im Rahmen der kinderlosen Ehe in ihrer klassischen Rolle als Hausfrau gefangen fühlt. Durch den auktorialen Erzähler entsteht eine unterschiedliche Informiertheit; so erfahren die Leser_innen, dass das, was Janet an Emerson reizvoll findet, die Aura von Romantik und Abenteuer, die den britischen Soldaten umgibt, nur im kolonialen Kontext funktioniert:

Holding but a small clerkship in a large London warehousing firm before the war and living obscurely, he [Emerson] was only now coming into a slow realisation of the many social opportunities open to him as an officer in His Majesty's Forces stationed in war time in this small colonial outpost. (4)

Ich interpretiere diese Referenz im Text auf das unaufgeregte Leben von Emerson in London als Dekonstruktion der Figur, weil dadurch aufgezeigt wird, dass sich das kleinbürgerliche Leben auf Jamaika nicht von dem in London unterscheidet und damit Janets Sehnsucht nach Romantik und Abenteuer nicht erfüllen wird.

Nicht nur auf der Ebene der Handlungsführung, sondern auch in der Figurenkonstruktion weist die Kurzgeschichte Brüche auf. Insbesondere die Figur Janets ist widersprüchlich konstruiert. So deute ich die Tatsache, dass Janet ihr Leben als eintönig empfindet, als Kritik an den bürgerlichen Geschlechterkonstruktionen. Denn Janet wollte gern arbeiten gehen, konnte sich jedoch nicht gegen den Willen ihres Ehemanns durchsetzen:

She wanted movement, action, not to be stuck in a house doing household chores. The presence of children would no doubt have made a difference, or probably she should have insisted on taking a job even against her husband's well known prejudice. (4)

Ich interpretiere Janets Äußerungen als Wunsch danach, aus den gesellschaftlichen Konventionen und Zwängen auszubrechen. Das Vokabular „movement, action“ sowie die Formulierung „to be stuck in“ drückt dabei ihr emanzipatorischen Bewusstsein aus. Die Sequenz funktioniert im Rahmen der Kurzgeschichte als Mittel, um einen Wunsch nach Handlungsmächtigkeit zu artikulieren. Janet bekundet ihren Willen nach aktivem und eigenmächtigem Handeln und richtet sich dagegen, dass die Rolle der Frau in der Gesellschaft auf den häuslichen Bereich reduziert ist. Einen Widerspruch zu Janets Konstruktion als emanzipierte Frau bildet jedoch die Passivität, die in dem obigen Zitat gleichfalls zum Ausdruck kommt, denn Janet äußert zwar den Wunsch nach Veränderung, handelt jedoch nicht, sondern bleibt in ihrer passiven Rolle verhaftet, wie in der Passivkonstruktion „to be stuck in“ zum Ausdruck kommt. Auch die Art und Weise, wie Janet am Anfang der Handlung präsentiert wird, spricht gegen ein emanzipatorisches Bewusstsein der Protagonistin. Das Erste, was das Publikum über Janet erfährt, ist, dass sie ihren Ehemann während ihres Besuchs im Schönheitssalon mehrere Stunden warten lässt, damit er sie dann mit dem Wagen nach Hause fährt: „She had no intention [...] of fighting her way into a crowded bus and probably have her hair all mussed up [...]“ (1). Diese Einführung der Figur trägt dazu bei, das Publikum zu steuern. Janet wird damit als oberflächlich und egoistisch charakterisiert, was negative Emotionen beim Leser oder bei der Leserin hervorruft. Der Text fordert die bürgerlichen Geschlechterrollen lediglich halbherzig heraus, da er zwar Janets Wunsch nach Veränderung Ausdruck verleiht, jedoch hält er für sie keine Option bereit, sich eigenmächtig aus ihrer klassischen Frauenrolle zu befreien, ohne sich in eine erneute Abhängigkeit von einem Mann zu begeben. Schließlich deute ich Janets Entscheidung für John auch als eine Entscheidung gegen den Ausbruch aus den gesellschaftlichen Konventionen, da sie sich damit bewusst zu ihrem bisherigen Leben als Hausfrau an der Seite ihres Ehemanns bekennt. Janets Entscheidung ist mit Schuldgefühlen und einem schlechten Gewissen gegenüber ihrem Ehemann verbunden: „She hadn’t made him happy in their marriage. [...] She saw herself now for what she was, a mean selfish woman pursuing her own happiness regardless of all other considerations. [...] She was suddenly ashamed of herself“ (8). Mit dieser übersteigerten Form der Reue setzt der Text die Dekonstruktion von Janet als emanzipierte Frau in der jamaikanischen Gesellschaft fort, denn die Kurzgeschichte endet mit der Moral, dass Janets Bedürfnis nach Selbstverwirklichung und Handlungsmacht kein legitimer Anspruch ist, sondern von Egoismus zeugt.

Janets Entscheidung stellt die Schlüsselszene von Aarons Kurzgeschichte dar. An dieser Stelle der Handlung wird eine Prolepsis aufgelöst, die die Schlusssequenz zu Beginn der Geschichte antizipiert hat. Der auktoriale Erzähler beschreibt eine Szene, in der ein Verkehrspolizist sich nach unten beugt, um seine Schnürsenkel zuzubinden, ungeachtet des Verkehrs, der ihn umgibt und den er eigentlich lenken sollte. Ausgehend von dieser Szene, die zunächst zusammenhangslos stehen bleibt und damit einen Spannungsbogen aufbaut, setzt die Handlung ein und wird rückblickend erzählt. Dass es sich hierbei um eine Schlüsselszene handelt, wird bereits dadurch deutlich, dass sich der Titel der Geschichte „Policeman Tying his Laces“ auf die Sequenz bezieht. Die Handlung kehrt in die Gegenwart zurück, als der Wagen der Bensons auf dem Rückweg vom Schönheitssalon an die Kreuzung gelangt, an der der Verkehrspolizist damit beschäftigt ist, seine Schuhe zuzubinden. Während John augenblicklich die Komik in der Situation erfasst und in schallendes Gelächter ausbricht, stellt sich Janet parallel die Reaktion von Emerson in dieser Lage vor: „Instead of being amused, he [Emerson] would have been incensed, annoyed, intensely put out [...]“ (7). In dieser Situation gelangt Janet zu ihrer Entscheidung:

The incident suddenly lighted up for her the characters of the two men between whom she had to choose. The one, easy, composed, making fun of an incident which she now realised was indeed funny. The other petulant and overbearing like a spoilt child. (ebd.)

Janet entscheidet sich schließlich für John aufgrund seines Sinns für Humor, den er in der dargestellten Schlüsselszene beweist. Diese Charaktereigenschaft wird in der Kurzgeschichte besonders hervorgehoben, indem Janet im Zuge ihrer Entscheidungsfindung wiederholt darauf Bezug nimmt. Dabei steht sie dieser Wesensart ebenfalls sehr zwiespältig gegenüber. Während sie Johns humorvollen Charakter einerseits zu schätzen weiß, empfindet sie ihren Ehemann andererseits als in höchstem Maße unreif und infantil. Diese Ambivalenz nutzt der Text, um Spannung zu erzeugen: „Who knew but that what she regarded as immaturity was really in fact a ripeness and maturity far exceeding anything which she could encompass“ (2). Für die Leser_innen bleibt dadurch über weite Strecken der Handlung unklar, für wen sich Janet am Ende entscheiden und zu welcher Haltung hinsichtlich Johns Humor sie schließlich gelangen wird. Mit ihrer Entscheidung für John verändert sich auch Janets Einstellung zu seinem humorvollen Wesen grundlegend. Während sie diese Charaktereigenschaft zuvor als kindlich empfunden hat, wird ihr in der Schlüsselszene klar, dass es, im Gegenteil, Emersons trotzige und ungehaltene Art ist, die von Unreife zeugt: „like a spoilt child“ (7). Der Humor ist es, der die Charaktere John und Emerson von

Beginn der Handlung an voneinander unterscheidet: „But what distinguished him [John] chiefly was his sense of humour and fun“ (3). Damit wird in der Schlüsselszene ein kultureller Unterschied nicht nur hervorgehoben, sondern auch positiv konnotiert. Nach meiner Lesart stellt der Text damit einerseits die Gleichwertigkeit der britischen und jamaikanischen Kultur der Mittelklasse heraus, welche jedoch durch Janets Wunsch nach Ausbruch aus ihrer bürgerlichen Rolle herausgefordert wird, und hebt andererseits auf bestehende kulturelle Unterschiede ab. Der Schluss der Kurzgeschichte konstruiert den jamaikanischen Stereotyp sogar als dem britischen Stereotyp überlegen, da sich Janet letztlich für den Jamaikaner entscheidet. Da es sich hierbei um einen Triumph im Werben um eine Frau handelt, funktioniert der Ausgang der Geschichte darüber hinaus als Allegorie für die Dominanz des jamaikanischen Mannes und somit als Ausdruck von Selbstbewusstsein und Macht bzw. Handlungsmächtigkeit.

Auch in der Kurzgeschichte „Gratitude“ von L. A. M. Bridge (CVS 203 11/04/48) begegnen sich die Repräsentanten der weißen kolonialen Mittelschicht und die Vertreter der britischen Kolonialmacht auf einer gleichberechtigten Ebene. Den Kern der Handlung bildet eine Bridgerunde zwischen dem britischen Paar Major Birmingham und seiner Frau Mabel sowie den jamaikanischen Eheleuten Helen und Leslie Coddling. Ich lese das Bridgespiel als *Mise en Abyme* der kolonialen Situation. Das gemeinsame Spiel funktioniert dabei einerseits als Metapher für die Gleichwertigkeit und Nähe der weißen jamaikanischen Mittelschicht und des britischen Bürgertums, denn im Spielen bilden die Figuren der Geschichte eine Einheit. Andererseits stellen die verschiedenen Parteien innerhalb dieses Systems, dem Spiel, Gegenspieler_innen dar. Die Spielregeln sind dabei britisch geprägt, denn es handelt sich bei dem Bridgespiel um ein britisches kulturelles Produkt, das auf den kolonialen Raum übertragen bzw. dort angeeignet wird. Diese Aneignung eines Kulturguts der Kolonialmacht innerhalb der kolonialisierten Gesellschaft wird in der Kurzgeschichte durch Ironie betont: „[...] the Major played a good if somewhat unorthodox game of Bridge“ (3). Nach meiner Lesart bringt das Bridgespiel selbst die Dialektik der kolonialen Konstellation zum Ausdruck, da es sowohl auf Egalität als auch auf Differenz basiert.

Im Rahmen der Bridgepartie kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Major Birmingham und Helen Coddling. Die Diskussion dreht sich um die Frage, ob Angehörige der jamaikanischen Unterschicht die Fähigkeit besitzen, die bereits im Titel erwähnte Dankbarkeit zu zeigen, ohne eine Gegenleistung zu erwarten. Major Birmingham bestreitet

dies rigoros, während Helen Coddling bemüht ist, ihn vom Gegenteil zu überzeugen. Als Beleg führt sie eine Begebenheit an, die sich einige Wochen zuvor abgespielt hat: Ein Eisverkäufer wurde direkt vor dem Haus der Coddlings von einem Auto angefahren, dessen Halter Fahrerflucht beging. Das Ehepaar leistete daraufhin Erste Hilfe und brachte den Verletzten Joe Allen ins Krankenhaus. Darüber hinaus borgten sie dem Geschädigten Geld für einen Anwalt, so dass das Unfallauto ermittelt und ein Schmerzensgeld erstritten werden konnte. Joe Allen zahlte den Coddlings nicht nur das geborgte Geld zurück, sondern schickte ihnen wenige Wochen später einen kleinen Präsentkorb, begleitet von einer Karte, auf der er seine Dankbarkeit ausdrückte. Major Birmingham erkennt diesen Beweis schließlich unwillig als die Ausnahme an, die die Regel bestätigt. Durch den Ich-Erzähler erfahren die Leser_innen dann jedoch von einem weiteren Ereignis, das sich am Morgen nach dem Bridgeabend zuträgt: Leslie Coddling erhält einen Brief, in dem Joe Allen ihn aus einem offensichtlichen Vorwand heraus um Geld bittet und so letztlich die Theorie von Major Birmingham bestätigt.

In Bridges Kurzgeschichte hat nach meinem Verständnis der homodiegetische Erzähler die Funktion, das in der Handlung angelegte Szenario in Frage zu stellen. Die Geschichte setzt mit einem Verweis auf Colonel Blimp⁸⁹ ein, an den sich der Ich-Erzähler beim Anblick von Major Birmingham erinnert fühlt:

Colonel Blimp had long been a favourite of mine – safe in the confines of Low’s cartoons – but when he came to life and settled down in our island in the person of Major Birmingham, I found I did not like him at close quarters. His Blimpish qualities, particularly his attitude to the peasants, annoyed me [...]. (3-4)

Colonel Blimp ist der Stereotyp eines überheblichen, jähzornigen und chauvinistischen Briten, der Inbegriff eines Patrioten und Imperialisten. Ich gehe davon aus, dass dem Publikum die berühmte Figur von Low geläufig war, so dass Bridge die Kurzgeschichte mit dem Bezug auf Colonel Blimp ohne weitere Erläuterungen beginnen konnte. Damit steuert der Autor den Hörprozess des Publikums von Beginn an in eine bestimmte Richtung und gibt somit die Rezeption der Kurzgeschichte vor. Dieser Vergleich von Major Birmingham und Colonel Blimp dekonstruiert die Figur des Majors, da sie durch den Verweis auf die Comicfigur eine gewisse Komik erhält, die während der gesamten Handlung erhalten bleibt. Dadurch verliert die Figur gleichzeitig ihre Autorität. So wirkt bereits der erste Satz

⁸⁹ Colonel Blimp ist der Name einer Comicreihe – und deren Hauptfigur –, die in den 1930er Jahren in England im *Evening Standard* erschien. Schöpfer der Figur war der neuseeländische Karikaturist Sir David Low.

des Erzählers, der sich an das Publikum richtet, Hörer_innenlenkend. Die eindeutig wertenden Formulierungen „I did not like him“ und „annoyed me“ verstärken dabei die Lenkungsfunktion des Ich-Erzählers. Auch in der Folge funktioniert der homodiegetische Erzähler als Mittel, um die Figur des Majors und seine konservativen Wertvorstellungen in Frage zu stellen, denn sowohl im Rahmen der Erzählsprache als auch in den Dialogen kontrastiert und hinterfragt der Ich-Erzähler bzw. Leslie Coddling die provokanten Äußerungen des Majors. So kommentiert er gegenüber den Leser_innen, wie der Major den Begriff „native“ verwendet: „[...] a native in the Anglo-Saxon sense of lesser breeds without the law“ (4). Ich verstehe die Parallele zur Tierzucht, die hier gezogen wird, als zusätzliche Herausforderung der konservativen Ansichten des Majors, weil sie sein ausgeprägtes Klassenbewusstsein parodiert. Durch die ironische und überzogene Darstellung des reaktionären Habitus des Majors wird seine abwertende, überhebliche und rassistische Haltung gegenüber der Unterschicht betont und seine Argumentation entkräftet. Gleichmaßen verstehe ich Leslie Coddlings Bemerkung gegenüber dem Major im Verlauf der Bridgerunde, als Letzterer von Mrs Coddling einen Beweis dafür einfordert, dass Angehörige der Unterschicht dazu fähig sind, Dankbarkeit zu zeigen, als Ausdruck seiner Geringschätzung: „Show me one case of gratitude by a native [...]. ‘A native of England?’ I asked impishly“ (4). Die Figur des Majors wird durch die Art und Weise ihrer Präsentation ironisch gebrochen, wodurch der Major zunehmend an Respekt verliert und selbst wie eine Karikatur auf die Leser_innen wirkt.

Während Major Birmingham als das Stereotyp eines Imperialisten und in sich stimmige Figur im Text angelegt ist, ist die Figur von Helen Coddling als Vertreterin der jamaikanischen Mittelschicht hochgradig ambivalent konstruiert. Sie funktioniert im Text zwar als Gegenspielerin von Major Birmingham, die versucht die Theorie des Majors zu widerlegen, jedoch ist ihre Haltung gegenüber der Unterschicht gleichermaßen von ihrem bürgerlichen Klassenbewusstsein geprägt. Sie verwendet zwar explizit nicht den Begriff „native“, sondern betrachtet die Repräsentanten der Unterschicht als „fellow-Jamaicans“ (4), was ich als Zeichen von Verbundenheit mit der jamaikanischen Bevölkerung lese, die Mrs Coddling empfindet. Jedoch ist die Art und Weise, wie sie ihr Verhältnis zu ihrem Personal beschreibt, Ausdruck derselben paternalistischen und rassistischen Grundhaltung, die auch der Figur des Majors innewohnt: „It depends on how you treat them [the servants]. Most employers here, particularly Jamaicans like myself don’t regard them as human beings at all. I enter into their problems and they appreciate it“ (4). Mrs Coddlings Ausführ-

rungen zeugen davon, dass sie in ihren Hausangestellten keine gleichwertigen und autonomen Gegenüber sieht, sondern sie als Objekte betrachtet, die ihrer paternalistischen Fürsorge bedürfen. Die Betonung „at all“ in dem obigen Zitat weist darauf hin, dass auch Mrs Coddling nicht von einer absoluten Gleichwertigkeit aller Menschen ausgeht. Die Widersprüchlichkeit in der Konstruktion der Figur von Helen Coddling steht für den Habitus der literarischen Avantgarde, die ich ebenfalls als ambivalent in ihrer Haltung gegenüber der Unterschicht beschrieben habe.

