
Martina Stemberger

Der Tod der Tänzerin oder (De)Konstruktionen der Differenz

Paul Morands ›musikalischer‹ Rassismus

Eine sehr junge schwarze Revue-Tänzerin aus den USA erobert die Pariser Gesellschaft mit ihrem Temperament, ihren glamourösen Shows und ihren exzessiven Partys. Auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes wird sie jedoch von der ›schwarzen Magie‹ eingeholt; nach einem Voodoo-Fluch gerät sie bei der Überquerung eines Flusses über Bord und verschwindet in den Fluten.

Eine gleichfalls sehr junge sowjetische Primaballerina wird an die Pariser Oper eingeladen; mit ihrer Tanzkunst, die alles bisher Gesehene übertrifft, aber auch ihrer völligen Ignoranz und Indifferenz gegenüber französischen Sitten und Traditionen macht sie sich sogleich die etablierte Truppe zum Feind. Bei ihrem ersten großen Auftritt als *Sterbender Schwan* wird ein Unfall inszeniert, bei dem sie in die Versenkung stürzt; sie überlebt den Anschlag zwar, bricht sich aber ein Bein – was für sie, die mit Leib und Seele Tänzerin und nichts als Tänzerin war, kaum weniger als den Tod bedeutet.

Soviel zum ›Plot‹ von *Congo*¹ und *La Mort du cygne*,² zwei Novellen von Paul Morand,³ die zwei junge ›Exotinnen‹ als Bedrohung der französischen Kultur vorführen und schließlich symbolisch und/oder physisch eliminieren.⁴ Morand erweist sich – nicht nur in diesen beiden Texten – als Meister der Kunst, in literarischer Form eminent politische Inhalte zu transportieren, als Meister des Spiels mit dem eleganten ›Alibi‹ der Fiktionalität: Der Autor war immer schon *anderswo*; er weigert sich, sich ernst nehmen, sich beim Wort nehmen zu lassen.⁵ Morand, »homme de l'étranger«⁶ im Doppelsinn, mondäner Kosmopolit mit rassistischen Tendenzen, Liebhaber der ›Differenzen‹, der seine Leser noch mit seinen ungemein ›präzis‹ falschen Schlußfolgerungen zu faszinieren vermag,⁷ scheint mit seinem geradezu obsessiven Interesse an Phänomenen der Globalisierung, der Migration und der Assimilation, an den mehr oder weniger feinen Unterschieden zwischen Kulturen, Klassen, Religionen und ›Rassen‹ auch heute noch bzw. wieder sehr aktuell. Die folgende Analyse versucht die ideologischen Implikationen von Morands Werk am Beispiel der beiden genannten Novellen zu explizieren; zu zeigen, wie diese Texte mit ihrer sehr ähnlichen Sujet-Struktur das ›Andere‹ als Gefahr für eine imaginäre Gemeinschaft der ›Unseren‹ konstruieren und der Vernichtung preisgeben.

Beide Novellen inszenieren eine exemplarische ›Grenzüberschreitung‹ und eine ebenso exemplarische Sanktionierung der jeweiligen ›transgressiven‹ Protagonistin, die als tanzender ›Fremdkörper‹ in den Organismus der französischen Kultur⁸ eingedrungen ist und daraus wieder eliminiert wird. Diese ›Elimination‹, die in beiden Texten mit ziemlich brachialen Mitteln erfolgt, wird indirekt legitimiert durch das destruktive Potential, das den ›Fremden‹ – sehr plastisch inkarnierte Gefahr für das galante und sonstige Europa – selbst zugeschrieben wird. Die entscheidende Grenze verläuft hier zwischen dem ›zivilisierten‹, ›modernen‹ Okzident⁹ und dem ›barbarischen‹, ›rückständigen‹ Rest der Welt; ersterer stiftet die (einzig) gültige Norm der ›Zivilisation‹, nach der besagter Rest beurteilt und verurteilt wird. Die Sowjetunion befindet sich auf dem Niveau des (europäischen) Mittelalters (›C'est la foi du Moyen Âge, parole d'honneur!‹; *Cygne* 41);¹⁰ »Sophie Taylor, la négresse, dite ›Congo‹« (*Congo*, 513) wird überhaupt in die Steinzeit zurückversetzt: »Paris rit, de son rire fatigué, cynique l. . . I déridé par ces ébats de l'âge de pierre« (*Congo*, 516).¹¹ Das moderne Europa ist zugleich eine alte, (über)reife Kultur, der die ›Barbaren‹ in ihrer unverbrauchten Jugendlichkeit gegenüberstehen. Die Sowjetunion wird nicht nur bei Morand, sondern auch bei anderen französischen Autoren der Epoche als konkret und metaphorisch extrem ›junges‹ Land wahrgenommen;¹² die tanzende Heldin in *La Mort du cygne* verkörpert diese exzessive Jugend (›Comme elle est jeune! On ne s'habitue pas à tant de jeunesse; les yeux français en sont éblouis‹; *Cygne*, 34) und zieht sich endgültig den Haß der Truppe zu, indem sie die kaum achtundzwanzigjährige französische Primaballerina als ›alte Person‹ verspottet (*Cygne*, 41). Die ewige Jugend der ›Exoten‹ erscheint nicht zuletzt als Effekt ihres totalen Mangels an Zeit- und Geschichtsgefühl, ihrer kollektiven ›Amnesie‹; im Gegensatz zu den traditionsreichen okzidental Völkern mit ihrer ausgeprägten Erinnerungskultur leben sie nur im und aus dem Augenblick (so auch Congo, »l'éternellement soumise à l'instant‹; *Congo*, 527), wobei ihr »atavique manque de mémoire«¹³ auch das kulturelle Gedächtnis der anderen bedroht.¹⁴

Von den beiden jugendlichen Tänzerinnen mit ihrer der europäischen weit überlegenen ›elementaren‹ Vitalität geht ein regelrechter Magnetismus aus. Bei all ihrem Temperament agieren die beiden Frauen aber nicht als individuelle Persönlichkeiten; sie *reagieren* vielmehr als bloße Kollektivwesen, deren Instinkt nach universeller (Kon)Fusion, nach ekstatischer Auflösung des Einzelnen in der Masse verlangt: »Congo se sentait heureuse, ainsi à l'étroit, grisée, comme tous les nègres, par la foule, l'air lourd déjà respiré, l'odeur de ricin des sueurs . . .« (*Congo*, 520). Gerade im Tanz büßen diese beiden begnadeten Tänzerinnen den letzten Rest von Individualität ein: Congo tanzt rein instinktiv; sie ist ein »monstre naturel«, dessen – potentiell destruktive, kaum zufällig mit der Entladung eines ›Elektrischen Stuhls‹ assoziierte – Energie sich unmittelbar auf

die Umgebung überträgt (»un élan vital immédiatement transmissible, une décharge plus violente que celle de la chaise électrique«; *Congo*, 515).¹⁵ Weniger Individuum denn monströses Medium, scheint sie allen Impressionen, allen Emotionen hilflos ausgeliefert: »Tout ce qui lui arrive semble la traverser instantanément; sa peur, comme l'instant d'avant sa gaieté, sert d'issue à une même violence« (*Congo*, 517). Auch Vasilissas Tanz ist weniger ›Kunst‹ im engeren Sinn denn eine Art Elementarereignis: »En Vasilissa Kandarine l. . .] renaît la jeunesse des cadences primitives. Son élan léger et libre, ce n'est pas le teneur qui le lui inspire, elle obéit à un rythme intérieur et l'impose à qui la regarde« (*Cygne*, 34).¹⁶ Vasilissa wirkt völlig abwesend, während sie tanzt; sie ähnelt einer ›Schlafwandlerin‹, einer ›Statue‹ oder auch einer ›Maschine‹: »Somnambule aux yeux verts l. . .] comme si elle n'était là que pour frayer passage à quelque puissance de l'au-delà, elle garde dans son emportement une distance qui fait frissonner, une effrayante indifférence, et cette immobile sérénité du visage, qui appartient au sommeil et à la mort« (*Cygne*, 54).

Die außergewöhnliche Leistung der beiden Tänzerinnen erscheint also kaum als persönliches Verdienst;¹⁷ beide tanzen unbewußt, gleichsam hypnotisiert, Medien einer geheimnisvollen Naturgewalt. Mit ihrer ebenso exotischen wie exzessiven Vitalität, die in ihrer faszinierend ›primitiven‹, durch und durch irrationalen Kunst zum Ausdruck kommt, stehen sie in denkbar extremem Gegensatz zu all dem, was dem schmeichelhaften Autostereotyp zufolge die französische Kultur und Gesellschaft ausmacht: »Notre esprit français, si lucide, nos sentiments, si classiques, notre raison«.¹⁸ Selbst noch die paradoxe Einsicht in die eigene Irrationalität, ja den eigenen ›Wahnsinn‹ wird in *La Mort du cygne* der ›Fremden‹ selbst in den Mund gelegt: »Elle dit que pour bien danser, il faut être fou . . . qu'à Paris, personne n'est fou . . .« (*Cygne*, 41).¹⁹ Diese eigenwillige Erklärung relativiert die künstlerische Überlegenheit des sowjetrussischen Gastes: wenn die Französischen weniger gut tanzen als Vasilissa, dann (nur) deshalb, weil sie ›französisch‹, also vernünftig und *nicht* ›wahnsinnig‹ sind.

