

Michael C. Frank

The place for me

Karibische London-Texte der Nachkriegszeit im Spiegel von
Michel de Certeau *Gehen in der Stadt*

1 Einleitung

Auf der Suche nach theoretischen Ansatzpunkten für eine Betrachtung des Herkunftsraums in der Erzählliteratur stößt man zunächst fast unweigerlich auf Jurij Lotmans 1970 erschienenes Buch *Die Struktur literarischer Texte* – und sei es nur, weil der darin unternommene Versuch, dem Zusammenhang von Raum und Handlung Rechnung zu tragen, weitgehend konkurrenzlos geblieben ist. Lotman vertritt die bekannte These, zu einem Ereignis (als kleinstem Element des Sujets) könne es nur unter der Voraussetzung kommen, dass der Raum des Textes in mindestens zwei Teilräume unterteilt sei und dass innerhalb dieser Raumstruktur mindestens eine Figur die Grenze zwischen beiden Teilräumen überschreite.¹ Angewandt auf die erzählerische Funktion von Herkunftsräumen legt Lotmans Modell folgende Schlussfolgerung nahe: Herkunftsräume werden für die Handlung überhaupt erst dann bedeutsam, wenn eine Figur ihren Herkunftsraum *verlässt* und/oder *ihn wieder betritt*.² Demzufolge wären drei Typen von Sujet denkbar: ein Auszug aus dem Herkunftsraum ohne Rückkehr in denselben; das Verlassen des Herkunftsraums mit anschließender Rückkehr; oder die Heimkehr in den Herkunftsraum nach vorheriger Abwesenheit (wobei der Aufbruch aus dem Herkunftsraum selbst nicht Gegenstand der Handlung ist).³ Ausgeschlossen

1 Nach Lotman 1993, 327–347 wird jeder Teilraum mit einer bestimmten nicht-räumlichen Bedeutung versehen und stellt somit ein distinktes semantisches Feld dar. Zwar enthalten alle Texte handlungslose Passagen, in denen die räumliche Beschaffenheit der erzählten Welt beschrieben wird; Texte mit Handlung lassen auf dieser statischen Grundlage jedoch Bewegung entstehen, die Grenzen überwindet und so die erzählte Welt dynamisiert.

2 Lotman 1993, 342 erklärt: „Nach Überwindung der Grenze tritt der Handlungsträger in das ‚Gegenfeld‘ ein. Soll die Bewegung hier zum Stillstand kommen, so muß er in diesem Gegenfeld aufgehen und sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln. Andernfalls ist das Sujet nicht abgeschlossen, und die Bewegung geht weiter.“ Im einfachsten Fall kehrt der Held schlicht in den Herkunftsraum zurück (vgl. 343)

3 Vgl. hierzu die Einleitung in diesen Band.

wäre ein vierter Typ von Sujet, der sich voll und ganz auf den Herkunftsraum beschränkt – in dem die Figur also von Anfang bis Ende in diesem einen Teilraum verweilt. In der Tat fällt es schwer, Beispieltex te zu benennen, die in dieser Weise begrenzt sind. Folgt man Michail Bachtin, könnte es sich bei der Gattung der Idylle um einen solchen Texttyp handeln. Gemäß Bachtin bleibt die Handlung hier räumlich auf das heimatliche „Fleckchen“ Erde beschränkt, kann zeitlich jedoch beliebig weit ausgedehnt werden.⁴

In diesem Beitrag soll es um eine fünfte Art der Thematisierung des Herkunftsraums gehen. Bei Einsetzen der Handlung haben die Figuren den Herkunftsraum bereits verlassen. Der Übergang vom Herkunfts- in den Ankunftsraum ist zwar Voraussetzung für die Handlung, nicht aber ihr Gegenstand. Ebenso wenig kommt es zu einer Rückkehr in den Herkunftsraum, selbst wenn eine solche in Erwägung gezogen wird. Die Erzählung beschränkt sich folglich auf den Ankunftsraum – eine Grenzüberschreitung bleibt aus. Konkret sollen hier zwei anglokaribische Texte der Nachkriegszeit betrachtet werden, die London als Ankunftsraum einer Migration aus den British West Indies in Szene setzen: der Liedtext *London Is the Place for Me* (1948/1951) des trinidadischen Calypso-Komponisten und -Sängers Lord Kitchener sowie der Roman *The Lonely Londoners* (1956) des ebenfalls aus Trinidad stammenden Schriftstellers Sam Selvon. Nach Inkrafttreten des *British Nationality Act 1948* genossen Einwanderer aus den Kronkolonien im Vereinigten Königreich zunächst das Recht auf freie Einreise und Aufenthalt sowie freien Zugang zum Arbeitsmarkt. Als *Citizens of the United Kingdom and Colonies (CUKC)* waren sie laut Gesetz *British subjects*.⁵

Darüber hinaus hatte ihnen das Kolonialsystem von Kindheit an nationale Zugehörigkeitsgefühle suggeriert. England war ihnen als *mother country* ans Herz gelegt worden, als das Ursprungsland der eigenen Bildungssprache und Zivili-

⁴ Bachtin 2008, 160 charakterisiert die Idylle – seinem Konzept des Chronotopos entsprechend – über das besondere „Verhältnis der Zeit zum Raum“, das in ihr zum Ausdruck kommt: „Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland [...] – gebunden, mit ihm verwachsen. Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorväter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden. Diese räumliche Mikrowelt ist begrenzt und genügt sich selbst; sie ist mit anderen Orten, mit der übrigen Welt nicht auf wesentliche Weise verbunden. Doch die in dieser begrenzten räumlichen Mikrowelt lokalisierte Lebensreihe der Generationen kann unbegrenzt lang sein.“ Allerdings wird Bachtins Beschreibung der Idylle nicht näher mit konkreten Beispielen illustriert. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass es sich um einen Idealtypus handelt, der als Vorläufer verschiedener moderner Untergattungen des Romans entworfen wird.

⁵ Der Gesetzestext ist online verfügbar unter: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/11-12/56/enacted> (27. April 2013).

sation. Wir haben es hier also mit einem ganz spezifischen Verhältnis zwischen Herkunfts- und Ankunftsraum zu tun, bei dem die Ankunft zugleich eine symbolische Rückkehr darstellt. Vielleicht ist mit dieser besonderen Konstellation die Tatsache zu erklären, dass die beiden zu untersuchenden Texte Herkunfts- und Ankunftsraum immer wieder miteinander in Berührung bringen. Es kommt zu einer Überlagerung der beiden Teilräume, was das Lotman'sche Modell einer räumlichen Opposition und Trennung an seine Grenzen führt.

Die besagte Überlagerung betrifft, mit den Begriffen Katrin Dennerleins gesprochen, sowohl den „Wahrnehmungsbereich“ – also die innerhalb der Texte „wahrgenommenen räumlichen Gegebenheiten“⁶ – als auch „Bewegungsbereiche“, das heißt die durch mobile Figuren miteinander verknüpften „Ereignisregionen“.⁷ In der *Wahrnehmung der Figuren* werden Elemente, die mit Jamaika oder Trinidad assoziiert sind, auf London projiziert. Und auf der Ebene der *Figurenhandlungen* werden Londoner Schauplätze mit Praktiken erfüllt, welche die westindischen Migranten aus ihren Herkunftsländern mitgebracht haben oder die sie spontan vor Ort entwickeln – in Reaktion auf ihre sozial und ökonomisch prekäre Situation und in Abweichung von der lokalen Handlungsnorm. Während zur Beschreibung des ersteren Phänomens bereits verschiedene Ansätze vorliegen (wie das noch vorzustellende Konzept der ‚Translokalisierung‘), stellt letzteres eine größere Herausforderung dar. Mit Michel de Certeaus Theorie der Herstellung von Raum (*espace*) durch die kreative Nutzung vorgegebener Orte (*lieux*) möchte ich argumentieren, dass die Figurenhandlungen raumkonstitutiven Charakter haben. Die Texte rufen ein ‚Konzept‘ von London auf, um es auf Handlungsebene mittels räumlicher Praktiken zu transformieren. Anhand von *London Is the Place for Me* soll dies einleitend illustriert werden. Lord Kitcheners Calypso-Song eignet sich auch bestens für eine kurze Skizze der historischen Kontexte. Nach einem knappen Exkurs zu Michel de Certeau werde ich abschließend das komplexere Beispiel *The Lonely Londoners* betrachten.

⁶ Beide Zitate Dennerlein 2011, 160. Voraussetzung dafür, dass ein „Wahrnehmungsbereich“ vorliegt, ist nach Dennerlein 2009, 146 entweder, dass der „Wahrnehmungsakt durch Wahrnehmungsverben angezeigt wird“, oder dass er „durch das Erzählte impliziert ist“.

⁷ Ereignisregionen sind Dennerlein 2011, 159 zufolge Einheiten des Raums, „die durch die Lokalisation von Ereignissen geschaffen bzw. akzentuiert werden“. In ihrer *Narratologie des Raumes* erklärt Dennerlein 2009, 126 das Verhältnis zwischen Ereignisregion und Bewegungsbereich wie folgt: „Ist das erzählte Ereignis eine Bewegung im Raum, wie z. B. bei einer Reise oder einem Spaziergang, können mehrere räumliche Gegebenheiten durch dieses Ereignis zu einer Einheit zusammengefasst werden und eine gemeinsame Ereignisregion ausbilden. Ich möchte in diesen Fällen von ‚Bewegungsbereichen‘ sprechen.“

2 *London Is the Place for Me*

Am 22. Juni 1948 läuft die *Empire Windrush*, ein ehemaliger Truppentransporter der britischen Marine, im Hafen von Tilbury ein. An Bord befinden sich 492 Migranten aus den britischen Kolonien Westindiens. Obgleich sie nicht die ersten Afrokariben sind, die ins Land kommen, und obgleich die *Windrush* nicht das erste Schiff ist, das größere Gruppen westindischer Migranten transportiert,⁸ beginnt mit diesem Ereignis „die moderne Zeitrechnung der Immigration nach Großbritannien“.⁹ Die meisten der Passagiere betreten nicht zum ersten Mal britischen Boden. Sie haben während des Kriegs bei der *Royal Air Force* gedient und wollen nun ihren Dienst wieder antreten.¹⁰ Eine zweite Gruppe ist durch eine Annonce in einer jamaikanischen Zeitung angelockt worden, die auf freie Plätze an Bord der *Windrush* hinwies.¹¹ Trotz Warnungen der Kolonialverwaltung, dass die Jobaussichten für ungelernete Arbeiter in Großbritannien äußerst gering seien,¹² hoffen sie auf bessere Beschäftigungs- und Verdienstmöglichkeiten als zu Hause. Eine dritte Gruppe, bestehend aus Abenteurern, nutzt die Reisemöglichkeit, um das ‚Mutterland‘ persönlich kennenzulernen.¹³ Zu Letzteren gehört

⁸ Vgl. Spencer 1997, 51–52.