Hervorzuheben sind darüber hinaus die Geschlechterkonstellationen, die in der Erzählung unterschiedlich angelegt sind. Während Major Birmingham gemäß dem männlichen Stereotyp als dominant und selbstsicher konstruiert ist, verkörpert Mabel Birmingham das weibliche Stereotyp, das naiv und unterwürfig agiert, was ich aus dem Umstand schließe, dass Major Birmingham stellvertretend für seine Frau antwortet, als diese nach ihrer Meinung gefragt wird: „‘Of course Mabel agrees with me’, said the Major quickly [...]“ (4), und auch der Ich-Erzähler bemerkt: „[...] Mrs. B. [Birmingham] was overpowered by her husband“ (ebd.). Dagegen weist die Konstruktion der Geschlechterrolle der weiblichen Protagonistin Helen Coddling Brüche auf. Ihr Charakter folgt einerseits weiblichen Stereotypen, da sie konsensorientiert und vermittelnd angelegt ist: „You’ll find good and bad in every race“ (4). Auch die als Wetteinsatz fungierenden Nylonstrümpfe funktionieren als Allegorie für die unemanzipierte Frau in der bürgerlichen Gesellschaft. Dass Major Birmingham die Strümpfe als Wetteinsatz vorschlägt und Helen sie bereitwillig als solchen akzeptiert, interpretiere ich als einen Akt, der die Symbolik der Nylons für die Herrschaft des Mannes über die Frau zusätzlich unterstreicht. Andererseits überwiegen aber Helens Gesprächsanteile in der Diskussion nicht nur gegenüber ihrem Ehemann, sondern auch gegenüber den restlichen Beteiligten, so dass sie die Debatte klar dominiert. Somit steht dem Major mit Mrs Coddling im Text als Gegenspielerin eine Frauenfigur gegenüber, der er sich schließlich geschlagen geben muss. Ich interpretiere diese Tatsache mit Blick auf die kolonialen Machtverhältnisse zwischen Großbritannien und Jamaika als Ausdruck von Stärke, Dominanz und Überlegenheit der Kolonie gegenüber der Kolonialmacht, was ich wiederum als die Artikulation eines Anspruchs auf Gleichwertigkeit und Handlungsmacht lese.

Einen weiteren Bruch in der Kurzgeschichte stellt die Wendung dar, die die Handlung am Ende nimmt, so dass der Schluss der Kurzgeschichte zunächst die Vorurteile von Major Birmingham bestätigt. Diese plötzliche Wende in der Handlungsführung wirkt auf

das Publikum irritierend und regt damit die Leser_innen dazu an, sich mit der Funktion des Ausgangs der Geschichte auseinander zu setzen. Meine These ist, dass gerade der Schluss der Handlung geeignet ist, um etablierte konservative Denkstrukturen, die von einer Minderwertigkeit der Unterschichten ausgehen und somit rassistisch geprägt sind, zu dekonstruieren. Dieser Habitus kommt in den provokanten Äußerungen von Major Birmingham deutlich zum Ausdruck:

“Gratitude! Nonsense! You’ll never find that quality in a native. Not after he has been spoiled by misguided Englishmen.” (4)

[...] “when you have had to deal with the native as long as I have you’ll know what an irresponsible lot they are. They don’t know the meaning of the word ‘gratitude’. It’s different in places where the white man treats them as children but where they are allowed to feel that they are the white man’s equal, they are completely without morals or appreciation of any kind. I’d say the Jamaicans were the worst in that respect. [...]” (ebd.)

Ich verstehe Major Birmingham’s Ausführungen als Ausdruck einer Logik kolonialer Diskurse, die die Vertreter der Unterschichten als koloniale Objekte konstruiert, die weder eigenmächtig noch selbstbestimmt handeln: „Not after he has been spoiled by misguided Englishmen“ (4). Die Wahl des Begriffs „misguided“ deutet darauf hin, dass ein aktives Handeln dieser sozialen Gruppen von den regionalen Eliten rigoros abgelehnt und die Vorstellung, sie könnten Handlungsmacht erlangen als Bedrohung empfunden wird: „[...] where they are allowed to feel that they are the white man’s equal, they are completely without morals [...]“ (4). Gerade vor diesem Hintergrund interpretiere ich die Aktion des Eisverkäufers Joe Allen, die Coddings erneut um Geld zu bitten, als eigenmächtiges und selbstbestimmtes Handeln eines Repräsentanten der städtischen Unterschicht, die das bürgerliche Klassen- und Rollenverständnis herausfordert. Er verweigert dem Ehepaar nicht nur seine uneingeschränkte Dankbarkeit, sondern stellt darüber hinaus sogar noch eine Forderung, die ich als Artikulation seines legitimen Anspruchs auf Teilhabe an den Privilegien der weißen Mittelklasse interpretiere. Damit funktioniert der Schluss der Kurzgeschichte als Gesellschaftskritik und somit als Kritik an den bestehenden Machtverhältnissen im kolonialen Kontext, da diese insbesondere auf der Kapitalausstattung der Akteure basieren.

In den bisher diskutierten Kurzgeschichten wies die Darstellungsform der bürgerlichen Geschlechterkonstruktionen Brüche und Widersprüche auf, die ich als Ausdruck von Ambivalenz der Mittelklasse gegenüber konservativen Werten interpretiert habe. Die Protagonistinnen brachen jedoch nicht aus ihren gesellschaftlichen Rollen aus. Einen Kontrast

zu diesen Geschichten bildet die Erzählung „Potatoes“ von V. S. Naipaul (CVS 703 27/04/52). Meine These ist, dass das Vorhaben der Protagonistin Mrs Gobin, einen Kartoffelhandel zu eröffnen, einen Ausbruch aus ihrer gesellschaftlichen Frauenrolle markiert, obwohl ihr Plan letztlich scheitert. Mrs Gobin entstammt einer reichen hinduistischen Familie. Nach dem Tod ihres Ehemanns ist sie auf Unterhalt von ihrer Mutter angewiesen. Dieser Abhängigkeit möchte sie durch den Verkauf von Kartoffeln entkommen. Mrs Gobin entstammt der indokaribischen Mittelschicht. Schauplatz der Handlung ist die kreolische städtische Gesellschaft. Obwohl ich Naipauls Text als Ausbruch aus der weiblichen Geschlechterrolle lese, weist auch diese Geschichte verschiedene Brüche in ihrer Kontinuität auf, die ich als Ausdruck von Ambivalenz gegenüber dem Thema deute. Diese Ambivalenz drückt sich sowohl auf der Ebene der Handlungsführung als auch in der Präsentation der Protagonistin sowie der weiteren männlichen und weiblichen Figuren und Figurenkonstellationen aus.

Die Beschreibungen von Mrs Gobins äußerer Erscheinung, ihrer Gefühlswelt und ihrer Handlungen sind in höchstem Maße ironisch: „She was now twenty-five, and looked forty-five. She was plump, almost fat; but the superfluous flesh seemed to have forced itself upon her, and then hung on, uncertainly, and with some regret“ (4). Ich verstehe die Ironie, durch die der gesamte Text gebrochen ist, als Ausdruck der oben beschriebenen Ambivalenz, denn die Beschreibung von Mrs Gobin ermöglicht es dem Publikum sowohl Empathie für die Protagonistin zu empfinden als auch sich über sie lustig zu machen und sie damit abzuwerten. Die ironische Darstellung enthebt demnach sowohl den Autor als auch das Publikum der Notwendigkeit, sich eindeutig zu positionieren. Auch der weitere Handlungsverlauf wird humorvoll und ironisch beschrieben, etwa um Mrs Gobins Naivität zu zeigen als sie blindlings einen Vorrat von 200 Pfund Kartoffeln einkauft oder um ihren Rückschlag darzustellen als sie für den Transport der Kartoffeln einen Fahrer beauftragt, der die Ware erst mit zwei Tagen Verspätung liefert. Die auktoriale Erzählperspektive eröffnet den Leser_innen dabei umfassende Einblicke in die Gefühlswelt der Protagonistin und lässt wiederum Ambiguität zu:

She had no idea that the purchase of two hundred pounds of potatoes involved so much bother, insult, and embarrassment. [...] Mrs. Gobin felt that she was alone, felt it poignantly – alone in a big bad world. The people she met walked with firm feet, always knowing where they were going, why they were going, and, most important of all, how they were going about it. But always she was lost. If she could have formulated her thoughts, Mrs. Gobin would have cursed the life she had been brought up to live. (6)

Die Beschreibungen von Mrs Gobins Emotionen ermöglichen es dem Publikum, sich mit ihr zu identifizieren. Andererseits stellt sie einen Widerspruch zu der Konstruktion der Figur dar, die ausbricht und damit ein emanzipatorisches Bewusstsein artikuliert. Die Ausführungen in dem angeführten Zitat zeugen jedoch gerade nicht von Selbstbewusstsein und Handlungsmächtigkeit. Im Gegenteil, sie drücken eher Ohnmacht und Passivität aus. Die Figur ist somit sehr stark ambivalent angelegt. Dies zeigt sich auch darin, dass Mrs Gobin schließlich nicht selbst den Verkauf der Kartoffeln übernimmt, sondern ihren fünfjährigen Sohn damit beauftragt: „She placed the boy Krishna in charge“ (8).

Ebenfalls als einen Widerspruch in der Konstruktion der Protagonistin als eigenständige und handlungsmächtige Frau interpretiere ich die Konstellation der Figuren im Rahmen der Handlung. Im Zuge ihrer geschäftlichen Aktivitäten begegnet Mrs Gobin einer Reihe von männlichen Charakteren. In all diesen Begegnungen verkörpert die weibliche Protagonistin die Rolle der Unterlegenen. Der Laden, in dem Mrs Gobin ihre Kartoffeln bezieht, wird von einem Inder betrieben. Auch an der Kasse sitzt ein Mann. Kurz nach Betreten des Geschäfts kommen Mrs Gobin die ersten Zweifel an ihrem Vorhaben: „At that moment the smallness, the embarrassing smallness, of her business undertaking was intimidating, and she felt like throwing the whole idea aside“ (4). Auch die Begegnung mit dem Transporteur, der ihr die Kartoffeln nach Hause liefern soll, ist durch Minderwertigkeitsgefühle bestimmt: „‘Good morning’, she replied, subdued. [...] He [the carrier] made her feel more a child than ever“ (6). Auf ihrem Weg nach Hause wird sie schließlich vom Busfahrer zurechtgewiesen: „She took the bus; was indulged by the conductor for offering the wrong fare. At length she returned home, chastened and sad“ (6). Und am Ende der Kurzgeschichte, als die Kartoffeln schließlich bei Mrs Gobin eingetroffen sind, wirkt sie in der Gegenwart ihres ersten Kunden, Mr. W. Fred, unsicher und unterwürfig: „Mrs. Gobin ministered to Mr. W. Fred with an obsequiousness that thrilled both Mr. W. Fred and herself. She handed him the paper-bag full of potatoes, as though she offered a benediction“ (8). Ich interpretiere diese Begegnungen, die durch Gefühle von Unsicherheit, Minderwertigkeit und Unterwürfigkeit gegenüber den männlichen Figuren der Geschichte bestimmt sind, als Ausdruck der oben beschriebenen widersprüchlichen Konstruktion der Protagonistin, denn die männlichen und weiblichen Figuren in der Geschichte begegnen sich nicht als gleichberechtigte Gegenüber. Jedoch wird die Dominanz, mit der die männlichen Charaktere im Kontakt mit der weiblichen Protagonistin agieren, im Handlungsverlauf dekonstruiert. Während die ironische Darstellung von Mrs Gobin es dem Publikum, wie beschrieben,

ermöglicht, sich mit ihr zu identifizieren und mit ihr zu sympathisieren, hält der Text diese Option hinsichtlich der männlichen Figuren nicht bereit. Sie werden im Gegenteil ausschließlich negativ charakterisiert: Der verstorbene Vater war ein gefühlskalter Traditionalist, der verstorbene Ehemann ein Schläger, der Transporteur ist ein Taugenichts und Mr. W. Fred ein Trinker. Die Frauen in der Geschichte leiden unter ihren Ehemännern. Der Tod ihres Gatten stellte für Mrs Gobin eine Befreiung dar: „The coconut-seller died. Mrs. Gobin mourned suitably, finding herself relieved of his support, and of her annual burden of pregnancy“ (4). Auch die Frau des Transporteurs empfindet ihre Ehe als Belastung. Die männlichen Figuren sind damit im Text ebenso widersprüchlich konstruiert wie die Protagonistin selbst, weil die männlichen Charaktere einerseits im Kontakt mit den weiblichen Figuren dominieren, andererseits aber als Tyrannen oder gescheiterte Existenzen beschrieben werden.

Obwohl in der Handlungsführung der Schluss der Kurzgeschichte so angelegt ist, dass Mrs Gobin ihr Geschäft schließlich wieder aufgeben und erneut bei ihrer Mutter vorstellig werden muss, deute ich die Kurzgeschichte als einen zwar vergeblichen, aber dennoch mutigen Ausbruch einer Frau aus den gesellschaftlichen Zwängen. Ich verstehe Mrs Gobin als eigenmächtig handelndes Subjekt, denn trotz aller Peinlichkeiten, Unsicherheiten und Rückschläge bricht sie aus ihrer Rolle aus und beweist große Beherztheit. Sie kauft die Kartoffeln, sie ist umsichtig genug, um sich die Adresse des Fahrers zu notieren und bleibt hartnäckig, als die Kartoffeln nicht ankommen. Schließlich setzt sie ihr Vorhaben, Kartoffeln zu verkaufen, um, auch wenn es letztlich bei einem einzigen Kunden bleibt. Dabei ist die Kurzgeschichte, gerade durch den konsequenten Einsatz von Ironie durch eine starke Ambiguität gekennzeichnet, so dass sie mehrere Lesarten zulässt. Die beschriebene Ambivalenz kommt bereits in der Konstruktion der Ausgangssituation von Naipauls Erzählung zum Ausdruck, die durch die Abwesenheit männlicher Protagonisten charakterisiert ist. Denn sowohl Mrs Gobins Vater als auch ihr Ehemann sind bereits verstorben, insofern strebt Mrs Gobin nach Unabhängigkeit von der Mutter und nicht von einem Mann.

Die bisherige Analyse hat gezeigt, dass in den Kurzgeschichten Szenarien angelegt sind, die in Bezug auf die Schauplätze, Figurenkonstruktionen und Geschlechterkonstellationen konservative Vorstellungen und Wertmaßstäben folgen. Ich habe aufgezeigt, dass diese Perspektiven durch Brüche gekennzeichnet sind, die sich insbesondere in den Geschlechter- und Figurenkonstruktionen manifestieren, so dass die Texte eine deutliche

Ambivalenz aufweisen. Diese Ambivalenz deute ich als Ausdruck der Autor_innen der Mittelschicht in der Region, die sich sowohl an der Kultur der Mittelklasse orientierten als auch den kreolischen Gesellschaften im anglokaribischen Raum zuwendeten. In welcher Weise sich Unebenheiten und Dissonanzen in der Thematisierung kultureller regionaler Spezifika in den Texten zeigen, wird im Folgenden erörtert.

5.5.2 Betonung von Differenz: Das Local Colour-Element

Ich vertrete in diesem Abschnitt die These, dass die Mittelklasse-Perspektive, von der aus sich die Autor_innen zwangsläufig den Kulturen der Unterschichten im anglokaribischen Raum zuwendeten, einerseits durch Distanz bestimmt ist, so dass ich im Folgenden Brüche und Widersprüche in der literarischen Darstellung von *local colour* als Ausdruck dieser Distanz und damit konkurrierender Wertvorstellungen lese. Andererseits funktioniert die positive Betonung und Hervorhebung von kultureller Differenz, die durch die Darstellung lokaler Details in den Kurzgeschichten ausgedrückt wird, als Mittel um Selbstbewusstsein und Handlungsmächtigkeit zu artikulieren. Die Kurzgeschichten thematisieren zwar lokale Elemente und messen ihnen damit Relevanz bei, jedoch werden dabei nur bestimmte Aspekte der kreolischen Kulturen herausgestellt und andere ausgelassen. *Local colour* kann dabei im Schauplatz, in der Sprache oder in der Darstellung bestimmter lokaler Details in den Geschichten angelegt sein.