Hinter beiden Tänzerinnen steht ein aggressives fremdes Kollektiv, das Europa zu ›infiltrieren‹ droht. ›Exotische‹ – nicht-weiße, nicht-okzidentale – Figuren erscheinen bei Morand meist weniger als Individuen denn als mehr oder weniger ›typische‹ Repräsentanten ihrer jeweiligen ethno-kulturellen oder auch ideologischen Gemeinschaft. Vasilissa ist eine Emissärin des Riesenkollektivs Sowjetunion; Congo, der Liebling der Pariser Gesellschaft, ist Teil einer archaischen schwarzen Subkultur: ein Voodoo-Fetisch, eine höchst symbolträchtige schwarze Hand aus Satin, die sie unter ihrem Kopfkissen vorfindet, reißt sie schließlich zurück in diese dämonische, ›dunkle‹ Welt, der sie, »une affranchie internationale« (*Congo*, 527), in Wirklichkeit immer angehört und die sie – wie ihre Großmutter, an deren Sterbebett sie zu spät eintrifft – sträflich ›vernachlässigt‹ hat (»Où est Congo? l. . .] Elle est trop belle l. . .] trop de succès . . . elle m'a

oublée, mon miel . . .»; *Congo*, 522). Als Congo panisch aus ihrer Residenz flüchtet und ihr Heil in einer Voodoo-Zeremonie sucht, tut sich mitten im modernen Paris eine unheimliche schwarze Parallelwelt auf. Die abjekte Kehrseite der glamourösen, für die blasierten Pariser nur allzu verführerischen Exotik Congos kommt zum Vorschein; hinter der schönen jungen Tänzerin wird nun schon die alte Mulattin mit dem ›Affengesicht‹ sichtbar (*Congo*, 519). Auch Congos eigener Körper wird metaphorisch animalisiert; so tanzt sie etwa wie ein ›Känguru‹ (*Congo*, 514).²⁰ Vasilissa bändigt das ›Chaos‹ ihres alles andere als perfekten, irritierend ›hybriden‹ Körpers nur im Tanz (*Cygne*, 34); unter ihren ›cheveux secs et raides de tzigane‹ hat sie ›tatarische‹ Backenknochen, ›orientalische‹ Augen und ›un nez en bec d'oiseau‹ in einem ›Katzensicht‹. Dieser Körper tanzt auch metaphorisch an der Grenze des Menschlichen entlang; er ist außerdem mit den Stigmata sozialer Minderwertigkeit gezeichnet (›Elle a les coudes et les genoux plus rouges qu'une laveuse‹; *Cygne*, 33).

Morands Verhältnis zum ›Anderen‹ erscheint überaus ambivalent; er zeigt sich von ›Exoten‹ aller Art fasziniert, aber nur dort, wo diese ihrem ›Ursprung‹, ihrer wilden ›Natur‹ treu bleiben und nicht unter dem Vorwand der Assimilation in die exklusive Gemeinschaft der weißen okzidentalen Kulturträger einzudringen versuchen. Morand legitimiert auch seine durchaus rassistische Aversion gegen die ethnische ›Mischung‹ – und gegen ›Mischlinge‹ – mit ästhetischen Argumenten: die Mischung ist eine menschliche ›Abnormität‹, die Ekel und Mitleid – »cette pitié angoissée, mêlée de répulsion, qu'inspirent les anomalies humaines«²¹ – weckt. Der ›hybride‹ Körper wird bei Morand pathologisiert und auch direkt mit dem Tod assoziiert, so jener eines ›weißen Negers‹ in *Syracuse ou l'Homme-panthère*: »C'était un octavon sournois, à tête de rongeur. [...] On se demandait quelle étrange maladie pouvait être la sienne jusqu'au moment où l'on découvrait en lui un nègre blanc. Oui, il ressemblait à ces nègres en marbre, terrifiants de laideur, qui soutiennent des tombeaux, dans la Renaissance italienne.«²² Morand kommt immer wieder auf »cette question obscure et si controversée du métissage« zurück;²³ auch wenn er diverse apokalyptische Szenarien des ›Untergangs des Abendlandes‹, der definitiven ›Auslöschung der weißen Rasse‹ wohl nicht immer ganz ernst nimmt, spricht aus seinen Texten doch eine ausgeprägte ›phobie du métissage‹, nicht zuletzt Symptom einer ›profonde angoisse identitaire«.²⁴ Der ›métissage‹ vermehrt die ›Unordnung der Welt«²⁵ – und läuft damit Morands literarischer Vision eines dieser Bezeichnung würdigen Kosmos zuwider, in dem alle Völker und Kulturen, in illusorischer ›Ursprünglichkeit‹ konserviert, an ihrem Platz bleiben, in dem das ›Anderer‹, in sicherer Distanz verortet, sich als pittoreske Attraktion dem Blick des kosmopolitischen Reisenden darbietet. Kurz: Es gilt das Eigene und das Fremde jeweils in seiner ›Reinheit‹ – und damit die Differenz zwischen *Nous et les autres*²⁶ – zu bewahren, wobei die moderne Zivilisation, einmal mehr als ›natür-

liches Privileg des Okzidents reklamiert, im Namen dieser Differenz gegen den mehr oder weniger barbarischen Rest der Welt zu verteidigen ist.²⁷ Einen ästhetisch wie ethisch erfreulichen Anblick bieten die ›Wilden‹ bei Morand nur, solange sie keine Anstalten machen, die Errungenschaften der westlichen Zivilisation für sich zu reklamieren. Das Lob der Reize des exotischen Körpers gerät nicht selten zum puren Zynismus, wenn etwa die Bedürfnislosigkeit als schönster Schmuck der Afrikaner, die Armut als ihr wahrer Adel, die harte körperliche Arbeit als die Quelle ihrer Schönheit erkannt wird: »Quelle différence avec les nègres américains, leurs affreuses demi-teintes, les dents pourries sous l'or, leurs ventres mous, toutes les tares du métissage. L'absence de besoins était pour ces ancêtres d'Afrique la plus belle parure; la pauvreté les ennoblissait; plus ils travaillaient de leurs mains et plus ils étaient beaux. Ils peinaient en riant, et tout effort, chez eux, devenait un chant ou une danse.«²⁸ Nur als anspruchslose, fröhlich singende und tanzende Arbeits-Tiere sind Schwarze ›schön‹, während Zivilisation und Wohlstand sie zu Monstren machen: unter dem Deckmantel ›interesselosen Wohlgefallens‹ an der Schönheit des ›Primitiven‹ wird hier eine perfekte Apologie der gesamten Kolonialgeschichte geboten, der zynische Rassismus der Argumentation mit ästhetischen Pseudo-Evidenzen camouffiert.²⁹

Die beiden jungen Tänzerinnen aus *Congo* und *La Mort du cygne*, selbst ›transgressive‹ Figuren, akzeptieren auch die Grenzen und Abgrenzungsbedürfnisse der Anderen nicht – eine ›Todsünde‹ im narrativen Universum eines Autors, der einigermaßen obsessiv damit beschäftigt ist, Grenzen – zwischen Körpern, Rassen, Kulturen – zu ziehen und nachzuziehen, die Gefahr der Grenzverwischung zu beschwören: »je crois qu'une race a toujours intérêt à se différencier d'une autre«, erklärt Morand noch 1964.³⁰ ›Naturgemäß‹ ist es der Okzident als Hort der Zivilisation, der auf strenge kulturelle – und politische – ›Grenzkontrollen‹ bedacht ist. Die Verwischung sämtlicher Differenzen liegt dagegen im Interesse derjenigen, die sich auf der ›falschen‹ Seite der Grenze befinden: »pourquoi différer toujours?«³¹ fragt sich die täuschend hellhäutige ›schwarze‹ Familie Bloom in *Excelsior*, bevor sie beschließt, die Grenzüberschreitung zu wagen (»Passerait-on la ligne, la fameuse ligne qui sépare les deux races?«³²) und sich als weiß auszugeben – bis die ›schwarze‹ Vergangenheit auch sie einholt und die Differenz wieder sichtbar macht. Congo weigert sich, kulturelle, soziale, ethnische Differenzen zu respektieren, ja auch nur zur Kenntnis zu nehmen; fröhliche Advokatin des universellen Schmelztiegels, bringt sie die Rassen, die Geschlechter, die Epochen durcheinander;³³ sie versetzt, selbst unaufhörlich tanzend, die ganze Welt in Bewegung; sie liquidiert das Universum, um seinen ›Saft‹ zu trinken, sie ›vampirisiert‹ die europäische Kultur:³⁴ »Congo ne conçoit pas qu'il puisse y avoir de différence entre les êtres. Les domestiques, les copines, les ouvriers, les rois, tous frères, tous sœurs, de la famille unie des sang-chaud,

de la grande tribu des vivants. [...] elle pile les classes, moule les races, presse les sexes, foule les âges; il faut que l'univers s'agite, fermente, pour pouvoir s'exprimer, rendre un jus digne d'être bu« (*Congo*, 515 f.).