⁹ Altmann 2005, 326. Bis heute dient der Name *Windrush Generation* als Sammelbezeichnung für die westindischen Einwanderer der Nachkriegszeit und den Beginn einer neuen Form der *Britishness*, wobei den knapp 500 Menschen an Bord der *Windrush* (die, rein quantitativ gesehen, nur einen kleinen Teil der Immigration welle ausmachten) eine primär symbolische Bedeutung zukommt. Mike und Trevor Phillips 1998, 6, selbst Nachkommen der *Windrush*-Generation, beschreiben diese Bedeutung wie folgt: *By the time the Windrush arrived there were already black communities [in Britain] who could trace their ancestry back a couple of centuries. But on 22 June 1948 the Windrush sailed through a gateway in history, on the other side of which was the end of Empire and a wholesale reassessment of what it meant to be British.* Die medial aufmerksam verfolgte Ankunft der *Windrush* initiiert die Epoche der sogenannten Masseneinwanderung – ein Begriff, der relativ zu verstehen ist. Im ersten Drittel der 1950er Jahre kommen pro Jahr etwas mehr als 2.000 Westindier ins Land. Ab 1955 erreicht die jährliche Zuwanderung das Zehnfache dessen und steigt auf über 20.000. Anfang der 1960er Jahre verdoppelt und verdreifacht sich diese Zahl wiederum (1960 sind es über 50.000 Einwanderer, 1961 über 60.000). Insgesamt siedeln sich zwischen 1952 und 1961 knapp unter 250.000 Westindier in Großbritannien an. Männliche Migranten bleiben in der Überzahl, auch wenn sich das Verhältnis zwischen Männern und Frauen – das 1952 noch 2:1 und 1953 sogar 3:1 beträgt – tendenziell ausgleicht. Vgl. die Tabelle „Approximate numbers of West Indian migrants entering the U.K. in substantial parties, 1952-61“ in Patterson 1963, 417.

¹⁰ Vgl. Phillips 2011.

¹¹ Vgl. *The National Archives*.

¹² Vgl. *Jamaica Gleaner* 2008.

¹³ Vgl. Phillips 2011.

der Calypso-Komponist und -Sänger Lord Kitchener (alias Aldwyn Roberts), der in Trinidad und Jamaika bereits zu einiger Popularität gelangt ist, dessen eigentliche Karriere, mit Erfolgen sowohl in Großbritannien als auch und vor allem in der Karibik, jedoch noch bevorsteht. Nach Ankunft der Empire *Windrush* kommt ein Reporter der Pathé-Wochenschau an Deck, hält Lord Kitchener forsch ein Mikrofon vor das Gesicht und sagt: *I am told that you are really the king of Calypso singers. Is that right?*¹⁴ Sichtlich überrumpelt, erwidert Lord Kitchener: *Yes, that is true*. Der Reporter fragt weiter, ob Lord Kitchener etwas singen könne. *Right now?*, fragt dieser zunächst. Als professioneller Performer hat er jedoch keine Schwierigkeiten, sogleich loszulegen. Es folgt eine A-cappella-Version des Stücks *London Is the Place for Me*, das er auf der Überfahrt geschrieben hat. Die Instrumentalbegleitung deutet Kitchener zwischen den Strophen mit der Stimme an. Ich zitiere die vollständige Fassung des Lieds, die drei Jahre später, 1951, für das Melodisc-Label im Studio aufgenommen wird:

*London is the place for me, London this lovely city
You can go to France or America, India, Asia or Australia
But you must come back to London city*

*Well believe me, I am speaking broad-mindedly
I am glad to know my mother country
I've been travelling to countries years ago
But this is the place I wanted to know
London, that's the place for me*

*To live in London you're really comfortable
Because the English people are very much sociable
They take you here and they take you there
And they make you feel like a millionaire
So London, that's the place for me*

*At night when you have nothing to do
You can take a walk down Shaftesbury Avenue
Yeah, you will laugh and talk and enjoy the breeze
And admire the beautiful sceneries
Of London, that's the place for me*

*Yes, I cannot complain of the time I have spent
I mean my life in London is really magnificent
I have every comfort and every sport*

¹⁴ Dieses und die folgenden Zitate beziehen sich auf das im Internet verfügbare Newsreel; British Pathé 1948 (meine Transkription).

*And my residence is at Hampton Court
London, that's the place for me
(Kitchener 2002 [1951]; meine Transkription)*

Bedenkt man die schwierige Situation karibischer Migranten im ökonomisch kriselnden Großbritannien der Nachkriegszeit, erscheint diese Ode an ein noch nicht bekanntes Mutterland auf den ersten Blick geradezu schmerzlich naiv.¹⁵ Zu bedenken ist allerdings, dass Lord Kitchener – als Calypsonianer der alten Schule – in der Tradition der westafrikanischen Griots steht,¹⁶ die nicht nur als Geschichtenerzähler, sondern auch als Preissänger fungieren, deren improvisierte Loblieder genau wie ihre satirischen Lästerlieder eng an ihren jeweiligen Entstehungskontext gebunden sind. In *Sweet Jamaica* (1952) sollte Kitchener später einen weitaus pessimistischeren Blick auf das Schicksal westindischer Migranten in London werfen und die Perspektive eines desillusionierten Jamaikaners einnehmen, der so schnell wie möglich heimkehren will.¹⁷ In jedem seiner in England aufgenommenen Calypso-Songs präsentiert sich Kitchener in einer anderen Rolle, wobei sich in seine witzigen Klagelieder über das englische Essen, weiße Vermieterinnen und weiße Ehefrauen immer wieder sozialkritische Elemente mischen. Nichtsdestoweniger verdeutlicht *London Is the Place for Me* die Wirkmächtigkeit des imperialistischen Diskurses, wie sie sich unter anderem über den Schulunterricht in den Kronkolonien entfalten konnte. London, Herz und Knotenpunkt des ehemaligen britischen Empire und jetzigen Commonwealth of Nations, wird in scheinbarem Einklang mit diesem Diskurs idealisiert – zwar humorvoll und mit gezielten, komischen Übertreibungen, aber nicht so, dass man die gesamte Darstellung schlichtweg als ironisch deuten und in ihr Gegenteil umkehren könnte. Denn bei allem offenkundigen Witz bleibt das wesentliche Element der Konstruktion Englands als Mutterland erhalten: das damit vermittelte Gefühl der Geborgenheit. London, so beteuert Kitcheners lyrisches Ich, ist allen anderen Orten der Welt vorzuziehen. Die Menschen dort sind gesellig, empfangen Ankömmlinge mit offenen Armen und betätigen sich gerne als Fremdenführer. London mag zwar

¹⁵ Vgl. Dawson 2007, 2.

¹⁶ Vgl. Liverpool 2001, Kap. 6.

¹⁷ In der ersten Strophe heißt es hier: *Thousands of people are asking me / How I spend my time in London city / Well, that is a question I cannot answer / I regret the day I left sweet Jamaica*. Besonders beklagt wird die Rationierung von Nahrungsmitteln. Am Ende steht die allgemeine Beobachtung: *Many West Indians are sorry now / They left their country and don't know how / Some left their jobs and their family / And determined to come to London city / Well, they are crying, they now regret / No kind of employment that they can get / The city of London they have to roam / And they can't get their passage to go back home* (Beide Zitate Kitchener 2002 [1952]; meine Transkription).

kein Eldorado sein, wo das Geld auf der Straße liegt, aber immerhin kann man sich dort *fühlen* wie ein Millionär, da man entsprechend behandelt wird.¹⁸

1998, fünfzig Jahre nach der berühmten Reise der *Empire Windrush* und zwei Jahre vor seinem Tod, erinnert sich Lord Kitchener wie folgt an die emotionalen Hintergründe der Liedkomposition. Er habe schon immer den Wunsch gehegt, *the mother country* kennenzulernen. Als er dann für einige Monate in einem Club in Kingston, Jamaika, als Musiker angestellt gewesen sei, habe ihn plötzlich eine Art von Heimweh befallen: *I started getting a kind of homesick. It was very funny, that it was a homesick, but not homesick for Trinidad.*¹⁹ Auslöser von Kitcheners Heimweh war demnach nicht seine Abwesenheit von seinem Geburtsland, Trinidad, sondern die Sehnsucht nach einem anderen, noch nicht aus eigener Anschauung bekannten Land. Gleichwohl handelte es sich bei dieser Sehnsucht um kein einfaches Fernweh, da ja das fremde Objekt des Begehrens – scheinbar paradoxerweise – ebenfalls eine Heimat darstellte. Noch deutlicher als das Lied *London Is the Place for Me* illustriert Kitcheners autobiographische Erzählung das Wirken des Mutterland-Mythos', der für ihn als Bewohner einer britischen Kolonie die Rolle des Kindes vorsah. Kitchener spricht zweimal von seiner aufgeregten Vorfreude auf den Moment, in dem er mit dem Boden des Mutterlandes in Berührung kommen würde:

[E]ntering England, when the boat had about four days to land in England, I get this kind of wonderful feeling that I'm going to land on the mother country, the soil of the mother country. And I started composing this song, London is the Place for Me. [...] The feeling I had to know that I'm going to touch the soil of the mother country, that was the feeling I had. How can I describe? It's just a wonderful feeling. You know how it is when a child, you hear about your mother country, and you know you're going to touch the

¹⁸ Kitcheners Lied folgt hier dem Muster des *American Dream*: Als Musiker träumt sein Autor davon, vom armen Einwanderer zu einem Star aufzusteigen – ein Traum, der in Kitcheners Fall zumindest ansatzweise in Erfüllung gehen sollte, wenn auch nicht ganz mit der Opulenz seines Liedtextes. Nach seiner Ankunft in London wurde Kitchener schnell ein viel gefragter Sänger, der bisweilen in drei verschiedenen Clubs pro Abend auftrat. Unter seinen ZuhörerInnen war einmal auch Prinzessin Margaret, die angeblich 100 Platten Kitcheners gekauft haben soll, um sie zu verschenken. Aufgrund seiner Erfolge konnte Kitchener 1958 in Manchester einen eigenen Club gründen. Während seiner England-Jahre gewann er auch in seiner trinidadischen Heimat weiter an Popularität. Mit seinen Aufnahmen für *Parlaphone* und *Melodisc* landete er dort mehrere Hits. Zugleich tourte er durch die USA und Afrika, wo er in Ghana einen Calypso-Boom auslöste. 1963 verließ er England und kehrte nach Trinidad zurück, wo er bis zu seinem Lebensende als Komponist und Musiker tätig blieb und mit seinen Songs zahlreiche Wettbewerbe für sich entscheiden konnte. Vgl. die Nachrufe des *Guardian* (Mason 2000) und der *New York Times* (Pareles 2000).

¹⁹ Zitat nach Phillips und Phillips 1998, 65.

*soil of the mother country, you know what feeling is that? And I can't describe it. That's why I compose the song. Imagine how I felt. Here's where I want to be, London.*²⁰

Der Mythos vom Mutterland hält das koloniale Subjekt dazu an, eine affektive Bindung zu England zu entwickeln. Selbst für den, der auf einer karibischen Insel aufgewachsen und sozialisiert worden ist, soll immer noch eine zweite Heimat existieren: das Ursprungsland der eigenen englischen Sprache und Bildung, das als ein symbolischer Herkunftsort gedacht wird. Wer aus der kolonialen Peripherie in dieses Land reist, kehrt bildlich gesprochen in den Schoß der Mutter zurück.²¹ So könnte zu erklären sein, warum Kitcheners Liedtext nicht einfach seine eigene autobiographische Erfahrung artikuliert – seine hoffnungsvollen Erwartungen während der Schifffahrt auf dem Atlantik, vor der Ankunft in England –, sondern die Perspektive eines Einwanderers wählt, der bereits in London lebt. Als Neu-Londoner versichert der Sprecher seinen Zuhörern, dass sie, egal wohin sie auch reisten, nach London zurückkehren müssten, so wie er selbst nach diversen Reisen in der Vergangenheit erst in London an seinem Ziel angekommen sei.

Dadurch, dass sich Kitchener ein lyrisches Ich vorstellt, das bereits über reichliche Erfahrung mit London und seinen weißen Einwohnern verfügt (während Kitchener selbst noch nie dort gewesen war), erhält seine Identifikation mit der Stadt einen imaginären Charakter.²² Die Referenzen auf reale Orte unterstreichen diesen imaginären Charakter zusätzlich. Wie die Wohlstandsfantasien in der letzten Strophe weisen sie das Beschriebene als eine Wunschvorstellung aus. So ist mit *Hampton Court* – wo der Sprecher zu wohnen vorgibt – Hampton Court Palace im noblen Londoner Vorort Richmond upon Thames gemeint, die einstige Lieblingsresidenz Königs Heinrich VIII. Der Hinweis auf ungezwungenes nächtliches Flanieren entlang der Theaterstraße Shaftesbury Avenue wirkt nur geringfügig weniger realitätsfern, zumal direkt in der nächsten Zeile von einer angenehmen Brise die Rede ist, die eher an eine Meerlandschaft als an den berüchtigten Londoner Smog denken lässt. Hier werden offensichtlich Möglichkeiten und

²⁰ Zitat nach Phillips und Phillips 1998, 66. Eine weitaus weniger sentimentale Version dieser Geschichte hatte Lord Kitchener in einem früheren Interview präsentiert (demzufolge er eigentlich in die USA emigrieren wollte und er erst dann nach England reiste, als sich sein ursprünglicher Plan nicht realisieren ließ), weshalb Simon Featherstone 2005, 50 anmerkt, Kitchener spreche hier mit der „Maske“ des Calypso-Sängers.

²¹ Bill Schwarz 2002, 91 kommentiert die Passage mit den Worten: *[I]t's hard to discount the psychic presence in these memories of child and mother, such that arrival in England signifies a deeper emotional return to something indescribably primordial.*

²² Vgl. Schwarz 2002, 92.

Gegebenheiten der trinidadischen Heimat auf London projiziert, so wie auch der Hinweis auf *beautiful sceneries* viel besser auf eine Karibikinsel passt, selbst wenn das von Kitcheners entworfene Stadtbild auf Postkartenmotive beschränkt bleibt (und der historischen Realität einer vom Krieg schwer in Mitleidenschaft gezogenen Stadt weit entrückt ist). In ähnlicher Weise kann die den Engländern zugeschriebene Eigenschaft der Gastfreundschaft als Übertragung westindischer Merkmale auf London gedeutet werden.

Jahan Ramazani spricht von einer ‚Kreolisierung‘ Englands in Kitcheners Lied, die auf linguistischer und musikalischer Ebene durch dezidiert westindische Elemente unterstrichen werde (wie etwa die Verwendung von Dialektformen, die nicht dem Standardsprachgebrauch entsprechen).²³ Ramazani sieht hier, wie auch in anderen London-Texten afrikanisch- oder afrokaribisch-stämmiger LyrikerInnen, eine Technik der ‚Translokalisierung‘ am Werk:

*Though often 'located' in London, their poems are 'translocal', in that they see the metropolis afresh through the lenses of non-metropolitan history, language and power, and shuttle across and unsettle imperial hierarchies of centre and periphery, motherland and colonial offspring, North and South. In short, they dislocate the local into translocation.*²⁴

23 Vgl. Ramazani 2007, 205.

24 Ramazani 2007, 202. Einen ähnlichen Ansatz vertritt John Clement Ball, der allerdings statt ‚Translokalisierung‘ den Begriff ‚Transnationalisierung‘ wählt. Balls Untersuchungsgegenstand sind Prosatexte. In diesen beobachtet Ball 2004, 10 genau das, was Ramazani im obigen Zitat über Lyrik sagt; London-Erzählungen von Migranten oder ihren Nachfahren stellten Verbindungen her zwischen der britischen Metropole und den Herkunftsländern der Protagonisten respektive ihrer Eltern: *The metropolitan city becomes textually reinscribed through an Indian or Canadian sensibility; it becomes newly interlinked with Trinidadian or Nigerian spaces and lived realities to which, as imperial capital, it has long been related, but at an oceanic distance. In many postcolonial narratives of London, that distance is figuratively and conceptually reduced, even eliminated. London [...] becomes overlaid with and complexly linked to faraway landscapes and cultures.* Mit dem Begriff der Transnationalisierung möchte Ball der historischen Tatsache Rechnung tragen, dass die Länder, die das britische Empire einst territorial umfasste, infolge der Immigration aus den Kolonien heute Bestandteil des ehemaligen imperialen Zentrums geworden seien (vgl. 4). Auf diese Weise werde London dezentriert. Und genau eine solche Dezentrierung lasse sich auch in postkolonialen Erzähltexten nachweisen, die London in Bezug auf andere kulturelle Horizonte betrachteten oder die Stadt in die Peripherie rückten – als das Ziel einer Migration, die die Richtung der kolonialen Expansion umkehre. Der Begriff der Transnationalisierung hat allerdings den Nachteil, dass er sich auf die Überwindung nationalstaatlicher Grenzen zu beziehen scheint. Staatsangehörigkeit war aber ja im Falle Großbritanniens zunächst gar kein Differenzmerkmal zwischen kolonialen Migranten und Einheimischen.

Während Ramazanis Idee einer kreolisierenden Repräsentation Londons unmittelbar einleuchtet – da sich mit ‚Kreolisierung‘ inhaltliche Aspekte ebenso erfassen lassen wie sprachliche –, bedürfen die Konzepte der ‚Dis-‘ und der ‚Translokalisierung‘ einer Erläuterung und Differenzierung. Es ist in Kitcheners Liedtext keineswegs der Fall, dass bestimmte Merkmale ganz von ihren eigentlichen Orten losgelöst werden. Zwar weisen die Referenzen auf Londoner Schauplätze immer über die Grenzen der britischen Hauptstadt auf eine westindische Erfahrungswelt hinaus; doch bleiben die britischen und karibischen Elemente nichtsdestoweniger als solche erkennbar. Der Text ist ‚translokal‘ nur in dem Sinne, dass er zwei räumliche und kulturelle Kontexte miteinander in Beziehung setzt. Man könnte die dabei verwendete Technik auch als *Überblendung* bezeichnen. Diese Verbindung geographischer Orte findet sowohl auf einer konkret räumlichen Ebene statt (London wird mit Elementen eines karibischen Meeresidylls versehen) als auch auf der Ebene der kulturellen und affektiven Semantisierung der beschriebenen Räume als Heimat. Die neue Heimat London wird mit dem karibischen Herkunftsraum (der ersten Heimat) überblendet; beide Bilder vermischen sich, sind aber dennoch unterscheidbar.