So wird in Bridges Kurzgeschichte „Gratitude“, die, wie oben dargestellt, einen Mittelklasse-Schauplatz hat, das „snowball cart“ (5) als lokales Element durch Mrs Coddling hervorgehoben:

‘Little two-wheeled carts like a barrow with a roof on top. They sell a mixture of ice, shaved ice, and syrup. That’s called a snowball. There are scores of these carts in town. They have wonderful names like Joe Louis No. 1, Niagara Falls, and so on, and they always have painted on them the initials I. G. W. T. standing for ‘In God we trust’ implying they trust no one else, or as the irreverent put it, ‘All others cash’. (5)

Die Bezeichnung „snowball“ bzw. „snowball cart“ lese ich als Metapher. Dabei wird ein Begriff aus einer anderen Klimazone in den karibischen Raum übertragen, wodurch der Sinn des Namens sich in der tropischen Klimazone nur denjenigen erschließt, die entweder aus der gemäßigten Klimazone stammen, diese bereist haben oder im Rahmen ihrer Erziehung und Ausbildung entsprechende Kenntnisse erlangt haben. Gleiches gilt für die Namensgebung „Niagara Falls“, die dazu beiträgt, dass die Eiswagen die Aufmerksamkeit der Mittelklasse-Protagonistin erregen, während Repräsentanten der Unterschicht sowohl von

der metaphorischen Bedeutung der Bezeichnung „snowball cart“ als auch von der Herkunft des Namens „Niagara Falls“ vorwiegend ausgeschlossen bleiben. Damit betont die Kurzgeschichte einerseits ein lokales Detail, dessen Namensgebungen eine Aneignung von westlichen Begriffen und Eigennamen markieren, denen im karibischen Raum neue Bedeutungen zugewiesen werden. Die Thematisierung der Eiswagen, die das Stadtbild in Kingston prägen, funktioniert damit als positive Hinwendung zur städtischen Unterschicht, der damit Aufmerksamkeit und Beachtung zukommt. Andererseits wird mit der Akzentuierung der Eiswagen ein Spezifikum der jamaikanischen urbanen Gesellschaft und damit des öffentlichen Lebens hervorgehoben. Gleichzeitig klammert die Kurzgeschichte durch die beschriebene Schwerpunktsetzung den privaten Bereich der kreolischen Gesellschaft aus. Die Art und Weise der Darstellung der Eiswagen im Text zeugt von einer distanzierten Perspektive der Protagonistin, da Mrs Coddling die „snowball carts“ aus der Sicht einer unbeteiligten Beobachterin beschreibt. Die Leser_innen erhalten zwar Informationen über das äußere Erscheinungsbild der Wagen, jedoch nicht darüber, wie das Eis beispielsweise schmeckt. Darüber hinaus fokussiert die Kurzgeschichte mit den Eiswagen den ökonomischen Sektor im öffentlichen Bereich, was durch Helen Coddlings Interpretation „All others cash“ der Inschrift „In God we trust“ noch unterstrichen wird, denn die Protagonistin hebt den Geschäftssinn der Eisverkäufer hervor. Kulturelle oder soziale Aspekte des öffentlichen Lebens werden marginalisiert bzw. ausgelassen wie beispielsweise die Diversität der kreolischen Kulturen und Sprachen, herrschende soziale Ungleichheit oder politische Machtkämpfe. Wichtige gesellschaftliche Debatten, die im damaligen Kontext am Ende der Kolonialzeit geführt wurden, werden damit nicht problematisiert. Gleichzeitig deutet die Tatsache, dass Mrs Coddling die Eiswagen im Stadtbild überhaupt aufgefallen sind – im Gegensatz dazu haben der britische Major und seine Frau noch keine Notiz von ihnen genommen –, auf die beschriebene ambivalente Positionierung der jamaikanischen Mittelklasse-Protagonistin, die sich den lokalen Details von ihrer elitären Position aus zuwendet.

Die Kurzgeschichte „The Obeah Man“ von Samuel Selvon (CVS 263 25/07/48) bedient ebenfalls bestehende gesellschaftliche Vorurteile. Hier ist die *local colour* sowohl im Text, d.h. in der Handlungsführung, im Thema und in der Sprache der Kurzgeschichte als auch außerhalb des Textes, also in seiner Wirkung auf das Publikum angelegt. So ist der Anfang der Handlung bewusst leser_innenlenkend konstruiert und spielt mit den Vorurteilen des Publikums. Der Text beginnt mit der Präsentation des Protagonisten Ramlal, der an

die Tür eines herrschaftlichen Hauses in einer Wohngegend der gehobenen Mittel- und Oberschicht klopft: „Old Ramlal slouched up to the grand house in Queen’s Park West, Port-of-Spain, rapped with the brass knocker a few times, and looked about him“ (1). Da der Autor die Kurzgeschichte mit dem Verweis auf den Stadtbezirk Queen’s Park West, der für seine herrschaftlichen viktorianischen Villen bekannt war, beginnt, muss der Name des Stadtteils dem Publikum ein Begriff gewesen sein, der mit Reichtum und Luxus assoziiert wurde. Die Figur Ramlal funktioniert dabei als Kontrapunkt zu seiner Umgebung. Der Name Ramlal weist auf den indokaribischen Kontext der Figur hin und durch die Vokabel „slouched“ werden Ramlals Haltung und Gang als gebückt und schlaksig charakterisiert. Damit bildet die Figur einen Kontrast zu den aufrechten und stabilen Prachtbauten, die ihn umgeben. Gleichzeitig symbolisiert die gebückte Haltung die niedrigere soziale Klasse, der Ramlal angehört, weil sie Unterwürfigkeit impliziert. In dem Oberschichtquartier wirkt die Figur Ramlal auf diese Weise deplatziert und in der Folge irritierend auf die Leser_innen. Diese Wirkung wird durch die im Text folgenden Beschreibungen, wie Ramlal das Anwesen auskundschaftet, während er darauf wartet, dass ihm die Tür des Gebäudes geöffnet wird, weiter verstärkt: „He figured that it would not be very difficult to make an entrance from the street. The railing could be scaled, providing that no passers-by were near to see him and raise an alarm“ (1). Die Handlungsführung evoziert, dass Ramlal eine kriminelle Handlung plant. Der Autor nutzt die dualistische Konstruktion der beiden Gegenpole arm und reich bzw. Unterschicht und Oberschicht, um mit den Vorurteilen des Mittelklasse-Publikums zu spielen und baut damit gleichzeitig Spannung auf. Die implizite Bedrohung, die von den Unterschichten im kolonialen System ausging bzw. von den Mittel- und Oberschichten empfunden wurde, wird durch die kontrastive Darstellung in dieser Szene ironisch hervorgehoben. Obwohl ich verschiedene Hinweise im Text so interpretiere, dass in der Gesellschaft vorherrschende rassistische Vorurteile im Handlungsverlauf umgedeutet werden, werden sie dennoch im Rahmen der Kurzgeschichte reproduziert, was ich als Ausdruck der elitären Position, aus der die Handlung erzählt wird, begreife. Ähnlich wie in Bridges Kurzgeschichte „Gratitude“ erhalten die Leser_innen keine Einblicke in den privaten Raum der Unterschichtcharaktere, um ihre inneren Beweggründe, wie etwa eine prekäre Lebenssituation, zu illustrieren. Im Gegenteil, alle der hier diskutierten Kurzgeschichten verorten *local colour* primär im öffentlichen Raum.

Im weiteren Handlungsverlauf von Selvons Geschichte klärt sich zwar auf, dass Ramlal der Obeah-Mann ist, den Mrs Bellflent, die Besitzerin des Anwesens, zu sich be-

stellt hat, doch wird der dargestellte Spannungsbogen durch die Handlungsführung aufrecht erhalten. Denn auch im weiteren Verlauf der Kurzgeschichte finden sich kontinuierlich Hinweise, die implizieren, dass Ramlal ein Hochstapler ist. So handelt Ramlal sein Honorar willkürlich aus, er bezahlt die Hausangestellte, um nähere Details über Mrs Bellflents Lebenssituation zu erfahren, und er interessiert sich auffällig stark für ihre Gewohnheiten. Der auktoriale Erzähler der Kurzgeschichte lässt jedoch die Beschreibung der eigentlichen Schlüsselszene, die in Bezug auf die Frage, ob Ramlal ein Betrüger oder tatsächlich ein Obeah-Mann ist, der über magische Kräfte verfügt, aus. Durch diese Leerstelle wird einerseits das Erzähltempo beschleunigt, was zum Spannungsaufbau beiträgt, andererseits deute ich sie als Ausdruck der Ambivalenz, die dem Text auf der Ebene der Handlungsführung innewohnt, denn eine eindeutige und zweifelsfreie Klärung der oben aufgeworfenen Frage ist dadurch nicht möglich. Ramlal findet bei seinem zweiten Besuch bei Mrs Bellflent unter ihrem bevorzugten Platz im Garten, den er von der Hausangestellten kennt, verschiedene Fetischobjekte im Boden – eine Flasche mit Sämereien, ein Stück Stoff, das von einem von Mrs Bellflents Kleidungsstücken stammt, eine Haarsträhne, einen trockenen Maniokzweig – und hält an der Stelle ein Ritual ab. Die Leser_innen können jedoch nur vermuten, dass es Ramlal selbst war, der die Gegenstände dort vergraben hat. Der Erzähler steuert den Rezeptionsprozess des Publikums im Verlauf der Handlung stetig in diese Richtung: Ramlals anfängliche Überlegungen, wie er unbemerkt auf das Anwesen gelangt, sein Interesse für den Platz unter dem Mangobaum und die Tatsache, dass er am Vorabend derartige Fetischobjekte selbst angefertigt hatte. Die Beschreibung der entscheidenden Szene jedoch, wie Ramlal in der Nacht das Anwesen neuerlich aufsucht, über die Mauer steigt und die vorbereiteten Objekte unter der Bank beim Mangobaum vergräbt, ist in der Handlung komplett ausgelassen. Wie dargestellt, lese ich diese Uneindeutigkeit des Textes als Ausdruck der kulturellen Ambivalenz der Mittelschicht sowie der Autor_innen der Mittelschicht, die sich zwar einerseits der Thematik des Mythischen und religiöser Kulte zuwendeten, sich jedoch nicht eindeutig positionierten. Das Ende der Kurzgeschichte ist zwar so angelegt, dass Ramlal sich, ohne die Absicht, den zweiten Teil seiner Vereinbarungen mit Mrs Bellflent einzuhalten, mit dem Honorar absetzt und somit die anfänglich evozierten Vorurteile, dass er ein Betrüger ist, bestätigt werden. Im Gegensatz dazu interpretiere ich jedoch gerade diese Konstruktion des Schlusses als Manifestation der oben erwähnten immanenten Bedrohung, die von den Unterschichten und Arbeiterklassen für die Mittel- und Oberschichten ausging. Insbesondere Ramlals abschließende Äußerung lese ich in diesem Zusammenhang als Ausdruck seiner Überlegenheit gegenüber den Ver-

tretern der Oberschicht: „‘Ala, but people stupid all about, if even day have money’ [...]“ (3). Das Zitat stellt den Wert von ökonomischem Kapital, auf dem die Macht der oberen Klassen basiert, in Frage.

So wie ich die Handlungsführung als ambivalent konstruiert verstehe, weil sie einerseits die Vorurteile der Mittelklasse bedient, andererseits aber mit ihnen spielt und ihnen zuwiderläuft, sind auch die Figuren von Mrs Bellfent und Ramlal widersprüchlich angelegt. Obwohl Ramlal, in seiner Rolle als Obeah-Mann die Themen des Mystischen und Magischen symbolisiert, greift er für die Heilung von Mrs Bellfent bzw. für die Austreibung des bösen Geistes „malju“ (2), mit dem Mrs Bellfent seiner Aussage nach belegt worden ist, auf profane Praktiken zurück, die das Unterbewusstsein des oder der Betroffenen täuschen und manipulieren. Mrs Bellfent dagegen, als Vertreterin der städtischen Oberschicht, hält einerseits den Obeah-Kult für Schabernack, schickt aber andererseits nach Ramlal, als die Schulmedizin versagt: „‘I’ve heard of your reputation as an obeah man, not that I believe in all that foolishness. But there’s something uncanny about the feeling I have, and my doctor says nothing is wrong with me’“ (2). Auch den Gebrauch der Vokabel „uncanny“ sowie des Begriffs „evil spirit“ (ebd.) deute ich als Hinweise darauf, dass Mrs Bellfent die Existenz übersinnlicher Kräfte für möglich hält. Ich verstehe diese Inkongruenz in dem, was beide Figuren vorgeben zu repräsentieren, und dem, wie sie schließlich handeln, als Ausdruck des transkulturellen Charakters der kreolischen Gesellschaften im anglokaribischen Raum, weil ich in der Konstruktion beider Figuren damit sowohl Anteile westlicher, aufgeklärter Denkstrukturen identifiziere als auch solche eines magischen Realismus nicht-westlicher Kulturen. Als Betonung der Transkulturalität verstehe ich auch die Tatsache, dass die Charaktere Ramlal und Mrs Bellfent in ihrer Ambivalenz etwas verbindet, obwohl sie ansonsten sehr kontrastiv zueinander konstruiert sind. So steht Mrs Bellfent als städtische Frau der Oberschicht einer männlichen Figur der ländlichen Unterschicht gegenüber. Aufgrund der Tatsache, dass Mrs Bellfent im Handlungsverlauf tatsächlich geheilt wird, obwohl es deutliche Hinweise darauf gibt, dass dies keinesfalls ausschließlich, wenn überhaupt, Ramlals übersinnlichen Fähigkeiten zugeschrieben werden kann, entzieht sich die Geschichte dem rationalen Denken und dem irrationalen Glauben gleichermaßen und bildet vielmehr ein transkulturelles Dazwischen ab.

So wie die Thematisierung des Obeah-Kults verstehe ich auch die sprachliche Differenzierung in der direkten Rede der Charaktere als Mittel, um im Text *local colour* zu präsentieren. Während Mrs Bellfents Sprache sich am Akrolekt orientiert, ist der sprachliche

Ausdruck von Ramlal und der Hausangestellten dem Mesolekt nachempfunden. Dabei identifiziere ich die Unterschiede zum Akrolekt sowohl in der Phonologie als auch auf der morphosyntaktischen Ebene. Um Unterschiede in der Aussprache zu markieren, hat der Autor die Schreibweise bestimmter Vokabeln geändert wie beispielsweise „yuh“ anstatt „you“, „way“ anstatt „where“, „wat“ anstatt „what“, „rite“ anstatt „right“, „may“ anstatt „me“, „far“ anstatt „for“ oder „unda“ anstatt „under“. Außerdem weist der kontinuierliche Austausch von „th“ durch „d“ auf eine veränderte Phonologie hin: „‘Dat is de case, madam,’ [...]“ (2). Darüber hinaus signalisieren Unregelmäßigkeiten in der Morphosyntax den Mesolekt, wie beispielsweise nicht gekennzeichnete Verben in der Vergangenheit und ungebeugte Personalpronomen: „Is I dat tell she ‘bout you“ (1), sowie nicht markierte Passivkonstruktionen: „But my wok finish, and I want may money“ (3), oder die Bildung des Futurs mit der Infinitivform „go“: „I go have to carry away de spirits an dem, and wok on dem“ (ebd.). Des Weiteren markiert die fehlende Kennzeichnung der dritten Person Singular den Mesolekt: „‘Day have a man who don’t like yuh head, and he pay somebody to wok obeah on yuh [...]“ (ebd.). Die phonologischen und grammatikalischen Spezifika des Mesolekts sind damit umfassend auf die textuelle Ebene übertragen worden, was ich als ein hohes Maß an Beachtung verstehe, das den Kreolsprachen damit zuteil wird. Diese Praxis funktioniert im Text als Mittel, um die soziale Stellung der Figuren zu markieren, denn es sind die Repräsentanten der Unterschicht, sowohl der indokaribische Obeah-Mann als auch die afrokaribische Angestellte, die im Mesolekt sprechen. Die Tatsache, dass der Text beiden Charakteren, die aus unterschiedlichen soziokulturellen Kontexten stammen, dabei die gleichen phonologischen und morphosyntaktischen Charakteristika und Varianten zuschreibt, verstärkt diese Funktion, denn dadurch wird die Differenz zwischen Ober- und Unterschicht betont, während jedoch die sprachliche Diversität innerhalb der unteren Klassen ignoriert wird. Die Repräsentationen der Kreolsprachen im Text dienen damit lediglich dazu, die soziale Stellung anzuzeigen, jedoch nicht die ethnische Zugehörigkeit oder regionale Herkunft der Sprechenden. Ich deute diese Vereinheitlichung mesolektischer Varianten einerseits als Bruch in der Figurenkonstellation, da diese auf der Handlungsebene von Differenz bestimmt ist, denn die afrokaribische Hausangestellte spricht Ramlal zunächst abfällig mit „coolie“ (1) an, als sie ihm die Tür öffnet. Andererseits versorgt die Angestellte den Obeah-Mann, teils unbewusst, teils gegen Bezahlung, mit Informationen über die Gewohnheiten von Mrs Bellfent, was ich wiederum als Bündnis der Vertreter der Unterschichten gegen eine Repräsentantin der Oberschicht interpretiere, denn die Angestellte verhilft Ramlal mit ihrer Kooperation dazu, Mrs Bellfent zu täuschen. Als

Ausdruck von Dominanz und Überlegenheit und damit von Handlungsmacht der Unterschichten verstehe ich in Selvons Kurzgeschichte auch die Hervorhebung von Ramlals Gesang, den er einsetzt, um den bösen Geist zu vertreiben. Zum einen stechen die Textzeilen aus der üblichen Formatierung des Textes heraus, weil sie zentriert gesetzt sind, zum anderen wird der Gesang dadurch betont, dass er sich sprachlich vom restlichen Text abhebt: „Soti, soti, mauvais chien, Antwere aqui munla qui vo qua“ (3). Ich deute diese sprachliche Konstruktion, die Einflüsse aus dem Französischen aufweist, als eine Strategie, um im Text den Basilekt zu markieren. So bleibt auch Mrs Bellfent die Bedeutung der Worte verborgen: „‘What does that mean?’ the woman [Mrs Bellfent] asked anxiously“ (3). Die Szene repräsentiert eine Machtposition, die auf kulturellem Kapital und damit auf Differenz gründet, da die Unterschichten mit dem Basilekt über einen Kommunikationskode verfügen, der sich grundlegend vom Akrolekt der Mittelklasse unterscheidet, so dass Mrs Bellfent von der Bedeutung des Gesangs ausgeschlossen ist.

Im Fazit begreife ich die verschiedenen Repräsentationen von Kreolsprachen in der Kurzgeschichte als Mittel, um *local colour* zu präsentieren und den Text authentisch wirken zu lassen, denn insbesondere durch die Dialoge wird die Kurzgeschichte lebendig und effektiv. Diese Funktion hat auch der Gebrauch von Lehnwörtern aus dem spezifischen kulturellen Kontext wie „malju“ (2), „obeah“ (2) oder „cassava stick“ (3). Darüber hinaus verstehe ich die Übertragung des Mesolekts in den literarischen Texten als Manifestation kultureller Diversität und Hybridität. Dadurch geht vom Text zwar eine positive Wirkung auf das Publikum aus, da die Kreolsprachen Aufmerksamkeit und Beachtung erhalten, was ich als Aufwertung ihres gesellschaftlichen Status lese. Ich interpretiere jedoch die oben dargestellte fehlende Differenziertheit in Bezug auf die Sprecher_innen des Mesolekts im Text als Ausdruck der distanzierten elitären Perspektive, die zwar die Differenz von Unter- und Oberschicht markiert, den hybriden Charakter der Kulturen der Unterschichten jedoch auf sprachlicher Ebene vernachlässigt. Diese Dialektik, sowohl Beachtung als auch Missachtung der kulturellen Diversität der kreolischen Gesellschaften, verstehe ich als Ausdruck der Ambivalenz der Autor_innen, die sich der Thematik widmeten. So deute ich auch die Tatsache, dass sich die Darstellung des Mesolekts ausschließlich auf die Dialoge und dort auf die direkte Rede der Repräsentanten der Unterschicht beschränkt, während die Erzählsprache weiterhin ein am Britischen orientiertes standardisiertes Englisch verwendet, das sich nicht von der direkten Rede der Mittelklasseprotagonisten im Text unterscheidet, als eine Hierarchisierung und Bewertung des sprachlichen Kontinuums.