Congos überschäumende Vitalität hat eine unübersehbare zerstörerische Komponente – die im übrigen fast allen ›exotischen‹ Figuren Morands eigen ist. Das ›Andere‹ eines indirekt in seiner exklusiven Konstruktivität und Kreativität bestätigten Okzidents wird bei Morand konsequent als von ›Natur‹ aus destruktiv imaginiert und stellt damit eine permanente Bedrohung für das kulturelle Schöpfungswerk der Okzidentalischen dar, die letztere zu größter Wachsamkeit zwingt: «La fuite des Noirs devant les réalités, la façon dont les affaires elles-mêmes s'anéantissaient si on ne les surveillait pas sans relâche, l'immédiat évanouissement de ce qu'on avait créé, les dérobadés de la fortune dans ce maudit pays l'exaspéraient. Rien ... non ... nul ... néant ... personne ... mort: voilà l'Afrique.»³⁵ Morands ›Schwarze‹ verkörpern diese ›naturegegebene‹ Destruktivität in Reinkultur; seine ›Russen‹ mit ihrer klischee- bzw. ›dostoevskijhaften‹ Liebe zum Unglück,³⁶ ihrem »goût voluptueux des larmes«³⁷ setzen die (Selbst)Zerstörung auf höherer Ebene fort. Selbst die ›sowjetische Hölle‹, so eine Figur in Morands *Flèche d'Orient*, übertönt mit ihrem infernalischen Getöse lediglich die innere Hölle, die jeder Russe in sich trägt: »On parle souvent de l'enfer soviétique: ce n'est rien à côté de l'enfer que chaque Russe porte en soi.«³⁸

Vasilissa und Congo, tanzende Vandalinnen, verwüsten die traditionellen Heiligtümer der französischen Kultur. Congo, ferne Nachfahrin afrikanischer Nomaden, mietet das Pariser Palais der Herzöge von Ré; sie läßt ihr nobles Domizil aber fast ganz leer stehen, da ihre eigenen Bedürfnisse nach ›Häuslichkeit‹ mit einem Bett, ein paar Koffern, einem Phonographen und einem Telefon vollauf befriedigt sind (*Congo*, 513).³⁹ Für ein Fest wird die riesige leere Behausung überstürzt mit ausgeliehenen Möbeln, Kronleuchtern und Bildern, mit den Kulissen der Kultur, den Fragmenten einer fremden Vergangenheit (des morceaux de siècles passés«; *Congo*, 514) gefüllt; schon am nächsten Tag werden diese – soweit nicht zerschlagen oder gestohlen – wieder entfernt. Congo, radikal und provokant ›deplaziert‹, wandert und tanzt vorzugsweise nackt durch ihre Residenz – zum Entsetzen der aristokratischen Hausherrin, die angesichts dieses täglichen Skandals auf ihre Spaziergänge im Park vor Congos Fenstern verzichtet. In Vasilissas Gefolge wiederum zieht eine kleine ›Horde‹ von Sowjetmenschen in die Pariser Oper ein und verwandelt ihr Künstlerzimmer in ein »campement kalmouk«, in eine gefährliche »cellule communiste, prête à proliférer« (*Cygne*, 44). Indem er das ›Sakrileg‹ dieser Invasion *en miniature* aus der subtil ironisierten Perspektive der kleinen ›Ballettratte‹ Rose schildert, die, gläubiges Opfer medialer Horrorberichterstattung, in Vasilissa von Anfang an eine zu kriminellen Zwecken nach Frankreich gesandte bolschewistische Agentin vermutet und deren noch intakter Sinn für ›Differenzen‹ beim Anblick des

›Kalmückenlagers‹ in der Oper endgültig rebelliert, vermeidet Morand es ein weiteres Mal elegant, selbst zu diesem Thema Stellung zu beziehen; die Insistenz, mit der er in anderen Texten die ›bolschewistische Gefahr‹ beschwört, läßt freilich vermuten, daß nicht nur die naive kleine Rose, sondern auch der abgeklärte Diplomat Morand diese Gefahr für ziemlich real hält.⁴⁰

Für Rose besteht jedenfalls kein Zweifel mehr: Vasilissa, »cette bolchevik« (*Cygne*, 26), muß eliminiert werden, bevor es ihr gelingt, ihre Mission der Zerstörung zu vollenden; Roses eigene Mission – die Rettung Frankreichs in Gestalt der edlen Primaballerina Ida Beaupré – ist damit klar.⁴¹ Vasilissa bringt den Mikrokosmos der Pariser Oper völlig durcheinander – und die dunkle, irrationale Seite aller Menschen, die mit ihr zu tun haben, zum Vorschein; schon bei der Nachricht von ihrer Ankunft verfällt die Ballettklasse in ›mesmerische Trance‹ (*Cygne*, 10). Vor den beiden ›Barbarinnen‹ ist nicht einmal das Nationalheiligtum der französischen Sprache sicher. Congo malträtiert die französischen Wörter mit ihrem kräftigen Gebiß: »Congo parlait vite, mastiquait les mots de ses fortes molaires, les déchirait de ses incisives blanches« (*Congo*, 513). Unter ihrem fatalen Einfluß (»Oui, oui, yep, yea. Tous fèès, tous saeus!«; *Congo*, 515) führen die kultivierten – und all ihrer Kultur längst überdrüssigen – Pariser das Vernichtungswerk an der französischen Sprache euphorisch fort:⁴² »Ce que Congo fait, chacun aussitôt l'imité; cela s'attrape comme une maladie. Demain ce sera la mode de laisser tomber les r, de zézayer les s, de changer les t en d. Les moins fous se prennent, à leur tour, à briser les syntaxes patiemment élaborées par leurs ancêtres, à déculotter les mots habillés par les académies, à les marier absurdement, à les renvoyer dos à dos« (*Congo*, 516). Die Protagonistin von *La Mort du cygne* spricht zwar selbst kein Französisch, importiert aber dennoch erfolgreich allerlei Abstrusitäten aus dem sowjetischen »Newspeak« (»Le foyer, pour elle, c'est la mobilisation! / – La scène, elle nomme ça le front de la danse!« *Cygne*, 27), so auch die von Morand wiederholt verspottete Manie der Abkürzungen:⁴³ »Demandez à notre étoile bolchevik si elle est contente de jouer mardi *La Mort du cygne*? / – Très contente. Elle dit qu'elle commence à s'habituer à l'A.N.M.D. / – À quoi? / – À l'Académie nationale de musique et de danse« (*Cygne* 41).

Die Franzosen, im Bann einer Vitalität, die sie zu Recht als der eigenen überlegen, aber nicht in ihrer ganzen von Morand suggerierten Gefährlichkeit wahrnehmen, werden zu enthusiastischen Komplizen im verspielten Kampf gegen die eigene Kultur; die vornehmen Gäste von Congos ›Clubbing‹ avant la lettre reißen schließlich die – für diesen Abend ausgeliehenen – alten Gemälde von den Wänden, um darauf zu trommeln (*Congo*, 516). Dem destruktiven *élan vital* der Fremden hat das alte Europa fast nichts mehr entgegenzusetzen; »le corps harmonieux de l'Europe, dont les diverses parties sont soudées par des siècles d'histoire et de culture communes«⁴⁴ ist altersschwach geworden und bedarf dringend der Regeneration, wobei Europa auch aus falschen Jungbrun-

nen trinkt und sich für die musikalischen, tänzerischen und sonstigen Reize der »race de ténèbres« ausgesprochen empfänglich zeigt.⁴⁵ In *Congo* ist es nicht mehr die schwarze Exotin, die sich demütig um möglichst perfekte Anpassung, um unauffälliges ›Passing‹ bemüht; hier sind es schon die Franzosen selbst, die jede Kaprice der neuen ›Joséphine‹ zu kopieren versuchen. Vasilissa ihrerseits übt durch ihre bloße Anwesenheit eine subversive Wirkung auf die traditionelle Kultur der Pariser Oper aus; wider Willen lassen sich die Franzosen in ihrem künstlerischen Urteil von ihrem barbarischen Gast beeinflussen (»Elle n'a pas tort, cette petite«; *Cygne*, 41). Von beiden Protagonistinnen geht eine beträchtliche ›Ansteckungsgefahr‹ aus; Europa droht durch die afrikanischen Tänze Congos ebenso wie durch den Kommunismus Vasilissas ernsthaft affiziert und infiziert zu werden. Durch Morands Texte spukt das Phantasma der ›Kontamination‹ durch das Andere, das – kulturell oder auch ›rassisch‹ – Fremde. Die ›Weißen‹ befinden sich hier – obwohl bzw. weil sie die einzig kulturschaffende ›Rasse‹ sind, am obersten Ende der Skala des Menschlichen angesiedelt – ständig in der Defensive. Schon eine *Spur* des Anderen reicht, um die stets prekäre eigene Identität zu verunreinigen. Nach den ›Naturgesetzen‹ dieser phantasmatischen Biologie wird das ›weiße‹ Blut sowohl vom ›schwarzen‹ als auch vom ›gelben‹ buchstäblich verschlungen: »Il aime; son sang jaune, ce sang si indomptable que, dans les unions mixtes, il dévore toujours le sang blanc, se rue vers celle qui lui est apparue comme de la race des dieux védiques.«⁴⁶ Die Hommage an die Schönheit der Differenz gerät zur Apotheose des ›Weißen‹; immer wieder bietet Morand, hierin Advokat eines durchaus narzisstischen Okzidents, den unübertrefflich ›schönen‹ weißen Körper – je weißer, je blonder, desto schöner – dem bewundernden und begehrliehen Blick der nicht-weißen Anderen dar: »Pour la première fois, les Malais voyaient travailler un Blanc, et un des plus beaux, un Blanc à poil jaune. Ils demeurèrent bouche bée.«⁴⁷ Es sind diese Anderen selbst, die aus ihrer vermeintlich objektiven, da des Chauvinismus in eigener Sache unverdächtigen Perspektive die weiße Rasse als zeitlos und natürlich überlegen, ja geradezu als ›göttlich‹ wahrnehmen: »Jâli est pensif. / – Je voudrais avoir la peau blanche, soupire-t-il. Renaud ne répond rien. Mais, à part lui, il rêve à cette mystérieuse puissance du blanc sur les peuples de couleur. Peut-être n'y eût-il pas à l'origine, comme certains l'affirment, de Jaunes, mais rien que deux races: des Blancs à nez maigre, à yeux clairs, créateurs du monde et, par contraste, des négroïdes, sorte de Calibans imperfectibles, enfantins, destructeurs; rien que ces deux symboles du bien et du mal. [...] Le blanc, c'est la sérénité, la pureté, le divin. Qui le dirait? pense Renaud.«⁴⁸ Den schöpferischen ›Weißen‹ als natürlichen Herren der Welt stehen die ›Negroiden‹ als ewige – von ›Natur‹ aus destruktive – Kinder gegenüber, als ›Calibans‹, die, undankbares Objekt der okzidentalen *mission civilisatrice*, trotz allen kolonialen Erziehungsversuchen niemals das kulturelle Niveau ersterer erreichen werden.⁴⁹

