

Maria E. Brunner
Pädagogische Hochschule
Schwäbisch Gmünd

Identitäten im Prozess. Mimikry und Maskerade in Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*

ABSTRACT

Identities in progress. Mimicry and masquerade in *Die Verlobung in St. Domingo* by Heinrich von Kleist

The term “mestizo” for Toni in Kleist’s novella is a reference to the fundamental uncertainty of the categorization of ethnic affiliation, as this term refers to the hybrid identities inscribed, and the concept of hybridity indicates the confusion of the racial affiliation categories. „Mestizo” labeled Toni’s multiple identities as hybrid identity within the colonial conflict, however, it is an issue of being either black or white, and he is so adjusted. Toni endangers herself with the masquerade, and needs to control the situation through multiple anti-mimicry and allay the suspicions of her mother about the daughter’s ethnic loyalty. The novella by Kleist *Die Verlobung in St. Domingo* embodies a large number of oscillating attribution practices in Toni’s character, in fact her own strange, conscious, unconscious provenance that are locatable between rebellion and submission in an intermediate space, a third space in the sense of H. Bhabha. For Bhabha, mimicry has a double structure within a colonial domination discourse, which gives the possibility of a critical appropriation by colonial dominated subjects. Babekan took aim with her wiles and mimicry to deliver Gustav as a representative of the colonial order, the newly installed Law of the rebellious former slaves. However, Toni’s anti-mimicry wants to save Gustav’s from the death sentence. In this novella race, sex, and love are portrayed during the time of colonialism. Kleist reveals the symbolic purpose of fore-and surnames, body language, as well as the state of the in between and the hybridity of the colonized figures in his novella. Kleist analyzes the categories of difference caused by race, class, ethnicity, as well as processes of isolation, mimicry and masquerade.

Keywords: Heinrich von Kleist, *Die Verlobung in St. Domingo*, mimicry, masquerade

In der Kleist-Forschung zu dieser Novelle wurde bislang neben dem Rassendiskurs vor allem der Geschlechterdiskurs und die Liebesthematik angesprochen; sozialgeschichtliche und diskursanalytische Lesarten haben

gezeigt, dass Kleist in dieser Novelle, die drei Monate vor seinem Selbstmord veröffentlicht wurde, „traditionelle kulturelle Muster seiner Zeit umwandelt, bricht und ironisiert“. (Herrmann 1998: 116)

Ökonomische Ausbeutung und kulturelle Einebnung sowie Auslöschung gingen in der Ära des Kolonialismus Hand in Hand; den historischen Hintergrund der Novelle Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* bilden die Kämpfe zwischen den ehemaligen französischen Kolonisten und den schwarzen Sklaven auf Haiti nach deren Freilassung 1793/94. Napoleon entsandte 1802 eine Invasionstruppe, um die Kolonie zurückzugewinnen, was jedoch u.a. am Ausbruch des Gelbfiebers scheiterte. Nach der Proklamation der Unabhängigkeit Haitis 1804 wurde durch die neue Regierung die Ermordung aller französischen Kolonisten angeordnet. Und genau hier setzt Kleists Novelle ein, „als die Schwarzen die Weißen ermordeten“, also beim Thema Rassenkonflikt, vor dessen Hintergrund menschliches Verhalten in Grenzsituationen beleuchtet wird. Der Vertreter der Aufständischen, Congo Hoango, scheitert „nackt und hilflos“, er wird am Ende als politisch Handlungsfähiger ohne politisches Programm gezeigt (vgl. Biloa Onana 2010: 159f.). Auch H. Uerlings konstatiert bei Kleist eine Hierarchisierung der Verhältnisse zwischen Schwarz und Weiß (vgl. Uerlings 1997). Kleist kann in *Die Verlobung in St. Domingo* das Allgemeinwissen um die kolonialistische Strategie bei seinen Lesern voraussetzen. Der Verweis „als die Schwarzen die Weißen ermordeten“ ist als Zitatbruchstück aus dem „kollektiven Gedächtnis der Europäer“ (Weigel 1991: 204) zu sehen, weniger als Realaussage, denn es galt in diesem zeitgeschichtlichen Bezug den ersten Schock einer dramatischen Niederlage der Kolonialmächte zu verarbeiten. Von einem gewissen Vorwissen um die Folgen der Entscheidung des französischen Nationalkonvents konnte Kleist bei den Lesern ausgehen.

Congo Hoango war, bei dem allgemeinen Taumel der Rache, der auf die unbesonnenen Schritte des Nationalkonvents in diesen Pflanzungen auflopfte, einer der ersten, der die Büchse ergriff, und, eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterlande entrissen hatte, seinem Herrn die Kugel durch den Kopf jagte. Er steckte das Haus, worein die Gemahlin desselben mit ihren drei Kindern und den übrigen Weißen der Niederlassung sich geflüchtet hatte, in Brand, verwüstete die ganze Pflanzung, worauf die Erben, die in Port au Prince wohnten, hätten Anspruch machen können, und zog,

als sämtliche zur Besetzung gehörige Etablissements der Erde gleich gemacht waren, mit den Negern, die er versammelt und bewaffnet hatte, in der Nachbarschaft umher, um seinen Mitbrüdern in dem Kampfe gegen die Weißen beizustehen. Bald lauerte er den Reisenden auf, die in bewaffneten Haufen das Land durchkreuzten; bald fiel er am hellen Tage die in ihren Niederlassungen verschanzten Pflanzer selbst an, und ließ alles, was er darin vorfand, über die Klinge springen. Ja, er forderte, in seiner unmenschlichen Rachsucht, sogar die alte Babekan mit ihrer Tochter, einer jungen fünfzehnjährigen Mestize, namens Toni, auf, an diesem grimmigen Kriege, bei dem er sich ganz verjüngte, Anteil zu nehmen. (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/594/1>)¹

Damit sind die Grundkonflikte der Novelle auf mehreren Ebenen bereits angerissen, auf der ethischen, der sozialen und der Geschlechter-Ebene. Ausbeutung und Sklaverei sind die Hauptursachen dafür, was in den Kolonien durch das Verschulden der Kolonialmächte geschehen war, und was sogar noch in das Licht einer zivilisatorisch- sozialen Mission – dafür steht bei Kleist der Begriff der „unendlichen Wohltaten“ - gerückt worden war (vgl. Loomba 1998: 81).

Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger, namens Congo Hoango. Dieser von der Goldküste von Afrika herstammende Mensch, der in seiner Jugend von treuer und rechtschaffener Gemütsart schien, war von seinem Herrn, weil er ihm einst auf einer Überfahrt nach Cuba das Leben gerettet hatte, mit unendlichen Wohltaten überhäuft worden. Nicht nur, daß Herr Guillaume ihm auf der Stelle seine Freiheit schenkte, und ihm, bei seiner Rückkehr nach St. Domingo, Haus und Hof anwies; [...] Ja, als der Neger sein sechzigstes Jahr erreicht hatte, setzte er ihn mit einem ansehnlichen Gehalt in den Ruhestand und krönte seine Wohltaten noch damit, daß er ihm in seinem Vermächtnis sogar ein Legat auswarf; und doch konnten alle diese Beweise von Dankbarkeit Herrn Villeneuve vor der Wut dieses grimmigen Menschen nicht schützen. (V)

Hier greift Antonio Gramscis Theorie, die besagt, ein ideologischer Komplex stützt sich auf die Säulen Gewalt (die militärische Kraft) und Bildungs- oder Staatsapparat (vgl. Loomba 1998:33). Stephen Slemon hat aufgezeigt, dass der Kolonisator nur ein Ziel verfolgt: den Kolonisierten

¹ Fortan als Sigle V zitiert.

in sein ideologisches Gedankengebäude einzugliedern (Slemon 1992: 18). Allerdings wurden koloniale Ideologien kaum direkt kommuniziert, sondern nur indirekt durch den institutionalisierten Apparat, einen institutionellen Regulator; hier spricht Slemon auch die Rolle der Verfügungsmacht und Namensgebung der Kolonisten bei der Verbreitung imperialistischer Ideologien an, die das von einem ideologischen Apparat entworfene Bild von der Welt spiegelt. Simon Ryan nennt dies „Inscribing the Emptiness“ . Dies geschieht den Vertretern der Kolonisierten durch den Eingriff in die intimsten Bereiche ihres Lebens, etwa wenn Congo Hoango durch seinen Herrn eine Frau zugewiesen wird:

er machte ihn sogar, einige Jahre darauf, gegen die Gewohnheit des Landes, zum Aufseher seiner beträchtlichen Besitzung, und legte ihm, weil er nicht wieder heiraten wollte, an Weibes statt eine alte Mulattin, namens Babekan, aus seiner Pflanzung bei, mit welcher er durch seine erste verstorbene Frau weitläufig verwandt war. (V)

Kleist spielt hier auch mit der Zwitter- und Verfügungsfunktion der Namen und zeigt dadurch den Status des Dazwischen seiner indigenen und kolonisierten Figuren; der aus Afrika verschleppte ehemalige Sklave Congo Hoango trägt einen Namen, der zwei Erdteile aufruft und anruft, denn es sind die Namen der Flüsse Congo in Afrika und Huanghe in China. Unversöhnliche Gegensätze bleiben am Ende der Novelle unversöhnlich bestehen: die junge Toni (geboren als Tochter einer Mulattin und eines Weißen, und interessanterweise bei Kleist als „Mestize“ bezeichnet) und der Weiße Gustav können nur im Grab versöhnt nebeneinander liegen und die Ringe der Verlobung tragen. Anagrammatisch vertauscht heißt der Weiße einmal Gustav und einmal August, auch seine Identität scheint besonders nach der sexuellen Vereinigung mit der „Mestize“ hybrid und nicht mehr eindeutig zu sein.