Während ich in Selvons Kurzgeschichte die *local colour* insbesondere in der Thematik sowie in der Repräsentation von Kreolsprachen verorte, verstehe ich in Naipauls Text „Potatoes“ in erster Linie den Schauplatz der Handlung als lokales Element:

Perhaps her [Mrs Gobin's] method of thinking, her way of life, was all right in an all-Hindu society, but in this cosmopolitan hotch-potch where nothing was sacred and everything was somehow flat and unsatisfying, in this hotch-potch, it was totally inadequate. (6)

Die Kurzgeschichte konstruiert damit nicht nur einen Ausbruch der Protagonistin aus der ihr zugewiesenen Geschlechterrolle, sondern darüber hinaus eine weiblichen Figur, die sich aus ihrem vertrauten kulturellen Terrain, der traditionellen indischen Familie, herausbewegt und versucht sich in der kreolisierten Gesellschaft der modernen Welt zu behaupten. Den Begriff „hotch-potch“, der durch die Wiederholung besonders betont wird, deutet ich dabei als Metapher für den kreolisierten Raum, in dem die verschiedenen Kulturen aufeinandertreffen, miteinander in Kontakt kommen und sich teilweise vermischen. Dieser Kontakt verschiedener Kulturen ist in der Kurzgeschichte ironisch und anschaulich beschrieben, beispielsweise als Mrs Gobin mit dem Fahrer über den Transport der Kartoffeln verhandelt: „She gave her address, as though she were confessing some intimate transgression“ (6). Die ironische und übertriebene Darstellung stellt den Gegensatz zwischen dem objektiven Vorgang der Mitteilung der privaten Anschrift und dem subjektiven Erleben der Protagonistin heraus, die diesen Kontakt als einen Akt der Grenzüberschreitung wahrnimmt. Die Szene beschreibt somit ein Aufeinandertreffen von zwei verschiedenen kulturellen Perspektiven. Um kulturelle Differenzen herauszuarbeiten, bedient die Kurzgeschichte bewusst Stereotypen und Vorurteile, so zum Beispiel in der Begegnung von Mrs Gobin und der Frau des Fahrers, der die Kartoffeln liefern sollte. Letztere zeigt sich gegenüber Mrs Gobin deutlich voreingenommen: „‘All you Indians smart as hell. Making money like hell, and not spending a cent. Just saving up to be rich. I don't know an Indian who ain't rich. All you people does always help one another.’“ (7). Ich verstehe die Vorurteile, mit denen die Frau des Fahrers Mrs Gobin als Repräsentantin der indokaribischen Gesellschaft begegnet, als Ausdruck von Differenz, weil dadurch vermeintliche kulturelle Unterschiede hervorgehoben werden. Diese Betonung weist auf den gesellschaftlichen Rassismus hin, der auch innerhalb der Unterschichten vorherrschte, und der bereits in Selvons Text zum Ausdruck kommt, als die afrokaribische Hausangestellte Ramlal mit „coolie“ (1) anspricht. Gleichzeitig stellt die Begegnung der beiden Frauen bei Naipaul eine Figurenkonstellation dar, die keinesfalls ausschließlich durch Differenz be-

stimmt ist, sondern gleichzeitig von Verbundenheit zeugt. Ähnlich wie Mrs Gobin zu Beginn der Geschichte wird auch die afrokaribische Frauenfigur ironisch und überzogen dargestellt, was ich wiederum als Ausdruck von Ambivalenz deute: „A large negress with breasts as large as small water-melons [...]“ (7). Einerseits bedient die Kurzgeschichte Stereotype und Vorurteile, um die Frauenfigur zu beschreiben, wodurch sie diskreditiert wird. Außerdem verstärkt die Tatsache, dass sie namenlos bleibt, ihre klischeehafte Präsentation, da die Figur dadurch nicht individualisiert wird. Andererseits wird die entwürdigende Darstellung der Figur durch den Einsatz von Ironie und Übertreibung entkräftet, weil sie damit für die Leser_innen, deren Aufmerksamkeit aufgrund der Rhetorik auf die Passage gelenkt wird, an Glaubwürdigkeit verliert. Wie Selvons Kurzgeschichte reproduziert auch Naipauls Text bewusst herrschende Vorurteile, die jedoch durch die ironische Präsentation herausgefordert werden. Auch im weiteren Verlauf steuert die Kurzgeschichte die Sympathien des Publikums gezielt auf die weiblichen Charaktere. So wird das hysterische und aggressive Auftreten der afrokaribischen Frauenfigur durch die einfühlsame und würdevolle Beschreibung ihrer Gefühlswelt kontrastiert: „She [Mrs Gobin] looked into the negress’s eyes and thought she saw a sadness and a bitterness that had subdued all gaiety, all power of exultation – a bitterness that covered her with a glorious self-pity“ (7). An dieser Stelle erhält das Publikum Einblicke in das emotionale Erleben und damit in den privaten Raum einer aufgrund ihrer sozialen Schicht, ihrer Hautfarbe und ihres Geschlechts marginalen Figur. Diese Einblicke ermöglichen es dem Publikum, sich mit der weiblichen Rolle zu identifizieren und ihr empathisch zu begegnen. Aufgrund der Konstruktion, dass der auktoriale Erzähler die Gefühlswelt der Frau des Transporteurs aus der Perspektive von Mrs Gobin beschreibt, lese ich diese Passage darüber hinaus als Projektion von Mrs Gobins eigenen Gefühlen auf ihr Gegenüber, was ich als Ausdruck von Verbundenheit der beiden Frauen verstehe. Damit besitzen die beiden weiblichen Charaktere trotz ihrer kulturellen Differenz und Zugehörigkeit zu unterschiedlichen sozialen Schichten auch etwas Gemeinsames, das auf ihrer subordinierten Geschlechterrolle gründet.

Auch Naipauls Kurzgeschichte betont phonetische Abweichungen vom Akrolekt durch Änderungen in der Schreibweise: „Is that deffy-night?“ (5). Im Unterschied zu Selvons und Mittelholzers Texten hat diese Kennzeichnung hier jedoch weniger die Funktion, den Mesolekt und damit die soziale Stellung der Sprechenden zu markieren, als vielmehr den hybriden Charakter von Sprache und damit die kulturelle Hybridität der kreolischen Gesellschaften hervorzuheben. Die veränderte Phonetik ist nicht durchgängig

in der Erzählung signalisiert, sondern wird an einer einzelnen Textstelle besonders hervorgehoben, indem die phonetische Unregelmäßigkeit durch den auktorialen Erzähler kommentiert wird:

Than Mrs. Gobin, few showed more masterful contempt for standard pronunciation. The pronunciation of words of more than one syllable she intuited, and left it at that. 'Definite' she always pronounced 'deffy-night'. The assistant made a mental note of this genteel pronunciation, and replied that the wholesale price was deffy-nightly five cents. (5)

Ich verstehe Mrs Gobins bewusste, normabweichende Aussprache als Ausdruck eines Verständnisses von Sprache, das nicht auf der bürgerlichen Annahme beruht, es handle sich dabei um ein feststehendes Gebilde mit klaren Regeln und fixen Bedeutungen. Vielmehr zeugt Mrs Gobins individuelle Auslegung der englischen Phonetik von einer hybriden Auffassung von Sprache, die mehrere gültige Alternativen nebeneinander zulässt. Mrs Gobin eignet sich die englischen Begriffe an und interpretiert sie neu, indem sie ihnen einen veränderten Klang verleiht. Der Fokus auf den hybriden Charakter von Sprache wird zusätzlich verstärkt, indem die Variante des Begriffs nicht nur von der Angestellten im Geschäft positiv zur Kenntnis genommen und von ihr aufgegriffen wird, sondern im Handlungsverlauf in die Erzählsprache integriert wird, so in der Beschreibung des Fahrers der Kartoffeln: „Man and pipe seemed inseparable; they formed a whole – it deffy-nightly seemed so to Mrs. Gobin“ (6). Ich verstehe die Übernahme der normabweichenden Phonetik in die Erzähler_innenrede als zusätzliche Aufwertung des Mesolekts, der damit eben nicht auf die Funktion reduziert ist, die soziale Stellung der Sprechenden zu markieren, sondern eine gegenüber der Hochsprache gleichwertige Position im Text einnimmt. Durch die beschriebene Aneignung der Sprache des kolonialen Mutterlandes ist die Szene geeignet um Selbstbewusstsein gegenüber der Kolonialmacht zu artikulieren.

Während in den beiden Kurzgeschichten von Naipaul und Selvon *local colour* aufgrund der Thematiken, der Sprache, der Konstruktion des Schauplatzes und der Figuren ein zentrales Moment der Texte darstellen, integrieren die Kurzgeschichten von Aarons, Bridge und Mittelholzer lokale Elemente nur sehr punktuell in ihre Handlungen, so dass das Mittelklasse-Szenario dominiert. Bridges Text nimmt, wie dargestellt, Bezug auf das „snowball cart“ als lokales Detail, und Mittelholzers Kurzgeschichte, die ich weiter unten noch diskutieren werde, nutzt die Kennzeichnung des Mesolekts in der direkten Rede als Mittel zur Herstellung von Authentizität und zur Markierung der sozialen Stellung der Sprecher_innen. Während Rachel und Hilary ein am Akrolekt orientiertes standardisiertes

Englisch sprechen, ist die wörtliche Rede des alten Farbigen Ralph insbesondere durch eine veränderte Phonetik gekennzeichnet, denn „th“ wird durch „d“ ersetzt. In Aarons Kurzgeschichte lassen sich explizite Hinweise dieser Art auf lokale Details nicht ausmachen, jedoch lese ich beispielsweise den Verweis auf die sozialen Tätigkeiten von Janet Benson in den Kriegsjahren als Bezug auf den lokalen Kontext, denn die militärische und zivile Unterstützung der britischen Kolonialmacht im Zweiten Weltkrieg ist ein entscheidendes Moment in der Geschichte der Region, das das kollektive Selbstwertgefühl der Menschen im anglokaribischen Raum maßgeblich beeinflusste. Damit besitzen die drei Kurzgeschichten von Aarons, Bridge und Mittelholzer eine Gemeinsamkeit: Sie nehmen Bezug auf die koloniale Konstellation der Region. Ich vertrete im Folgenden die These, dass die Präsenz der Kolonialmacht in den literarischen Texten ebenfalls als *local colour* lesbar ist, da sie ein Spezifikum des karibischen Raums ausmacht. Während Bridge und Aarons diese Thematik weniger stark betonen und implizit in den Figurenkonstruktionen und -konstellationen zum Ausdruck bringen, setzt Mittelholzers Erzählung „The Pawpaw Tree“ (CVS 97 09/03/47) die koloniale Situation dominant. Die Geschichte spielt in New Amsterdam, in Britisch Guyana, wo Hilary und Rachel ein neues Haus im Bezirk Queenstown beziehen. Ralph, den das Paar seit Kindheitstagen kennt, gibt ihnen den gut gemeinten Rat, den Papayabaum fällen zu lassen, der im Hinterhof des Hauses steht, mit der Begründung, dass es sich dabei um ein bösesartiges Gewächs handelte. Der Legende nach wurde der Baum auf das Grab eines alten Holländers gepflanzt, der ein schlechter Mensch gewesen sei. Das Paar nimmt Ralphs Rat nicht ernst und lässt den Baum stehen. Als Hilary schließlich eines Nachmittags allein zu Hause ist und es sich im Garten unter dem Papayabaum mit einem Buch gemütlich macht, passiert etwas Rätselhaftes. Hilary überkommen unheimliche Gefühle, die er jedoch nicht ernst nimmt. Er hebt ein zu Boden gefallenes braunes, trockenes Blatt des Papayabaums auf, das sich plötzlich in eine faltige Menschenhand verwandelt. Als Hilary die Hand abrupt fallen lässt, sinkt wieder ein gewöhnliches Blatt zu Boden. Kurz darauf kommt Rachel vom Tennisspielen verärgert nach Hause, weil sie ihr Spiel verloren hat. Als Hilary dies mit einer beiläufigen Bemerkung abtut, gerät Rachel in Wut, so dass ihr Ehemann sie kaum wiedererkennt: „Something cold and unnatural and most unlike herself. It was as though I were gazing upon an entirely new person – a new evil Rachel“ (4). Der Streit eskaliert und Rachel schlägt ihren Ehemann schließlich mit dem Tennisschläger. Hilary gerät daraufhin in eine Art Schwindel und nimmt den Duft von Papayas wahr, der in dem Moment stark dem Geruch alter Gräber ähnelt. Im nächsten Augenblick wird Hilary gewahr, dass er eingeschlafen war und alles

nur ein Traum gewesen sein muss. Doch die plötzliche Dunkelheit im Hof gibt ihm weiterhin ein Rätsel auf. In dem Augenblick kommt Rachel nach Hause und stößt einen lauten Schrei aus, als sie ihren Ehemann im Hof entdeckt. Sie hatte den Eindruck, als läge eine große faltige Hand auf seinem Gesicht. Als Hilary durch den Schrei alarmiert zu sich kommt, muss er heftig um Luft ringen. Im gesamten Hof ist kein Papayablatt zu finden. Am folgenden Tag wird der Papayabaum schließlich doch gefällt.

Die Kurzgeschichte wird durch Hilary aus der Perspektive eines autodiegetischen Erzählers geschildert. Die Ich-Erzählform führt dazu, dass das Publikum Erleben und Wahrnehmung des Erzählers teilt und nicht über ein Mehr an Informationen verfügt. Dadurch bleiben auch die Leser_innen im Unklaren darüber, was sich tatsächlich im Hof des Hauses zuträgt, wodurch Spannung erzeugt wird. Das Publikum erfährt erst, als Hilary unter dem Papayabaum erwacht, dass dieser nur geträumt hat. Das Rätsel des Papayabaums ist eine Metapher für die koloniale Situation, denn das Besondere an dem Baum ist, dass er nachwächst, sobald man ihn fällt, wie Ralph ausführt:

‘[...] Ever since I was a child I know a pawpaw tree to grow up on dis same spot. Every time you cut it down another one springs up. Widdout no seeds fall on de spot a pawpaw tree does grow upon de spot. It’s not a natural tree, sir. Evil mak it grow up, and it got evil in it [...]’. (2)

Das Bild des Baumes, der nicht gefällt werden kann, fungiert als Metapher für die Verbundenheit und Verzahnung des Orts mit den kolonialen Mächten. Diese Verbindung ist so tiefgreifend, dass sie nicht durchtrennt werden kann. Die koloniale Vergangenheit ist in die Kulturen des karibischen Raums dauerhaft eingeschrieben. Das langwierige und vergebliche Ringen um Eigenständigkeit und Unabhängigkeit kommt in der Metapher in dem kontinuierlich nachwachsenden Baum zum Ausdruck. Dabei stellt sich die Frage, warum Ralph, der ja weiß, dass der Baum nachwächst, trotzdem diese Maßnahme empfiehlt. Ich deute Ralphs Lösungsvorschlag als aktives und eigenmächtiges Handeln eines kolonialen Subjekts, das sich trotz der Auswegslosigkeit der Situation nicht passiv seinem Schicksal ergibt, sondern aktiv seine Geschicke lenkt. Das unnachgiebige Ringen um Veränderung unterstreicht den Wunsch nach Unabhängigkeit und Eigenständigkeit. Auffällig ist, dass der Verantwortliche für das Böse, das von dem Papayabaum ausgeht, in der Kurzgeschichte ein Holländer und kein Brite ist. Denn obwohl die ersten Handelsposten in der Region von Niederländern eingerichtet wurden und das Gebiet zwischen den Kolonialmächten Niederlande, Großbritannien und Frankreich häufig den Besitzer wechselte, war es doch schließlich eine britische Kolonie. Ich interpretiere dies einerseits als Kritik an der europäi-

schen Kolonialpolitik in ihrer Gesamtheit, zum anderen verstehe ich es als eine Strategie des Autors, der somit Kritik an dem kolonialen System äußerte, ohne direkten Bezug auf die britische Kolonialmacht zu nehmen, in deren Institutionen er veröffentlichte. Die Verschachtelung der beiden Themenkomplexe Kolonialsystem und Mythologie in der Metapher des unfällbaren Baumes lese ich als Ausdruck von *local colour*, da sie auf die tiefe Verbundenheit von Kolonie und Kolonialmacht abhebt.