Eine ›schwarze‹ Person mag noch so ›weiß‹ aussehen,⁵⁰ ein ›Exot‹ noch so ›europäisch‹, aufgeklärt und modern wirken – eines Tages wird sich ihr barbarisches Alter Ego durchsetzen. In verschiedenen Texten schildert Morand, der eine ausgesprochene Vorliebe für derartige ›scenarii de résurgence de personnalité cachée‹⁵¹ bzw. für die Thematik des ›retour d'exil‹ hat,⁵² sehr eindringlich, wie scheinbar erfolgreich zivilisierte ›Barbaren‹ von ihrer ›wahren‹ Natur eingeholt werden. Alle Bildung, alle Kultur, jahrzehntelange Sozialisierung werden machtlos, sobald die ›mysteriöse Alchemie des Blutes‹ zu wirken beginnt (›Mystérieuse alchimie du sang. I. . . cet obscur travail des cryptes de la peau‹⁵³). Wiederholt läßt Morand, der geschickt mit dem Faktor der ›ethnographic authority‹ kalkuliert,⁵⁴ regelrechte ›Rassen-Detektive‹ auftreten, die nicht nur ›wissenschaftlich‹ objektivierte Detailstudien fremder und verfremdeter Körper bieten, sondern auch ›getarnte‹ Exoten auf Anhieb zu erkennen – und damit den weiteren Verlauf der jeweiligen Lebensgeschichte vorherzusagen – verstehen, so Nathan Jonas in *Adieu New York!*: »J'ai un flair étonnant pour découvrir les métis. Je les vois venir d'une lieue . . .«⁵⁵

Besagte Exoten entlarven sich bei Morand aber früher oder später ohnedies von selbst, werfen von allein die Maske der Zivilisation ab, hinter der ihr eigentliches ›wildes‹ Ich – »a savage struggling to break free«⁵⁶ – zum Vorschein kommt. In *Syracuse ou l'Homme-panthère* wird ein kultivierter Schwarzer während eines Besuchs im ethnologischen Museum plötzlich wahnsinnig und halluziniert seine eigene Verwandlung in ein afrikanisches Totemtier.⁵⁷ In *Excelsior* wird eine ›schwarze‹ Familie, die ihr trügerisch weißes Aussehen nützen wollte, um sich in die gute Gesellschaft ›einzuschleichen‹, bestraft, indem die bisher wunderbar helle Haut der schönen Tochter Poolie unvermutet schwarz wird: »Tu retour-nes au noir! La peau, ça naît et ça meurt. I. . . Personne ne peut être sûr de sa peau!«⁵⁸ In *Adieu New York!* entdeckt eine gleichfalls täuschend weiß aussehende amerikanische Millionärin mit schwarzen Vorfahren⁵⁹ während einer Schiffsreise entlang der afrikanischen Küste ihre ›Wurzeln‹ wieder (›Le mal du pays? Elle devine maintenant que c'est à New York qu'elle l'éprouvait«⁶⁰), bleibt – zunächst nicht ganz freiwillig – im Dschungel zurück und findet schließlich ihr Glück in einem dörflichen Harem: »Elle en avait assez d'être une fausse Blanche! I. . . Adieu New York! Pamela Freedman rentrait dans le ventre de l'Afrique. Elle ne valait plus cent millions de dollars, elle valait trois bœufs comme les autres femmes.«⁶¹

Ebendieses narrative Schema – mit geringfügigen Variationen: die Hautfarbe spielt hier kaum eine Rolle – wendet Morand aber auch auf Russen (›ce ne sont pas des Européens . . . c'est une sixième race«⁶²) an. In *Flèche d'Orient* ist es ein kosmopolitischer russischer Aristokrat, der während einer Rumänien-Reise eine ebenso rapide wie radikale Metamorphose vom modernen und rationalen Europäer zurück zum archaischen, irrationalen Russen durchmacht, seine ganze

okzidentale Schein-Existenz samt Familie und Vermögen ohne weiteres hinter sich läßt und, von unwiderstehlicher Sehnsucht erfaßt, in der Nacht heimlich die sowjetische Grenze überschreitet.

Der zivilisierten Modernität der auf den ersten Blick perfekt assimilierten Exoten ist in den Texten Morands prinzipiell zu mißtrauen. Auch hinter den pseudo-modernen Fassaden der Sowjetunion zeichnet sich rasch ein barbarisches ›altes‹ bzw. ›ewiges‹ Rußland ab; Morand wird nicht müde, den zivilisatorischen Rückstand der Sowjetunion zu verspotten, die vermeintliche Zukunftstoptopie ins ›Mittelalter‹ zurückzuschicken, in das sie – nicht nur⁶³ – seiner Ansicht nach gehört; so in der folgenden Passage, die neben den zweifelhaften Hygienestandards der angeblich so fortschrittlichen Sowjetunion auch gleich die statistische Manie des sowjetischen Bürokratismus parodiert: »Vasilissa Kandarine l. . . l a été choisie parmi les 61 % des jeunes filles bolchévistes qui se lavent les dents, parmi les 72,5 % de celles qui changent de linge chaque semaine« (*Cygne*, 33 f.). Auch diesbezüglich ist Vasilissa mit ihren ›Wolfsaugen‹ – der Wolf erscheint neben dem Bären traditionell als emblematisches Tier eines archaischen, gefährlichen Rußland – und ihrem völligen Mangel an ›Kultur‹ eine Schlüsselfigur. Die junge sowjetische Wilde bringt zum Galadiner ihren eigenen Löffel mit, offenbar in der Erwartung, es werde an Besteck fehlen; auf einen ihr zu Ehren ausgebrachten Toast weiß sie nur zu antworten: »Qui ne travaille pas n'a pas le droit de manger«, a dit Lénine« (*Cygne*, 36), bevor sie in den Korken der Champagnerflasche beißt, den sie für einen Pilz hält (*Cygne*, 40).⁶⁴

Die vermeintlich modernen Tänze Congos wiederum sind in Wahrheit uralte afrikanische Ritualtänze: »Elle leur impose sous des noms modernes: *fox-trot*, *camel-walk*, etc., les vieilles danses totémiques africaines« (*Congo*, 516). Hier ist Morand, bei aller Ironie, nicht mehr weit von Céline entfernt, der die gesamte moderne Musik für ein einziges großes »tam-tam en transition«⁶⁵ erklärt. Unter den Augen des Erzählers entfaltet sich das tragikomische Spektakel der (nicht nur) musikalischen Erniedrigung einer ganzen Kulturgeschichte;⁶⁶ in *La Mort du cygne* bedauert Morand nicht zuletzt den Niedergang der französischen Ballett-Tradition, die ihre internationale Vorbildfunktion nach zwei Jahrhunderten einbüßt und mit der künstlerischen Dynamik der *Ballets russes* nicht mehr mithalten kann.⁶⁷

Die beiden exotischen Figuren, um die sich dieser musikalische ›Kulturkampf‹ entfaltet, sind nicht zufällig Tänzerinnen. Der Tanz ist das ›natürliche‹ Medium ihrer überschießenden Vitalität, jenes elektrischen *élan vital*, der auch ihre Umgebung erfaßt; Vasilissa wie Congo, symptomatisch ›deplazierte‹ Figuren, versetzen auch eine längst erstarrte europäische Kultur wieder in Bewegung: »Dès qu'elle apparaît, tout se met en mouvement, les gens, les lumières, les meubles« (*Congo*, 515).⁶⁸ Congo katapultiert die blasierte Gesellschaft des *Tout-Paris* in die Steinzeit zurück: »cette jeune sorcière pulvérise les mélodies

musicales, politiques ou sentimentales des Blancs, les oblige à revenir aux commencements du monde« (*Congo*, 516). Die drohende ›Pulverisierung‹ besagter ›weißer Melodien‹, die Zerstörung der – konkreten und metaphorischen – eigenen ›Musik‹ spielt in rassistischen Diskursen der französischen Zwischenkriegszeit eine spezifische Rolle. Den passenden Kommentar zu Morands musikalischen Reflexionen liefern vielleicht Célines rassistische Pamphlete – wobei es allgemein von großem Interesse ist, einen so überaus eleganten, mondänen Rassisten wie Morand, der sich nicht leicht beim Wort nehmen läßt,⁶⁹ vor dem Hintergrund der wüsten Rassenhaß-Tiraden und abstrusen Verschwörungstheorien Célines zu lesen.⁷⁰ Céline, dem zufolge jeder Mensch seine »petite musique personnelle«,⁷¹ jede Rasse ihren Rhythmus hat, beschwört die Gefahr der ›rhythmischen‹ Kolonisierung Frankreichs.⁷² Zum Inbegriff der fremden Rhythmen, die Europa den Sinn für die eigene Musik austreiben,⁷³ werden die ›tam-tams‹, wobei Céline ›Juden‹ und ›Neger‹ systematisch assoziiert und nicht nur die eigentlich ›schwarze‹ Musik, sondern auch und gerade die moderne Musik des ›jüdisch‹ dominierten Kulturbetriebs als ›tam-tam‹ disqualifiziert.⁷⁴ Der musikalische Instinkt des französischen Volkes, bedroht durch Haß und Neid eines auch hier essentiell destruktiven Anderen, scheint in *Bagatelles pour un massacre* fast schon unwiderruflich verdorben: »Le monde n'a plus de mélodie. C'est encore le folklore, les derniers murmures de nos folklores, qui nous bercent . . . Après ce sera fini, la nuit . . . et le tam-tam nègre.«⁷⁵ Diesbezüglich aufschlußreich sind auch die in *Bagatelles pour un massacre* eingeschobenen Ballett-Texte (*La Naissance d'une Fée, Ballet en plusieurs actes*;⁷⁶ *Voyou Paul, Brave Virginie, Ballet-Mime*⁷⁷); Tanz und Musik stehen auch hier im Zentrum des Kampfes um die eigene Kultur.⁷⁸