In den kolonisierten Ländern – hier Haiti - standen und stehen sich zwei ethnisch, sprachlich und kulturell grundverschiedene Gruppen gegenüber; dabei wurde das Verhältnis zwischen diesen Blöcken der Herren und Sklaven von einer ungleichen Machtverteilung geprägt. Nach Salman Rushdie ist diese Dichotomie das grundlegende Attribut des Kolonialismus (vgl. Rushdie 1991: 69).

Folgt man der postkolonialen Theorie, bewirken das scheinbare Sich-Fügen in die Anordnungen der Kolonialherrn (das sich verbal bei den Kolonisierten artikuliert) und vielfältige Maskeraden und Versuche der Mimikry einen Rollenwechsel im kolonisierten Sprecher, denn seine Wiedergabe des ideologisch aufgeladenen Texts in der Sprache des „Other“ versetzt das „Self“ für die Dauer der Rezitation in dessen Position; der Kolonisator ist nur scheinbar am Ziel, denn die Assimilierung des Fremden an das Selbst ist nur scheinbar erreicht, das „subjectified other“ schlüpft in die Rolle des „master“, die gewohnte Identität wird bloß temporär abgestreift (Ascroft et al. 2005: 126).

Im Laufe der Handlung nehmen die Figuren verschiedene Facetten der Mimikry und Maskeraden an, So fingiert Babekan, die Mulattin, ebenfalls von den Negern verfolgt zu werden:

Jedes Stück Brot, jeden Labetrunk den wir aus Menschlichkeit einem oder dem andern der weißen Flüchtlinge, die hier zuweilen die Straße vorüberziehen, gewähren, rechnet er uns mit Schimpfwörtern und Mißhandlungen an; und nichts wünscht er mehr, als die Rache der Schwarzen über uns weiße und kreolische Halbhunde, wie er uns nennt, hereinhetzen zu können, teils um unserer überhaupt, die wir seine Wildheit gegen die Weißen tadeln, los zu werden, teils, um das kleine Eigentum, das wir hinterlassen würden, in Besitz zu nehmen. (V)

Diese Positionierung der Mulattin auf Seiten der Weißen ruft im Gast und gefährdeten Weißen „Jemand“, dem „Fremden“ Gustav von Ried Misstrauen hervor: „Wie?“ rief der Fremde. „Ihr, die Ihr nach Eurer ganzen Gesichtsbildung eine Mulattin, und mithin afrikanischen Ursprungs seid, Ihr wäret samt der lieblichen jungen Mestize, die mir das Haus aufmachte, mit uns Europäern in einer Verdammnis?“ (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/594/1>) Gustav gerät hier in „eine Situation, die er nicht durchschaut und in der er handeln muß“, wobei seine „Orientierungsnot“ auffällt, die er auf dreierlei Weise beheben will: „durch Orientierung an der Hautfarbe, durch Suche nach körperlichem Kontakt und familialer Intimität, durch Appell an ‚Menschlichkeit und Mitleid‘.“ (Herrmann 1998: 117f). Er wird scheitern, weil „Hilflos seinem Schwarz-Weiß-Denken ausgeliefert“, daher „missglückt ihm in dem komplizierten Gemisch der Rassen und der Positionen jeder Orientierungsversuch.“ (Herrmann 1998: 119).

Kleist zeigt allerdings an Toni - ein ebenfalls auf die Zwitterfunktion dieser „Mestize“ verweisender Name, der weiblich und männlich konnotiert ist - die fatalen Folgen des Rollenwechsels, in den ihre von Stiefvater und Mutter ihr aufgezwungene befohlene Maskerade mündet, da Toni von ihrer Herkunftsfamilie und ihrer Gruppe (der Mestizen, der Schwarzen, der Aufständischen) überläuft zu jener der Weißen. Zuerst agiert sie in der Rolle des Lockvogels, der die Weißen in die Falle und ins Verderben locken soll, mit weißen Kleidern maskiert, die für Unschuld und Reinheit stehen und den Weißen vertrauenswürdig scheinen sollen, so das Credo Babekans:

’Geschwind!’ sprach sie. ‚Aufgestanden und dich angezogen! Hier sind Kleider, weiße Wäsche und Strümpfe! Ein Weißer, der verfolgt wird, ist vor der Tür und begehrt eingelassen zu werden! , Toni fragte: ‚ein Weißer?’, indem sie sich halb im Bett aufrichtete. Sie nahm die Kleider, welche die Alte in der Hand hielt. (V)

Dass Toni, immerhin erst siebzehn, als Lockvogel maskiert werden soll, geht auf den Befehl Congo Hoangos zurück (ihrer Mutter angeheiratet worden und daher ihr Stiefvater), denn er

forderte, in seiner unmenschlichen Rachsucht, sogar die alte Babekan mit ihrer Tochter, einer jungen fünfzehnjährigen Mestize, namens Toni, auf, an diesem grimmigen Kriege, bei dem er sich ganz verjüngte, Anteil zu nehmen; und weil das Hauptgebäude der Pflanzung, das er jetzt bewohnte, einsam an der Landstraße lag und sich häufig, während seiner Abwesenheit, weiße oder kreolische Flüchtlinge einfanden, welche darin Nahrung oder ein Unterkommen suchten, so unterrichtete er die Weiber, diese weißen Hunde, wie er sie nannte, mit Unterstützungen und Gefälligkeiten bis zu seiner Wiederkehr hinzuhalten. Babekan, welche in Folge einer grausamen Strafe, die sie in ihrer Jugend erhalten hatte, an der Schwindsucht litt, pflegte in solchen Fällen die junge Toni, die, wegen ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe, zu dieser gräßlichen List besonders brauchbar war, mit ihren besten Kleidern auszunutzen; sie ermunterte dieselbe, den Fremden keine Liebkosung zu versagen, bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war: und wenn Congo Hoango mit seinem Negertrupp von den Streifereien, die er in der Gegend gemacht hatte, wiederkehrte, war unmittelbarer Tod das Los der Armen, die sich durch diese Künste hatten täuschen lassen. (V)

Kleist fokussiert hier einander überlagernde Kategorien der Differenz und

„Achsen der Ungleichheit“ bedingt durch *gender, race, class, ethnicity* und soziale Prozesse des Ausschlusses und der Mimikry durch Maskerade. Dergestalt entstehen unter den Ausnahmebedingungen der Aufhebung der Sklaverei und des Sklavenaufstandes Gegenmodelle zu hegemonialen Formen der Historiographie und Kleist befragt „die ‚verstreuten‘ Ereignisse und Praktiken, Diskurse und institutionellen Bedingungen, durch die Identitätsformationen entstehen.“ (Becker-Schmidt 2007: 56f.)

Kleist griff das Thema des Sklavenaufstandes als zeitgenössischen Skandalstoff auf; denn die Versprechen der französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – stießen in der Kolonie auf den Widerstand der Plantagenbesitzer, die die Rücknahme des Beschlusses des Nationalkonvents von 1794 über die Abschaffung der Sklaverei forderten. Die Anordnung Dessalines' nach Verkündung der Unabhängigkeit, alle noch dort lebenden Franzosen zu ermorden, dürfte den Ausbruch ungezügelter Gewalt gegen alle Weißen legitimiert haben. Wenn Kleist hier historisch entscheidende Details verschweigt und stattdessen nur davon spricht, dass „die Schwarzen die Weißen ermordeten“, zitiert er aus dem kollektiven Gedächtnis der Europäer und dokumentiert damit den Versuch, das Trauma der französischen Niederlage auf Haiti 1803 zu verarbeiten. Die Vertreibung der 1802 von Napoleon zur Rückeroberung der im westlichen Teil der Insel liegenden Kolonie St. Domingue nach Haiti geschickten französischen Invasionsarmee durch Jean-Jacques Dessalines (1758-1806), einen ehemaligen Sklaven aus Schwarzafrika und Nachfolger von Toussaint L'Ouverture (1743-1803) als Oberbefehlshaber der Sklavenerarmee, dürfte nicht nur von den Weißen auf Haiti, sondern in ganz Westeuropa als Katastrophe angesehen worden sein.