Gleichzeitig wertet die Kurzgeschichte ähnlich wie Selvons Text die Kulturen der Unterschichten gegenüber der Mittelschicht auf. Ralph repräsentiert als Vertreter der Unterschicht – „simple old fellow“ (2) – das Thema des Mythischen, denn er ist es, der dem bürgerlichen Paar von der Legende um den Papayabaum berichtet. Hilary und Rachel nehmen Ralphs Warnung am Anfang der Kurzgeschichte nicht ernst:

We both regarded the matter in a flippant spirit. I told her: ‘My dear, I’ve never seen a ghost in my life, but nothing would give me greater pleasure than to witness a nice little chunk of ectoplasm materialising in our backyard one night. I mean, New Amsterdam is not a town noted for its startling or diverting events, and, if anything, we ought to do everything in our power to encourage this old Dutchman to pay us a call if he so desires.’ (2)

Die sachliche Herangehensweise des Ich-Erzählers, dessen Ausführungen auf aufgeklärtem Wissen und rationalen Erklärungsmodellen beruhen, funktioniert als Gegensatz zu dem Konzept oraler Erzähltraditionen, das Ralph repräsentiert: „‘De ole people tell me, sir. [...]’“ (2), wodurch die beiden Positionen kontrastiv gegenüber gestellt werden und Differenz erzeugt wird. Ich verstehe die Ironie dabei zum einen als Abwertung, da die Legende um den Papayabaum damit ins Lächerliche gezogen wird. Diese Interpretation wird dadurch bekräftigt, dass sowohl Rachel als auch Hilary Ralphs Warnungen als Aberglauben abtun und damit ebenfalls abwerten. Zum anderen drückt die ironische Darstellungsform Ambivalenz gegenüber der Thematik aus, der damit einerseits mit Überheblichkeit, andererseits aber mit Ernsthaftigkeit begegnet wird, die darin zum Ausdruck kommt, dass dem Thema durch die Hervorhebung Beachtung geschenkt wird. Diese Ambivalenz ist sowohl in der Figurenkonstruktion Hilarys als auch auf der Ebene der Handlungsführung merkbar. Hilary gehört zwar der gehobenen Mittelschicht an, denn er bezieht ein „cottage“, verfügt über eine Angestellte, spielt Tennis, veranstaltet Cocktailabende und hat einen Bekannten, der Gedichte schreibt und veröffentlicht. Darüber hinaus ist seine Partnerschaft mit Rachel nach bürgerlichen Geschlechterrollen konstruiert. Als Widerspruch zu der elitä-

ren Konstruktion der Figur verstehe ich allerdings die Tatsache, dass Hilary für Ralphs Geschichte empfänglich und mit dieser Thematik durch seine Großmutter vertraut ist:

‘All the same, I think I am in a position to sympathise with Ralph’s views. My grandmother always took a most serious view of pawpaw trees. She would have preferred to permit a boa-constrictor to roam around the yard rather than have a pawpaw tree growing near the backstairs. She said it brought sickness, if I remember rightly.’ (1)

Hilarys Bemerkungen, insbesondere die Referenz auf seine Großmutter und seinen Vergleich mit der ebenfalls mythologisch besetzten Königsboa, weist auf einen kreolischen familiären Hintergrund der Figur hin, der jedoch nicht mit der ansonsten bürgerlichen Konstruktion des Protagonisten vereinbar ist. Darüber hinaus funktioniert der Vergleich mit der Schlange als Hyperbel, die den Mythos um den Papayabaum zusätzlich hervorhebt, was ich als Ausdruck von Hilarys Unentschiedenheit deute, denn er kann sich dem Bann des Unheimlichen nicht gänzlich entziehen. Auch die Handlungsführung ist ähnlich wie in Selvons Text zwiespältig konstruiert, weil die Kurzgeschichte offen lässt, ob sich die geschilderten Ereignisse tatsächlich zugetragen haben oder Hilarys (und Rachels) Einbildungskraft entsprungen sind. Die Beantwortung dieser Frage obliegt so der Interpretation des Publikums. Entscheidend ist jedoch, dass der Papayabaum am Ende der Handlung entgegen der ursprünglichen Pläne der Mittelklasse-Charaktere gefällt wird. Der Schluss wertet die kulturelle Perspektive der Unterschicht und das mythische Themenfeld auf, da Hilary und Rachel Ralphs Rat schließlich doch befolgen und dem Mythos um den Papayabaum somit Glaubwürdigkeit beimessen.

Auch wenn ich Verweise auf die koloniale Situation des karibischen Raums als *local colour*-Elemente im Text lese, da sie ein spezifisches Moment des soziohistorischen Kontexts thematisieren, verstehe ich diese Strategie dennoch als Ausdruck von Distanz der Mittelklasse-Perspektive, weil dies wie in den Texten von Aarons und Bridge zur Folge hat, dass die Mittelklasseszenerie betont wird. Selbst in Mittelholzers Kurzgeschichte, in der das koloniale Moment mit dem Thema des Mythos verzahnt ist, dominiert der private Bereich der Mittelschicht, während die Leser_innen keinerlei Einblicke in den privaten Raum der Unterschicht wie beispielsweise der Figur Ralph erlangen. Dies gilt auch für die weiteren betrachteten Kurzgeschichten in diesem Kapitel. Obwohl in den Texten von Selvon und Naipaul die *local colour* sehr viel stärker in den Schauplätzen, den Figuren und Thematiken herausgearbeitet wurde, dominiert die elitäre Perspektive von Außen auf die Charaktere der Unterschicht. Weiterhin ist allen fünf Erzählungen gemein, dass sie, abge-

sehen von der Prolepsis in Aarons Text, lineare Handlungsführungen aufweisen sowie unkomplizierte Satzkonstruktionen anstelle stark verschachtelter Strukturen verwenden. Für das Verständnis des Textes entscheidende Begriffe wie „snowball cart“ oder „hotch-potch“ werden im Handlungsverlauf wiederholt. Ich führe diese Konstruktionen darauf zurück, dass die Autor_innen die Anforderungen des Mediums Radio berücksichtigten. Am stärksten kommt diese Strategie darin zum Ausdruck, dass in allen Kurzgeschichten die Dialoge viel Raum einnehmen, was dem Text für die orale Präsentation im Radio ein besonderes Maß an Lebendigkeit und Dramatik verleiht. Besonders effektiv wirken in diesem Zusammenhang Repräsentationen von Kreolsprachen auf das Publikum, etwa eine veränderte Schreibweise, um Abweichungen in der Phonetik des Sprechenden anzuzeigen und damit im Text den Mesolekt zu markieren. Da die Abweichungen von der standardisierten Form in den meisten Fällen auch die soziale Stellung der Sprechenden signalisieren, kann der Autor bzw. die Autorin auf ausführliche Beschreibungen etwa zum sozialen Hintergrund der Figuren verzichten, die den Handlungsfluss und den Spannungsaufbau unterbrechen und stören würden.

Im Ergebnis konstruieren die diskutierten Kurzgeschichten spannungsreiche alternative Wirklichkeiten, in denen die Kulturen der Ober- und Unterschichten im anglokaribischen Raum nicht streng voneinander getrennt als parallele Universen nebeneinander existieren, sondern miteinander in Kontakt und Austausch stehen. Um von den Vorteilen der Sendung profitieren zu können, passten die Autor_innen ihre Texte der Nachfrage der Sendungsmacher und dem Literaturgeschmack des englischen Publikums an. Die Bedienung von *local colour* verstehe ich jedoch – über das Moment der Anpassung hinaus – als Selbstpositionierung der Autor_innen der Avantgarde als das *Andere* in Abgrenzung vom Mutterland. In diesem Sinne fungieren die aufgezeigten Unebenheiten in den Kurzgeschichten nicht nur als Ausdruck von Distanz, sondern auch als textuelle Strategien der Machtaneignung, indem die Protagonisten Handlungsmächtigkeit und Selbstbewusstsein artikulieren.

6. FAZIT UND AUSBLICK

Drawing together writers from different parts of the Caribbean, the programme fashioned – in the world of signs – a collective, if multiple, Caribbean voice [...]. That this collective voice was created in London, as essentially a product of the diasporic Caribbean, was indeed a paradox. (Schwarz 2011:13)

Bill Schwarz' Schlussfolgerung in seinem Artikel „The Strange Creolisation of Anglophone Caribbean Letters“ im Literaturmagazin *Wasafiri* entspricht zweifelsohne den Tatsachen, jedoch veranlassen mich die Ergebnisse meiner Arbeit dazu, mich abschließend genauer mit Schwarz' Formulierung „a collective, if multiple, Caribbean voice“ (ebd.) auseinanderzusetzen. Das Anliegen meiner Analyse der BBC-Radiosendung *Caribbean Voices* war es, gerade nach den Bedingungen der von Schwarz beschriebenen paradoxen Entwicklung zu fragen, indem ich die Sendung als eine Aushandlungsinstanz begriffen habe, die zur Konstruktion von anglokaribischer Literatur von London aus beitrug. Ein zentrales Ergebnis meiner Arbeit ist, dass die kollektive Stimme, die das Programm Schwarz zufolge repräsentierte, lediglich die Gruppe der Autor_innen umfasste, die sich als Avantgarde positionierten. Zu dieser Gruppe gehörten all die Autor_innen, die auch von Schwarz genannt werden:

Among those featured on the programme were the future Nobel Prize winners Derek Walcott und V S Naipaul, as well as George Lamming, Kamau Brathwaite, Wilson Harris, Sam Selvon, Louise Bennett, Roger Mais, M G Smith, John Hearne, Andrew Salkey, Edgar Mittelholzer, Stuart Hall, Pauline Hendriques, John Figueroa and a host more. (ebd.)

Dagegen wurden diejenigen, die die kollektive Stimme der Sendung nicht repräsentierte, wie die etablierten regionalen Autor_innen J. E. Clare McFarlane, Vivian Virtue, Wycliffe Bennett, Lena Kent, Constance Hollar oder Albinia Hutton, aus dem Zirkulationsprozess des Wissens über anglokaribische Literatur und somit dem Kanon anglokaribischer Literaturen ausgeschlossen. Vor diesem Hintergrund messe ich der Sendung *Caribbean Voices* entscheidenden Einfluss auf die Kanonbildung anglokaribischer Literatur bei, da Swanzy bis zu einem gewissen Grad über die Möglichkeit verfügte, zu steuern, welche Literaturen über den karibischen Raum hinaus gelesen und publiziert wurden. Nicht nur über den Prozess der Selektion und Redaktion der Texte, sondern auch durch seine Entscheidungen darüber, welche Autor_innen er förderte und unterstützte, bestimmte Swanzy, welche Texte und welche Autor_innen in welcher Weise zirkulierten und welche nicht. Auch im Rah-

men seiner wissenschaftlichen Publikationen entschied Swanzy, welche Autor_innen er erwähnte und zitierte und welche er ausließ. So wurden die etablierten Autor_innen wie McFarlane, Virtue, Kent, Hutton oder Hollar von Swanzy entweder gar nicht (vgl. 1949) oder mit Einschränkungen erwähnt (vgl. 1952 und 1956). Swanzy erkannte einzelne von ihnen zwar als literarische Pioniere an, verstand ihre Texte aber dennoch als epigonale und imperiale Literatur (vgl. 1952: 218ff.), ohne „evidence of birth of a local tradition“ (1956: 270). Im Gegensatz dazu ist eine auffällige Übereinstimmung in den Autor_innen erkennbar, die Swanzy explizit protegierte. In seinem Artikel 1956 rekapitulierte er: „In the South Caribbean, the most notable achievements of the latest phase of the West Indian struggle for a regional ethos have been two novels and a collection of poetry, all by very young men, still in the twenties“ (Swanzy 1956: 272). Swanzy bezog sich dabei auf Samuel Selvon, George Lamming und Derek Walcott.⁹⁰ Mit Selvon, Walcott, Harris, Lamming, Brathwaite und Naipaul befinden sich unter den von Swanzy geförderten Autor_innen allein sechs Namen, die später internationale Bekanntheit erlangten. Gleichzeitig zählt insbesondere George Lamming zu den Intellektuellen, die ein Jahrzehnt später die Kanonbildung anglokaribischer Literatur von England aus mitbestimmten und dabei den im Rahmen der Sendung *Caribbean Voices* konstruierten Diskurs über *West Indian Literature* reproduzierten (vgl. Donnell 2006: 35). Das folgende Zitat von Leah Rosenberg macht die Parallele deutlich:

Lamming, Brathwaite and many of their peers saw West Indian literature as having the power to cleanse the Caribbean body politic of colonial ideology and to foster national consciousness. To achieve this end, critics maintained that West Indian literature had to focus on Caribbean folk culture – the lives, language, religion and music of the working poor and peasantry. Moreover, it had to reject colonialism categorically. Literature that did not put the folk centre stage or that sought political reform short of full independence was almost always considered flawed literature and more importantly, excluded as not being Caribbean. (2011: 348)

Das machtvolle Paradigma der *local colour* avancierte somit vom entscheidenden Selektionskriterium der Radiosendung zu einem bestimmenden Ausschlusskriterium im Rahmen der späteren Kanonbildung anglokaribischer Literatur. Wie auch Alison Donnell anschaulich dargelegt hat, vertraten die späteren Akteure der anglokaribischen Kanonbildung insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren ebenfalls die bereits im Rahmen der Sendung artikulierte These der spontanen Genese einer anglokaribischen literarischen Tradition ab

⁹⁰ Vgl. auch Swanzy's Artikel zur anglokaribischen Literaturentwicklung von 1949 und 1952.

1950, ohne dabei einen Bezug zu den Autor_innen der Jahre und Jahrzehnte davor herzustellen (vgl. 2006: 35-43; vgl. auch mein Kapitel 3.2.1). So erhob beispielsweise Lamming in *The Pleasures of Exile* die Periode zwischen 1948 und 1958 zu einem historischen „phänomenon“ (1992 [1960]: 29), denn: „This is the decade that has really witnessed the ‘emergence’ of the novel as an imaginative interpretation of West Indian society by West Indians“ (ebd.: 41). Lamming ging dabei explizit davon aus, dass die Entwicklung der *West Indian Novel* aus dem Nichts heraus erfolgte: „[...] without any previous native tradition to draw upon“ (ebd.: 38). Diesen Diskurs reproduzierend, war noch fast 40 Jahre später Louis James Analyse *Caribbean Literature in English* (1999) folgende Feststellung zu entnehmen: „What Lamming called the ‘Phenomenon’ of West Indian literature began, not with the work of de Lisser, McKay and C. L. R. James, but after the Second World War. It was created not in the Caribbean, but in London“ (90). Der bis in die Gegenwart hinein gängige Diskurs über anglokaribische Literatur wurde demnach nicht nur im Rahmen von *Caribbean Voices* produziert und reproduziert, sondern auch von einem großen Teil der anglokaribischen Schriftsteller_innen selbst vertreten – bis weit über die Laufzeit der Sendung hinaus. Noch in dem aktuellen Kanon anglokaribischer Literaturen ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Gruppe der Autor_innen vor 1950 fast komplett ausgeklammert als „an embarrassing and undesirable reminder of imitative writing dependent on colonial forms and ideologies“ (Donnell 2006: 42). Erst in jüngster Zeit versuchen Arbeiten wie die von Donnell (2006) angeführte Analyse, diesen Diskurs zu dekonstruieren, indem sie eine Verbindung zwischen den anglokaribischen Autor_innen vor und nach 1950 herstellen (vgl. 2006: 11).

In Anbetracht dieser Ausführungen stellt sich mir die Frage, wie kollektiv und wie multipel die von Schwarz beschriebene „Stimme der Sendung“ tatsächlich war. Die Sendung stand für anglokaribische Literaturen, die den Paradigmen *local colour*, Regionalität und Oralität nachkamen und klammerte die teilweise epigonale Literatur der etablierten Autor_innen der Region aus. Dabei folgte der regionalistische Ansatz der Sendung auch den nationalen Interessen Großbritanniens in der Region und kollidierte mit den vorwiegend nationalen Perspektiven der regionalen kulturellen Eliten. *Caribbean Voices* forcierte nach meinem Verständnis die Karrieren der Autor_innen, deren Interessen auf dem Feld der Literatur und Kultur mit denen der Akteure der BBC übereinstimmten. Die Radiosendung *Caribbean Voices* vertrat also einerseits eine große Zahl unterschiedlicher Autor_innen aus der gesamten Region und kann somit als „collective voice“ (Schwarz 2011:

13) verstanden werden, andererseits repräsentierte sie nur eine Facette anglokaribischer Autor_innen und Literaturen, während sie andere ausließ. Ich schließe daraus, dass der im Rahmen der Sendung konstruierte Diskurs über anglokaribische Literatur und der resultierende, sich in der Diaspora konstituierende, literarische Kanon lediglich einen Ausschnitt des literarischen Spektrums des anglokaribischen Raums in der Mitte des 20. Jahrhunderts abbildeten. Vor diesem Hintergrund werde ich im Folgenden die von mir einführend formulierte Fragestellung beantworten und mich dabei auch mit meiner Eingangshypothese auseinandersetzen. Als Leitfrage lag meiner Analyse die Überlegung zugrunde, warum die BBC-Radiosendung *Caribbean Voices*, die eine Institution der Kolonialmacht darstellte, am Ende der Kolonialzeit auf breite und positive Resonanz innerhalb des literarischen Feldes im anglokaribischen Raum stieß. Meine Hypothese war, dass die regionalen Autor_innen von der Sendung profitierten, obwohl sie sich mit ihrer Partizipation den Erwartungen der Akteure der Sendung unterwarfen. Wie gezeigt worden ist, ist meine Forschungsfrage nicht für alle Autor_innen der Region gleichermaßen zu beantworten und genausowenig hat meine Hypothese für sämtliche Autor_innen im anglokaribischen Raum Gültigkeit. Die Sendung war insbesondere für die Autor_innen interessant, deren Literaturverständnis den Ansichten der Sendungsmacher vor allem hinsichtlich des dominierenden Selektionskriteriums *local colour* entsprach und die nach einem breiten Publikum im Ausland strebten. Dieser Autor_innengruppe lieferte die Sendung nicht nur ökonomische Anreize, sondern sie verfügte darüber hinaus über wertvolles soziales, kulturelles und symbolisches Kapital innerhalb des literarischen und kulturellen Feldes in Großbritannien. Den Autor_innen, die sich explizit als Autor_innen der Avantgarde im Rahmen der Sendung positionierten, verschaffte *Caribbean Voices* wesentliche Vorteile. Ein Beispiel hierfür ist der trinidadische Autor Samuel Selvon. Er thematisierte in seinen Kurzgeschichten, die er für die Sendung schrieb, schonungslos die Lebenswirklichkeiten der Unterschichten in der Region. Eines seiner formalen Mittel hierzu waren Repräsentationen von Umgangssprache und Kreolsprache im Text. Wie dargestellt, führte die Ausstrahlung seiner Kurzgeschichte „Behind the Humming Bird“ zu Empörung beim Mittelklasse-Publikum und den etablierten Eliten in der Region. In der Sendung „A West Indian Symposium“ im Rahmen von *Caribbean Voices* verneinte Selvon entschieden die Existenz einer literarischen Tradition im anglokaribischen Raum und sprach sich gegen die universellen Vorstellungen von Literatur aus, die die etablierten Autor_innen vertraten (vgl. Selvon CVS 506 07/09/50: 3). Sowohl mit seinen literarischen Texten als auch mit seinen öffentlichen Stellungnahmen positionierte er sich bewusst als Autor der Avantgarde in Abgrenzung zu den etablierten

Autor_innen in der Region. Angesichts dieser Interessenskoinzidenz zwischen den Akteuren der BBC und Selvon, nimmt es nicht Wunder, dass der junge Selvon zu den Autor_innen gehörte, die von Swanzy besonders gefördert und unterstützt wurden, und das sowohl nach seiner Migration nach England als auch in der Zeit davor. Seine Kurzgeschichte „Behind the Humming Bird“ versuchte Swanzy noch 1948, dem Jahr ihrer Ausstrahlung, in England zu veröffentlichen (vgl. Swanzy an G. Lindo HSA 16/12/48), in dem Wissen, dass die Ausstrahlung des Textes innerhalb der Region für Aufsehen gesorgt hatte. Auch dies verstehe ich als Zeichen dafür, dass Swanzy den Interessen der etablierten Akteure in der Region explizit zuwiderhandelte. Für die Autor_innen der Avantgarde waren die Sendung, Henry Swanzy und die Informationen, die sie in Form von Literaturkritik, Buchbesprechungen und Selektionsentscheidungen über die Nachfrage in Großbritannien erhielten, entscheidend, um sich erfolgreich innerhalb des literarischen Feldes im Ausland gemäß ihrer Interessen strategisch zu positionieren. Dies bestätigt meine Ausgangshypothese, in der ich die Anpassung der Autor_innen an die Erfordernisse der Sendung und des Marktes als Ausdruck von Handlungsmächtigkeit betrachtet habe, denn die Autor_innen handelten damit aktiv, bewusst und zielorientiert.