Dieses ›musikalische‹ Verständnis von persönlicher, sogar körperlicher (»la chair, cette mélodie du corps«; *Congo*, S. 515) und – ›rassisch‹ definierter – nationaler Identität (»Les nations obéissent à deux rythmes, l'un qui leur est propre et l'autre qui est mondial«⁷⁹), diese Auffassung von Musik als potentieller ›Waffe‹⁸⁰ ist auch Morand nicht fremd und läßt seinen doppelten ›Tänzerinnenmord‹ in einem neuen Licht erscheinen. Congo und Vasilissa bringen eine gefährliche neue ›Musik‹ nach Frankreich, vor der es nicht nur die europäische Kultur, sondern auch die Barbaren selbst – hier meldet sich wieder der ›gute‹ Rassist Morand zu Wort – zu schützen gilt. Immer wieder schildert Morand, wie diverse ›Exoten‹ quasi hypnotisiert dem Einfluß von Musik erliegen. Vor allem die ›Schwarzen‹ sind ihren musikalischen Instinkten bedingungslos untertan;⁸¹ in *Le Tsar noir* wird die Hauptfigur, ein höchst kultivierter, ja intellektueller Schwarzer, von Beruf Advokat, von zufällig auf der Straße gehörter Musik gepackt und, metaphorisch feminisiertes Objekt rhythmischer ›Penetration‹, zum Tanzen gezwungen: »À la lettre, Occide vibrait; ses muscles tremblaient tout seuls l. . . il frémit; il se mit à danser; des ondes, envoyées par le pianiste, lui

entraient dans le corps; il fallait qu'elles en sortissent. Il dansa comme une vieille négresse, comme un guerrier barbouillé de chaux, comme sa race entière.«⁸² Aber auch der nur scheinbar ›unrussische‹ Russe⁸³ Dimitri in *Flèche d'Orient* hält der ›orientalischen‹ Zigeunermusik, die er in Osteuropa hört, nicht stand; seine europäische Schein-Identität löst sich im Handumdrehen auf. Die ›wahren‹ Europäer sind dagegen weitgehend immun gegenüber der musikalischen Hypnose (und müssen künstlich die Ekstase der Barbaren imitieren, was ihnen nicht einmal die Entschuldigung der Fatalität läßt, wenn sie sich, wie die Pariser Gesellschaft in *Congo*, rückhaltlos den fremden Rhythmen ausliefern). Musik ist insofern auch ein Instrument der (Re)Differenzierung, der Abgrenzung des rationalen, sich selbst – und damit vermeintlich völlig zu Recht auch die Welt – beherrschenden weißen okzidentalischen Subjekts von ›seinen‹ Anderen. In Musik und Tanz begegnen letztere einander in (un)heimlicher Affinität – von der westlichen Zivilisation unberührte ›Neger‹ lieben spontan die russische Musik;⁸⁴ die Protagonistin von *Charleston* beobachtet die geschmeidigen Bewegungen eines Schwarzen (›très beau, très méchant‹) und erklärt das Ganze für ›joli comme les ballets russes‹.⁸⁵ Im Tanz löst sich der exotische Körper gleichsam in Musik auf; die französischen Stars in *La Mort du cygne* dagegen bleiben auch im Tanz sie selbst, ja sie tanzen *nur* ›für sich selbst‹, wie Vasilissa verächtlich bemerkt (*Cygne*, 40).

Sowohl Vasilissa als auch Congo besitzen eine provokante subversive Ausstrahlung; beide legen eine unverzeihliche ›Unverschämtheit, mangelnde Demut vor der französischen Tradition an den Tag; sie verstümmeln die französische Sprache; sie haben keinerlei ›Manieren‹ (›Les Russes n'ont pas des manières de civilisés ... c'est des sauvages ...‹; *Cygne*, 42), das heißt, vor allem keinen Sinn für ›Distanzen‹;⁸⁶ schließlich wagen sie, ausgesprochen undankbare Gäste, Frankreich und die Franzosen auch noch ganz offen zu verspotten (*Cygne*, 44). *Congo* und *La Mort du cygne* inszenieren exemplarisch die Bestrafung der beiden ›transgressiven‹ Tänzerinnen und stellen so zumindest vorübergehend die paradox naturalisierte Ordnung der Kultur wieder her. Der Erzähler wahrt vermeintliche Neutralität in diesem ›Kulturkampf‹, läßt es auch bei der Schilderung seiner französischen Figuren nicht an Ironie fehlen; doch die extrem stereotypisierte, ambivalente bis negative Stilisierung der beiden fremden Protagonistinnen scheint die französische ›Notwehr‹ durchaus zu rechtfertigen. In *La Mort du cygne* ist es die kleine Rose, die ihre verehrte ›Ballettmutter‹ zu rächen beschließt – eine naive Repräsentantin des Franzosentums, die ihre idiosynkratische Aversion gegen die ›dreckige Russin‹ nicht kontrollieren kann und will: ›C'est pas ma faute, maman ... ça monte en moi ... ça m'étouffe ... une sale Russe!‹ (*Cygne*, 26).⁸⁷ In *Congo* übernimmt die abstoßende und gefährliche schwarze Parallelwelt – mit ihrer denkbar ›schwarzen‹ Magie – selbst die Initiative zur Vernichtung der Heldin.

Am Ende beider Novellen steht der symbolische und/oder physische Tod der ›exotischen‹ Tänzerin. In *La Mort du cygne* öffnet die kleine französische Rächlerin eine Bühnenfalltür, durch die die sowjetische Ballerina in die Versenkung stürzt; auch der Voodoo-Zauber, der die Protagonistin in *Congo* auf den Grund des Mississippi führt, wird mit einer ›Falltür‹ verglichen: »Un vaudou! Un de ces maléfices, béants comme une trappe, déposés sur votre chemin par des hommes, ou par le démon« (*Congo*, 517).⁸⁸ Die exotische Faszination beider Figuren wird nachträglich zerstört; Vasilissa ist, wenn sie nicht mehr tanzen kann, nichts als ein unattraktiver, unerzogener Teenager; Congo hört schon in ihrer panischen Angst vor dem Voodoo-Fluch auf, ein ›Star‹ zu sein, und wird wieder zu jener »fille de Cham, de la race exploitée, vendue, battue, martyrisée«, die sie hinter der glamourösen Fassade immer gewesen ist (*Congo*, 526). Beide Texte lassen ein vermeintliches Idol vom Sockel, zu Boden und – zwecks Erfüllung der mortalen Mission – noch tiefer stürzen. Congo verschwindet von den Pariser Bühnen und räumt das Palais derer von Ré; in der Pariser Oper kehrt nach erfolgreicher Elimination der ›dreckigen Russin‹ – in letzter narrativer Instanz als Akt kultureller Selbstverteidigung legitimiert – wieder Ruhe ein. Die Ordnung ist wiederhergestellt, die Differenz wieder in ihre Rechte eingesetzt; nichts gefährdet mehr den Triumph der französischen (Ballett)Kultur in Gestalt Ida Beauprés, der Primaballerina mit dem klingenden Namen;⁸⁹ nichts bedroht mehr die Identität eines imaginären französischen ›Wir: ›Il ne faut plus nous quitter, n'est-ce pas? Personne ne vous prendra plus votre place ... / – Non, Rose. / – Personne ne volera votre succès, dites? / – Personne« (*Cygne*, 57).

Anmerkungen

- 1 Die Novelle, zuerst unter dem Titel *Baton Rouge (U.S.A.)* in der *Revue de Paris* vom 15. November 1927 publiziert, erschien 1928 unter dem definitiven Titel *Congo* in *Magie noire*. Sämtliche Seitenangaben beziehen sich im weiteren auf folgende Edition: Paul Morand: *Congo*, in: *Nouvelles complètes I* (Édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb), Paris: Gallimard (Pléiade), 1994 (1991), S. 513–529 [= *Congo*].
- 2 Erstveröffentlicht in *Marianne* (Nr. 35–40, Juni/Juli 1933), dann in *Rococo* (1933). Im folgenden zitierte Edition: Paul Morand: *La Mort du cygne*, in: *Nouvelles complètes II* (Édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb), Paris: Gallimard (Pléiade), 1992, S. 5–57 [= *Cygne*]. *La Mort du cygne* wurde – nach Morands Drehbuch, unter der Regie von Jean Benoît-Lévy, mit Choreographien von Serge Lifar – verfilmt und 1937 mit dem Grand Prix du cinéma français ausgezeichnet (vgl. Michel Collomb: *La Mort du cygne/Notice*, in: Morand: *Nouvelles complètes II*, S. 995).
- 3 Paul Morand war einer der populärsten französischen Schriftsteller der zwanziger Jahre. Später kompromittierte der Diplomat sich durch seine Kooperation mit dem Vichy-Regime – er war zunächst Vorsitzender der Commission de censure cinématographique.

graphique, dann Gesandter in Rumänien und Botschafter in der Schweiz, wo er nach dem Krieg im Exil lebte; erst 1955 ließ Morand sich wieder in Paris nieder. Seine spätere ›Kanonisierung‹ (1968 wurde Morand trotz seiner politischen Vergangenheit in die Académie française gewählt, 1991/92 in die Pléiade-Edition aufgenommen) hat dazu beigetragen, die politische Dimension seines Werkes und insbesondere dessen rassistische Implikationen zu verschleiern (vgl. Elizabeth Ezra: *Difference in Disguise: Paul Morand's Black Magic*, in: *The Colonial Unconscious. Race and Culture in Interwar France*, Ithaca–London 2000, S. 130). Die Publikation seines *Journal inutile* im Jahr 2001 ließ die Diskussion um Morand jedoch wieder aufleben, »comme si son nom ramenait tous les fantômes de Vichy et de l'Occupation« (Michel Collomb: *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris 2007, S. 137).