Die beiden in den exotischen Räumen der (ehemaligen) Kolonien spielenden Erzählungen Kleists (die zweite ist *Das Erdbeben in Chili*) weisen trotz ihrer unterschiedlichen Thematik verschiedene Gemeinsamkeiten auf. Beide spielen im exotischen Mittel- bzw. Südamerika, und sie spiegeln die Überspitzung der Verhältnisse in der Neuen Welt. Auch die Liebe im Widerstreit mit gesellschaftlichen Normen ist in beiden Erzählungen Thema. Darüber hinaus spielt in beiden Texten in exotischer Lokalisierung (in der Fremde) die Frage, inwieweit man seine Mitmenschen kennen und ihnen vertrauen kann, eine entscheidende Rolle. Beide Texte erzählen die

Geschichte einer aus den Fugen geratenen Welt, in der auf Richtigkeit der eigenen Wahrnehmung bei der Beurteilung der Welt kein Verlass mehr ist. In beiden Fällen sind es Extremsituationen, in denen sich die Protagonisten als Menschen bewähren müssen.

Im Februar 1810 ging Kleist wieder nach Berlin, wo er sich mit seinem Dresdner Freund Müller aussöhnte, mit dem er sich wegen des *Phöbus* überworfen hatte. Mit Müller gründete Kleist die täglich erscheinenden *Berliner Abendblätter*, Vorläufer moderner Tageszeitungen mit Informationen zum Tagesgeschehen, Polizeiberichten, Essays und fiktionalen Texten. Obwohl die Zeitung, die am 1. Oktober 1810 zum ersten Mal erschien, beim Lesepublikum sehr begehrt war, musste sie aufgrund der immer strenger werdenden Zensurmaßnahmen bereits nach einem halben Jahr wieder eingestellt werden. Ebenfalls 1810 erschien bei Georg Andreas Reimer ein erster Band mit Erzählungen, der auch *Das Erdbeben in Chili* enthielt. *Die Verlobung in St. Domingo*, möglicherweise bereits 1801 in Paris konzipiert und vermutlich im Frühjahr 1811 in endgültiger Form verfasst, erschien im März/April bzw. im Juli 1811 als Fortsetzungsdruck unter dem Titel *Die Verlobung* im Journal *Der Freimüthige*. Im August 1811 folgte bei Reimer der zweite Band der Erzählungen, in dem auch *Die Verlobung in St. Domingo* enthalten war.

Kleists Menschenbild in der Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* wendet sich gegen das Humanitätsideal der Weimarer Klassik und den Optimismus des von der Vernunft geleiteten Handelns der Aufklärung. Menschlichkeit und moralisches Handeln sowie alle idealistischen Werte sind beschränkt auf wenige (nur kurzzeitig wirksame) Ausnahmefälle und erweisen sich aufs Ganze gesehen als einflusslos und ohnmächtig. Die alten Ordnungen sind brüchig geworden, Moral und Sitte befinden sich in Auflösung, Werte wie Gastrecht und -freundschaft gelten nicht mehr und die Aggressionen in den verschiedensten Teilbereichen der Gesellschaft verursachen eine ständige Verunsicherung des Einzelnen. Gustav weiß nicht, wem er trauen kann und wem nicht, und ob er die Signale der Außenwelt richtig deutet. Kleist liefert in der Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* ein grausames Bild der von Grund auf erschütterten traditionellen Welt. Humanität entfaltet sich ausschließlich in der Isolation von einer heillosen Welt und im Tod, in der leblosen Form der Gedächtniskultur des nur einige Jahre Exis-

tenzberechtigung habenden Denkmals für die beiden „Verlobten“ und im Ritus ihrer von Angriffen bedrohten Beerdigung, die mit Mühe und Not eingedämmt werden können:

Man legte die beiden Leichen, die man nicht der mutwilligen Gewalt der Neger überlassen wollte, auf ein Brett, und nachdem die Büchsen von neuem geladen waren, brach der traurige Zug nach dem Möwenweiher auf. Herr Strömli, den Knaben Seppy auf dem Arm, ging voran; ihm folgten die beiden stärksten Diener, welche auf ihren Schultern die Leichen trugen; der Verwundete schwankte an einem Stabe hinterher; und Adelbert und Gottfried gingen mit gespannten Büchsen dem langsam fortschreitenden Leichenzuge zur Seite. Die Neger, da sie den Haufen so schwach erblickten, traten mit Spieß und Gabeln aus ihren Wohnungen hervor, und schienen Miene zu machen, angreifen zu wollen; aber Hoango, den man die Vorsicht beobachtet hatte, loszubinden, trat auf die Treppe des Hauses hinaus, und winkte den Negern, zu ruhen. »In Sainte Lúze!« rief er Herrn Strömli zu, der schon mit den Leichen unter dem Torweg war. »In Sainte Lúze!« antwortete dieser; worauf der Zug, ohne verfolgt zu werden, auf das Feld hinaus kam und die Waldung erreichte. Am Möwenweiher, wo man die Familie fand, grub man, unter vielen Tränen, den Leichen ein Grab; und nachdem man noch die Ringe, die sie an der Hand trugen, gewechselt hatte, senkte man sie unter stillen Gebeten in die Wohnungen des ewigen Friedens ein. [...] Herr Strömli kaufte sich daselbst mit dem Rest seines kleinen Vermögens, in der Gegend des Rigi, an; und noch im Jahr 1807 war unter den Büschen seines Gartens das Denkmal zu sehen, das er Gustav, seinem Vetter, und der Verlobten desselben, der treuen Toni, hatte setzen lassen. (V)

Die Verlobung in St. Domingo offenbart die Abgründe sozialer Beziehungen, die Unsicherheit des Urteils über den Mitmenschen und die Hinfälligkeit der Humanität. An Wendepunkten der Handlung herrscht Vernichtungswillen, Solidarität wird zu Aggression und die Liebe zu Haß. Die Menschen scheinen besessen von Argwohn.

Besonders Babekans Kunst der List zeigt auf, wie koloniale Subjekte die Position einer strukturellen Unterordnung strategisch zum eigenen Vorteil nutzen können, indem sie vorgeben, die Sichtweise der kolonialen Ordnung zu vertreten. Babekans strategisches Einnehmen (in der doppelten Bedeutung des Wortes) des kolonialistischen Standpunktes bedient sich einer ethnischen Maskerade, in der sie als „Mulattin“ eine andere, der weißen entsprechende Identität inszeniert. Babekans Maskerade kompliziert die Darstellung des in der Novelle verhandelten kolonialen Geschlechter-

und Rassendiskurses, der zur Kulisse einer subversiven Uminszenierung wird.“ (Heckner 2001: 227)

Babekans Täuschungsmanöver kann als „performative Inszenierung des ‚Geschlecht[s] der Weißen ‚ im weiteren Kontext einer Widerstandspolitik kolonialer Subjekte“ gelesen werden; denn

Babekan inszeniert durch das Verfahren der Mimikry eine kolonialkritische Gegenperspektive, indem sie die in der Kolonialordnung angelegte Idealisierung alles Weißen zum eigenen Vorteil (ver-)wendet. Babekans Mimikry beruht auf einer Zitatpraxis. Sie zitiert im *passing* die Perspektive der kolonialen Ordnung und vermag so Angehörige des französischen Kolonialsystems mit den Mitteln ihrer eigenen rassistischen Farbwahrnehmung zu schlagen. Babekans Zitatpraxis, durch die sie strategisch kolonialistische Standpunkte anzitiert, parodiert und damit in Frage stellt, bietet eine Anknüpfungsmöglichkeit an Homi Bhabhas Theorie kolonialer Nachahmung. (Heckner 2001: 227f)

So rasonniert auch der Erzähler in der Novelle, „Wenn wir uns nicht durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt, vor ihrer Verfolgung zu sichern wüßten: der Schatten von Verwandtschaft, der über unsere Gesichter ausgebreitet ist, der, könnt Ihr sicher glauben, tut es nicht!“, (V)

Die Szenen um die Versuche der Verstellung und Maskerade Babekans ist der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte: „Wie? rief der Fremde. Ihr, die Ihr nach Eurer ganzen Gesichtsbildung eine Mulattin, und mithin afrikanischen Ursprungs seid, Ihr wäret [...] mit uns Europäern in *einer* Verdammnis?“ (V) Hier fingiert Babekans Mimikry eine Gegenperspektive zum kolonialistischen Standpunkt, dessen moralistische Logik sie im Akt ihrer Rede parodierend entkräftet (vgl. Heckner 2001: 227f.). Babekans Performance wird ausführlich geschildert:

’Ja, diese rasende Erbitterung’, heuchelte die Alte. ‚Ist es nicht, als ob die Hände *eines* Körpers, oder die Zähne *eines* Mundes gegen einander wüten wollten, weil das *eine* Glied nicht geschaffen ist, wie das andere? Was kann ich, deren Vater aus St. Jago, von der Insel Cuba war, für den Schimmer von Licht, der auf meinem Antlitz, wenn es Tag wird, erdämmt? Und was kann meine Tochter, die in Europa empfangen und geboren ist, dafür, daß der volle Tag jenes Weltteils von dem ihrigen widerscheint?’ (V)

Der Leser wird zudem „Zeuge von Gustavs kolonialistischer (Selbst-) Verblendung wie auch der systematischen Delegitimierung der anfänglichen Behauptungen des weißen Erzählers.“ (Heckner 2001: 235)

Der Identitätswechsel Tonis in der Novelle ist das eigentlich Unerhörte der Geschichte, denn sie verletzt das vom Stiefvater etablierte Gebot, das stiefväterliche Gesetz und ihre schwarze Familienidentität durch den Geschlechtsakt mit einem Weißen; dieser unerhörte Tabubruch wird „retrospektiv zum Mittel ihrer Identitäts- und Bewußtseinsfindung. Während Toni zuvor als Instrument ihrer Mutter ohne eigenes Bewußtsein dargestellt wurde, kommt sie nun in ihrer neugefundenen weißen Identität zu Bewußtsein.“ (Heckner 2001: 238) Kleist zeigt aber auch, wie komplex Tonis Emanzipationsversuch ausfällt, ihr Versuch also, die sozialen Grenzen und die Klassen- und Rassenschranken zu überwinden und in die Welt der Weißen überzuwechseln, denn ihr „Weg zur ‚Selbstverwirklichung‘ als Gustavs Braut und Retterin ist von Bildern umstellt. Gustav hält ihr das Schreckbild der schwarzen Sklavin vor; [...] Später offeriert ihr Gustav die Geschichte von der opferbereiten weißen Braut“, das heißt, „Tonis Weg zur Selbstverwirklichung bedeutet in Wahrheit ihr Aufgehen in einem fremden Bild“, allerdings in der extremsten Form, denn „Mariane starb für Gustav“, „Toni hingegen starb *durch* Gustav“. (Herrmann 1998: 125f.)

Babekan zielte mit ihrer List und Mimikry darauf, Gustav als Repräsentant der kolonialen Ordnung an das neu installierte Gesetz der aufständischen ehemaligen Sklaven auszuliefern. Tonis Gegenmimikry will aber Gustav vor dem Todesurteil retten.

Das Verfahren der Mimikry, das Toni in ihre neue Identität hinüberrettet, erfährt von der kolonialen Erzählstimme eine Aufwertung, die Babekans durchweg negativ konnotierter Mimikry versagt blieb. Mimikry wird zu einer legitimen Strategie des Aufbegehrens, solange diese zugunsten der kolonialistischen Politik eingesetzt wird. Im Gegensatz zu Babekans barbarischer, gräßliche[r] List, die von ihr ohne jegliches Schuldbewußtsein eingesetzt wird, steht Tonis Mimikry ganz im Zeichen des christlichen Moral- und Wertesystems. (Heckner 2001: 239f.)

Toni begibt sich durch ihre Maskerade jedoch selber in größte Gefahr und sie muss durch mehrfache Gegenmimikry gegensteuern und das Misstrauen ihrer Mutter in die ethnische Loyalität der Tochter zerstreuen:

[E]in Blick jedoch auf die Brust ihrer unglücklichen Mutter, sprach sie, [...] rufe ihr die ganze Unmenschlichkeit der Gattung, zu der dieser Fremde gehöre, wieder ins Gedächtnis zurück: und beteuerte, [...] daß, sobald der Neger Hoango eingetroffen wäre, sie sehen würde, was sie an ihr für eine Tochter habe.

Die Novelle verkörpert in der Figur Tonis eine Vielzahl oszillierender Zuschreibungspraktiken, und zwar eigener, fremder, bewusster, unbewusster Provenienz, die verortbar sind zwischen Aufstand und Unterwerfung innerhalb eines Zwischenraumes, eines *Dritten Raumes* im Sinne Bhabhas:

Die Stärke dieses Konzepts kultureller und politischer Analyse besteht darin, dass es den Bereich der Ambivalenz innerhalb jener generalisierenden Aussage und jenem allgemein verstandenen ‚Subjekt‘ der Kultur freilegt, das normalerweise irgendwo zwischen bürgerlichem Konsens und radikaler Kritik verortet ist. Dieses Dazwischen wird in der getarnten Subversion des ‚bösen Blicks‘ und in der transgressiven Mimikry des ‚Vermißten‘ artikuliert. Barthes sagte einmal von der praktischen Wirkung der Metonymie, die Stärke kultureller Differenz bestehe in der Verletzung einer bedeutungskonstituierenden Raumgrenze; ‚sie erlaubt auf der Diskursebene eine gegenläufige Aufteilung von Objekten, Gebräuchen, Bedeutungen, Räumen und Eigenheiten.‘ (Bhabha 1997: 118)

H. Bhabha nennt Mimikry „eine der am schwersten zu fassenden und gleichzeitig effektivsten Strategien“, denn sie „entsteht als die Repräsentation einer Differenz, die ihrerseits ein Prozess der Verleugnung ist“; sie „verbirgt keine Präsenz oder Identität hinter ihrer Maske“. Dabei beruft Bhabha sich auf Edward Said, der Mimikry als „ironischen Kompromiß“ definiert hatte (Bhabha 1997: 126; 130). Die mimetische Nachahmung durch das koloniale Objekt des Zugewanderten markiert zugleich eine Differenz: „fast dasselbe, aber nicht ganz“, denn die

Ambivalenz der Mimikry – fast, aber nicht ganz – legt den Schluss nahe, dass die fetischisierte koloniale Kultur potentiell und strategisch ein Aufruf zu Aufruhr und Widerspruch ist. Ausschlaggebend ist hier, daß die Wirkungen, die ich als ihre Identitäts-Effekte bezeichnet habe, immer gespalten sind. ... Die Ambivalenz der kolonialen Autorität wandelt sich wiederholt von der Mimikry – einer Differenz, die fast nichts ist, aber nicht ganz – zur Bedrohung – einer Differenz, die fast total ist, aber nicht ganz. (Bhabha 1997: 132; 134; 136)

Gerade diese besondere Form der Differenz macht nach Bhabha das Wesen der Mimikry aus. „Wenn Babekan von Anfang an als Herrin der Verstellungskünste gilt, die sie so meisterhaft zu beherrschen scheint, dann stellt sich mit Tonis Aneignung der mimetischen Praktiken ihrer Mutter und der Verwendung gegen die Mutter die Frage, unter welchen Bedingungen Mimesis beherrscht werden kann und mit welchen Einschränkungen.“ (Heckner 2001: 241) Bei Bhabha hat Mimikry eine Doppelstruktur innerhalb eines kolonialen Herrschaftsdiskurses; diese ergibt die Möglichkeit einer kritischen Aneignung durch kolonial beherrschte Subjekte; Bhabha sieht jedoch

nicht die Möglichkeit einer Gegenaneignung durch eine Überläuferfigur vor, die eine subversive Praxis der Mimikry in den Dienst der kolonialen Ordnung stellt. Die Position des Subjekts, das sich der Mimikry bedient, entpuppt sich damit als weniger stabil als zunächst angenommen, denn Tonis Beispiel verdeutlicht, daß Mimikry jederzeit in ihr Gegenteil verkehrt werden kann. (Heckner 2001: 241)

Aus der Berührung des ersten wie des zweiten „Raums“ ist etwas Drittes geworden: das „Dazwischen“, wie es Homi Bhabha definiert hat, was zugleich den *Orientalismus* im Sinne E. Saids karikiert (vgl. Said 1981). Kleists Novelle fokussiert das Verfahren der Mimikry nicht als eines der unbegrenzten Aneignungsfähigkeit, sondern als eine Reihe ständig drohender Fehllektüren, diese Eventualität der Fehllektüre wird im Laufe der Novelle dann als eine Irreführung durch die gegenläufigen Inszenierungspraktiken Babekans und Tonis entlarvt. Den entgegengesetzten Inszenierungspraktiken entspricht

das Gegeneinanderführen eines kolonialkritischen Diskurses mit epistemologischem Anspruch (durch Babekan und Congo Hoango) und eines kolonialistischen Diskurses mit christlichmoralischem Anspruch (durch Gustav und durch Tonis Übertritt zum weißen Geschlecht). (Heckner 2001: 242)

Das dominante Kennzeichen der Mimikry ist also ihre Ambivalenz, denn diese kulturelle Strategie spielt mit vorgegebenen Identitätsmustern, indem sie diesen zwar folgt, sie aber nie restlos erfüllt. Homi Bhabha betont zwar die Ambivalenz und die Instabilität von kolonialer Mimikry, da sie einerseits den Ist-Zustand (die koloniale Herrschaft) perpetuiert; andererseits jedoch legt eine bestimmte Ähnlichkeit zwischen kolonialem Subjekt und

