GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Fremde Kultur und Weiblichkeit in den »Karibischen Geschichten« : von Anna Seghers, Hans Christoph Buch und Heiner Müller

Weigel, Sigrid

1991

https://doi.org/10.25595/733

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weigel, Sigrid: *Fremde Kultur und Weiblichkeit in den »Karibischen Geschichten« : von Anna Seghers, Hans Christoph Buch und Heiner Müller*, in: Feministische Studien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 9 (1991) Nr: 2, 57-64. DOI: https://doi.org/10.25595/733.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Walter de Gruyter Verlag.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.1515/fs-1991-0207

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Sigrid Weigel

Fremde Kultur und Weiblichkeit in den »Karibischen Geschichten«

von Anna Seghers, Hans Christoph Buch und Heiner Müller

In einer Serie von Texten der Gegenwartsliteratur wird Heinrich von Kleists Erzählung aus dem Sklavenaufstand, der infolge der Französischen Revolution in den Jahren 1791ff. auf Haiti stattfand, zitiert, wobei die in der »Verlobung in St. Domingo« (1811) thematisierten Konflikte zwischen Schwarzen und Weißen[1] z.T. aufgenommen, wiedererzählt oder umgeschrieben werden.

Anna Seghers Erzählung »Die Hochzeit von Haiti« (1949), Hans Christoph Buchs dokumentarische Recherche über die historischen Ereignisse, »Die Scheidung von San Domingo« (1976), sowie sein Roman »Die Hochzeit von Port-au-Prince« (1984) variieren den Kleistschen Titel spielerisch und hintergründig.[2] Und mit Heiner Müllers Theater-Text »Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution« (1979) wird diese Serie indirekt fortgeschrieben, da er mit einem Klammervermerk zu seinem Titel ausdrücklich auf die Verwendung von Motiven aus Seghers Erzählung »Das Licht auf dem Galgen« hinweist – jener 1960 veröffentlichten dritten Erzählung, die sie, zusammen mit den beiden früher entstandenen, »Die Hochzeit auf Haiti« und »Die Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe« als »Karibische Geschichten« (1962) zu einem Buch zusammenfaßte.[3]

Mit Ausnahme der Dokumentation Buchs wird in den genannten Texten die bei Kleist hergestellte Verbindung von Revolutionsereignissen und Liebesgeschichte in einer aus europäischer Perspektive exotischen Topographie fortgesetzt. Und immer stehen dabei die Bilder der Schwarzen, der Frauen und der Natur in einem signifikanten Zusammenhang, der die Bild- und Diskursgeschichte der Aufklärung und des Kolonialismus berührt. Kulturelle Fremde – sowohl im Hinblick auf eine andere »Rasse«, die Schwarzen, als auch im Hinblick auf eine andere »Klasse«, die Sklaven, – und tradierte Weiblichkeitsimagines werden dabei metaphorisch verknüpft oder in anderer Weise imaginär verbunden. Die einzelnen Texte unterscheiden sich aber erheblich in ihrer Schreibweise und in der Bezugnahme auf eurozentrische Denkmuster und Sprachregister, und zwar nicht nur in der Verwendung verschiedener konkreter Bilder, Mythen und Dichotomien (wie dunkel-hell, schwarz-weiß, Wildnis-Zivilisation, Instinkt-Wissen), sondern auch in der Art und Weise, wie die tradierte Bildlichkeit der »Fremde« im Text selbst reflektiert oder thematisiert wird.

Schon durch den Seriencharakter und die Titel-Zitate verweisen die Texte ihre

Handlung in den *intertextuellen* Rahmen ihrer literarischen Rezeptionsgeschichte. Während Müllers Text mit seinem Personal und mit der Einstiegs- bzw. Rahmenerzählung, dem Brief vom Scheitern der Mission, sich am direktesten auf seine Motiv-Vorlage bezieht, scheinen die erste Erzählung Seghers' und die Texte Buchs den Bezug zum Kleistschen Text, auf den ersten Blick, nur in der Titel-Variation von Verlobung, Hochzeit, Scheidung und abermaliger Hochzeit herzustellen.