Mit der so erzielten Translokalisierung einher geht laut Ramazani eine Inversion der gewohnten hierarchischen Ordnung.²⁵ Dieser Aspekt hängt eng mit der karnevalesken Natur des Calypso zusammen, der aus der Geschichte der Sklaverei und des Kolonialismus in der Karibik hervorgegangen ist. John Cowley erläutert:

*In many respects [calypso] grew from the hierarchical structure of the Carnival bands which, in masquerade, adopted the European nomenclature of Kings, Queens, Lords, Ladies and other measures of social status. For the black maskers, in a world turned upside down, these served to satirize the symbols of European power as well as to establish an African-American authority over them.*²⁶

In dem Lied *London Is the Place for Me* setzt sich dieses Rollenspiel fort. Lord Kitchener porträtiert einen westindischen Migranten mit einem geradezu königlichen sozialen Status, der im Zentrum des Commonwealth einen Palast bewohnt

²⁵ Vgl. Ramazani 2007, 205.

²⁶ Cowley 1990, 59. Eine Erinnerung an diesen Zusammenhang sind die von Calypso-Sängern gewählten Pseudonyme. Als Sohn eines Schmieds in der britischen Kolonie Trinidad geboren und in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, eignete sich Aldwyn Roberts den Namen des militärischen Helden und späteren britischen Kriegsministers Herbert Kitchener (1850–1916) an, der wie kaum eine andere historische Persönlichkeit die Phase des Hochimperialismus verkörpert – und der in Ägypten, im Sudan, im heutigen Südafrika, in Indien und schließlich wieder in Ägypten entscheidend an der Erhaltung und Konsolidierung imperialer Macht beteiligt war.

– einen Palast allerdings, der mit einer längst vergangenen historischen Epoche verbunden ist (dieses Element von Kitcheners London-Bild entstammt unverkennbar dem Geschichtsunterricht).²⁷ Doch auch jenseits des karnevalesken Schlussbilds kommt in Kitcheners Lied ein *powerful feeling of agency*²⁸ zum Ausdruck. Die fröhliche Ansage im Refrain, dass London genau der richtige Ort für den Sprecher sei, bedeutet bei genauerer Betrachtung nicht, dass sich das lyrische Ich gleichsam passiv den Gegebenheiten anpasst und sich mit dem Status Quo zufrieden gibt (so, wie London ist, ist es gerade recht, und der Sprecher fügt sich ein). Vielmehr signalisiert die Formulierung *the place for me* eine symbolische Aneignung, ein selbstbewusstes Beharren auf dem Anspruch, diesen Ort aktiv, nach eigenem Gutdünken zu nutzen und zu gestalten.

3 Theoretisches Intermezzo: Michel de Certeaus *Gehen in der Stadt*

Um diese ‚Aneignung‘ Londons mittels (vorgestellter) räumlicher Praktiken zu beschreiben, bietet sich ein theoretischer Ansatz an, der außerhalb der Literaturwissenschaften entstanden ist: das disziplinär schwer einzuordnende Buch *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* von Michel de Certeau.²⁹ Certeaus mit Abstand bekannteste Arbeit richtet sich gegen ein Verständnis von Konsum, demzufolge sich Verbraucher rein passiv gegenüber den von ihnen konsumierten Produkten verhalten und sich durch das Erfüllen ihrer Rolle als Konsumenten

²⁷ In Wahrheit gehörte das Finden einer Unterkunft zu den größten Herausforderungen für Migranten. Von den 492 Menschen, die an Bord der *Empire Windrush* anreisten, mussten 230 zunächst notdürftig in einem Luftschutzbunker unterhalb der U-Bahnstation Clapham Common untergebracht werden. Das von hier aus gesehene nächste Arbeitsamt lag in Brixton, einem vom Krieg stark in Mitleidenschaft gezogenen, teilweise im Verfall begriffenen Stadtteil, weshalb sich dort die meisten der im Bunker notuntergebrachten Westinder niederließen. Vgl. *The National Archives*.

²⁸ Dawson 2007, 2.

²⁹ Michel de Certeau war ein studierter Altphilologe und Philosoph. Nachdem er dem Jesuitenorden beigetreten war, promovierte er im Fach Theologie. Später wandte er sich unter anderem der Psychoanalyse zu. Certeau publizierte Bücher zur frühneuzeitlichen Mystik, zur Theorie des Glaubens und zum Schreiben der Geschichte. Unter dem Eindruck der Studentenbewegung des Jahres 1968 beschäftigte er sich darüber hinaus mit aktuellen gesellschaftlichen Fragen und engagierte sich in der französischen Kulturpolitik. In diesem Kontext entstand *Die Kunst des Handelns*. Einen kurzen Überblick über Certeaus Werkbiographie und die internationale Rezeption seiner Arbeiten bietet Füßel 2007, hier 7–10.

dem Produktionssystem unterwerfen. Zwar besteht auch für Certeau kein Zweifel daran, dass Verbraucher den „Status von Beherrschten“ (KdH, 12)³⁰ haben. Dies aber bedeutet in seinen Augen nicht, dass sie „passiv oder angepaßt sind“ (KdH, 12). Vielmehr bietet sich ihnen ein gewisser Freiraum. Sie können die von ihnen im Alltag gebrauchten Produkte auf eine Art und Weise nutzen, die von der Produktionsseite aus zumindest nicht in allen Einzelheiten vorhersehbar ist und auch nicht kontrolliert werden kann. So gesehen kommt ihnen ein weitaus aktiverer und kreativerer Part zu, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Certeau definiert Konsum als eine „andere Produktion“, die sich „nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten [äußert], die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden“ (beide Zitate KdH, 13). Konsumenten werden zu Produzenten zweiter Ordnung, so wie Leser bei der Lektüre eines Romans – dem vermeintlichen „Höhepunkt von Passivität“ (KdH, 26) – die erzählte Welt aktiv gestalten und sich in sie hineindenken: „An die Stelle des Autors tritt eine völlig andere Welt (die des Lesers)“ (KdH, 27).³¹

Die im vorliegenden Zusammenhang bedeutendste Passage aus Certeaus Buch ist das in vielen Anthologien wiederabgedruckte und vor allem im englischen Sprachraum breit rezipierte Kapitel „Gehen in der Stadt“ (KdH, 179–208), in dem Certeau sein Modell des aktiven Konsums auf die Nutzung von Großstädten anwendet. Die Verbraucher, die sich durch die Stadt bewegen, konsumieren demzufolge ein Produkt von Stadtplanern, wobei ihre Bewegungen in bestimmte Bahnen gelenkt werden. Gleichwohl sind ihre individuellen Routen durch die Stadt nicht gänzlich vorhersehbar oder gar planbar. Denn selbst wenn zutrifft,

daß die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten (z. B. durch einen Platz, auf dem man sich bewegen kann) oder von Verboten (z. B. durch eine Mauer, die einen am Weitergehen hindert) enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. [...] Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann. [...] Und wenn er einerseits nur einige der von der baulichen Ordnung festgelegten Möglichkeiten ausschöpft (er geht nur hier und nicht dort lang), so vergrößert er andererseits die Zahl der Möglichkeiten (indem er zum Beispiel Abkürzungen und Umwege erfindet) und der Verbote (er verbietet sich zum Beispiel erlaubte oder vorgeschriebene Wege). Er wählt also aus. (KdH, 190)

³⁰ Hier und im Folgenden wird aus Certeaus *Kunst des Handelns* (Sigle KdH) mit Seitenzahlen direkt im Text zitiert.

³¹ Mit einer gleichermaßen frappierenden wie plausiblen Metapher erklärt Certeau: „Durch diese Mutation wird der Text bewohnbar wie eine Mietwohnung.“ (KdH, 27).

Wesentlich für Certeaus Modell sind dessen Anleihen bei der Sprechakttheorie. Das Gehen des Einzelnen entlang individueller Routen verhält sich laut Certeau zur Stadt wie ein Sprechakt zum Sprachsystem. Selbst wenn ein Sprechakt den Regeln des Sprachsystems gehorcht, entzieht er sich doch zu einem gewissen Grad dessen Kontrolle. Denn die Bedeutung der konkreten Äußerung ergibt sich nicht allein aus einer korrekten Verwendung von Ausdruck und Grammatik. Vielmehr hängt sie von verschiedenen situationsspezifischen Faktoren ab – dem unmittelbaren räumlichen und zeitlichen Kontext der Äußerung, der Art und Weise, wie sie vollzogen wird, sowie möglichen Übereinkünften zwischen den beteiligten Gesprächspartnern. Certeau begreift den Sprechakt als eine Aneignung bzw. Übernahme der Sprache durch den Sprecher (vgl. KdH, 13–14). In ähnlicher Weise, schreibt er, könne jeder individuelle Akt des Gehens in der Stadt als ein „Prozeß der Aneignung des topographischen Systems durch den Fußgänger“ (KdH, 189) verstanden werden.

Dieser Prozess ist in seinem konkreten, individuellen Verlauf nicht antizipierbar. Systematisch geplant werden kann nur die auf Karten wiedergegebene Struktur einer Stadt, nicht deren Nutzung. Die kartographisch repräsentierbare Stadt nennt Certeau die „Konzept-Stadt“ (KdH, 185). Sie ist ein starres Gebilde, das vor dem Betrachter liegt wie ein Text, „ein ‚theoretisches‘ [...] Trugbild [...], das nur durch ein Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge zustandekommt“ (KdH, 181). Nach Certeaus Definition wird ein Ort (*lieu*), an dem alles seinen festen Platz hat, erst durch das Element der Bewegung und den damit verbundenen Faktor der Zeitlichkeit zu einem Raum (*espace*):³² [*L*]’*espace est un lieu pratiqué*.³³ Und dementsprechend ist auch der Raum der Stadt erfüllt mit den Bewegungen der Fußgänger, die sich zwar am städtischen Text orientieren, dabei aber ihrerseits „Schriften“ (KdH, 182) – von Certeau in Anführungszeichen gesetzt – erzeugen: Kollektiv bringen sie eine „metaphorische [...] Stadt“ (KdH, 182) hervor. Die „vielfältige Geschichte“ (KdH, 182), die sich aus ihren Bewegungen ergibt, bleibt aus Sicht der Konzept-Stadt unsichtbar, da der Akt des Gehens nicht kartographierbar ist. Wie Certeau ausführt, können Bewegungen auf Karten nur als Linien dargestellt werden, und dies auf Kosten der Zeitlichkeit.³⁴

³² Vgl. dazu den französischen Originaltext: Certeau 1990 [1980], 172–173.