Objekt den konstruierten Charakter von Identitäten offen und destabilisiert damit (post)koloniale Herrschaft. Daher weist Bhabha der Mimikry – ähnlich wie Butler der Travestie - als Zeichen des Ungehörigen eine grundlegende Unterwanderungsfunktion zu, denn „Mimikry“ kann auf subversive Weise gegen die Repräsentanten der Mehrheitsgesellschaft eingesetzt werden. Mimikry wird zu einem Medium der Befreiung und Kritik, gerade was Migrations- und Randkulturen und deren multiple Identitätskonzepte angeht - als Entstellung des kolonialen Diskurses in der Aneignung durch postkoloniale Subjekte. Die variierende Imitation des kolonialen Diskurses entblößt dessen Schwachstellen und innere Widersprüche. So erfolgt die Destabilisierung in der Artikulation des kolonialen Diskurses:

Mimikry erscheint als Widerstand, als Einspruch gegen die Legitimation der kolonialen Ideologie. Dieser Widerstand ist als das Resultat einer Ambivalenz zu deuten, die innerhalb der Erkenntnisregeln der dominanten Denkweisen produziert wird. Die Hybridisierung des dominanten Diskurses ist die Umkehrung des Prozesses der Beherrschung durch Verleugnung, die Aufdeckung des verdrängten Unheimlichen im dominanten Bewusstsein. (Hofmann 2006: 30f.)

In Kleists Novelle kann man die performative Konstruktion von Identitäten einiger Protagonisten über das Medium Mimikry studieren; ebenso kann man sehen, wie die Verschiebungen zwischen realen und phantasmatischen Welten funktionieren. Im postkolonialen Diskurs wird dies als „displacement“, eine Verschiebung im Sinne einer Dissonanz, als „lack of fit“ fokussiert (Ashcroft 2005: 391). *Die Verlobung in St. Domingo* kann auch im interdiskursiven Feld von Rassismus und Sexismus und zwar unter Fokussierung einer Schlüsselkategorie der Postcolonial und Caribbean Studies, der Hybridität bzw. Hybridisierung gesehen werden: Dieser Ansatz will die in der Kulturbegegnung entstehenden Brüche, Doppelungen, Polysemien und Ambivalenzen nicht liquidieren, sondern perpetuieren.

Homi K. Bhabha geht es um die Schaffung jenseitiger Identitäten, Rhetoriken und dritter (Zeit-)Räume, wo unterschiedliche Positionen nicht negiert, sondern in einem dialogischen, potenziell unendlichen Austausch- und Übersetzungsprozess verhandelt, transformiert und – mit Derrida – disseminiert werden. Auf die Konstruktion authentischer Gegenidentitäten wird verzichtet und statt dessen kolonisierte Identität in Akten der Mi-

mikry und Maskerade subversiv gegen die Kolonisierer und deren Herrschaftsdiskurse gekehrt. Bhabhas Konzept der subversiven Hybridisierung ist nicht an das Geschlecht der Akteure gebunden.

Kleists Text ist im Hybriditätsdiskurs zu verorten, der sich gerade auch für die Problematik des kolonialen (männlichen) Subjekts, für sein Begehren und seinen Mangel interessiert. Nicht nur auf der Handlungsebene des Textes findet sich dieses Hybriditätskonzept wieder, es ist auch konstitutiv für seine Vertextungsstrategie: auf der Ebene des Erzählerdiskurses und der Erzählerkommentare, auf der Ebene der Text-Leser-Kommunikation sowie als Gattungshybride stellt der Text sich als ein endloses Deutungsversuche provozierendes Anderes dar. Obgleich die Novelle ihre eigene okzidentale Position deutlich ausweist, nimmt sie eine kritische Haltung gegenüber dem androzentrisch-kolonialen Diskurs ein. Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* subvertiert insbesondere durch die Differenz zwischen der Erzähler-Figur und dem Text die eindeutige Parteinahme der Erzähler-Stimme für die Weißen und zugleich die dominierende weiße Sicht innerhalb der Kultur des 18. Jahrhunderts im Okzident.

Der „alte Neger“ und Protagonist Congo Hoango ist ebenfalls ein Akteur, der Mimikry praktiziert, als ein „von der Goldküste von Afrika herstammende[n] Mensch[en], der in seiner Jugend von treuer und rechtschaffener Gemütsart schien“; sein rechtschaffenes Wesen wird durch das Verb „schien“ relativiert. Das Attribut „treu“ legitimiert ihn in seiner Rolle innerhalb des Kolonialismus als „Diener“ (V). Auffällt bei Kleist die Verwischung des Unterschieds zwischen „Rasse“ und Individuum, so als ob die Einzelnen nicht genug ausdifferenziert wären, um als unterschiedliche Individuen aufzutreten. Rassenmerkmale werden in der Novelle Kleists oft benutzt, um Personen zu klassifizieren. Tonis „verbranntes Gesicht“ wird mit dem Attribut „ins Gelbliche gehende Gesichtsfarbe“ stigmatisiert, „die zu dieser gräßlichen List besonders brauchbar war“. Die Maskerade des Lockvogels gelingt von ihrer physiognomischen Natur her nur der schwarzen Frau (eigentlich „Mestize“) – so suggeriert diese Textstelle. „Rasse“ wird von Gustav von Individuum unterschieden, wenn er die Rache der Schwarzen an den Weißen kommentiert. Auf die Frage Tonis, „wodurch sich denn die Weißen daselbst so verhaßt gemacht hätten?“, heißt es

Der Fremde erwiderte betroffen: durch das allgemeine Verhältnis, das sie, als Herren der Insel, zu den Schwarzen hatten, und das ich, die Wahrheit zu gestehen, mich nicht unterfangen will, in Schutz zu nehmen; das aber schon seit vielen Jahrhunderten auf diese Weise bestand! Der Wahnsinn der Freiheit, der alle diese Pflanzungen ergriffen hat, trieb die Negern und Kreolen, die Ketten, die sie drückten, zu brechen, und an den Weißen wegen vielfacher und tadelnswürdiger Mißhandlungen, die sie von einigen schlechten Mitgliedern derselben erlitten, Rache zu nehmen. – Besonders, fuhr er nach einem kurzen Stillschweigen fort, war mir die Tat eines jungen Mädchens schauderhaft und merkwürdig. (V)

Die Finte eines „einzigsten schwarzen Mädchens“, die ihren Herren nur zu dem Zweck verführt, um ihn mit Gelbsucht anzustecken, wird vom Fremden Gustav von Ried anschließend eindeutig verurteilt. Doch das echte Motiv des Mädchens, dass sie „drei Jahre zuvor einem Pflanzler vom Geschlecht der Weißen als Sklavin gedient“ wird verschwiegen, ein Pflanzler, „der sie aus Empfindlichkeit, weil sie sich seinen Wünschen nicht willfährig gezeigt hatte, hart behandelt und nachher an einen kreolischen Pflanzler verkauft hatte.“ (V) Die Institution der Sklaverei scheint gerechtfertigt durch ihre Dauer mit dem relativierenden Zusatz, dass wohl die „schlechten Mitglieder“ der „weißen Rasse“ die Rache der Schwarzen verdienen, wie „der Fremde“ in Kleists Novelle behauptet.

Rasse und Geschlecht werden in der Novelle Kleists fokussiert, wobei das Wort Geschlecht als Synonym für „Rasse“ verwendet wird, wenn etwa „vom Geschlecht der Weißen“ die Rede ist. Der Rassenunterschied heizt das Begehren nach dem Anderen an, die Lust auf das Fremde und Exotische, das im Topos der Verfügbarkeit der schwarzen oder farbigen Frau inhärent ist, da sie als Sklavin sowieso leiblicher Besitz des weißen Herrn ist. Sexuelle Beziehung und individuelle Liebe gehen nicht konform. Nur Toni, die Überläuferin zur Rasse (dem „Geschlecht“) der Weißen scheint an eine individuelle romantische Liebe zu glauben, wobei aber Gustav die Liebe des Mädchens auszunutzen scheint, um sich vor der Rache der Sklaven zu beschützen. Tonis Liebe ist allerdings auch nicht ganz selbstlos, denn nur dadurch ist es ihr möglich, von ihrer als minderwertig angesehenen „Rasse“ aufzusteigen zur Seite der Weißen. Ist aber der Tabubruch (körperliche Vereinigung Tonis und Gustavs) auch eine Vergewaltigung gewesen? Darauf weist zumindest hin, dass Toni danach weinend mit ihren

Armen vor den Brüsten verschränkt beschrieben wird – als ob sie Schutz suche. Das Bett in *Die Verlobung in St. Domingo* ist einer der wichtigsten Demonstrationsorte für die Politik der Körper und kolonialistische Praktiken in dieser Erzählung, ein heterotopischer Ort im Sinne M. Foucaults.