Der Übergang von der *Verlobung* zur *Hochzeit* begründet sich dadurch, daß die nächtliche Verbindung des Kleistschen Paares durch einen an »Romeo und Julia« erinnernden Liebestod daran gehindert wird, wiederholt oder legalisiert zu werden,– ihre Vermählung kommt gleichsam erst in der Schrift des Denkmals, im letzten Satz des Textes, zustande – während die Liebesgeschichte bei Seghers insoweit fortgeschritten ist, als ihr Held, der Jude Michael Nathan, seine schwarze Geliebte Margot wenigstens zeitweilig zur, wenn auch nicht angetrauten Frau und als Mutter seiner Tochter hat. Doch währt auch die Seghersche »Hochzeit« nicht lange, denn Geliebte und Tochter sterben »am Fieber«, und zwar in seiner Abwesenheit, während er sich nämlich als einziger Weißer und als Vertrauter in Toussaints Lager aufhält, um dessen *Worte* in eine an französische Behörden adressierte *Schrift* zu übersetzen. Die Überkreuzungen von Liebesdiskurs und Rassendiskurs, zwischen denen sich der Text der »Verlobung von St. Domingo« bewegt und die er in Form eines vieldeutigen Spiels mit der Hautfarbe der weiblichen Hauptfigur inszeniert, werden bei Seghers allerdings in einer anderen, gleichsam höheren Verbindung aufgehoben. Das Ende *ihrer* Erzählung setzt nicht dem Liebespaar, sondern einem anderen toten Paar ein Denkmal: dem fiktiven Helden ihrer Erzählung, dem Juden Michael, der als mit den Schwarzen sympathisierender »Weißer« charakterisiert ist, und dem schwarzen Helden Toussaint Louverture, jenem legendären Anführer der aufständischen Schwarzen von Haiti. Ihre Erzählung endet mit den Worten: »Bei diesen beiden Toten fallen einem die Bäume ein, die, längs der Heerstraßen quer durch Europa gepflanzt, zusammen krank werden und verkommen. Ihr Tod, gleichzeitig an verschiedenen Enden der Welt, erscheint einem weniger rätselhaft, wenn man weiß, daß sie derselben Aussaat entstammen.« (60)

Mit dem Bild von derselben Aussaat entsteht der Mythos einer bedeutsameren Abkunft, die die Differenz der Hautfarbe in einer Gemeinschaft gleichgesinnter Männer aufzuheben vermag. Um diese Gewißheit zu produzieren, muß der Text die Vereinigung vom Liebes- auf das männliche Heldenpaar verschieben. Nur der Männerbund scheint diese Gemeinschaft zu ermöglichen bzw. zu sichern. In Kleists Erzählung war es nämlich gerade das ungesicherte Wissen um ihre Herkunft und Identität, das die Geschichte der Toni bestimmte. So erscheint ihr Antlitz Gustav bald hell, bald dunkel, und die symbolische Bedeutung ihrer »gelblichen Hautfarbe« (161) schwankt zwischen dem Vergleich mit der »Sonne Europas« (163) und mit dem Gelbfieber jener schwarzen Frau, die ihren ehemaligen Herren verführte und ihm damit den Tod brachte. Tonis Position als Tochter und Geliebte steht dabei ebenso infrage wie ihre Zugehörigkeit zu den konkurrierenden Parteien der Schwarzen und der Weißen, zu den »Rassen« im Kriegszustand.