³³ Certeau 1990 [1980], 173 (Hervorhebung bereits im Original).

³⁴ In eine Karte übertragbar ist laut Certeau bloß der räumliche *Verlauf* der Bewegung, also die Strecke, die dabei zurückgelegt wird – nicht aber der körperliche *Vollzug* dieser Bewegung: „Bei der Aufzeichnung von Fußwegen geht genau das verloren, was gewesen ist: der eigentliche Akt des Vorübergehens. [...] Es wird also nur noch ein Überrest wahrnehmbar, der in die Zeitlosigkeit einer Projektionsfläche versetzt wird. Die sichtbare Projektion macht gerade den Vorgang unsichtbar, der sie ermöglicht hat.“ (188–189).

Im Gegensatz dazu – so lässt sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht ergänzen – vermögen es literarische Erzählungen durchaus, die räumlichen Geschichten von Fußgängern nachvollziehbar zu machen. Denn im Gegensatz zu Karten sind sie Texte mit Handlung, deren Figuren beweglich sind. Die Dimension der Zeit geht dabei nicht verloren. Folgerichtig berufen sich John Clement Ball und John McLeod in neueren Studien auf Certeau, um zu erklären, wie literarische Texte die Nutzung und Verwandlung Londons durch koloniale Migranten repräsentieren:

*As ex-colonials come to dwell in London and walk its streets, they appropriate it and reterritorialize it. [...] The London that once imposed its power and self-constructions on them can now be reinvented by them.*³⁵

[R]epresentations of postcolonial London bear witness to modes of authority which attempt to trap London's newcomers and their families in a particular mapping of the city (if not erasing them from the map entirely), regulating their movements and placing their activities under surveillance. But these texts primarily give expression to the improvisational, creative and resistant tactics of those who make possible new subaltern spaces in the city. Postcolonial London, then, stages the contest between the authoritarian, regulated and policed 'place' of the city and the insubordinate, contingent and ultimately creative innovations of 'space'.³⁶

Certeaus Ansatz wird immer wieder unter zwei Schlagworten zusammengefasst: ‚Aneignung‘ und ‚Widerstand‘³⁷ – so auch in den hier zitierten Passagen. Während der Begriff der ‚Aneignung‘ in der Tat mehrfach von Certeau verwendet wird (wie oben gesehen), handelt es sich beim Begriff des ‚Widerstands‘ allerdings eher um eine bestimmte Auslegung seines Modells. Diese Auslegung kann sich auf Certeaus Konzept einer „*kriegswissenschaftlichen Analyse der Kultur*“ (KdH, 20) stützen. An der betreffenden Stelle spricht der Autor von einer „*Politisierung der Alltagspraktiken*“ durch die trickreichen Versuche „*des Schwachen, Nutzen aus dem Starken zu ziehen*“ (KdH, 20). Die Frage danach, wie der Schwache an Stärke gewinnen und das System selbst verändert werden könnte, bleibt bei Certeau jedoch aus. Nach seiner Theorie des Verbraucherverhaltens gerät das Produktionssystem selbst nicht in Gefahr. Und auch das so präzierte Konzept des Widerstands impliziert keineswegs, dass alle Aktivitäten von Verbrauchern gleichermaßen politisiert und produktiv sind.³⁸ Im Kapitel „*Gehen in der Stadt*“ heißt es etwa: „*Das Gehen*

³⁵ Ball 2004, 9.

³⁶ McLeod 2004, 9–10.

³⁷ Vgl. z. B. Krönert 2009.

³⁸ Wie Kabesh 2011, 4 in einem jüngeren Aufsatz betont, sollte man der Versuchung widerstehen, Alltagshandlungen in diesem Sinne zu homogenisieren. In ihrem Fazit schreibt sie: *Certeau's theory of tactics shows that everyday practices [...] are [...] necessarily multivocal in nature; they*

bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert etc. die Wege, die es ‚auspricht‘“ (KdH, 192), womit Certeau – wenn auch eher nebenbei und ohne großen Nachdruck – die Möglichkeit mit einschließt, dass Verbraucher die vorgegebenen Muster reproduzieren (und sich sogar affirmativ zu ihnen verhalten).

Der oben diskutierte Calypso-Song Lord Kitcheners zeigt diese Ambiguität von Alltagspraktiken in aller Deutlichkeit. Einerseits reproduziert der Liedtext ein in den Kolonien etabliertes Bild von London (als ‚Konzept-Stadt‘): London erscheint als vorgegebener, durch geschichtsträchtige Gebäude und Straßen definierter Ort. Andererseits aber fungiert die Stadt als offener Raum, der dem lyrischen Ich frei zur Verfügung steht und der ihm genauso gehört wie allen anderen Londonern. Indem er die Metropole in idiosynkratischer Weise für seine eigenen Praktiken und Gewohnheiten gebraucht, hinterlässt der Sprecher dort gleichsam seine Signatur. Und selbiges gilt für Kitcheners Lied, das in seiner Studio-Version mit dem Glockenschlag des Big-Ben-Uhrturms beginnt und endet. Zwischen dieser vertrauten, von einem Klavier intonierten Melodie ertönen die für europäische Ohren seinerzeit unvertrauten Klänge des trinidadischen Calypso. Sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene lässt sich somit eine Certeau’sche ‚Nutzung‘ von London beobachten, die ein anderes, ‚metaphorisches‘ London produziert, welches westindisch geprägt ist. Mit Blick auf die spielerischen Verweise auf Shaftesbury Avenue und Hampton Court sowie das musikalische Zitat der Big-Ben-Melodie formuliert John McLeod treffend: *There is a sense throughout that Lord Kitchener is having fun with London signatures, its proper names and its famous sounds.*³⁹ Bekannte Londoner Wahrzeichen werden über ihre Namen oder Klänge aufgerufen und zugleich in einen neuen, überraschenden Zusammenhang gebracht. Just dieses Element spielt auch in Sam Selvens 1956 erschienenem Roman *The Lonely Londoners* eine zentrale Rolle, weshalb mir Certeaus Ansatz im vorliegenden Zusammenhang ausgesprochen produktiv erscheint.

can speak against existing power systems, but can also speak to and in support of such systems (13–14). Dem sollte noch hinzugefügt werden, dass sich die Anwendung des Certeau’schen Modells auf eine bestimmte Gruppe von Verbrauchern – im vorliegenden Fall: koloniale und postkoloniale Migranten – in entscheidender Weise von Certeau entfernt, dem es in ganz allgemeiner Weise um die „Vorgehensweisen und Handlungsmuster“ (KdH, 11) von Verbrauchern geht.

³⁹ McLeod 2004, 29.

4 *The Lonely Londoners*

Sam Selvon wurde 1923 in Trinidad als Sohn christlicher Einwanderer aus Indien geboren. Von 1940 bis Kriegsende arbeitete er als Funker für die *Royal Naval Reserve*, ab 1945 war er als Journalist für den *Trinidad Guardian* tätig und schrieb nebenbei erste Kurzgeschichten. Von 1950 bis 1978 lebte er in London.⁴⁰ Von seinen dort entstandenen Romanen spielen etwas mehr als die Hälfte in Trinidad (angefangen mit *A Brighter Sun* [1952]); die anderen handeln von westindischen Migranten in England: *The Lonely Londoners* (1956), *The Housing Lark* (1965) und *Moses Ascending* (1975).⁴¹ In letztgenanntem Roman hat Moses Aloetta, die Hauptfigur aus *The Lonely Londoners*, ihren zweiten von insgesamt drei Auftritten. Nachdem Selvon England in Richtung Kanada verlassen hatte, vervollständigte er mit *Moses Migrating* (1983) die Trilogie.

Selvons heutiger Status als Klassiker der neuen Literaturen in englischer Sprache beruht vor allem auf *The Lonely Londoners*. Die Entscheidung des Autors, die Erfahrungen der *Windrush*-Generation in „modifizierter trinidadischer Mundart“⁴² zu fiktionalisieren – außer den Figuren spricht auch die Erzählstimme in einem kreolisierten Englisch –, hatte seinerzeit Pioniercharakter.⁴³ Durch die Verwendung einer (wenn auch abgewandelten) trinidadischen Dialektform markiert Selvon die kulturelle Differenz seiner eigenen Erzählperspektive auf London gegenüber derjenigen seiner kanonischen Vorläufer.⁴⁴ Beispielhaft dafür ist eine Passage, in der ein Migrant mit dem Spitznamen „Sir Galahad“ erstmals auf eigene Faust in London unterwegs ist und er sich an der U-Bahnstation Queensway plötzlich einsam und deplatziert vorkommt. Alle gehen eilig ihren Geschäften nach, nur er hat keine Arbeit, keine Wohnung, kein Geld und auch keinen Freund in dieser fremden Stadt:

⁴⁰ Zur Biographie Selvons vgl. Patterson 1963.

⁴¹ Der doppelte räumliche Fokus von Selvons Romanen spiegelt sich auch in der Kurzgeschichtensammlung *Ways of Sunlight* wider (1957), deren 19 Texte nach ihrem jeweiligen Schauplatz – Trinidad oder London – aufgeteilt sind.