Nach diesem scheinbar gewaltsamen Geschlechtsakt schenkt Gustav ihr nun die Halskette mit dem Kreuz von seiner verstorbenen Verlobten, Mariane, die für ihn in den Tod gegangen war, sich also auf andere Art für ihn geopfert hatte. Gustav zieht Toni „auf seinen Schoß nieder und fragte sie: ‚ob sie schon einem Bräutigam verlobt wäre?‘ Nein! lispelte das Mädchen, indem sie ihre großen schwarzen Augen in lieblicher Verschämtheit zur Erde schlug.“ (V) Worauf ihr Gustav „scherzend ins Ohr geflüstert: ob es vielleicht ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen solle?“ Darauf „legte sie sich plötzlich, nach einem flüchtigen, träumerischen Bedenken, unter einem überaus reizenden Erröten, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte, an seine Brust.“ Und Gustavs „Gedanken, die ihn beunruhigt hatten, wichen, wie ein Heer schauerlicher Vögel, von ihm; er schalt sich, ihr Herz nur einen Augenblick verkannt zu haben, und während er sie auf seinen Knien schaukelte, und den süßen Atem einsog, den sie ihm heraufsandte, drückte er, gleichsam zum Zeichen der Aussöhnung und Vergebung, einen Kuß auf ihre Stirn.“ (V) Warum sucht Gustav hier Aussöhnung und Vergebung? Er hat Toni zuerst misstraut, er ist als der „Fremde“ in einer für ihn ungewohnten Rolle und Umgebung als Weißer isoliert unter Vertretern des Sklavenaufstandes, daher wohl seine Ambivalenz Toni gegenüber.

Es ist kein Zufall, dass Gustav seinen Fremdenstatus dadurch neutralisieren will, dass er sich an Mariane Congreve erinnert fühlt, der Toni angeblich ähnelt. Plötzlich sind Hautfarbe und Physiognomie, d.h. Rassenmerkmale irrelevant, denn es gilt als Vorbild für Toni ausgerechnet Marianes Aufopferung zu etablieren. Das eigentlich Mariane zuge dachte Brautgeschenk wird nun an Toni weitergereicht, das Kreuz ist unübersehbares Symbol des Opfertodes Christi, aber auch des Eheversprechens, der Verlobung (vgl. dazu den Titel der Erzählung). Doch Toni wird geopfert, und zwar durch den Mord Gustavs, der das Eheversprechen nicht einlöst, und Toni tadelt ihn mit ihren letzten Worten auch dafür, „du hättest mir nicht misstrauen sollen“. Der Kontext von Sklaverei und Kolonialismus führt

zu einer Verschiebung von Konnotationen und Bedeutungen von Zeichen in der symbolischen Ordnung, denn Toni versteht als einzige, dass sie den Liebesdiskurs Gustav gegenüber maskieren und ihn radikal subvertieren muss, indem sie Gustav gefangen nimmt, um sein Leben vor der Rache der Vertreter der Rasse der Schwarzen retten zu können. Zwischen Weißen und Schwarzen gibt es weder Aussöhnung noch Vergebung, was auch das tragische Missverständnis der falschen Lektüre Gustavs von Tonis List zeigt. Bertrand, der Vater Tonis, ließ Babekan wegen ihrer angeblichen Verleumdung auspeitschen, was lebenslange Schwindsucht für sie mit sich brachte; Vergebung der Schwarzen gegenüber den Weißen ist aufgrund solcher Grausamkeiten undenkbar, das suggeriert der Text der Novelle. Nur Toni bezieht gegen die Intrigen der Mutter Stellung, „daß es schändlich und niederträchtig wäre, das Gastrecht an Personen, die man in das Haus gelockt, also zu verletzen. Sie meinte, daß ein Verfolgter, der sich ihrem Schutz anvertraut, doppelt sicher bei ihnen sein sollte.“ (V) Die Verkehrung der Machtverhältnisse nach dem Sklavenaufstand hat es mit sich gebracht, dass die vormals Ohnmächtigen, die Sklaven und Leibeigenen (und ausgerechnet die schwächsten unter dieser Schicht: die Frauen, wie Babekan und Toni) nun Gastgeber und Mächtige geworden sind. Hingegen wird der ehemals Mächtige, der Weiße, nun zum gefährdeten Gast, angewiesen auf Schutz und Almosen, da er auf der Flucht ist. Wenn Toni Gustav ein Fußbad anbietet, erinnert das an Magdalenas vergleichbares Angebot für Jesus Christus, der seinen Aposteln auch die Füße wusch. Toni wird hier wie Magdalena in der Rolle der Prostituierten gespiegelt, Gustav beschimpft sie dann sogar als „Hure“, bevor er sie tötet. Die Fußbad-Szene ist also eine Vorwegnahme der Missverständnisse, die bei Gustav durch eine zu späte Anagnorisis aufgeklärt werden; Toni klagt ihn deshalb auch an, „du hättest mir nicht mißtrauen sollen!“, worauf Gustav erwidert: „Gewiss! Ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten!“ (V) Gustav vertraut, das sagt der Text explizit, nur deshalb dem Gastrecht, weil ihm die hellere Hautfarbe Babekans und Tonis vertrauenswürdig scheint und der „Neger“ Congo Hoango nicht im Haus ist.

Die Haitianischen Revolutionskämpfe zwischen Einheimischen und Kolonialherren im Hause Congo Hoangos signalisieren den rechtlichen Ausnahmezustand; denn die Revolution bedeutet auch die Verletzung der

Gastfreundschaft. Zwar werden die Konventionen gewahrt, es gibt eine Begrüßung und Bewirtung. Doch ein Tabubruch ist es auch, den Gast gänzlich zu integrieren, da er so seine Andersheit und seinen Status als Gast verliert. Der Gast verhindert allerdings durch seine heimliche Verlobung mit Toni den Plan des Hausherrn und Babekans, welche beide die Exklusion – bis hin zur Elimination – aller Weißen planen. Gustav bleibt die Bedeutung der Tragweite der von der Gastgeberin Toni ausgeübten absoluten und unbedingten Gastfreundschaft jedoch bis kurz vor seiner Selbsthinrichtung verborgen.

In den in der Novelle Kleists inszenierten Maskeraden (was *gender, race, class und ethnicity* betrifft) zeigt sich, mit Butler gesprochen, „daß jedes *Gendering*, jedes Spiel mit Geschlechtsidentität, eine Form der Darstellung und der Annäherung ist. Wenn das stimmt, so scheint es, dann gibt es keine durch Travestie imitierte originäre oder primäre Geschlechtsidentität, sondern die Geschlechtsidentität ist eine Imitation, zu der es kein Original gibt.“ (Butler 1996: 26) Die Novelle kann - bezogen auf geschlechtliche, kulturelle, ethnisch-nationale und schichtspezifische Identitätskonstrukte – interpretiert werden, welche vielfältig inszeniert und demontiert werden. *Die Verlobung in St. Domingo* hat ein tragisches Ende. Zunächst demontiert die Erzählung in ihrem Fortgang ihre eigenen Voraussetzungen. Die so eindeutig eingeleitete Geschichte aus Übersee „zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten“, erweist sich als Fehldeutung des Erzählers, als Fehleinschätzung der Europäer. Congo Hoango wird eingangs als „ein fürchterlicher alter Neger“ vorgestellt, der die „Wohltaten“ und „Beweise von Dankbarkeit“ nach der Logik der weißen Sklavenhalter mit „seiner unmenschlichen Rachsucht“ quittiert. In Wahrheit entpuppt sich die vermeintliche Schreckgestalt am Ende als besorgter Vater seiner Kinder Nanky und Seppy, der auch bedingungslos an die „Treue“ seiner Schutzbefohlenen glaubt, und er lässt sich durch vernünftige Argumente davon abbringen, „das Gesetz, dem der Fremdling verfallen war, augenblicklich an demselben zu vollstrecken“ (V); er lässt sich durch die Geiselnahme seines Sohnes („als einer Art von Unterpfand.“; eher ist es wohl eine Erpressung) von der Verfolgung der Weißen abhalten und er hält sich sogar an die von den Weißen erpressten Bedingungen. Ein „ungeheurer Mensch“ ist hingegen Gustav von Ried, denn er ermordet seine „Retterin“ Toni und richtet dann sich selbst. Nach

dem Tod des Liebespaars wird die Erzählhandlung fast abgewickelt. Die Beerdigung von Gustav und Toni vor Ort, verbunden mit einer postumen Trauung durch das Wechseln der Ringe, lässt die beiden Körper auf Haiti zurück und behandelt den Weißen Gustav und die sich zu den Weißen bekenkende „Mestize“ Toni „nachträglich und gegen ihren Willen als Eingeborene“ (Selbmann 2005: 240):