- 4 Morand äußert sich kritisch über den literarischen ›Exotismus‹, der das Ferne und Fremde auf Kosten des Eigenen privilegiere: »ce que nous voulons faire, c'est justement le contraire: établir pour nous-mêmes et pour autrui des rapports nouveaux, exacts et constants entre notre pays et le reste de l'univers« (Interview mit Frédéric Lefèvre [1923], in: *Papiers d'identité*, Paris 1931, S. 19 f.). *Congo* und *La Mort du cygne* entsprechen exakt diesem Projekt einer literarischen ›recherche de l'ordre‹ (Catherine Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, Paris 2003, S. 210); die beiden ›exotischen‹ Protagonistinnen werden in beiden Texten wieder dorthin befördert, wo sie – nicht nur etymologisch – hergekommen sind, nämlich nach ›Draußen‹ bzw. gleich ins Jenseits. In *Droit d'aubaine* (1927) – hier wird der hoch politische Charakter dieser Reflexionen über literarische ›Exotik‹ deutlich – wirft Morand die Frage auf, ob bzw. wie man auf »tous ces personnages exotiques qui envahissent notre littérature actuelle« reagieren sollte, wobei er staatliche und literarische ›Immigrationspolitik‹ ausdrücklich parallelisiert (»la France en 1927 est un pays de six millions d'étrangers. [...] Il faut bien leur ouvrir nos pages puisque nos autorités leur ouvrent nos frontières. Ayez une politique d'immigration, ayez le visa de passeport difficile et les étrangers sortiront de notre littérature«; *Papiers d'identité*, S. 201), und plädiert angesichts dieser doppelten Invasion von ›Fremden‹ für ein modernisiertes literarisches ›droit d'aubaine‹: »Les rois de France tiraient jadis d'importants revenus de tous les étrangers ou aubains« qui passaient ou demeuraient à portée de leur juridiction: à leur exemple, ne faut-il pas profiter en littérature du droit d'aubaine?« (Ebd., S. 203).
- 5 »Par ailleurs, il n'est pas toujours facile de saisir la position propre à Morand dans ses fictions sur un sujet particulier. Le jeu de la distanciation est tel [...] que Morand se masque souvent et joue avec le lecteur« (Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, S. 208). Dabei erhebt Morand selbst durchaus einen Anspruch auf Wirkung des literarischen Textes über die Sphäre des ›Literarischen‹ hinaus: »Investi du pouvoir quasi prophétique de capter la vérité, l'écrivain est doté par Morand de fonctions sociale et humaine indéniables. [...] l'écriture dépasse largement le seul champ littéraire pour devenir un moyen d'action sur le réel« (ebd., S. 101).
- 6 Vgl. Stéphane Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire. Suivi de trois entretiens inédits avec l'écrivain*, Paris 1968, S. 226.
- 7 »[...] Morand got things so precisely wrong that one is hard put to decide whether the significant element is the precision or the error« (Jeffrey Mehlman: *Flowers of evil: Paul Morand, the Collaboration and literary history*, in: *Genealogies of the text. Literature, psychoanalysis, and politics in modern France*, Cambridge 1995, S. 216).
- 8 Bei Morand erscheinen Gesellschaften, Nationen, Rassen und Kulturen als »organismes«, einer »fatalité quasi biologique« unterworfen (Collomb: *Paul Morand*, S. 125).

- 9 Morands idealtypisches ›Europa‹ ist großbürgerlich und aristokratisch geprägt; das Leben der privilegierten Schichten wird in seinen Texten konsequent zum Inbegriff einer ›europäischen‹ Existenz stilisiert. Der Spott über die ›barbarischen‹ Anderen mit ihrem eklatanten Mangel an *savoir-vivre* übt auch nach innen seinen symbolischen Druck aus.
- 10 *La Mort du cygne* ist seiner ideologischen ›Stoßrichtung‹ nach vor allem ein anti-sowjetischer Text – während etwa die Novelle *Le Tsar noir* (*Magie noire*) aus Schwarzen, ›Mischlingen‹, altem Rußland und Bolschewismus ein gemeinsames Negativ- bzw. Feindbild konstruiert. Die Repräsentanten des zaristischen Rußland – hier das emigrierte Fürstenpaar Véroudine – erscheinen mit ihrem trotz trister materieller Lage unveränderten aristokratischen Habitus zwar etwas lächerlich, aber durchaus harmlos (*Cygne*, 13); angesichts der ›bolschewistischen Gefahr‹ sind sie natürliche, wenn auch schwache Verbündete Frankreichs.
- 11 In *Flèche d'Orient* (1932; unter dem Titel *Dimitri* 1931) siedelt Morand auch die Bevölkerung des rumänischen Donaudeltas mitten in der ›Steinzeit‹ an (*Nouvelles complètes I*, S. 712); ein Exemplar dieser prähistorischen Spezies, ein russischer ›Mongol roux‹, wird als ›brute néolithique‹ vorgestellt (S. 721).
- 12 »I. . . il est jeune, jeune comme toute la Russie nouvelle« heißt es über eine Figur in *Je brûle Moscou* (*L'Europe galante*, 1925; in: *Nouvelles complètes I*, S. 402). Die Russen sind aber nicht nur jung, sondern – ebenso wie die Schwarzen (vgl. etwa Morand: *De la vitesse*, in: *Papiers d'identité*, S. 275) – ein ewiges ›Kindervolk‹: »Le peuple russe est un peuple enfant ou, plutôt un peuple d'enfants, d'enfants terribles« (Gabriel Domergue: *Du plaisir, de la boue, du sang. La Russie rouge*, Paris 1918, S. VII). Charles Vildrac, Autor von Kinderbüchern und insofern Experte in infantilen Angelegenheiten, charakterisiert die sowjetrussische Bevölkerung ebenfalls als ›peuple-enfant‹ (*Russie neuve [Voyage en U.R.S.S.]*, Paris 1937, S. 243), dem er die ›verwachsene‹ Gesellschaft Frankreichs gegenüberstellt. Auch auf die Sowjetunion wird also das aus (neo-)kolonialen Kontexten nur allzu vertraute Schema der symbolischen Infantilisierung der ›Exoten‹ angewendet, die – schon im eigenen Interesse – der ›kulturpädagogischen‹ Betreuung bedürfen.
- 13 Paul Morand: *Adieu New York!* (*Magie noire*), in: *Nouvelles Complètes I*, S. 587.
- 14 So hat Josephine Baker, Star der *Revue nègre* der zwanziger Jahre und unschwer als Vorbild ›Congos‹ zu identifizieren, längst die ›andere‹, das heißt die ›eigentliche‹ Joséphine aus dem Bewußtsein der jüngeren Franzosen verdrängt, wobei Morand raffiniert mit der (Des)Identifikation seiner Protagonistin spielt: »Elle fait penser à Joséphine, disent les vieux. Non! je vous parle d'une autre qui a été impératrice, dans le temps . . .« (*Congo*, 516).
- 15 Diese signifikante Assoziation mit »la chaise électrique et ses courants« findet sich auch in *Charleston* (*Magie noire*), in der Schilderung des Auftritts einer Blues-Sängerin (*Nouvelles complètes I*, S. 538).
- 16 Michel Collomb betrachtet *La Mort du cygne* nicht zuletzt als ›hommage indirect‹ an die 1931 verstorbene Anna Pavlova, zu deren Paraderollen der von Michail Fokin eigens für sie choreographierte *Sterbende Schwan* gehörte (*La Mort du cygne/Notes et Variantes*, in: Morand: *Nouvelles complètes II*, S. 996); das Porträt der ebenso unattraktiven wie unkultivierten Vasilissa Kandarine stellt freilich eine einigermaßen zweifelhafte ›Hommage‹ dar.
- 17 Diverse Talente ›exotischer‹ Figuren erscheinen bei Morand oft als bloße Instinkte, die nichts mit persönlicher Leistung zu tun haben. Die Schwestern Bloom in *Excelsior* (*Magie noire*), ›falsche Weiße‹ schwarzer Abstammung, tanzen nicht nur den ›black-

- bottom‹ besser als alle anderen, sondern fallen auch im Wasser durch besondere Anmut auf – und werden mit einer verräterischen Metapher auf ihren Platz verwiesen: »Leur grâce dans l'eau, lorsqu'elles flottaient, faisait de chaque vague un hamac« (*Nouvelles Complètes I*, S. 550).
- 18 Paul Morand: *Beucler ou l'Éloge du hasard* (1925), in: *Papiers d'identité*, S. 196.
- 19 In *La Nuit turque* (1920; 1922 in *Ouvert la nuit*) ist es ebenfalls die russische Protagonistin selbst, die die Russen kollektiv als »l'peuple de fous« (*Nouvelles complètes I*, S. 115), Rußland – unter impliziter Berufung auf das berühmte Gedicht Fëdor Tjutëevs – als ›mit dem Verstand nicht zu begreifen‹ charakterisiert (S. 114).
- 20 Pierre de Régnier schreibt in *Candide* über die *Revue nègre*: »C'est alors qu'entre en scène, très vite, un personnage étrange [...] qui tient du kangourou boxeur [...] Joséphine Baker« (zitiert bei Michel Collomb: *Congo/Notes et Variantes*, in: Morand: *Nouvelles complètes I*, S. 1045).
- 21 Paul Morand: *Hiver caraïbe*, zitiert bei Michel Collomb: *Magie noire/Introduction*, in: Morand: *Nouvelles complètes I*, S. 1030.
- 22 Paul Morand: *Syracuse ou l'Homme-panthère (Magie noire)*, in: *Nouvelles Complètes I*, S. 560.
- 23 Morand: *Hiver caraïbe*, zitiert bei Collomb: *Magie noire/Introduction*, S. 1029.
- 24 Collomb: *Magie noire/Introduction*, S. 1030.
- 25 Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, S. 80.
- 26 Vgl. Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris 1989.
- 27 Morand, bedingungsloser Verfechter der okzidentalen »culture de la suprématie« (Sophie Bessis: *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, Paris 2002, S. 7), bestätigt im Gespräch mit Sarkany, daß seiner Ansicht nach »les blancs occidentaux« exklusiv über »les qualités morales, les qualités constructives« verfügten (Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, 218).
- 28 Morand: *Adieu New York!*, S. 590.
- 29 Die Raffinesse, mit der Morand seinen eigenen ›guten‹, da rein ›ästhetisch‹ motivierten, gegen den ›schlechten‹, da politischen, Rassismus ausspielt (vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 130 ff.), ist bei späteren Interpreten auf äußerst fruchtbaren Boden gestoßen. Kaum ein Verteidiger Morands gegen den Vorwurf des Rassismus versäumt darauf hinzuweisen, daß letzterer bei Morand ja ›nur‹ ästhetischer, keinesfalls ideologischer Natur sei (vgl. etwa Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, S. 114). Noch dort, wo Morand die elementare Vitalität der Schwarzen bewundert, beschäftigt ihn vor allem, wenn nicht ausschließlich, die Frage, wie man diese für uns ›arbeiten‹ lassen kann: »Or, si une race impubère, éclatante et primitive, que l'excès même de sa misère a conservée intacte, ayant réussi à s'évader de notre prison d'esclaves civilisés, peut dès maintenant intercéder, travailler pour nous [...] allons-nous l'ignorer, nous priver de son concours unique?« (Morand: *Sous pavillon noir* [Vorwort zur französischen Übersetzung von Carl Van Vechdens *Nigger Heaven / Le Paradis des Nègres*, 1927]), in: *Papiers d'identité*, S. 217 f.). Das hier titelgebende – und höchst ambivalente – Bild des »pavillon noir« (die ›schwarze Flagge‹ ist bekanntlich auch die Piratenflagge; vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 135) findet sich auch in *Congo* (S. 514).
- 30 Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, S. 227.
- 31 Morand: *Excelsior*, S. 547.
- 32 Ebd., S. 546. Zur Logik des ›Passing‹ vgl. etwa Sander L. Gilman: *Making The Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton 1999, S. 21 ff.; sowie
-