⁴² Mit diesen Worten – *a modified Trinidadian dialect* bzw. *a modified dialect which could be understood by European readers* – hat Sam Selvon (zit. n. Fabre 1988, 67, 66) die von seinem Erzähler gebrauchte, abgewandelte Dialektform beschrieben.

⁴³ Eine Selvon-Monographie der 1990er Jahre geht sogar so weit, Selvon als Schöpfer einer neuen literarischen Welt bzw., genauer, als Erfinder eines „schwarzen London“ zu identifizieren: *In his stories, but more particularly in The Lonely Londoners, Selvon accomplishes that rare thing: he creates a new world whose byways would be mapped by writers that followed. Selvon, in fact, invents a black London whose existence had been ignored, distorted, or even erased by the cultural establishment as well as by society at large* (Looker 1996, 60).

⁴⁴ Vgl. Looker 1996, 75.

On top of that, is one of those winter mornings when a kind of fog hovering around. The sun shining, but Galahad never see the sun look how it looking now. No heat from it, it just there in the sky like a force-ripe orange. When he look up, the colour of the sky so desolate it make him more frighten. It have a kind of melancholy aspect about the morning that making him shiver. (LL, 23)⁴⁵

Der von Selvon wiederholt aufgerufene Topos vom Londoner Nebel – dessen bisherige literarische Karriere von Charles Dickens bis T. S. Eliot reichte – evokiert eine vertraute Szene, die dann jedoch von dem überraschenden Bild einer *force-ripe orange* im trüben Londoner Winterhimmel verfremdet wird. Der Ausdruck *force-ripe* ist westindischen Ursprungs und bezieht sich auf Früchte, deren Reifung nach dem Pflücken künstlich beschleunigt wird.⁴⁶ Wie in *London Is the Place for Me* haben wir es mit dem Phänomen der Translokalisierung zu tun. Zwei geographische Räume werden übereinander geblendet, da sich das wahrnehmende Bewusstsein an den Erfahrungen der karibischen Heimat orientiert und London dementsprechend mit fremden Elementen anreichert.⁴⁷ Mark Looker betont, dass solche Beschreibungen sowohl den etablierten literarischen Bilderkanon als auch unseren Blick auf London selbst verändern.⁴⁸

Auch in anderer Hinsicht entfernt sich der Roman von früherer London-Literatur. Er verwendet eine episodisch-assoziative Erzählweise und verzichtet auf eine Einteilung in Kapitel. Eine zeitliche Struktur wird nur andeutungsweise sichtbar durch die Geschichten verschiedener Figuren, die auf den ersten Seiten in London eintreffen und aus deren Leben später weitere Episoden berichtet werden. Dazwischen eingestreut sind anekdotische Erzählungen, die teilweise in der Vergangenheit spielen, als der Protagonist Moses selbst neu in der Stadt war. Sie handeln von diversen weiteren Migranten aus westindischen oder afrikanischen Ländern. Trotz der wiederholten Wechsel zwischen Figuren und Zeitebenen – die jeweils nur mit zwei Leerzeilen markiert werden – kristallisieren sich rasch durchgängige Motive heraus. Das sind zum einen alltägliche Begegnungen mit Rassismus und Diskriminierung, etwa auf dem Arbeitsmarkt, zum anderen gesellige Zusammenkünfte im sommerlichen Hyde Park, bei einem Tanzabend mit einer Calypso-Band oder in der Einzimmerwohnung von Moses, in der jeden

⁴⁵ Hier und im Folgenden wird aus *The Lonely Londoners* (Sigle LL) mit Seitenzahl direkt im Text zitiert.

⁴⁶ Vgl. Allsopp 2003 [1996], 240.

⁴⁷ Vgl. Looker 1996, 65.

⁴⁸ Looker 1996, 76 schreibt: *The introduction of figures that compare the sun to 'a force-ripe orange' [...] re-situates and reterritorializes the literary as well as the material landscape.*

Sonntag neue Anekdoten und Erinnerungen an die karibische Heimat ausgetauscht werden. Ein weiteres zentrales Thema ist die ‚Eroberung‘ weißer Frauen. Zusammengehalten werden die Episoden allein durch Moses, der mit allen im Roman auftretenden Figuren bekannt ist. Bei Einsetzen der Handlung lebt er bereits seit neun bis zehn Jahren in England. Als *man about London* (LL, 53) wird er immer wieder gebeten, neu eingereiste Migranten wie den zu Beginn am Bahnhof Waterloo eintreffenden Henry Oliver zu unterstützen. Der Rolle des *liaison officer* (LL, 2) ist Moses eigentlich überdrüssig. Doch er erinnert sich an seine eigenen Anfangsschwierigkeiten, lange bevor er zum *mister London* (LL, 20) avancierte. Und so ‚führt‘ er – seinem alttestamentarischen Vornamen entsprechend – weiterhin andere Westinder durch die ihnen feindlich gesinnte und unwirtliche Stadt, indem er ihnen hilft, Unterkunft und Beschäftigung zu finden.⁴⁹ Henry Oliver ist als Kontrastfigur zu Moses angelegt. Sein Spitzname „Sir Galahad“ verweist auf den Reinen Ritter aus König Artus’ Tafelrunde. Anders als Moses, der desillusionierte *veteran* (LL, 13), schaut der Neuankömmling zuversichtlich in die Zukunft und kann sich, nach anfänglichen Anpassungsschwierigkeiten, für sein Londoner Leben begeistern. Seine Londoner ‚Abenteuer‘ tritt Galahad ohne jegliches Gepäck, ohne geeignete Winterkleidung und auch sonst gänzlich unvorbereitet an. *Where you luggage?*, fragt Moses ungläubig, als er ihn am Bahnhof abholt. *What luggage? I ain’t have any* (beide Zitate LL, 13), entgegnet Galahad, dessen Antwort andeutet, dass er im doppelten Sinne unbeschwert nach London gekommen ist – ohne sich mit Dingen aus der Heimat zu belasten, bereit dazu, sich neu einzukleiden und auch sonst neu zu erfinden.⁵⁰ Dieses erste Zusammentreffen zwischen Moses und Galahad leitet die Haupthandlung ein, die immer wieder durch Anekdoten – bzw. „Balladen“, wie es im Roman heißt – unterbrochen und fragmentiert wird, welche in ihrer narrativen Struktur Calypso-Texten ähneln.⁵¹

Die männlich codierte Erzählstimme berichtet durchgehend in der dritten Person und scheint mit keinem der im Roman auftretenden Charaktere identisch

49 Zu dieser Parallele merkt Joseph 1992, 111 an: [T]he Biblical Moses was in exile all his life and called himself a foreigner. He was the leader of his people in their travels from one land to another, but repeatedly tried to excuse himself from leadership although God demanded it from him. Selvon’s Moses becomes as weary of his role, and as saddened by the condition of his people, as the Biblical Moses was.

50 Mark Looker 1996, 64 weist ebenfalls auf die doppelte Bedeutung von *luggage* hin: [Galahad] carries no baggage, physical or emotional.

51 Margaret Paul Joseph 1992, 89 schreibt dazu: *The description of the characters, the nicknaming given to them, and the incidents in which they are involved are reminiscent of the calypso [...]. So is the construction of the narrator’s stories. He begins with a name, tells us something about the person, and then narrates an anecdote relating to him.*

zu sein. Dabei hat der Erzähler jedoch eindeutig die Perspektive eines Insiders. Nicht nur beherrscht er das mit Slang- Ausdrücken durchsetzte, kreolisierte Englisch der *boys* – wie die Gruppe der im Roman auftretenden Migranten tituliert wird –, sondern er gibt auch die Anekdoten so wieder, als habe er sie selbst gehört und als seien ihm die darin auftretenden Figuren persönlich bekannt. Auf diese Weise reduziert Selvon die Distanz zwischen Erzählstimme und Protagonisten. Manchmal geht diese Annäherung so weit, dass die Perspektive des zwar nicht im Roman auftretenden, aber doch figural konzipierten Erzählers von einer internen Fokalisierung abgelöst zu werden scheint. Der Erzähler ist dann so nah an seinen Figuren, dass sich seine Stimme mit ihren vermischt. Beispielhaft dafür ist die Episode, in der sich Galahad in London zu orientieren lernt und er Lieblingsrouten und -orte für sich entdeckt. Galahad ist so stolz darauf, inmitten von Londons weltberühmten Sehenswürdigkeiten zu leben, dass er in Konversationen stets deren Namen aufführt:

[Galahad] had a way, whenever he talking with the boys, he using the names of the places like they mean big romance, as if to say "I was in Oxford Street" have more prestige that if he just say "was up the road." And once he had a date with a frauline, and he make a big point of saying he was meeting she by Charing Cross, because just to say "Charing Cross" have a lot of romance in it, he remember it had a song called "Roseann of Charing Cross". [...] Jesus Christ, when he say "Charing Cross", when he realise that is he, Sir Galahad going there, near the place that everybody in the world know about (it even have the name in the dictionary) he feel like a new man. (LL, 71-72)

Der erste Absatz beobachtet Galahad von außen und belustigt sich, wenn auch wohlwollend, an seinem Verhalten – wie dies für Selvons anekdotische Erzählweise charakteristisch ist. Im zweiten Absatz befinden wir uns dann jedoch in Galahads Bewusstsein, Galahad fungiert als Reflektor. Der Ausruf „Jesus Christ“ kann als seine eigene, innere Stimme gelesen werden.