Herr Strömli stellt die alte Ordnung und eine neue Form der Erinnerung in einem Gartendenkmal her. Dieses Denkmal ist Reinform der Erinnerung, konnotationsleer, denn der Rassendiskurs ist daraus gelöscht. Toni stirbt als Farbige, wird aber als Weiße erinnert. Sie hat eine ‚schöne Seele‘, ist aber keine wie in Goethes Roman oder in Schillers Definition. Ihr Übertritt zu den Weißen, den sie schon am Anfang der Erzählung behauptet hatte, wird nun durch die Erzählhandlung, durch den Erzähler und zuletzt durch das Schweizer Gartendenkmal gleichsam legitimiert. Das ‚scheinbar Versöhnliche‘ einer solch fast romantischen Schlusslösung ist jedoch vertrackt. Denn das Denkmal ist nicht nur eine monumentale Lüge um Rasse, Geschlecht und Kultur. Auch seine Erinnerungsfunktion verschwindet. Geht man nämlich von der Handlungszeit der Erzählung ‚1803‘ aus, dann klingt der Hinweis des Erzählers, das Denkmal Strömli sei ‚noch im Jahr 1807‘ ‚unter den Büschen seines Gartens‘ zu sehen gewesen, wie Ironie oder gar Hohn. Der syntaktisch unmotivierte ‚und‘-Anschluss überdeckt dabei kaum, dass schon nach wenigen Jahren von den beiden Toten so gut wie nichts mehr erinnerlich ist. (V)

In der Novelle überlagern sich drei Konflikte: der ethnische, der soziale und der Geschlechter-Konflikt (vgl. Lubkoll 2001: 126). G. Neumann sieht in *Die Verlobung in St. Domingo* eine Reihe von hilflosen Erkundungsakten, die einem *clash of cultures* ähneln, zwischen Mann und Frau, zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Herren und Sklaven (vgl. Neumann 2001). Kleist hatte in einem Brief an seine Braut Wilhelmine von Zenge 1801 gefordert: „weg mit allen Vorurtheilen, weg mit dem Adel, weg mit dem Stande – g u t e M e n s c h e n wollen wir sein.“ (Kleist 1999: 159)

Die Signale in der Physiognomie Tonis, die „gelbliche“ und „weder schwarz[e] noch weiß[e]“ Hautfarbe sind „Zeichen einer Ambivalenz“- sie verweisen auf „Nicht-Wissen über die Identität“ Tonis und v.a. das „Begehren“, die „Unsicherheit“ (Weigel 1991: 216) Tonis Identität betreffend. Weigel attestiert der Handlung eine „Mehrdeutigkeit der Konstellation“ (Weigel 1991: 207), da Toni als Tochter im (den weißen Herren enteigne-

ten) Hause von Schwarzen dem Fremden als Weiße ausgegeben wird. Ein Marseiller Kaufmann sei ihr Vater, heißt es. Der Fremde erzählt Toni zwei Geschichten, die auch bei der Deutung der Hautfarbe Tonis als Leitfaden dienen können. Das Gelb ihrer Haut sei “einerseits mit der ‚Sonne Europas‘ und andererseits mit dem Gelbfieber der kranken Schwarzen“ (Weigel 1991: 207) zu vergleichen. Zwei konträre Rollenklischees werden so aufgerufen: das der reinen, weißen Frau und das des ansteckenden, schwarzen Körpers. Die beiden stereotypen Frauenbilder wiederholen sich im goldenen Kreuz der toten Mariane und im Gelbfieber des jungen Mädchens vom “Stamm der Neger” andererseits in-between (vgl. Brittnacher 1994: 167).

Tonis gelbe Hautfarbe lokalisiert diese als Symbol der Differenz zwischen den Extremen weiß und schwarz, zwischen der Farbe der Machthaber in Europa (der ehemaligen Kolonialherren) und der nach dem Sklavenaufstand auf St. Domingo Herrschenden, d.h. als hybrides Wesen (als „Mestize“).

“Mestize” ist bei Kleist ein Verweis “auf die grundlegende Verunsicherung des Kategoriensystems ethnischer Zugehörigkeit, denn diesem Begriff sind “die hybriden Identitäten eingeschrieben”; der Begriff der Hybridität signalisiert “Verwirrung der Kategorien rassischer Zugehörigkeit.” “Mestize” etikettiert “Tonis Mehrfachidentität”; hybride Identität “innerhalb des Kolonialkonflikts” ist allerdings eine Entweder-oder- Frage von Schwarz oder Weiß und er wird so “zurechtgerückt” (Heckner 2001: 238). “Rasse” als Konzept ist eine Konstruktion, so Babekan:

Was kann ich, deren Vater aus St. Jago, von der Insel Cuba war, für den Schimmer von Licht, der auf meinem Antlitz, wenn es Tag wird, erdämert? Und was kann meine Tochter, die in Europa empfangen und geboren ist, dafür, daß der volle Tag jenes Weltteils von dem ihrigen widerscheint? [...] Wenn wir uns nicht durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr uns in die Hände gibt, vor ihrer [der Schwarzen] Verfolgung zu sichern wüßten: der Schatten von Verwandtschaft, der über unsere Gesichter ausgebreitet ist, der, könnt Ihr sicher glauben, tut es nicht! (V)

Babekan findet eine verblüffende Antwort auf Gustavs Frage, ob sie schwarz sei: „nun, Ihr seid gewiß ein Weißer, dass ihr dieser stockfinsternen Nacht lieber ins Antlitz schaut, als einer Negerin.“ Diese Aussagen zeigen, wie Rasse konstruiert wird aus der Perspektive der Weißen:

Der Fremde, indem er den Arm sanft um ihren Leib schlug, sagte verlegen: daß der Hut, den sie [Toni] aufgehabt, ihn verhindert hätte, ihr ins Gesicht zu schau'n. Hätte ich dir, fuhr er fort, indem er sie lebhaft an seine Brust drückte, ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles Übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen. Die Mutter nötigte ihn, der bei diesen Worten rot geworden war, sich zu setzen, worauf Toni sich neben ihm an die Tafel niederließ, und mit aufgestützten Armen, während der Fremde aß, in sein Antlitz sah. (V)

Hier wird die Geste des Errötens deutlich als äußeres Zeichen für Verlegenheit bzw. Scham eingesetzt, analog zum späteren Erröten von Toni. In der *Verlobung in St. Domingo* ist es gar die Oberfläche des Gesichts selbst, die Haut und ihre Farbe, die als Unterscheidungszeichen zwischen Freund und Feind dient (Eybl 2007: 122). Gustav kann durch das Signal des Rotwerdens Tonis zumindest seinen eigenen Kategorien gemäß auf ihren Gemütszustand schließen, was ihm die gelbe Hautfarbe unmöglich gemacht hatte – das Fremde (die gelbe Haut) wird so durch Tonis Erröten domestiziert.

Gesten und Gebärden spielen im Werk Kleists (wie bei Kafka, der Kleist zu seinen literarischen Vorbildern zählte) eine tragende Rolle (vgl. Binder 2009); dazu gehört Händegreifen; scheinbar will sich Gustav durch „die Vertraulichkeiten, mit denen er sie [Babekan] eindeckt, ihre Zuwendung und Freundlichkeit sichern - eine Gestik des Körperkontakts, die zu ganz anders gesicherten, familiarisierten Beziehungen gehört.“ Etwa ist dies am Ende der Novelle der Fall, als die Familie Gustavs ihn wieder in ihre Mitte nimmt, „die Vettern stehen um sein Bett, und wieder ist es der körperliche Kontakt, den er sucht“ (Herrmann 1998: 120f.) Die Körpergestik und die Gebärden nach der Liebesbegegnung Tonis und Gustavs sind nicht wie in der „Liebesbegegnung in der Laube“ in der *Marquise von O...* „in völligem Gleichklang mit dem Inhalt der Unterredung.“ (Eybl 2007: 127) Beim Fußbad Gustavs hingegen entsprechen die Körperzeichen dem, was gesprochen wird. Gustav scheint die Verführung von Toni als einziges Mittel einzustufen, „zu erprüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht.“ (V) Der einzige direkt beschriebene Kuss auf die Lippen im Text wird erst dann möglich, nachdem Toni Gustav ans Bett gefesselt hat. Ist ein solcher Kuss Zeichen der Vertrauenswürdigkeit? Wieder spricht Toni nicht, was

zeigt, dass Körpersignale Worte ersetzen. Dass sich Gustav während der Fesselung “rührte und sträubte” bemerkt Toni gar nicht. Nach dem Geschlechtsakt war Toni “die Leblose”, jetzt ist das Objekt Gustav, er wird von Toni bewegungsunfähig gemacht.