- Judith Butler: »*Passing, Queering*«: Nella Larsens Herausforderung der Psychoanalyse, in: *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1997.
- 33 »À Paris, les années, comme les mondes, se confondent; c'est là le vrai *melting pot*. [...] On ne croit plus aux sexes. Pourquoi croirait-on encore aux races?« fragt sich die amerikanische Protagonistin von *Charleston* (S. 539).
- 34 Der schwarze »Vampirismus« ist ein Leitmotiv in Morands *Magie noire*. In *Charleston* erinnert sich die weiße Heldin an ihre kindliche Angst vor schwarzen »Ritualmorden« (S. 534). Die schwarze Hauptfigur von *Syracuse ou l'Homme-panthère*, Lincoln *Vamp*, wird explizit als »vampire« bezeichnet, der parasitär an der okzidentalen Zivilisation partizipiert (S. 566). Auch im afrikanischen Dorf aus *Le Peuple des étoiles filantes* sind »Vampire« unterwegs (*Nouvelles complètes I*, S. 598); der Protagonist von *Le Tsar noir* kehrt den atavistischen Vampirismus seiner afrikanischen Vorfahren gegen sich selbst und trinkt das eigene Blut (*Nouvelles Complètes I*, S. 487).
- 35 Morand: *Le Peuple des étoiles filantes*, S. 602.
- 36 »Mais naturellement vous êtes russe, vous avez le goût du malheur! [...] Vous ne trouvez pas que cette petite femme a quelque chose de dostoïevskien?« (Irène Némirovsky: *Espoirs*, in: *Destinées et autres nouvelles*, Pin-Balma 2004, S. 142 f.)
- 37 Morand: *Flèche d'Orient*, S. 687.
- 38 Ebd., S. 708.
- 39 Die Leidenschaft für das *Telefon* verbindet bei Morand diverse »Barbaren«, die sich ebenso eifrig wie inkompetent die Errungenschaften der modernen Technik anzueignen suchen. Wiederholt macht Morand sich über die »Telefonmanie« der Russen lustig, so in *Je brûle Moscou*: »Le téléphone joue un rôle immense depuis la révolution. Il a remplacé le samovar, les icônes et les corbeaux apprivoisés« (S. 396). Den sowjetischen Telefon-Abusus verspotten auch Georges Duhamel (*Le Voyage de Moscou*, Paris 1927, 187f.), Luc Durtain – »Autre maladie russe: le téléphone« (*L'Autre Europe. Moscou et sa foi*, Paris 1928, S. 226) – oder Henri Béraud: »L'âme de la Russie nouvelle serait-elle à ce point téléphonique?« (*Ce que j'ai vu à Moscou*, Paris 1925, S. 4).
- 40 Texte wie *Je brûle Moscou* legen davon beredtes Zeugnis ab. *La Croisade des enfants (L'Europe galante)* realisiert – auf den Spuren von Pierre Mac Orlans *La Cavalière Elsa* (1921) – das Alptraumzenario der sowjetischen Invasion Europas; die Novelle spielt bereits »dans l'Union des républiques soviétiques romanes, dans l'ancienne France« (*Nouvelles complètes I*, S. 425). Vasilissa selbst gehört auch nach Meinung des Erzählers der »cavalerie légère de la Faucille et du Marteau« an (*Cygne*, 34).
- 41 Èrenburg – der den prononciert politischen Charakter der Werke Morands klar erkennt: »Les œuvres de Paul Morand caractérisent admirablement sinon la vie, du moins les rêves secrets de la classe dirigeante« (Ilya Ehrenbourg: *Paul Morand*, in: *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno, vus par un écrivain d'U.R.S.S.*, Paris 1934, S. 74) – setzt sich mit *La Mort du cygne* besonders ausführlich auseinander. In dieser Novelle, deren Sujet Èrenburg spöttisch als »la lutte d'une sublime âme française contre un vil clan asiatique« (S. 82) bzw. als pseudo-heroischen Kampf einer zeitgenössischen Jeanne d'Arc gegen die »Barbaren« resümiert, beschwöre Morand, tendenziöser Liebhaber der russischen Seele, das Gespenst des Bolschewismus, um angesichts realer sozialer Konflikte an die Solidarität einer imaginären französischen Gemeinschaft zu appellieren (S. 86 f.).
- 42 In Morands *Bouddha vivant* (1927) tritt ein sowjetrussischer Jude namens Potaschmann auf, dessen Mund besonders plastisch von »Zerstörung« kündigt: »Sa bouche même prend la forme du mot détruire. On entrevoit sa mâchoire, dorée comme le

- Kremlin« (*Chronique du XXe siècle*, Paris 1980, S. 178). In *Syracuse ou l'Homme-panthère* ähnelt der Mund jenes monströsen Mischlings einer ›sprechenden Wunde: »Sa bouche, comme une plaie qui parlerait« (S. 560).
- 43 Die französischen Sowjetunion-Reisenden der Zwischenkriegszeit – des Russischen nur selten mächtig – lehnen fast unisono die ›barbarische‹ sowjet-russische Sprache und insbesondere besagte ›Abkürzungsmanie‹ ab: *défense et illustration*, notfalls auch in Unkenntnis der betreffenden Sprache. Die Kritik an der sprachlichen Aberration zieht nicht selten gleich eine generalisierte Kulturkritik nach sich: »Je n'irai pas outre sans dire l'espèce d'horreur que m'inspirent ces mots barbares [...] Tsékoubou, Gossisdat, Komintern, Narkomindiel, Quépéou Isiel, Rabkor, Komsomol [...] Je ris de ces modernes, de ces affairés qui disent Narkompros ou Rabfak, pour ›aller vite‹, et qui ne peuvent arriver à l'heure exacte aux rendez-vous, ni régler une affaire toute simple sans bavarder une couple d'heures en fumant des cigarettes« (Duhamel: *Le Voyage de Moscou*, S. 94 f.). Morand selbst karikiert wiederholt den sowjetischen ›Galimathias‹, so in *La Croisade des enfants*: »Camarade [...] vos sentiments sont connus de l'U.R.S.S.; vos notes sur l'A.C.V.T.H. et sur le T.E.M.O.V. [...] votre rapport sur la volaille du district de Bogodoukhov se sont imposés comme des modèles« (S. 425).
- 44 Collomb: *Paul Morand*, S. 126.
- 45 »Et peut-être cette race de ténèbres apparaît-elle à une période critique de la civilisation blanche, comme ces danseurs qui ne réussissent à s'imposer à notre faiblesse d'Occidentaux repus, à notre fatigue nerveuse, que par leur vitalité formidable et intacte, comme ces orchestres sombres qui, à la faveur de la nuit complice (car la nuit, c'est le jour des nègres) sont prêts à conduire au son du tambour voilé d'un mouchoir de soie rose les funérailles de l'Occident« (Morand: *Sous pavillon noir*, S. 220). Nicht umsonst billigt Morand als Vichy-Anhänger offen »le projet d'une Europe nouvelle, débarrassée de la menace bolchevik, régénérée racialement« (Collomb: *Paul Morand*, S. 13), das dem definitiven ›Begräbnis des Okzidents‹ vielleicht noch zuvorkommen könnte.
- 46 Morand: *Bouddha vivant*, S. 208. Morand zitiert Gobineaus Rassen-Theorie: »les races, comme les hommes, sont inégales devant le Créateur [...] le mélange des sangs est, pour une race supérieure, un véritable suicide« (*De la vitesse*, S. 273).
- 47 Morand: *Bouddha vivant*, S. 125.
- 48 Ebd., S. 144.
- 49 Morands Texte illustrieren geradezu exemplarisch die Funktion des Stereotyps als »ambivalentel[r] Form von Erkenntnis und Macht« im kolonialen Kontext (vgl. Homi Bhabha: *Die Frage des Anderen: Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus*, in: Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 98).
- 50 Nach der hier gültigen rassistischen Logik ist eine Person ›schwarz‹, wenn sie auch nur den berüchtigten ›Tropfen schwarzen Blutes‹ hat. In einer einigermaßen abstrusen Aufzählung ›berühmter Neger‹ – darunter Puškin und Dumas père – wird in *Congo* zugleich die naive Arroganz der Schwarzen selbst karikiert, die sich, in Ermangelung eigener Zelebritäten, mit den fremden Federn dieser trotz mulattischen Einschlags doch eher zweifelhaften ›Neger‹ zu schmücken versuchen (*Congo*, 519).
- 51 Douzou: *Paul Morand nouvellement*, S. 43.
- 52 Michel Collomb: *Fleche d'Orient/Notice*, in: Morand: *Nouvelles complètes I*, S. 1098.
- 53 Morand: *Excelsior*, S. 553 f.
- 54 Vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 132.
- 55 Morand: *Adieu New York!*, S. 575.