Galahads gefühlte Wiedergeburt als ein ‚neuer Mensch‘ bzw. ‚neuer Mann‘ resultiert aus seinem Verhältnis zu seiner neuen Umgebung: Charing Cross, dessen Name im Titel eines Volkslieds erscheint und sogar in Wörterbüchern aufgeführt wird, kann er nun persönlich aufsuchen, genauso wie die Waterloo Bridge, die ihm aus dem gleichnamigen Film mit Robert Taylor bekannt ist (vgl. LL, 73). Mehr noch, er kann diese Orte für seine eigene Freizeitgestaltung nutzen und sich dort mit seinem selbstverdienten Geld vergnügen, in Begleitung einer weißen Frau: *This was something he uses to dream about in Trinidad (LL, 79)*. Der Hinweis auf Lieder und Filme deutet an, dass sich Galahad zumindest teilweise in einem imaginären London bewegt, wo sich seine Erfahrungen mit Versatzstücken aus Schulunterricht, Folklore und Popkultur vermengen.

Ähnlich wie in *London Is the Place for Me* verdeutlicht Galahads Euphorie die Wirkmächtigkeit der kolonialen Bildung. London und seine Wahrzeichen sind für ihn derart mit „Romantik“ und „Prestige“ aufgeladen, dass er sich mit ihren Namen schmückt, um an diesem Prestige teilhaben zu können. Seine Anwesenheit in London, so meint er, wertet ihn auf. Das zeigt, dass die Transformation der imperialen ‚Konzept-Stadt‘ in eine ‚metaphorische Stadt‘ keinen totalen Bruch bedeutet. Galahad emanzipiert sich nicht von den imperialen London-Mythen, sondern richtet sich im Gegenteil in diesen Mythen ein und eignet sie sich an. So begeistert er sich für die Uhr in der U-Bahn-Station Piccadilly Circus, welche die Zeiten in verschiedenen Teilen der Welt anzeigt. Daisy – die weiße Frau, mit der er sich dort verabreden will – kennt die Uhr gar nicht (vgl. LL, 72), und als Galahad schließlich mit ihr an der betreffenden Stelle steht und ihr sein Herkunftsland Trinidad auf der Uhr zeigen möchte (*the island so damn small it only have a dot and the name*; LL, 80), zeigt sie wenig Interesse. Die Uhr, die Londons imperialer Rolle als Knotenpunkt im Zentrum der Welt entspricht, wird zu Galahads persönlichem Wahrzeichen.

Zu Fuß in London unterwegs, fühlt sich Galahad *like a king*, wie es im Text gleich zweimal heißt (LL, 73, 75). Dies rückt ihn in die Nähe von Lord Kitcheners Utopie eines in Hampton Court Palace residierenden Einwanderers – mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass es sich in Galahads Fall nur um ein *Gefühl* handelt, nicht eine (vorgestellte) Tatsache. Auf dem Weg zur U-Bahn-Station Piccadilly Circus, zu einem Rendezvous mit Daisy, ist Galahad *cool as a lord* (LL, 75). Wieder scheint der Erzähler sich in Galahad hineinzusetzen: *This is London, this is life oh lord, to walk like a king with money in your pocket, not a worry in the world* (LL, 75). Im Gegensatz zu den meisten anderen Londonern nimmt Galahad nicht die U-Bahn, sondern geht zu Fuß, so dass die bereits wartende Daisy zunächst in die falsche Richtung schaut, da sie selbstverständlich davon ausgeht, dass Galahad vom Bahnsteig her kommen wird. Zu Galahads individueller Routine gehört es ferner, auf der Uhr des Odeon-Kinos nach der Zeit zu sehen, anstatt seine eigene Armbanduhr zu konsultieren. Der Piccadilly Circus stellt auf seiner mentalen London-Karte das Zentrum dar: *Always, from the first time he went there to see Eros and the lights, that circus have a magnet for him, that circus represent life, that circus is the beginning and the ending of the world* (LL, 79). Hier, inmitten der Menschenströme, wird sich Galahad seiner Präsenz in der britischen Metropole besonders bewusst, und er kann sich selbst als Teil der Stadt erleben: *Galahad Esquire, in all this, standing there in the big city, in London. Oh Lord* (LL, 79). Der neue Galahad ist definiert durch sein In-London-Sein, sein Selbstbild wird so direkt an ein Stadt-Bild geknüpft.

Der Soziologe Stuart Hall, 1951 als Student aus Jamaika nach London gekommen, spielt auf diese Textstelle an, wenn er in einer autobiographischen Passage eines Essays erklärt:

[The British] had always said that this [i.e. London] was really home, the streets were paved with gold and, bloody hell, we just came to check out whether that was so or not. And I am the product of that. I came right in. Someone said, "Why don't you live in Milton Keynes, where you work?" You have to live in London. If you come from the sticks, the colonial sticks, where you really want to live is right on Eros Statue in Piccadilly Circus. You don't want to go and live in someone else's metropolitan sticks. You want to go right to the center of the hub of the world. You might as well. You have been hearing about that ever since you were one month old.⁵²

Hall beschreibt hier die Erfüllung eines imperialen Versprechens. London, das für die nicht-weißen Bewohner der britischen Überseegebiete eigentlich nur eine theoretische Heimat darstellen sollte, wurde im Zuge der Massenmigration zur tatsächlichen Heimat für Menschen aus der ‚kolonialen Provinz‘, die den Mythos vom Mutterland beim Wort nahmen. Der Roman *The Lonely Londoners* deutet an, welche Alltagspraktiken diese Aneignung Londons begleiteten und vollzogen – gegen alle Widerstände seitens der weißen Mehrheit. Das Galahad'sche „Gehen in der Stadt“ ist dafür nur ein Beispiel. Ein anderes ist das Gitarrenspiel Tolroys, der sein aus Jamaika mitgebrachtes Instrument stets bei sich führt und darauf klimpert, wenn er durch die Straßen Londons läuft, mit der U-Bahn fährt oder in Schlangen steht (vgl. LL, 6). Während Tolroy durch die öffentliche Darbietung karibischer Lieder eine Verbindung zu seiner alten Heimat herstellt, verwandelt er für Menschen in seiner Umgebung zumindest temporär deren London-Erfahrung (vgl. LL, 123).

Die in diesem Zusammenhang interessanteste Figur ist Tolroys Großtante, „Tanty“, die einzige weibliche Protagonistin des Romans. Sie gestaltet ihr Londoner Leben unbeirrt nach jamaikanischen Gewohnheiten. Gemeinsam mit anderen westindischen Frauen nutzt sie das Einkaufen dazu, Geschichten auszutauschen und sich ausgiebig zu unterhalten. Bürgersteige und Läden werden so zu Schauplätzen geselliger Zusammenkünfte: *They getting on just as if they in the market-place back home* (LL, 65). Der Import kultureller Praktiken, durch den sich die neue Heimat London mit der alten überlagert, geht einher mit der Ausbreitung westindischer Lebensmittel in Londoner Geschäften (vgl. LL, 63). Tanty bringt darüber hinaus die weißen Ladeninhaber dazu, sich den Bedürfnissen ihrer westindischen Kundschaft anzupassen. In einem Lebensmittelgeschäft setzt sie durch, dass Kunden Kredit gewährt wird und sie ihre Einkäufe erst am

⁵² Hall 1991, 24.

Ende der Woche bezahlen müssen: *Where I come from you take what you want and you pay every Friday* (LL, 66). Und in den Bäckereien verbittet sie sich, dass ihr das Brot mit bloßer Hand gereicht wird: *Where I come from [...] they don't hand you bread like that. You better put in a paper bag for me, please* (LL, 67). Dieser zweifache Verweis auf den Herkunftsraum – „Wo ich herkomme...“ – ist verbunden mit dem Wunsch nach einer entsprechenden Anpassung des Ankunftsraums: Tanty möchte jamaikanische Gepflogenheiten in London durchsetzen, nicht nur in ihrem eigenen Handeln, sondern auch in demjenigen weißer Briten. Ball spricht davon, dass Tanty ihre Umgebung ‚westindianisiert‘.⁵³ Ihr Einfluss ist allerdings eng auf ihren Wohnort, die Harrow Road, begrenzt, da Tanty vor der Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel zurückschreckt. Nur einmal wagt sie es, alleine in die *outside world* (LL, 68) zu reisen und Tolroys Mutter („Ma“) an deren Arbeitsplatz zu besuchen.⁵⁴ Dessen ungeachtet spielt Tanty eine wichtige Rolle in einer Schlüsselenpisode des Romans: der Partysequenz in St Pancras Hall, wo sie den hyperassimilierten Gastgeber Harris – der seine westindischen Wurzeln zu verbergen versucht und die Gesellschaft weißer Briten präferiert⁵⁵ – zum Tanz nötigt, als die Band ihren Lieblingscalypso spielt (vgl. LL, 109–110). Die Partysequenz lässt sich als ein vorsichtiger utopischer Ausblick auf eine mögliche Zukunft deuten, in der Schwarze und Weiße zusammen feiern und Großbritannien kulturell kreolisiert wird,⁵⁶ was sich abermals räumlich, als geographische Überblendung von Trinidad und England manifestiert: *It look like Saltfish Hall in London* (LL, 107).

5 Fazit

Saltfish Hall in London: Diese Formulierung fasst die in meinem Beitrag untersuchten Phänomene prägnant zusammen. Wie ich anhand von *London Is the Place for Me* und *The Lonely Londoners* aufzuzeigen versucht habe, unterläuft anglokaribische Migrationsliteratur der Nachkriegszeit eine einfache Opposition

⁵³ Vgl. Ball 2004, 134.

⁵⁴ Vgl. LL, 68–71. Die beiden älteren Frauen Ma und Tanty werden in ihrer Immobilität den flannierenden Männern gegenübergestellt: *[M]ostly she [i.e. Ma] and Tanty sit down before the fire knitting and talking about Jamaica* (LL, 68).

⁵⁵ Harris wird eingeführt mit den Worten: *[H]e like English customs and thing [...]. And when he dress, you think is some Englishman going to work in the city, bowler and umbrella, and briefcase tuck under the arm, with The Times fold up in the pocket so the name would show* (LL, 103).