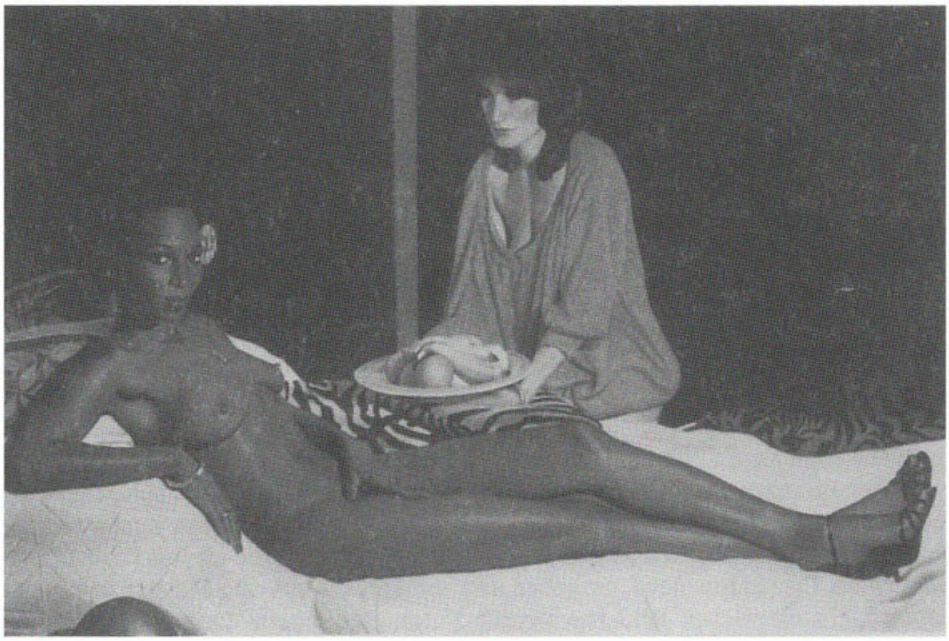
Solche Unsicherheiten sind in Seghers' Text durch gesicherte Wahrheiten und eine eindeutige *Metaphorik* ersetzt, die einerseits die Darstellung der Natur, der Schwarzen und der Frauen analogisiert und andererseits deutliche Gegensätze

entwirft. So erscheinen die Aufständischen – »dicke Haufen entsprungener Sklaven, (die) in den Wäldern steckten« (27) – in einem ähnlichen Lichte wie der wuchernde Urwald, der die ihm mühsam abgerungenen und nun verlassenen Plantagen mit seinen Schlingpflanzen besetzt und in Wildnis (zurück) verwandelt.[4] Erst die vorbildliche Disziplinierung der Schwarzen durch den an der weißen Kultur geschulten Führer Toussaint macht aus den Negern – »im Urwald zerstreut, verwildert und ungezügelt« (33) – Soldaten, macht aus der Bande eine Truppe (34). Doch selbst noch die Beschreibung der ihn in seinem Lager umgebenden Schwarzen erinnert an kaum gebändigte Wilde, die vor seiner harten Stimme »knurrend« zurückweichen (54).

Die Natur- und Pflanzenmetaphorik, mit der die *Frauenbilder* entworfen werden, entstammen dagegen einem Repertoire domestizierter, weniger gefährlicher Spezies. So werden Mutter und jüngere Schwester Nathans als »zwei langhälsige Vögel« charakterisiert, während Frau und Tochter des »Mulattenkommandanten« in der zweiten Erzählung als kostbare und sonderbare Wesen beschrieben werden, »wie ihre Pflanzen und Tiere (...) unwünschbar und unbesitzbar,« (79) – Geschöpfe, die ebenso zauberhaft wirken wie der bunte und schattige, »ein wenig verwilderte« Innenhof mit seinen »halbzahmen Vögeln« (71), den sie im Innern des Forts bewohnen. Dieser Innenhof, umgeben und eingegrenzt von den Mauern des Forts, entwirft ein exotisches Bild fruchtbarer Natur, das seinen Zauber eben daraus gewinnt, genügend Wildnis zu beherbergen, um seinen Reiz zu entfalten, aber nicht zuviel, um nicht die zivilisierte Ordnung zu bedrohen. Auf Seiten des »Anderen« oder des »Fremden« scheinen Natur oder Weiblichkeit die geeignetsten Bilder für diesen Zustand der begehrten, aber gefahrlosen *Halbwildheit* abzugeben.[5] Und die narrative Spannung der Erzählungen entfaltet sich aus eben solchen Konflikten, die als Abweichung von diesem »mittleren Zustand« gewertet werden können.