- 56 Ezra: *Difference in Disguise*, S. 141.
- 57 Morand: *Syracuse*, S. 567 f.
- 58 Morand: *Excelsior*, S. 552.
- 59 Ihren Reichtum verdankt Paméla Freedman – in deren Namen sich der verräterische Hinweis auf die schwarze Sklaven-Vergangenheit und das Tabu der ›Mischung‹ (*ne pas mélanger*; vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 137) verbinden – signifikanterweise einer kosmetischen Erfindung ihrer Mutter, einem Haarglätgerät speziell für Schwarze (*Adieu New York!*, S. 576).
- 60 Ebd., S. 588.
- 61 Ebd., S. 593.
- 62 Vgl. Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, S. 218. Angesichts der irritierenden, da nicht recht fassbaren russischen Alterität zitiert Morand seinen ehemaligen diplomatischen Vorgesetzten Philippe Berthelot: »Ces Russes, c'est dommage qu'ils n'aient pas la peau bleue, on comprendrait« (ebd.). Die spanische Heldin seiner *Folle amoureuse* beschreibt die Russen als »des bêtes extraordinaires qui n'avaient ni notre forme ni notre couleur« (*Nouvelles complètes II*, S. 467).
- 63 Diese Ansicht teilen etliche andere sowjet-skeptische bis -feindliche französische Beobachter, so Jean-Gérard Fleury: »Nous voici en 1936 et la Révolution russe retourne au moyen âge français. . .« (*Un homme libre chez les Soviets*, Paris 1936, S. 63).
- 64 Die wenigen Sätze, die Vasilissa Kandarine in *La Mort du cygne* spricht, dienen sämtlich ihrer möglichst umfassenden Ridiculisierung; Morand schreibt den Lesenden nicht nur dort, wo er Vasilissas Körper und Verhalten extrem verfremdet, sondern auch dort, wo er ihre Reden und Gedanken direkt ›zitiert‹, maximale Distanz zu dieser systematisch marginalisierten Figur vor; eine Strategie, die im narrativen ›Normalfall‹ eine gewisse Annäherung der Leser an die Figur, ja die Identifikation mit dieser favorisiert, erzielt hier den gegenteiligen Effekt (vgl. dazu auch Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, S. 283).
- 65 Louis-Ferdinand Céline: *Bagatelles pour un massacre*, Paris 1937, S. 161.
- 66 Der Anbruch eines neuen ›Negerzeitalters‹ wird von Morands US-amerikanischer Reisegesellschaft in *Adieu New York!* lautstark beklagt: »notre âge est un âge nègre. Voyez, cette paresse générale, ce dégoût des jeunes pour le travail, les nudités l. . . l'égalité, la fraternité, les maisons en torchis qui durent trois ans, l'amour en public, les divorces, la publicité l. . . le nègre, c'est notre ombre!« (S. 577). Der Erzähler ironisiert die kulturpessimistische Paranoia seiner Figuren; der Text insgesamt bestätigt jedoch sehr wohl die Natur- und Sinnhaftigkeit einer konsequenten ›Rassentrennung‹, illustriert durch die glückliche ›Heimführung‹ der Protagonistin, die, einst ›falsche Weiße‹, im afrikanischen Dschungel ein neues – ihr erstes wahres – Zuhause findet.
- 67 Vgl. Collomb: *La Mort du cygne/Notice*, S. 995.
- 68 Auch die Heldin der Novelle *Céleste Julie! (L'Europe galante)*, russische Opersängerin, versetzt die Welt in einen Schwebезustand: »Sous nous, le plancher se gonflait. Les meubles voltigeaient ainsi que des abeilles« (*Nouvelles complètes I*, S. 349).
- 69 Morands Antisemitismus etwa, »à mi-chemin entre le tic mondain et la véritable conviction raciste«, ist ideologisch aus heutiger Sicht nicht immer einfach zu verorten (Collomb: *Paul Morand*, S. 144). »Je suis né à l'âge de *La Libre Parole* de Drumont l. . . et de *La France juive*: l'hitlérisme a réveillé mon inconscient d'enfant«, bemerkt Morand selbst zu diesem Thema (*Journal inutile II, 1973-1976* [Texte établi et annoté par Laurent et Véronique Boyer], Paris 2001, S. 312).
- 70 Céline selbst scheint diese Affinität zu bestätigen; zwischen heftigen Invektiven ge-
-

- gen andere literarische Zeitgenossen spricht er Morand seine nur leicht relativierte Anerkennung aus (vgl. Céline: *Bagatelles*, S. 183) und meint sogar, Morand sei – abgesehen von ihm selbst natürlich – der einzige Schriftsteller der Gegenwart, den man auch im Jahr 2000 noch lesen werde (vgl. Mehlman: *Flowers of evil*, S. 195).
- 71 Louis-Ferdinand Céline: *Les Beaux Draps*, Paris 1941, S. 171.
- 72 Vgl. etwa Céline: *Bagatelles*, S. 105.
- 73 Vgl. dazu David Carroll: *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and The Ideology of Culture*, Princeton 1995, S. 182 ff. Julia Kristeva analysiert Célines obsessives Interesse an den ›Rhythmen‹, an Musik und Tanz im Kontext seiner Revolte gegen das ›Symbolische‹ (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 2001, S. 209 ff.).
- 74 Céline: *Bagatelles*, S. 112.
- 75 Ebd., S. 165.
- 76 Ebd., S. 15 ff.
- 77 Ebd., S. 25 ff.
- 78 Zu Célines ›Ballett-Propaganda‹ vgl. Felicia McCarren: *Céline's Biology and The Ballets of »Bagatelles pour un massacre«*, in: *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford 1998.
- 79 Paul Morand: *Mélodie du monde* [zu Walter Ruttmanns Film *Melodie der Welt*, 1929], in: *Papiers d'identité*, S. 259.
- 80 »Ce n'est pas le jour que les nègres vainquent, c'est la nuit, à la faveur de l'ombre, par les armes de la musique, par les ›batteries‹, par la chair . . .« erklärt die Protagonistin von *Charleston* (S. 540).
- 81 Nicht umsonst psalmodiert auch der schwarze »clergyman« in *Congo* (S. 524) seine Predigt »sur le rythme même du jazz«, mit dem er seine Gemeinde, »cette foule noire, si bonne conductrice de fluide« (S. 525), in quasi-epileptische Zustände ›kosmischer Verzweigung‹ versetzt (S. 526).
- 82 Morand: *Le Tsar noir*, S. 487.
- 83 »C'est un Russe, mais très peu russe« (Morand: *Flèche d'Orient*, S. 705).
- 84 Morand: *Adieu New York!*, S. 591.
- 85 Morand: *Charleston*, S. 542.
- 86 »La politesse était d'abord le sentiment des distances« (Morand: *Journal inutile II*, S. 317).
- 87 Morand zitiert aus seinen eigenen Aufzeichnungen über eine Liebesaffäre, die er im Sommer 1931 mit einer russischen Emigrantin – »très russe, très folle« (*Journal inutile I, 1968-1972* [Texte établi et annoté par Laurent et Véronique Boyer], Paris 2001, S. 571) – hatte: »Sale Russe, lui dis-je [. . .] Je n'aime pas les Russes. [. . .] Je la prends contre moi« (S. 566).
- 88 Diese Motivik gewinnt an Brisanz, wenn man sie im Kontext anderer Werke Morands betrachtet. In der Novelle *Madame Fredda (L'Europe galante)* ist explizit die Rede davon, daß Frankreich – angesichts der immer stärkeren Präsenz von unter anderem als ekelhafte ›Hautkrankheit‹ am Körper der Nation metaphorisierten Fremden – von bzw. eher in seinem eigenen Boden zu verschwinden drohe, und zwar »comme par une trappe« (*Nouvelles complètes I*, S. 420). Indem Morand die Fremde selbst durch die fatale Falltür stürzen läßt, wird Frankreich zumindest vorläufig ›gerettet‹.
- 89 ›Beaupré‹ lautet auch der Name des – wie die meisten Repräsentanten des Typus ziemlich lächerlichen – Franzosen in Puškins *Hauptmannstochter* (1836), der als Hauslehrer gemeinsam mit dem Jahresvorrat an Wein und Olivenöl aus Moskau ›bestellt, wegen pädagogischer Unfähigkeit, unglücklicher Liebe zum Alkohol und

zum weiblichen Dienstpersonal aber bald wieder entlassen wird (vgl. A. Puškin: *Kapitanskaja dočeka*, in: *Dramatičeskije proizvedenija/Romany/Povesti*, Moskva 1998, S. 360 f.). Der Name dieses »Mus'e Bopre« – dessen Nachfahren bei Anton Čechov später etwa »Purkua« (in der Erzählung mit dem bezeichnenden Titel *Glupyy francuz*, das heißt *Der dumme Franzose*), »Padekua« (*Kleveta*), »Šampun« (*Na Čužbine*) oder »Buazo« (*Neprijatnaja istorija*) heißen – wird hier in seiner französischen Eleganz rehabilitiert.