⁵⁶ Vgl. die entsprechende Lesart von John McLeod 2004, 38–39; hier: 39.

von Herkunfts- und Ankunftsraum, indem sie Überlagerungen zwischen beiden Räumen herbeiführt. Das kann einerseits auf Wahrnehmungsebene geschehen, wenn der Londoner Stadtraum mit karibischen Elementen bestückt wird. Vor allem aber geschieht es dadurch, dass Londoner Orte (hier: St Pancras Hall) auf eine Weise genutzt werden, die sie wie Orte in den British West Indies erscheinen lässt (Saltfish Hall).

Die verschiedenen ‚Verwendungen‘ Londoner Orte – bzw. des Ortes London selbst – stellen, mit Michel de Certeau gesprochen, Räume her, *lieux pratiqués*. Sie erfolgen aus ganz unterschiedlichen Gründen. Nur selten handelt es sich um bewusste Formen des Widerstands. Manchmal sind die genannten Praktiken das Ergebnis purer Not, so wie das Fangen und Verspeisen von Tauben, mit dem Galahad – wie zuvor schon der Nigerianer Cap – gegen den Hunger ankämpft. Dieses sprichwörtliche Wildern im Territorium der ‚Starken‘ passt wie keine andere Episode auf das Certeau’sche Modell, zeigt aber zugleich, wie ‚schwach‘ die Migranten bei Selvon sind – und bleiben. Als *drama of movement* deutet der Roman immer wieder die Grenzen ihrer Bewegungsfreiheit an.⁵⁷ Die Handlung bleibt auf eine Handvoll Orte in West- und Zentral-London beschränkt.⁵⁸ Genauso beschränkt wie der räumliche Bewegungsradius der westindischen Figuren ist ihre soziale Mobilität. Gegen Ende des Romans, nach weiteren drei bis vier Jahren in London, klagt Moses: *[A]fter all these years I ain’t get no place at all, I still the same way, neither forward nor backward* (LL, 124). So souverän sich Moses also auch durch bestimmte Teile Londons bewegt, so machtlos bleibt er angesichts der fehlenden Aufstiegschancen für farbige Migranten. Am Ende ist er seines stagnierenden Lebens in England müde und träumt von der Rückkehr nach Trinidad, von einem Leben unter Fischermännern in einem Dorf namens „Paradise“, das er als ein ebensolches verkündet (vgl. LL, 125). In einer Epiphanie auf der letzten Seite des Romans vermischen sich für Moses Bewegung und Stillstand: *[H]e could see a great aimlessness, a great restless, swaying movement that leaving you standing in the same spot. As if a forlorn shadow of doom fall on all the spades in the country.* (LL, 139)

⁵⁷ Kabesh 2011, 1 schreibt hierzu: *[The Lonely Londoners] maps a London transformed by West Indian immigrants as they search for work, travel to and from their jobs, move in and out of rented apartments, and tour the city’s public spaces in search of women. [...] However, Selvon’s novel traces not only mobility, but immobility. It charts where his characters might go and where they might not, where they are free to move and where the colour bar literally bars that movement.*

⁵⁸ Wie McLeod 2004, 34 ausführt, beschränkt sich die Handlung auf die Gegenden in und um Hyde Park, die Bayswater Road, den Marble Arch, das Notting Hill Gate, Queensway, Piccadilly Circus und St Pancras Hall.

Trotz allem Certeau'schen „Gehen in der Stadt“ geht es demnach nicht voran, gibt es keinen wahren Fort-Schritt zu verzeichnen. Selvon belässt es aber nicht bei diesem düsteren Schlussbild. Er fügt Moses' Epiphanie noch einen Absatz hinzu, der die Möglichkeit einer literarischen Karriere andeutet. Verschiedene schwarze Migranten, so wird Moses berichtet, hätten es in Frankreich zu Bestseller-Autoren gebracht. In ihrer utopischen Überzeichnung erinnert die betreffende Stelle an Lord Kitcheners Calypso-Song: *One day you sweating in the factory and the next day all the newspapers have your name and photo, saying how you are a new literary giant* (LL, 139). Da wir jedoch beim Lesen dieser Zeilen Selvons Roman in den Händen halten, erscheint dieser Ausblick nicht als vollkommen unrealistisch. Die Passage macht uns darauf aufmerksam, dass der Roman, den wir gerade fertig gelesen haben, selbst unter den Bedingungen entstand, die in ihm beschrieben werden – und dass er seines Zeichens eine Verwandlung der britischen Gesellschaft und Kultur signalisiert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- British Pathé. *Pathé Reporter Meets* –. <http://www.britishpathe.com/video/pathe-reporter-meets/>. 24. Juni 1948 (27. April 2013).
- Kitchener, Lord. „London Is the Place for Me [1951]“. Various Artists. *London Is the Place for Me: Trinidadian Calypso in London, 1950-1956*. Honest Jon's Records, HJRCD 2, 2002.
- Kitchener, Lord. „Sweet Jamaica [1952]“. Various Artists. *London Is the Place for Me: Trinidadian Calypso in London, 1950-1956*. Honest Jon's Records, HJRCD 2, 2002.
- Selvon, Sam. *The Lonely Londoners*. London: Penguin, 2006 [1956].

Forschungsliteratur

- Allsopp, Richard (Hg.). *Dictionary of Caribbean English Usage*. Kingston: University of the West Indies Press, 2003 [1996].
- Altmann, Gerhard. *Abschied vom Empire: Die innere Dekolonisation Großbritanniens, 1945-1985*. Göttingen: Wallstein, 2005.
- Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 2008.
- Ball, John Clement. *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*. Toronto u. a.: University of Toronto Press, 2004.
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Übers. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1988 [1980].
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990 [1980].

- Cowley, John. „London Is the Place: Caribbean Music in the Context of Empire, 1900-60“. *Black Music in Britain: Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*. Hg. Paul Oliver und Milton Keynes. Philadelphia: Open University Press, 1990. 58–76.
- Dawson, Ashley. *Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.
- Dennerlein, Katrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Dennerlein, Katrin. „Raum“. *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Matías Martínez. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2011. 158–165.
- Dyer, Rebecca. „Immigration, Postwar London, and the Politics of Everyday Life in Sam Selvon’s Fiction“. *Cultural Critique* 52 (2002): 108–144.
- Fabre, Michel. „Sam Selvon: Interviews and Conversations“. *Critical Perspectives on Sam Selvon*. Hg. Susheila Nasta. Washington: Three Continents Press, 1988. 64–76.
- Featherstone, Simon. „Music“. *Postcolonial Cultures*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 33–64.
- Füssel, Marian. „Einleitung: Ein Denker des Anderen“. *Michel de Certeau: Geschichte – Kultur – Religion*. Hg. Marian Füssel. Konstanz: UVK, 2007. 7–19.
- Hall, Stuart. „The Local and the Global: Globalization and Ethnicity“. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Hg. Anthony D. King. Houndmills u. a.: Macmillan, 1991. 19–39.
- Jamaica Gleaner. „Sailing to Britain – Sixty years after the ‚Windrush‘“. <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20080622/news/news4.html>. 22. Juni 2008 (27. April 2013).
- Joseph, Margaret Paul. *Caliban in Exile: The Outsider in Caribbean Fiction*. Westport: Greenwood Press, 1992.
- Kabesh, Lisa M. „Mapping Freedom, or Its Limits: The Politics of Movement in Sam Selvon’s *The Lonely Londoners*“. *Postcolonial Text* 6.3 (2011): 1–17.
- Krönert, Veronika. „Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand“. *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Hg. Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. 47–57.
- Liverpool, Hollis. *Rituals of Power & Rebellion: The Carnival Tradition in Trinidad and Tobago, 1763–1962*. Chicago, IL: Research Associates School Times Publications/Frontline Distribution Int’l Inc., 2001.
- Looker, Mark. „Inventing Black London: *The Lonely Londoners*“. *Atlantic Passages: History, Community, and Language in the Fiction of Sam Selvon*. New York u. a.: Peter Lang, 1996. 59–80.
- Lotman, Jurij. M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink (UTB) 1993.
- Mason, Peter. „Lord Kitchener: Master of Trinidadian music who introduced Calypso to Britain“. <http://www.guardian.co.uk/news/2000/feb/12/guardianobituaries>. *The Guardian*, 12. Februar 2000 (27. April 2013).
- McLeod, John. *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London und New York: Routledge, 2004.
- The National Archives*. „Windrush settlers arrive in Britain, 1948“. Undatiert. http://www.nationalarchives.gov.uk/museum/item.asp?item_id=50 (27. April 2013).
- Pareles, John. „Lord Kitchener, 77, Calypso songwriter who mixed party tunes with deeper messages“. <http://www.nytimes.com/2000/02/14/arts/lord-kitchener-77-calypso-songwriter-who-mixed-party-tunes-with-deeper-messages.html>. *The New York Times*, 14. Februar 2000 (27. April 2013).

- Patterson, Sheila. *Dark Strangers: A Sociological Study of the Absorption of a Recent West Indian Migrant Group in Brixton, South London*. London: Tavistock Publications, 1963. Peepal Press.
- Phillips, Mike. „Windrush – the Passengers“. http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/windrush_01.shtml. BBC History: British History in Depth, 10. März 2011 (27. April 2013)
- Phillips, Mike, und Trevor Phillips. *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. London: Harper Collins Publishers, 1998.
- Ramazani, Jahan. „Black British Poetry and the Translocal“. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Poetry in English*. Hg. Neil Corcoran. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2007. 200–214.
- „Sam Selvon“. Undatiert. http://www.peepalypress.com/author_display.asp?au_id=84 (27. April 2013).
- Schwarz, Bill. „Unspeakable Histories: Diasporic Lives in Old England“. *Philosophies of Race and Ethnicity*. Hg. Peter Osborne und Stella Sandford. London und New York: Continuum, 2002. 81–96.
- Spencer, Ian R. G. *British Immigration Policy since 1939: The Making of Multi-Racial Britain*. London und New York: Routledge 1997.