Die Naturmetaphern, für die es noch zahlreiche Belege gäbe, werden durch eine auffällige Farbmetaphorik ergänzt. Das »häßliche, gelbe« Gesicht der älteren Schwester Nathans (18), das übrigens wie seine eigene Häßlichkeit mit der jüdischen Herkunft erklärt wird (11), kontrastiert mit dem Bild seiner »goldbraunen Tochter« (60), wie überhaupt Gold als Symbol *der* Frauen gelten kann, bei denen sich die exotische Umgebung in der Farbe ihrer Haut spiegelt, die irgendwo zwischen Schwarz und Weiß jenen Zustand der verführerischen Halbwildheit zu symbolisieren scheint.[6]

Bei den männlichen Helden dagegen ist die Bedeutung der Hautfarbe in einer höheren Gemeinsamkeit aufgehoben. Wie Nathan und Toussaint, von denen es heißt, daß sie gemeinsam einer höheren Befehlsgewalt unterstanden (36), bilden auch in den anderen »Karibischen Geschichten« einzelne Männer verschiedener Hautfarbe verschworene Gruppen, die für die gerechte Sache kämpfen und ihr Leben zu opfern bereit sind.[7] Daß der Unterschied zwischen Weiß und Schwarz hinter dem zwischen »Recht und Unrecht« zurücktrete (170), sowie das Ziel eines organisierten, disziplinierten Aufstands von unerschütterlichen, unerregbaren und besonnenen Menschen (227) bilden dabei zwei der zentralen Maximen, die die Schwarzen von den weißen Kämpfern zu lernen haben.[8] Toussaint, der als einsames Vorbild heroisiert wird, hat dieses Ziel quasi durch einen »Perfektibilitäts«-Schnellspurt erreicht. Von ihm heißt es, er wisse, »was er den Weißen verdanke. Die paar



Paul Roberts: *Calypso* 1978, Ölgemälde (Nicholas Treadwell Gallery London)

tausend Jahre Kultur, ein paar tausend Jahre Erfahrung« (46). Und er habe »als einzelner Mensch in einigen Jahren viele Entwicklungsstufen übersprungen, die sie alle zusammen in Generationen kaum meistern konnten.« (56)

Damit reproduziert Seghers in ihren »Karibischen Geschichten«, zusammen mit einem recht abstrakten Humanismus, ein eurozentrisches Geschichtsmodell, das sich am Fortschritt der Menschheit orientiert, für das die sogenannten Wilden den Zustand der Natur oder der Kindheit verkörpern und das dem Aufklärungsdiskurs des 18. Jh. entspringt.[9] Es ist ein vorrevolutionäres Konzept, insofern es die Erfahrung der ihm innewohnenden Widersprüche, die in der Französischen Revolution hervorgetrieben wurden, noch vor sich hat, als die Kehrseite des naturrechtlich begründeten Gleichheitsrechtes eben darin sichtbar wurde, daß die als naturgegeben erachteten Unterschiede, z.B. die zwischen den Geschlechtern oder den »Rassen«, an die Stelle der umgestürzten Standesunterschiede traten. Insofern entwerfen die Erzählungen Seghers'auch ein idealisiertes Bild der Französischen Revolution, das in der ebenso abstrakten Rede von *der* Republik – die in ihrem Text oft an die Stelle des Satzsubjektes tritt und überhaupt als gleichsam historisches Subjekt erscheint – Gestalt gewinnt. Erst mit dem Auftreten Bonapartes erhält die Republik bei ihr einen Schatten.