Darüber hinaus war die Sendung aufgrund der Tatsache, dass sie vergleichsweise hohe Honorare für die Manuskripte zahlte, die veröffentlicht wurden, auch für die Autor_innen in der Region interessant, die sich nicht als Avantgarde verstanden und sich nicht mit der von den Akteuren der Sendung artikulierten Definition von Literatur identifizierten. Die finanziellen (und symbolischen) Anreize führten demnach dazu, dass teilweise auch etablierte Autor_innen an *Caribbean Voices* partizipierten. Des Weiteren waren die Akteure der Sendung zumindest bis 1952 nicht in der komfortablen Situation, sämtliche Beiträge ablehnen zu können, die ihren Selektionskriterien nicht vollends entsprachen. Die Texte der etablierten Autor_innen wie Eileen Ormsby Cooper, Gloria Escoffery oder J. R. Bunting liefen somit zwar im Programm von *Caribbean Voices*, zirkulierten jedoch nicht, denn sie wurden nur selten literaturkritisch besprochen und so gut wie nie von Swanzy an Verlage oder Akteure im literarischen oder kulturellen Feld in England weitergeleitet. Die Partizipation der genannten Autor_innen bietet aus heutiger Perspektive jedoch die Chance, die anglokaribischen Literaturen und Autor_innen nach und vor dem kritischen Zeitpunkt um 1950 miteinander in Beziehung zu setzen, wie Donnell es einfordert:

[...] to examine how and why 1950 has remained an enduring genesis moment as well as to consider what came before this new beginning for Caribbean writing [...]

relating what has gone before to what is there now, or what has been read before to what is being read now. (2006: 11)

Das BBC-Archiv der Sendung *Caribbean Voices* ermöglicht das, was bisher kaum eine Anthologie vermocht hat, nämlich die Abbildung der Diversität des anglokaribischen literarischen Feldes am Ende der Kolonialzeit. Es liefert damit eine einzigartige Grundlage für zukünftige vergleichende literaturwissenschaftliche oder literatursoziologische Studien der Situation um 1950. Bereits die exemplarische Textanalyse von fünf Kurzgeschichten in dieser Arbeit hat gezeigt, dass sich die präsentierten Literaturen nicht einfach einer einzelnen Position im Feld zuordnen lassen, sondern vielmehr Zwischenpositionen repräsentieren. Ich habe für die Textanalyse in meiner Arbeit Kurzgeschichten aus dem Zeitraum bis 1952 herangezogen. In dieser Zeit dominierte die Zahl der partizipierenden Autor_innen, die noch in der Region selbst ansässig waren. Erst danach veränderte sich dieses Verhältnis kontinuierlich. Im Hinblick auf vertiefende Forschungsprojekte wäre es deshalb ebenfalls interessant, danach zu fragen, inwieweit sich die literarischen Texte mit einem zunehmenden Anteil von Autor_innen in der Diaspora sowohl inhaltlich als auch in ihrer Ästhetik entwickelten. Darüber hinaus steht eine umfassende Analyse der Kurzgeschichten und Gedichte der Sendung in ihrer gesamten Kontinuität aus. Mit der vorliegenden Arbeit und den bereits laufenden Forschungsprojekten ist die Auswertung des existierenden Archivmaterials längst nicht erschöpft. In weiterführenden Arbeiten wäre es meiner Meinung nach äußerst fruchtbar, die Brüche in den Blick zu nehmen, die sich aus den Produzent_innenwechseln für das in der Sendung präsentierte Textmaterial ergaben. Auch eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem intermedialen und performativen Charakter der Radioskripte wäre höchst spannend. Nicht zuletzt steht auch die Beantwortung der im Rahmen meiner Analyse aufgeworfenen Frage aus, warum die Zahl der Frauen, die durch die Sendung Zugang zum Buchmarkt in England erhielten, sich dort als namenhafte Autor_innen etablierten und von dort aus die spätere Kanonbildung beeinflussten, verschwindend gering ist, obwohl unter den Teilnehmer_innen der Sendung eine relativ große Zahl von Autorinnen anzutreffen ist. Auch bei der Auflistung der von Swanzy erwähnten und explizit geförderten Autor_innen fällt auf, dass Frauen stark unterrepräsentiert waren. Während Swanzy in seinen Publikationen einzelne Frauen wie Inez Knibb Sibley oder Louise Bennett zwar erwähnte, fehlten diese jedoch gänzlich unter den Namen derer, mit denen Swanzy direkt korrespondierte, die er in England gezielt unterstützte und deren Texte mit seiner Hilfe in England publiziert worden sind.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR/ ARCHIVGUT

BBC Written Archive Centre, Reading (UK), Caribbean Voices Scripts (CVS):

- Aarons, R. L. C. 07.12.1947. „Policeman Tying his Laces.“ 156.
———. 04.07.1948. „Santander Avenue.“ 245.
- Arthur, William. 06.04.1947. „Sugar.“ 101.
- Bell, Gordon. 27.04.1947. „Comments on Programmes.“ 106.
———. 12.10.1947. „The Critics’ Circle.“ 147.
- Benjamin, Elsie. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 511.
- Bennett, Wycliffe. 12.11.1950. „The Poetry of Jamaica.“ 554.
- Brathwaite, Edward. 26.09.1954. „The Impact of Europe.“ (Poems). 989.
- Bridge, L. A. M. 11.04.1948. „Gratitude.“ 203.
- Burke, Terry. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 511.
- Calder-Marshall, Arthur. 01.02.1948. „What I Hope to see from the West Indies.“ 163.
———. 14.03.1948. „Criticism.“ (Samuel Selvon: „The Sea“; H. V. Ormsby Marshall: „The Earthquake“). 185.
———. 18.04.1948. „Review of Life and Letters.“ 206.
———. 23.05.1948. „Criticism.“ (Albert Ferreira: „Speaking on the Sun“; Willy Richardson: „Hedge of Life“). 226.
———. 09.01.1949. „Criticism.“ (George Lamming: „Variations on a Theme“ und „Growing up in the Village“). 329.
———. 13.03.1949. „Technical Comment.“ (Daniel Samaroo Joseph: „Taxi Mister“). 346.
———. 12.03.1950. „Criticism.“ (Victor Reid: „No Mourning in the Valley“). 438.
———. 09.07.1950. Kommentar des Moderators.
———. 22.03.1953. „Review of ‘In the Castle of My Skin’.“ 807.
———. 09.05.1954. „Criticism.“ (O. M. Howard: „Grey in the Twilight“). 946.
- Campbell, George. 29.02.1948. „Holy.“ (Poem). 169.
- Carberry, H. D. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 507.
- Carew, Jan. 21.10.1951. „The West Indian Artist in the Contemporary World: Discussion by Denis Williams & Jan Carew.“ 654.
- Carr, Ernest. 02.05.1948. „Gan-Gan.“ 219.
- Cross, Ulric. 27.04.1947. „Comments on Programmes.“ 107.
- Currey, R. N. 20.03.1949. „Recent West Indian Literary Anthologies.“ 347.
———. 02.04.1950. „Review of West Indian Publications.“ 450.
———. 11.03.1951. „Some West Indian Publications.“ 592.

- . 28.09.1952. „Review.“ 750.
- Dawes, Neville. 08.06.1952. „The Need for a Critical Tradition.“ 724.
- . 15.06.1952. „At this the Arc and Pinnacle of Love.“ „In Oxford.“ (Poems). 725.
- Escoffery, Gloria. 22.04.1951. „Discussion on Edgar Mittelholzer’s Novel ‘Shadows Move Among Them’.“ 608.
- Figuroa, John. 27.04.1947. „Comments on Programmes.“ 105.
- . 12.10.1947. „The Critics’ Circle.“ 148.
- . 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 512.
- Fuller, Roy. 16.05.1948. „Criticism of recent West Indian Poetry.“ 223.
- . 23.01.1949. „Poetry of Barnabas Ramon-Fortune.“ 334.
- . 22.05.1949. „The Poetry of D. A. Walcott.“ 375.
- . 28.05.1950. „Prologue and Epilogue to Play.“ 475.
- . 23.03.1952. „Derek Walcott’s latest poems reviewed.“ 694.
- . 12.10.1952. „Critique of ‘The Fabulous Well’ [by Wilson Harris].“ 755.
- . 13.12.1953. „Review of Selected Poems by J. E. C. McFarlane 1943 – 1952.“ 907.
- Gibbs, Egbert. 13.07.1947. „High Buch Back of the House.“ 131.
- Grason, Doreen Goodwin. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 504.
- Hall, Stuart. 28.11.1954. „Spoilt Pattern“ (Poems). 1013.
- . 06.11.1955. „Mac.“ „Second Begetting Oxford.“ „Impass-Cities to Music Perhaps.“ (Poems). 1119.
- . 19.02.1956. „An Immigrant.“ 1124.
- . 22.06.1958. „Guest Critic“ 1350.
- Hendricks, Micky. 29.02.1948. „Jamaican Fragment.“ 168.
- Henriques, Fernando. 12.10.1947. „The Critics’ Circle.“ 146.
- Henry, A. E. T. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 510.
- Herring, Robert. 18.04.1948. „What I look for in West Indian Literature – Jamaica.“ 205.
- Hill, Errol. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 515.
- Hoad, Olga. 07.03.1948. „My Sweet Barbados Home.“ 175.
- Howard, O. M. 09.05.1954. „Grey in the Twilight.“ 945.
- Joseph, Daniel Samaroo. 13.03.1949. „Taxi Mister.“ 344.
- Lamming, George. 06.08.1950. „Song for Marian.“ 522.
- . 01.03.1953. „Programme of Greeting for the 60th Birthday of F. A. Collymore, Editor of Bim.“ 801.
- Laski, Marganita. 22.04.1951. „Discussion on Edgar Mittelholzer’s Novel ‘Shadows Move Among Them’.“ 607.
- Lockhart, Emily. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 509.

Marshall, H. V. Ormsby. 14.03.1948. „The Earthquake.“ 184.

Marson, Una. 25.03.1945. Kommentar der Moderatorin.
 ———. 25.03.1945. „Tribute to Constance Hollar.“ 10.

Maxwell, Ken. 15.06.1952. „A Midsummer Night’s Dream.“ „Early Morning from Blenheim.“ „In Commemoration.“ (Poems). 727.

McFarlane, Basil. 18.06.1950. „Christopher.“ 492.

McFarlane, John Ebenezer Clare. 07.05.1950. „My Poetic Life.“ 469.

Mendes, Alfred. 18.06.1950. „Criticism.“ (Basil McFarlane: „Christopher“). 493.
 ———. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 505.

Mittelholzer, Edgar. 09.03.1947. „The Pawpaw Tree.“ 97.
 ———. 09.07.1950. „Comment on: ‘A Morning at the Office’.“ 503.

Naipaul, V. S. 27.04.1952. „Potatoes.“ 703.

Richardson, Willy. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 508.

Salkey, Andrew. 15.06.1952. „A Jamaican in London.“ 726.

Selvon, Samuel. 29.02.1948. „The Great Drought.“ 170.
 ———. 14.03.1948. „The Sea.“ 183.
 ———. 25.07.1948. „The Obeah Man.“ 263.
 ———. 07.05.1950. „Review of Edgar Mittelholzer’s Novel ‘A Day at the Office’ [sic].“ 468.
 ———. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 506.
 ———. 06.08.1950. „Poem in London.“ 523.
 ———. 01.03.1953. „Programme of Greeting for the 60th Birthday of F. A. Collymore, Editor of Bim.“ 800.

Sharp, Stanley. 01.02.1953. „The Verse of Derek Walcott.“ 793.

Spender, Stephen. 05.08.1951. „Henry Swanzy interviews Stephen Spender.“ 638.

Swanzy, Henry. 02.02.1947. Anmoderation.
 ———. 27.07.1947. Kommentar des Moderators.
 ———. 12.10.1947. „The Critics’ Circle.“ 145.
 ———. 11.01.1948. „Talk.“ 160.
 ———. 21.03.1948. Kommentar des Moderators.
 ———. 15.08.1948. „The Last Six Months.“ 268.
 ———. 20.02.1949. „The Last Six Months.“ 343.
 ———. 21.08.1949. „The Last Six Months.“ 409.
 ———. 12.02.1950. „The Last Six Months.“ 420.
 ———. 13.08.1950. „The Last Six Months.“ 525.
 ———. 18.02.1951. Kommentar des Moderators.

- . 18.02.1951. „The Last Six Months.“ 584.
- . 19.08.1951. „The Last Six Months.“ 642.
- . 10.02.1952. „The Last Six Months.“ 682.
- . 31.08.1952. „The Last Six Months.“ 743.
- . 01.03.1953. „The Last Six Months.“ 802.
- . 24.03.1953. „Voices of the Caribbean.“ 808.
- . 12.04.1953. Anmoderation.
- . 30.08.1953. „The Last Six Months.“ 862.
- . 18.04.1954. „The Last Six Months.“ 939.
- Tyrrel, Eve. 29.02.1948. „Duppy Brings a Chain.“ 167.
- Walcott, Derek. 04.02.1951. „Henri Christophe I.“ 582.
- . 11.02.1951. „Henri Christophe II.“ 583.
- Williams, Denis. 21.01.1951. „Art in the Caribbean.“ 576.
- . 21.10.1951. „The West Indian Artist in the Contemporary World: Discussion by Denis Williams & Jan Carew.“ 653.
- Woolford, Gordon. 09.07.1950. „A West Indian Symposium.“ 514.

University of Birmingham, Special Collections, Henry Swanzy Archive (HSA):

- Bunting, J. R. 15.04.1948. Brief an Henry Swanzy.
- Cape, Jonathan. 12.09.1952. Brief an Henry Swanzy.
- Collymore, Frank. 28.08.1948. Brief an Henry Swanzy.
- . 22.01.1949. Brief an Henry Swanzy.
- . 28.03.1949. Brief an Henry Swanzy.
- . 19.01.1950. Brief an Henry Swanzy.
- . 06.04.1950. Brief an Henry Swanzy.
- . 19.09.1950. Brief an Henry Swanzy.
- . 05.01.1951. Brief an Henry Swanzy.
- . 27.02.1952. Brief an Henry Swanzy.
- . 26.06.1952. Brief an Henry Swanzy.
- . 07.08.1952. Brief an Henry Swanzy.
- Dobrée, Bonamy. 30.11.1951. Brief an Henry Swanzy.
- . 05.12.1951. Brief an Henry Swanzy.
- Durant, C. S. 29.09.1948. Hörerbrief an Radio Distribution (Barbados) Ltd.
- Edmett, E. R. 04.06.1947. Internes BBC-Memo an G. M. Stevenson.
- Fuller, Roy. 04.04.1949. Brief an Henry Swanzy.

Hewitt, J. M. 20.09.1949. Brief an Henry Swanzy.

Irvine, D. H. 07.06.1952. Brief an Henry Swanzy.

Jamaica P.E.N. Quarterly, Nr. 1, März 1951

Laing, J. M. 30.09.1948. Brief der Radio Distribution (Barbados) Ltd. an Irene Elford (BBC Communications).

Lamming, George. 05.05.1952. Brief an Henry Swanzy.

Lindo, Cedric. 13.02.1951. „Writing for the BBC’s ‘Caribbean Voices’. Talk to the Jamaica Branch of the International P.E.N. Club.”