Gustav ist deutlich erkennbar verunsichert von “der Pracht und dem Geschmack” (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/594/1>) des Zimmers, da es dem getöteten ehemaligen Besitzer der Pflanzung angehört hatte, der vertrieben und wohl getötet worden war. Bei Kleist werden in der Regel “soziale Sachverhalte nicht vorwiegend über deskriptive Details [...], sondern über die Bewegung in der Vertikalen” artikuliert (Eybl 2007: 121) Auch Gabriele Brandstetter fokussiert Kleists “Körper-Dramaturgien” auf die verschiedenen “Repräsentation[en] durch Bewegung”. Choreographien sind Plattformen körperlicher Interaktion, sie ergeben Bewegungs-Kartographien, darin werden hierarchisierende und de-hierarchisierende Aktionen inszeniert (Brandstetter 2007: 36). Durch die Dienstleistung eines Fußbades, wozu auch das Niederknien gehört, wird Tonis Demut dem Weißen und Offizier Gustav gegenüber signalisiert, was dem “Verhaltenscode der Zeit” (Eybl 2007: 121) entspricht. Dieselbe Gebärde Tonis kann aber auch als Täuschung der Mutter gegenüber fungieren:

Sie [Toni] stellte sich, [...] vor das an die Tür geschlagene Mandat, in welchem allen Schwarzen bei Lebensstrafe verboten war, den Weißen Schutz und Obdach zu geben; und gleichsam als ob sie, von Schrecken ergriffen, das Unrecht, das sie begangen, einsähe, wandte sie sich plötzlich und fiel der Mutter, die sie, wie sie wohl wußte, von hinten beobachtet hatte, zu Füßen. (V)

Gustavs Fesselung bereitet “einen um so heftigeren Ausbruch seiner [Gustavs] Aggression” (Gribnitz 2002: 93) vor; zuerst wollte Toni nach der Rettung des Fremden als “sein treues Weib” mit nach Europa fahren und “im schlimmsten Falle den Tod *mit* ihm [er]leiden”, nun “frohlockte [sie] bei dem Gedanken, in dieser zu seiner Rettung angeordneten Unternehmung zu sterben. Statt mit ihm *für* ihn.“ (Gribnitz 2002: 94) Gustavs Fesselung ist eine “weitere Variante” der bei Kleist häufigen “vertikalen Bewegung” in der Variante des “Niedersinken[s]”, ein “freiwillig-gezwungenes Niedersinken.” (Eybl 2007: 121) Erotisch besehen ist eine Fesselung “zwischen einer Liebesmetapher und einer Kampfhandlung” angesiedelt.

Gustavs Fesselung steht zugleich für „Kampf und Liebesberührung“ (Eybl 2007: 128). Hier endet auch „Tonis Selbstverwirklichung und Emanzipation im Gestrüpp nicht passender Bilder und im Niemandsland zwischen den Rassen. In diesem Niemandsland kommt sie um, die starke schwarze Frau, nicht weniger ortlos als der schwache weiße Mann.“ (Herrmann 1998: 127)

Tonis Schicksal zeigt, dass ein Kolonialisierter zugleich mehrere Plätze besetzen kann, die sich widersprechen und ausschließen, wie Fanon gezeigt hat; genauso kann das „entpersönlichte, entortete koloniale Subjekt zu einem unkalkulierbaren Objekt werden“ (Bahbaha zit. in: Schöblier 2006: 151). An der Figur Toni zeigt Kleist, das „Stereotyp als Fetisch produziert also nicht nur Hass, sondern auch Begehren.“ (Schöblier 2006: 152)

Tod ist das Tor zum Aufbruch in die Freiheit, aus den Zwängen und der Isolation in der Familie, welche sich in den Biographien von Kleist und Kafka finden. Nach Hinderer ähneln sich die beiden auch im Gestus des exzessiven Briefeschreibens. „Kafkas Postkartentext rückt Kleist, den bewunderten Autor, an die Stelle des Schöpfergottes.“ (Liebrand 2004: 74) Im Brief an Felice Bauer vom 2.9.1913 definiert Kafka seine „eigentlichen Blutsverwandten“ Kleist, Grillparzer, Flaubert und Dostojewski, aber es hat nach Kafka „vielleicht nur Kleist, als er sich im Gedränge äußerer und innerer Not am Wannsee erschöß, den richtigen Ausweg gefunden.“ Anfang der zwanziger Jahre hat sich Kafka als „Großsohn“ und „Zwillingsbruder“ Kleists bezeichnet (Nagel 1983: 210).

Wie Kleist in „*Das Erdbeben in Chili*“ und „*Die Verlobung in St. Domingo*“ wählte auch Kafka für seine Zeit exotische Schauplätze und koloniale Sujets, in „*Der Verschollene*“, in „*Bericht für eine Akademie*“ und „*In der Strafkolonie*“ – aber unter anderen Vorzeichen als Kleist. Kleist und Kafka verbindet allerdings der explizit antiidealistische, antimetaphysisch-ironische Gestus und der Hang zum Brutalismus.

Literaturverzeichnis

Ashcroft, Bill/ Griffiths, Gareth/ Tiffin, Helen (Hg.) (2005): *The Post-colonial*

Studies Reader, London.

- Becker-Schmidt, Regina** (2007): „‘class’, ‘gender’, ‘ethnicity’, ‘race’“, in: Klinger, Cornelia et al. (Hg.): *Achsen der Ungleichheit*, Frankfurt, S. 56-83.
- Bhabha, Homi** (1997): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen.
- Bhabha, Homi** (1997): „Die Frage der Identität“, in: Bronfen, Elisabeth et al.: *Hybride Kulturen*, Tübingen, S.97-123.
- Bilola Onana, Marie** (2010): *Der Sklavenaufstand von Haiti. Ethische Differenz und Humanitätsideale in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Wien.
- Binder, Barbara** (2009): *Heinrich von Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘. Entkörperte Seele und inszenierter Körper*“. Universität Wien; Unveröff. Diplomarbeit. othes.univie.ac.at/3873/1/2009-01-27_0001923.pdf
- Brandstetter, Gabriele** (2007): „Kleists Choreographien“, in: *Kleist-Jahrbuch*, S. 25-37.
- Brittnacher, Hans Richard** (1994): „Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘“, in: *Aurora* (54), S. 167-189.
- Butler, Judith** (1996): „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“, in: Hark, Sabine (Hg.): *Grenzen lesbischer Identitäten*, Berlin, S. 15-37.
- Elke Heckner** (2001): „Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘“, in: *Kleist-Jahrbuch*, 226-245,
- Eybl, Franz. M.** (2007): *Kleist-Lektüren*, Wien.
- Gribnitz, Barbara** (2002): *Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ‚Rasse‘ und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung ‚Die Verlobung in St. Domingo‘*, Würzburg.
- Heinrich von Kleist** (1999): *Sämtliche Briefe*, Stuttgart.
- Herrmann, Hans Peter** (1998): „‚Die Verlobung in St. Domingo‘“, in: Hinderer, Walter (Hg.): *Kleists Erzählungen*, Stuttgart, S. 111-141.
- Hofmann, Michael** (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, Paderborn.
- Kleist, Heinrich von**: *Die Verlobung in St. Domingo* (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/594/1>)
- Liebrand, Claudia** (2004): „Kafkas Kleist. Schweinsblasen, zerbrochene Krüge und verschleppte Prozesse“, in: Liebrand, Claudia/Schöblier, Franziska (Hg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg .
- Loomba, Anita** (1998): *Colonialism/Postcolonialism. The Critical Idiom*, London.
- Lubkoll, Christine** (2001): „Soziale Experimente und ästhetische Ordnung“, in:

- Lubkoll, Christine/Osterle, Günter (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und, Romantik*, Würzburg, S. 119-157.
- Nagel, Bert** (1983): *Kafka und die Weltliteratur*, München.
- Neumann, Gerhard** (2001): „Die Verlobung in St. Domingo“, in: Lubkoll, Christine/Osterle, Günter (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg, S- 93-119.
- Rushdie, Salman** (1991): “Commonwealth literature does not exist”, in: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism. 1981-1991*, London.
- Said, Edward W.** (1981): *Orientalismus*, Frankfurt am Main-Berlin-Wien.
- Schöbler, Franziska** (2006): *Literaturwissenschaft als KULTURwissenschaft*, Tübingen und Basel.
- Selbmann, Rolf** (2005): „‘Hier endigt die Geschichte‘. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen“, in: *Kleist-Jahrbuch*, S. 233-48.
- Slemon, Stephen** (1992): “The Scramble für Postcolonialism”, in: Tiffin Chris/Lawson, Alan (Hg.): *De-scribing Empire. Postcolonialism and Textuality*, London.
- Strässle, Urs** (2002): *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*, Würzburg.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tübingen.
- Weigel, Sigrid** (1991): *Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung ‚Die Verlobung in St. Domingo‘*. In: *Kleist-Jahrbuch*, S. 202–217.