Lindo, Gladys. 14.09.1946. Brief an Henry Swanzy.

———. 29.07.1947. Brief an Henry Swanzy.

———. 31.10.1947. Brief an Henry Swanzy.

———. 01.01.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 01.03.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 23.03.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 03.04.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 17.05.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 02.06.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 17.06.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 31.08.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 07.09.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 02.10.1948. Brief an Henry Swanzy.

———. 19.02.1949. Brief an Henry Swanzy.

———. 07.03.1949. Brief an Henry Swanzy.

———. 13.04.1949. Brief an Henry Swanzy.

———. 30.04.1949. Brief an Henry Swanzy.

———. 14.07.1949. Brief an Henry Swanzy.

———. 02.02.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 06.03.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 04.04.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 02.05.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 01.06.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 02.10.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 03.11.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 02.12.1950. Brief an Henry Swanzy.

———. 04.01.1951. Brief an Henry Swanzy.

———. 07.08.1951. Brief an Henry Swanzy.

———. 16.11.1951. Brief an Henry Swanzy.
———. 04.02.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 06.05.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 02.06.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 04.08.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 05.09.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 18.09.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 01.10.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 03.12.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 30.12.1952. Brief an Henry Swanzy.
———. 02.02.1953. Brief an Henry Swanzy.
———. 03.03.1953. Brief an Henry Swanzy.
———. 02.02.1954. Brief an Henry Swanzy.
———. 03.06.1954. Brief an Henry Swanzy.
———. 03.07.1954. Brief an Henry Swanzy.
Marson, Una. 13.05.1952. Brief an Henry Swanzy.
Selvon, Samuel. 27.04.1950. Brief an Henry Swanzy.
———. 03.06.1954. Brief an Henry Swanzy.
Swanzy, Henry. 13.08.1946. Brief an Gladys Lindo.
———. 17.12.1946. Brief an Gladys Lindo.
———. 15.01.1947. Brief an Gladys Lindo
———. 27.02.1947. Brief an Gladys Lindo.
———. 17.03.1947. Brief an Harold Telemaque.
———. 29.07.1947. Brief an Harold Telemaque.
———. 06.08.1947. Brief an Gladys Lindo.
———. 20.10.1947. Brief an Gladys Lindo.
———. 17.12.1947. Brief an Roy Fuller.
———. 09.02.1948. Brief an Gladys Lindo.
———. 16.03.1948. Brief an Gladys Lindo.
———. 05.04.1948. Brief an Gordon Woolford.
———. 20.04.1948. Brief an Gladys Lindo.
———. 03.05.1948. Brief an Harold Telemaque.
———. 03.05.1948. Brief an Roy Fuller.
———. 23.06.1948. Brief an Gladys Lindo.
———. 22.07.1948. Brief an Gladys Lindo.

- . 20.08.1948. Brief an Gladys Lindo.
- . 23.09.1948. Brief an Arthur Calder-Marshall.
- . 29.10.1948. Brief an Samuel Selvon.
- . 16.12.1948. Brief an Gladys Lindo.
- . 20.01.1949. Brief an Gladys Lindo.
- . 21.02.1949. Brief an Gladys Lindo.
- . 04.1949 (undatiert). Brief an Gladys Lindo.
- . 27.04.1949. Brief an Frank Collymore.
- . 18.05.1949. Brief an Gladys Lindo.
- . 25.05.1949. Brief an Frank Collymore.
- . 21.06.1949. Brief an L. M. H. Timmermans (University of London Press).
- . 14.07.1949. Brief an Roy Fuller.
- . 18.07.1949. Brief an Frank Collymore.
- . 21.10.1949. Brief an J. M. Hewitt.
- . 18.11.1949. Brief an Derek Walcott.
- . 18.01.1950. Brief an Gladys Lindo.
- . 16.03.1950. Brief an Gladys Lindo.
- . 16.05.1950. Brief an Frank Collymore.
- . 17.05.1950. Brief an Gladys Lindo.
- . 19.06.1950. Brief an Gladys Lindo.
- . 19.07.1950. Brief an Lennox de Paiva.
- . 20.10.1950. Brief an Frank Collymore.
- . 20.10.1950. Brief an Gladys Lindo.
- . 21.12.1950. Brief an Gladys Lindo.
- . 16.01.1951. Brief an Wilson Harris.
- . 16.01.1951. Brief an Denis Williams.
- . 15.02.1951. Brief an Errol Hill.
- . 16.03.1951. Brief an Gladys Lindo
- . 08.05.1951. Brief an Stephen Spender.
- . 22.05.1951. Brief an Gordon Woolford.
- . 15.06.1951. Brief an Gladys Lindo
- . 01.11.1951. Brief an Neville Dawes.
- . 22.11.1951. Brief an Peter Abrahams.
- . 19.02.1952. Notiz an Calder-Marshall.

- . 18.04.1952. Brief an J. F. Kraal (Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam).
- . 21.04.1952. Brief an Gladys Lindo.
- . 20.05.1952. Brief an Frank Collymore.
- . 20.05.1952. Brief an Gladys Lindo.
- . 20.05.1952. Brief an Una Marson.
- . 10.07.1952. Brief an Frank Collymore.
- . 11.09.1952. Brief an Roy Fuller.
- . 24.09.1952. Brief an Gladys Lindo
- . 07.11.1952. Brief an John Lehmann Ltd.
- . 08.11.1952. Brief an Gladys Lindo.
- . 24.11.1952. Brief an Edward Kamau Brathwaite.
- . 26.01.1953. Brief an George Lamming.
- . 23.02.1953. Brief an Gladys Lindo.
- . 24.02.1953. Brief an Edward Kamau Brathwaite.
- . 03.03.1953. Brief an Erroll John.
- . 02.04.1953. Brief an Edward Kamau Brathwaite.
- . 02.04.1953. Brief an Wilson Harris.
- . 20.04.1953. Brief an Gladys Lindo.
- . 10.06.1953. Brief an Edgar Mittelholzer.
- . 31.08.1953. Brief an V. S. Naipaul.
- . 25.03.1954. Brief an Edward Kamau Brathwaite.
- . 25.03.1954. Brief an Frank Collymore.
- . 03.06.1954. Brief an Gladys Lindo
- . 09.06.1954. Brief an V. S. Naipaul.
- . 14.07.1954. Brief an Margery Perham.
- . 23.07.1954. Brief an Roy Fuller.
- . 30.07.1954. Brief an Gladys Lindo.
- . 01.10.1954. Brief an Gladys Lindo.
- Telemaque, Harold. 25.07.1948. Brief an Henry Swanzy.
- Timmermans, L. M. H. (University of London Press). 20.06.1949. Brief an Henry Swanzy.
- Vaz, Noel. 16.10.1953. Brief an Henry Swanzy.
- Walcott, Derek. 06.07.1952. Brief an Henry Swanzy.
- Williams, Denis. 10.01.1951. Brief an Henry Swanzy.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Allis, Jaenette. 1981. *West Indian Literature: An Index of Criticism, 1930–1975*. Boston, Mass. G.K. Hall and Company.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin (Hrsg.). 2002. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. 2. Aufl. London, New York: Routledge.
- Bandau, Anja, und Martha Zapata Galindo (Hrsg.). 2011a. *El Caribe y sus Diásporas: Cartografía de Saberes y Prácticas Culturales*. Madrid: Verbum.
- Baugh, Edward. 1986. „Derek Walcott.“ In *Fifty Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Hrsg. v. Daryl Cumber Dance. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press. 462–73.
- Benítez Rojo, Antonio. 1998. *La Isla que se repite*. 1. Ed. Definitiva. Colección Ceiba. Barcelona: Ed. Casiopea.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1983. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.“ In *Soziale Ungleichheiten*. Hrsg. v. Reinhard Kreckel. Soziale Welt Sonderband 2. Göttingen: Schwartz. 183–98.
- . 1999. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boxill, Anthony. 1986. „Wilson Harris.“ In *Fifty Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Hrsg. v. Daryl Cumber Dance. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press. 187–97.
- . 1995. „The Beginnings to 1929.“ In *West Indian literature*. Hrsg. v. Bruce A. King. 2. überarb. Aufl. London, Basingstoke: Macmillan. 27–37.
- Brazier, Jana E. und Anita Mannur (Hrsg.). 2003. *Theorizing Diaspora: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Breiner, Laurence A. 1998. *An Introduction to West Indian Poetry*. Cambridge [England], New York: Cambridge University Press.
- Breitinger, Eckhard. 1977. „Aspekte der Produktion Westindischer Literatur.“ In *Literaturen in englischer Sprache: Ein Überblick über englischsprachige Nationalliteraturen außerhalb Englands*. Hrsg. v. Heinz Kosok und Horst Prießnitz. Schriftenreihe Literaturwissenschaft 5. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann. 141–56.
- Briggs, Asa. 1970. *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The War of Words*. London: Oxford Univ. Press. Band III.
- Buzelin, Héléne und Lise Winer. 2008. „Literary Representations of Creole Languages: Cross-Linguistic Perspectives from the Caribbean.“ In *The Handbook of Pidgin and Creole studies*. Hrsg. v. Silvia Kouwenberg und John V. Singler. Oxford: Blackwell. 637–65.
- Carlyle, Thomas. 1849. „Occasional Discourse on the Negro Question.“ In *Fraser's Magazine*, Dezember. 670-679. Konsultiert am 01.04.2013.
http://en.wikisource.org/wiki/Page%3AOccasional_Discourse_on_the_Negro_Question.djvu/5.

- . 1867. *Shooting Niagara: And After?* London: Chapman and Hall.
- Chang, Victor. 2003. „West Indian Poetry.“ In *A Companion to 20th-Century Poetry*. Hrsg. v. Neil Roberts. Oxford: Blackwell. 235–48.
- Cobham, Rhonda. 1986. „The Caribbean Voices Programme and the Development of West Indian Short Fiction: 1945-1958.“ In *The Story must be told: Short Narrative Prose in the New English Literatures*. Hrsg. v. Peter O. Stummer. Würzburg: Königshausen + Neumann. 146–58.
- . 1995. „The Background.“ In *West Indian Literature*. Hrsg. v. Bruce A. King. 2. überarb. Aufl. London, Basingstoke: Macmillan. 11–26.
- DeCamp, David. 1971. „Toward a Generative Analysis of a Post-Creole Speech Continuum.“ In *Pidginization and Creolization of Languages: Proceedings of a Conference held at the University of the West Indies, Mona, Jamaica, April, 1968*. Hrsg. v. Dell H. Hymes. Cambridge, Eng: Cambridge University Press. 349–70.
- Döblin, Alfred. 1989 (1929). „Literatur und Rundfunk.“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten: Walter-Verlag. 251–61.
- Donnell, Alison. 2006. *Twentieth-Century Caribbean Literature: Critical Moments in Anglophone Literary History*. London, New York: Routledge.
- Donnell, Alison und Sarah L. Welsh (Hrsg.). 1996. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. London, New York, NY: Routledge.
- Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: An Introduction*. London, New York: Verso.
- Ette, Ottmar. 2005. *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz. ÜberLebenswissen 2*. Berlin: Kulturverl. Kadmos.
- Figuroa, John (Hrsg.). 1972 (1966). *Caribbean Voices: An Anthology of West Indian Poetry: Vol. 1: Dreams and Visions*. 4. Aufl. 2 Bände. London: Evans.
- (Hrsg.). 1970. *Caribbean Voices: An Anthology of West Indian Poetry: Vol. 2: The Blue Horizons*. 2 Bände. London: Evans.
- . 1989. „The Flaming Faith of These First Years: Caribbean Voices.“ In *Tibisiri: Caribbean Writers and Critics*. Hrsg. v. Maggie Butcher. Sydney: Dangaroo Press. 59–80.
- Fischer, Eugen K. 1964. *Das Hörspiel: Form und Funktion*. Stuttgart: Kröner.
- Fleischmann, Ulrich. 2006. „Die Karibik: Eine Einführung.“ Die Karibik als Interaktionsraum in Geschichte und Gegenwart. Berlin: Lateinamerika-Institut, 20. April.
- Foucault, Michel. 1976. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1981. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gamper, Michael. 2009. „Nicht-Wissen und Literatur: Eine Poetik des Irrtums bei Bacon, Lichtenberg, Novalis, Goethe.“ *IASL* 34 (2): 92–120.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press.
- Glissant, Edouard. 2005. *Kultur und Identität: Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Heidelberg: Wunderhorn.

- Griffith, Glyne A. 2001a. „Deconstructing Nationalisms: Henry Swanzy, Caribbean Voices and the Development of West Indian Literature.“ *Small Axe a Caribbean Journal of Criticism* (10): 1–20.
- . 2001b. „This is London Calling the West Indies: Henry Swanzy, the BBC and the Development of Caribbean Literature.“ Konsultiert am 19.03.2013. <http://ufdc.ufl.edu/CA00400245/00001>.
- . 2003. „‘This is London Calling the West Indies’: the BBC’s Caribbean Voices.“ In *West Indian Intellectuals in Britain*. Hrsg. v. Bill Schwarz. Studies in Imperialism. Manchester: Manchester Univ. Press. 196–209.
- . 1980a. „Encoding/ Decoding.“ In *Culture, Media, Language: Working papers in Cultural Studies, 1972-79*. Hrsg. v. Stuart Hall. London, [Birmingham, West Midlands]: Hutchinson; Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. 128–38.
- . 1980b. „Introduction to Media Studies at the Centre.“ In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Hrsg. v. Stuart Hall. London, [Birmingham, West Midlands]: Hutchinson; Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. 117–27.
- Hall, Stuart. 1981a. „The Structured Communication of Events.“ In *Society and the Social Sciences: An Introduction*. Hrsg. v. David C. Potter. London: Routledge & K. Paul. 269–89.
- . 1981b. „The Whites of their Eyes: Racist Ideologies and the Media.“ In *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*. Hrsg. v. George Bridges und Rosalind Brunt. London: Lawrence and Wishart. 28–52.
- . 1985. „Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates.“ *Critical Studies in Mass Communication* 2 (2): 91–114.
- . 1992. „The West and the Rest: Discourse and Power.“ In *Formations of Modernity*. Hrsg. v. Stuart Hall und Bram Gieben. Cambridge: Polity Press. 275–331.
- . 1994. „Reflections upon the Encoding/ Decoding Model: An Interview with Stuart Hall.“ In *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*. Hrsg. v. Jon Cruz und Justin Lewis. Boulder: Westview Press. 253–74.
- . 1996a. „On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall.“ In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Hrsg. v. Stuart Hall, David Morley und Kuan-Hsing Chen. London, New York: Routledge. 131–50.
- . 1996b. „Gramsci’s Relevance for the Study of Race and Ethnicity.“ In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Hrsg. v. Stuart Hall, David Morley und Kuan-Hsing Chen. London, New York: Routledge. 411–40.
- . 1997. „The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of our Time.“ In *Media and Cultural Regulation*. Hrsg. v. Kenneth Thompson. London, Thousand Oaks, Calif, Milton Keynes: Sage Publications; Open University. 207–38.
- . 2000. „Conclusion: the Multi-cultural Question.“ In *Un/settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglements, "Transruptions"*. Hrsg. v. Barnor Hesse. London, New York,: Zed Books. 209–41.

- Hartwig, Friederike. 2010. „Geschichtsdarstellung und Identitätskonstruktion von Frauen in der Karibik im 19. Jahrhundert.“ Magisterarbeit, Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin.
- Jahnke, Tatjana und Oliver Davin. 2005. „Literaturkritik im Rundfunk am Beispiel der Weimarer Republik.“ In *Radio Radio: Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk*. Hrsg. v. Heiner Boehncke und Michael Crone. Frankfurt am Main: P. Lang. 85–112
- James, Louis. 1999. *Caribbean Literature in English*. London, New York: Longman.
- Jarrett-Macauley, Delia. 1998. *The Life of Una Marson, 1905-65*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- King, Bruce A. 1979. „Introduction.“ In *West Indian Literature*. Hrsg. v. Bruce King. London etc: MacMillan Press. 1–8.
- King, Bruce A. 1995. „Introduction.“ In *West Indian Literature*. Hrsg. v. Bruce A. King. 2. überarb. Aufl. London, Basingstoke: Macmillan. 1–10.
- Kocka, Jürgen und Manuel Frey. 1998. *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Berlin: Fannei & Walz.
- Lamming, George. 1972. „Interview with George Lamming.“ In *KAS-KAS: Interviews with Three Caribbean Writers in Texas: George Lamming, C. L. R. James, Wilson Harris*. Hrsg. v. Ian Munro und Reinhard Sander. Austin, Texas: African and Afro-American Research Institute. 5–20
- . 1992 (1960). *The Pleasures of Exile*. Überarb. Aufl. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Marchart, Oliver. 2003. „Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles: Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies.“ Konsultiert am 28.03.2013. http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html.
- . 2008. *Cultural Studies*. Konstanz: UVK Universitätverlag Konstanz GmbH.
- Marson, Una. 1996 (1949). „We Want Books – But Do We Encourage Our Writers?“ In *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Hrsg. v. Alison Donnell und Sarah L. Welsh. London, New York, NY: Routledge. 185–86.
- Mercer, Kobena. 1988. „Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain.“ In *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. Hrsg. v. Mbye B. Cham und Claire Andrade-Watkins. Cambridge, Mass: MIT Press. 50–61.
- Meyer-Seipp, Johanna. 2005. „Literatur im Rundfunk: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer.“ In *Radio Radio: Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk*. Hrsg. v. Heiner Boehncke und Michael Crone. Frankfurt am Main: P. Lang. 63–84.
- Morris, Mervyn. 1996 (1967). „On Reading Louise Bennett, Seriously.“ In *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Hrsg. v. Alison Donnell und Sarah L. Welsh. London, New York, NY: Routledge. 194–97.
- Munro, Ian H. 1986. „George Lamming.“ In *Fifty Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Hrsg. v. Daryl Cumber Dance. New York; Westport, Connecticut; London: Greenwood Press. 264–75.

- Nanton, Philip. 2000. „What Does Mr. Swanzy Want – Shaping or Reflecting? An Assessment of Henry Swanzy’s Contribution to the Development of Caribbean Literature.“ *Caribbean Quarterly* 46 (1): 61–72.
- Newton, Darrell. 2008. „Calling the West Indies: the BBC World Service and Caribbean Voices.“ Konsultiert am 28.03.2013.
http://www.open.ac.uk/socialsciences/diasporas/conference/pdf/calling_the_west_indies.pdf.
- Nohlen, Dieter und Franz Nuschele (Hrsg.). 1995. *Handbuch der Dritten Welt: Mittelamerika und Karibik*. 1. überarb. und aktualisierter Nachdr. der 3. Aufl. 8 Bände. Band 3. Bonn: Dietz.
- Oakley, Leo. 1996 (1970). „Ideas of Patriotism and National Dignity.“ In *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Hrsg. v. Alison Donnell und Sarah L. Welsh. London, New York, NY: Routledge. 91–93.
- Perkons, Mara. 2005. „Literatur für alle – Sinn von Literaturvermittlung im Radio.“ In *Radio Radio: Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk*. Hrsg. v. Heiner Boehncke und Michael Crone. Frankfurt am Main: P. Lang. 125–35.
- Phillips, Mike und Trevor Phillips. 1998. *Windrush: The irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. London: HarperCollins.
- Pouchet Paquet, Sandra. 1995. „The Fifties.“ In *West Indian Literature*. Hrsg. v. Bruce A. King. 2. überarb. Aufl. London, Basingstoke: Macmillan. 51–62.
- Puri, Shalini (Hrsg.). 2003. *Marginal Migrations: The Circulation of Cultures within the Caribbean*. London: Macmillan-Caribbean.
- Ramchand, Kenneth. 2004. *The West Indian Novel and its Background*. Überarb. Aufl. Kingston: Randle.
- Rosenberg, Leah. 2011. „Anglophone Caribbean Literature and the Canon.“ In *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Hrsg. v. Michael Bucknor und Alison Donnell. Abingdon, Oxon, New York: Routledge. 347–55.
- Rowell, Charles H. 1988. „An Interview with Olive Senior.“ *Callaloo* 36: 480-90.
- Sand, Andrea. 2012. „English-Based Creoles.“ In *English Historical Linguistics: An International Handbook*. Hrsg. v. Alexander Berg und Laurel J. Brinton. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 2120–34.
- Sander, Reinhard. 1995. „The Thirties and the Forties.“ In *West Indian Literature*. Hrsg. v. Bruce A. King. 2. überarb. Aufl. London, Basingstoke: Macmillan. 38–50.
- Schwarz, Bill. 2011. „The Strange Creolisation of Anglophone Caribbean Letters.“ *Wasafiri* 26 (4): 11–13.
- Sewell, Sharon C. 1997. „British Decolonization in the Caribbean: The West Indies Federation.“ Masterarbeit, Oklahoma State University. Konsultiert am 14.03.2013.
<http://dc.library.okstate.edu/cdm/singleitem/collection/theses/id/333/rec/11/rec/11>.
- Sherlock, Philip und Andrew Pearse (Hrsg.). 1949. *Caribbean Quarterly* 1 (2).
- Slack Daryl, Jennifer. 1996. „The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies.“ In *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. Hrsg. v. Stuart Hall, David Morley und Kuan-Hsing Chen. London, New York: Routledge. 112–27.

- Swanzy, Henry. 1949. „Caribbean Voices. Prolegomena to a West Indian Culture.“ *Caribbean Quarterly* 1 (2): 21–28.
- . 1952. „Writing in the British Caribbean: A Study of Cultural Devolution.“ *West Indische Gids* (51/4): 217–40. Konsultiert am 19.03.2013. <http://www.kitlv-journals.nl/index.php/nwig/issue/view/781/showToc>.
- . 1956. „The Literary Situation in the Contemporary Caribbean.“ *Books Abroad* 30 (3): 266–74.
- The Times. 2004. „Henry Swanzy: Broadcaster who brought Caribbean writing to world attention.“ *The Times*, 06.04. Obituary.
- Torres-Saillant, Silvio. 2006. *An Intellectual History of the Caribbean*. New York: Palgrave Macmillan.
- Walmsley, Anne. 1992. *The Caribbean Artists Movement 1966-1972: A Literary & Cultural History*. London, Port of Spain: New Beacon Books.
- Wambu, Onyekachi. 1998. „Black British Literature since Windrush.“ Konsultiert am 14.03.2013. http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/literature_08.shtml.
- Winer, Lise. 2009. *Dictionary of the English/Creole of Trinidad & Tobago: On historical principles*. Montreal [Que.]: McGill-Queen's University Press.
- Zapf, Hubert. 1997. *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Zimmermann, Harro. 1998. „RadioHören - der Sinn der Vernunft: Forschungsperspektiven zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften.“ In *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. Band 4. Hrsg. v. Sabina Becker. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. 11–47.

ANHANG: „THE PAWPAW TREE“ VON EDGAR MITTELHOLZER⁹¹

It happened a few years ago in British Guiana. A kindly old negro called Ralph whom Rachel and I had known since childhood days gave us a great deal of help when we were moving into our new cottage in the Queenstown district of New Amsterdam, and the first piece of advice he gave us was that we should have the pawpaw tree in the backyard cut down. Rachel asked him why, and he replied: “Dat ain’ a good tree to keep near de house ma’am.”

“He’s probably thinking of the old superstition concerning pawpaw trees, Rachel,” I put in. “Isn’t that what you mean, Ralph?” I asked him. But our old friend shook his head. “No, sir. Ah ain’ mean dat,” he said gravely.

Rachel laughed and said that she hoped I was not one of those who believed in the superstition. I assured her that I was not, but added: “All the same, I think I am in a position to sympathise with Ralph’s views. My grandmother always took a most serious view of pawpaw trees. She would have preferred to permit a boa-constrictor to roam around the yard rather than have a pawpaw tree growing near the backstairs. She said it brought sickness, if I remember rightly.”

Ralph granted ominously and said: “Sir, it ain’ dat I mean. I know about dat superstition, but it’s something else dat I mean. Dis ain’ a good tree, sir. Dis is a evil tree. You better tek me advice and cut it down.”

“But why? I can’t see anything the matter with it. It seems the same as any other pawpaw tree to me. It’s got some lovely fruit, too.”

Ralph smiled mysteriously and said: “Yes, sir, de fruit taste good, but dis tree plant over a grave – a ole Dutchman’ grave. And he wasn’t a good man when he was alive, sir.”

“Where did you hear such a tale?”

“De ole people tell me, sir. Ever since I was a child I know a pawpaw tree to grow up on dis same spot. Every time you cut it down another one springs up. Widdout no seeds fall on de spot a pawpaw tree does grow upon de spot. It’s not a natural tree, sir. Evil mak it grow up, and it got evil in it. Cut it down, sir. Tek me advice. Don’t leave it here.”

⁹¹ Für die Transkription der Kurzgeschichte wurde die Formatierung, Orthographie und Interpunktion des Radioskripts übernommen.

After he had gone, Rachel and I discussed the matter, and discussed it at some length, for Ralph might be a simple old fellow, but he was no fool. From our childhood days we had known him to be a level-headed fellow whose advice it always paid to heed. However, his tale intrigued Rachel and myself so much that we decided that if there was any sort of haunting attached to this tree, then why should we not leave it and see for ourselves what the ghost looked like. We both regarded the matter in a flippant spirit. I told her: "My dear, I've never seen a ghost in my life, but nothing would give me greater pleasure than to witness a nice little chunk of ectoplasm materialising in our backyard one night. I mean, New Amsterdam is not a town noted for its startling or diverting events, and, if anything, we ought to do everything in our power to encourage this old Dutchman to pay us a call if he so desires."

"I agree with you," she giggled. "We'll leave it and see what happens."

And we did not have to wait very long for something to happen. One afternoon during the following week it fell out that I was not in the mood for tennis. I should have been, of course, because the weather was at its best – blue sky streaked with cirrus feathers, a soft north-easterly trade and the smell of grass and flowers in the air. But the fact was that I had that afternoon received a booklet of poems from a very good friend of mine in Georgetown, and I was eager to get down to sample its contents. Rachel was disappointed, for she was playing in a challenge game, and there was a bet on it, and, naturally, she had wanted me to witness it. But once I have made up my mind I have made it up – and she knew this, so did not argue very much.

Having seen her off, I took a Berbice chair into the backyard and settled down to what I assured myself would be two hours of quiet enjoyment (I had a great deal of confidence in the ability of my friend as a poet).

I had the place entirely to myself. We only kept one servant as the cottage was very small, and she had gone home a short while ago and would not be returning until seven o'clock. The sun was low in the west, and slanted mildly into the backyard. Shadows lay long and shapeless everywhere, and the trade wind made a soft peaceful sizzling in the fronds of two coconut palms in the next yard.

I had perhaps been reading for about half an hour when, for some reason, I found myself with the inclination to glance down beside my chair.

I did so, but there was nothing of particular interest to see.

It was not until I was again gripped by the same inclination that I looked and became aware that the shadow of the pawpaw tree had crept up on to the handle of my chair. Chuckling at my silly fancies, I adjusted myself more comfortably in the chair and turned my attention once again to the book.

But try as I might I could not keep still.

Somehow, the air seemed to have grown a little oppressive. I looked up at the sky, but it was cloudless; even the cirrus feathers had melted away. There was no sign of a thunderstorm.

I glanced toward the cottage, and it suddenly struck me that the place seemed unusually silent and empty – especially empty: empty in a way that did not seem right.

Again I chuckled and told myself not to be an imaginative fool.

And then I sat forward. I could have sworn I had heard my chuckle echoed somewhere close by. Was it – could it have been from beyond the trunk of the pawpaw tree?

I let my gaze move slowly up the gnarled trunk, thinking that for a pawpaw tree, it should have had a trunk far smoother. I knew that it was simply a case of letting my subconscious mind get the better of me. I was letting that stupid tale Ralph had told me last week upon my fancies.

So once again I settled down to read.

Perhaps I must have fallen into a light dose, because I was suddenly conscious of sitting up with a jerk and staring straight before me. There had been a sound behind me – a soft whirring whoop, like the movement of a furry wing. Then I turned and looked down.

I grunted and wagged my head. It was just a dry pawpaw leaf which had fallen. I stretched back and picked it up, examining it idly. The long stalk was yellowish and shrivelled, and the leaf at the end had a brown and crumpled look. Somehow, it had an impelling quality about it. I had to keep starring at it.

Abruptly, to my horror, I found myself seeing not a withered leaf but a human hand – a dead, wrinkled hand. I shuddered and exclaimed and flung it off. But when it reached the ground I saw that it was only a withered leaf, after all, and I had to click my tongue and scold myself for my childishly vivid imagination.

To my relief, I heard footsteps in the house and saw Rachel appear at the kitchen door. She came out into the yard, and I expressed surprise. “You’re back rather early, aren’t you,” I said. “Bet you lost?”

“Oh I’m furious, furious!” she exclaimed. “Madge played an awful game. Spoilt every shot that came our way. Bungled everything.”

“Such is life – and tennis”.

“Oh, I know you don’t care a jot!” she flared. “Sometimes I can kill you, Hilary! Kill you!”

“My dear, please! Why such a violent tone!”

She stood there staring at me, and there was something in her eyes that alarmed me. Something cold and unnatural and most unlike herself. It was as though I were gazing upon an entirely new person – a new evil Rachel. Her lips were pursed together in a thin, cruel line, and, on the whole, her fury seemed perfectly unwarranted. I half-sat up and said: “But what’s the matter with you? You – you don’t seem yourself. And why did you come home without Madge? Did you have a row because you didn’t win? You said you’d bring her here for to have a cocktail.”

“Yes, we had a row”, she snapped. “I won’t discuss it with you.”

I sighed. “A pity, you should have quarrelled with Madge. I rather like Madge. Always have had a soft spot for her.”

“Oh, you don’t need to tell me that! I’ve known, too. Don’t think you’ve been clever in concealing it from me. Really, sometimes I could kill you, Hilary! Kill you, I tell you! Kill you!”

She rushed at me, and I saw her racquet descending...

Then there was a deep buzzing and humming and a sensation of confusion in my brain. It seemed as though I could smell a rank vegetable odour that penetrated the mist of my bewilderment. A smell of green pawpaws, perhaps. Or was it a dank earthy miasma? The emanation from an old tomb? I felt as though I were slowly suffocating but could do nothing to help myself. I seemed to realise now that I must have fallen into a doze and dreamt all that had just passed. Rachel had not yet come home. I had imagined it all – dreamt it. But why had the whole yard grown so dark? I could not make out a single object.

Not even a star in the sky. Perhaps I had slept on until late. But no. Rachel would have roused me, surely.

Then I heard a shrill scream from the house and the sound of footsteps. I felt a violent shiver go through me, and I shook myself and sat up gasping. I had the sensation of having just emerged from water. The afternoon had darkened, but there was still enough light left to make out the scene around me clearly.

I saw Rachel and Madge rush out of the kitchen and come toward me.

“Hilary! What was it? Did you strike it off?”

“Strike what off?” I asked. “Are you just back from tennis?”

“Just this minute back. I’ve brought Madge for a cocktail as I said I would. But what was it, Hilary? That thing on your face! “What thing on my face? What on earth are you talking about?”

“But there was something on your face. You seemed to be asleep, and there was something resting over your face. I saw it from the dining-room window. That’s why I screamed.”

I chuckled, shaking my head. “I’m afraid I haven’t the faintest idea what you mean. What could you have seen on my face?”

“It – it was like a great wrinkled brown hand. It was pressing down on your face as if – as if it wanted to smother you. Madge saw it, too. Didn’t you, Madge?”

“I should think I did,” Madge nodded.

“Well, that’s funny,” I murmured. “Surely you couldn’t both have been seeing things that weren’t there. All I know is that I had a most peculiar dream. I didn’t like it at all. I seemed to have fallen into a doze or something. The only thing I can think of that might have resembled a brown hand was that pawpaw leaf that fell just before I dropped off into a doze.”

“What pawpaw leaf was that?”

“It fell on the ground just behind my chair here, and I picked it up and examined it – hullo! Well, that’s odd!”

“What’s the matter?”

“It’s not there anymore.”

She nodded grimly. “Exactly. And so far as I can see there isn’t a single dead leaf under this tree or anywhere in the yard here.”

Madge gave a slight shudder and reminded us about the cocktail.

And, as you may well guess, the very next day the pawpaw tree came down. We had Ralph in to cut it down – and I told him that on future occasions we would know better than to scoff at his advice.

(CVS 97 09/03/47)

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Vorname	Simone
Nachname	Freitag, geb. Denter
Geburtsdatum und -ort	5. August 1978, Berlin
Familienstand	verheiratet, eine Tochter

HOCHSCHULAU SBILDUNG

April 2007 – September 2013	Promotion an der Freien Universität Berlin / Leibniz Universität Hannover
April 1999 – Juni 2005	Hochschulstudium an der Freien Universität Berlin, Abschluss: Magistra Artium 1.Hauptfach: Lateinamerikanistik 2.Hauptfach: Volkswirtschaftslehre

KONFERENZEN & VORTRÄGE

25. April 2009	„Memory/Postmemory, Music & Identity: The Construction of a Diasporic Black Car- ibbean Experience“, University of War- wick, UK Vortrag: „The BBC Radio Programme Car- ibbean Voices and its Effects on British Literary Production“ in englischer Sprache
18. – 21. März 2009	17. Deutscher Hispanistentag: „Sektion 7: Transatlantische und transkaribische Hori- zonte der Hispanistik: Zirkulation von Wis- sen und kulturellen Praktiken“, Universität von Tübingen Vortrag: „Caribbean Voices: Transareale Radioliteraturen“ in spanischer Sprache

19. – 21. Juli 2007

„Mapping Paths of Culture. Die Zirkulation von Wissen und kulturellen Praktiken in der Karibik und ihrer Diaspora“, Lateinamerika-Institut der FU Berlin
Vortrag: „The BBC radio programme Caribbean Voices as a transatlantic station of relay“ in englischer Sprache

AUSLANDSAUFENTHALTE

April 2009

Forschungsaufenthalt in England: BBC Written Archive Centre in Reading und Special Collections an der University of Birmingham, gefördert durch den DAAD

Oktober 2003 – Januar 2004

Forschungsaufenthalt in Madrid: Forschung und Interviews zum dortigen Verlagsbetrieb im Rahmen der Magisterarbeit, gefördert durch den DAAD

Oktober 2002

Forschungsaufenthalt in Havanna, Kuba: Forschung und Interviews zur aktuellen Literatur von Frauen im Rahmen einer Studienreise, gefördert durch den DAAD

August – Oktober 2001

Praktikum in der Mikrofinanzbank CONFIA S.A. in Managua, Nicaragua

Juli – September 1998

Togo und Burkina Faso, West Afrika: Teilnahme an zwei internationalen Workcamps

PUBLIKATIONEN

„The BBC radio programme Caribbean Voices as a transatlantic station of relay“. In: Bandau, Anja/ Zapata Galindo, Martha: *Mapping Paths of Culture. The Circulation of Knowledge and Cultural Practices in the Caribbean and in the Diaspora*. Madrid: Verbum. (In Druck)

„Aktuelle Literatur kubanischer Frauen zwischen Tabu und Markt“. In: Exner/ Meza/ Pantin/ Reckzeh (Eds.): *Aspectos del Campo Cultural Cubano – Una excursión a La Habana*. Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2003.

„Der Wahrheit auf der Spur oder Warum sich Rigoberta Menchú für den Frieden rechtfertigen muß“. In: *Tranvia*. Heft 63. Berlin, 2001.