Tatsächlich aber lag die Verkündigung der Gleichheitsgrundsätze mehr als vier Jahre zurück, bevor der Nationalkonvent am 4.2.1794 die Abschaffung der Sklaverei beschloß, ohne allerdings die Durchführung des Beschlusses sehr dringlich zu machen. Denn noch im selben Jahr wurden jene Kommissare, die 1792 nach

Haiti geschickt worden waren, um zusammen mit der Auflösung des *ancien régime* in der Kolonie die im April desselben Jahres endlich bestätigte Gleichberechtigung der »Freien Farbigen«,[10] nicht aber die Abschaffung der Sklaverei durchzuführen, zurückberufen, denn sie hatten im August 1793 eigenmächtig die Freilassung der Sklaven verkündet, nachdem diese sie im Kampf gegen die weißen Pflanzer unterstützt hatten. Bonaparte ist dann der Verantwortliche für das Gesetz zur *Wiedereinführung* der Sklaverei, das er zweieinhalb Jahre nach seinem Machtantritt im Mai 1802 erläßt.

Dieses Bild der historischen Situation und damit die Einsicht, daß der Republik die Gleichheit der Schwarzen nicht besonders am Herzen lag, ergibt sich aus Buchs *dokumentarischer* Darstellung, die eine Beschreibung der Klassenverhältnisse und der Kämpfe auf der Insel mit einer Dokumentation der Dekrete und Debatten in Frankreich verbindet. Die Scheidungs-Metapher im Titel sowie der Untertitel »Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen« entschlüsseln sich so als Desillusionierung des republikanischen Gleichheitsgrundsatzes. Trotz dieses kritischen Blicks auf den Republikanismus bleibt Buchs Darstellung aber einem Aufklärungskonzept europäischer Geschichtsschreibung verpflichtet, das mit dem Genre der Dokumentation die Perspektive europäischer Geschichtsschreibung reproduziert, in der die Schwarzen überwiegend als Opfer erscheinen, und das die Bewertung von Ausdrucksformen der fremden Kultur, besonders des Vodoo-Kultes, mit der Kategorie des falschen Bewußtseins einer westlichen Ideologiekritik unterwirft.[11]

Diese Verkennung vor allem mag Buch zu seinem fünf Jahre später veröffentlichten Roman motiviert haben. Hier nun wird das Titelmotiv – diesmal ist es »Die Hochzeit von Port-au-Prince« – wieder wörtlich genommen und die Verbindung von Revolution, Sexualität und Exotismus in vielfältiger Weise zum Thema gemacht. Vor allem aber wird mit dem Roman die Möglichkeit einer »realistischen« Rekonstruktion der historischen Ereignisse ironisch verworfen, indem der Text das Verhältnis von europäischer und fremder Kultur in einem Spiel mit Genremustern und Erzählstimmen reflektiert. Schon der Prolog läßt neben Kleist und Seghers auch Lenz, Rousseau, Voltaire, Baudelaire u.a. auftreten und erinnert so die Vielstimmigkeit der europäischen Mythen der Fremde. Während das erste Buch das Genre des historischen Romans dekonstruiert, indem es mit einem Neben- und Ineinander von überlieferten Berichten, Erinnerungs- und Traumbildern, mythischen Erzählungen und phantastischen Szenerien die europäische Historiographie irritiert, erscheint das zweite Buch, das allein aus einer Zusammenstellung von Presseberichten und diplomatischen Dokumenten besteht, sogenannten authentischen Zeugnissen also, wie ein Possentheater aus der deutschen Kolonialpolitik Ende des 19. Jahrhunderts. Das dritte Buch schließlich bezieht sich auf das Genre des Familienromans und durchquert, am Beispiel der nach Haiti ausgewanderten Vorfahren des Erzählers, ein ganzes Repertoire von modernen Mythen des Exotismus, deren Begehrensstruktur in zahlreichen Episoden von der Sexualisierung der kolonisierten Fremde, in der Vermischung von Weiblichkeits- und exotischen Mythen vorgeführt wird.[12] Im Innern dieses Geflechts von Geschichten taucht auch das Kleistsche Liebespaar wieder auf, dessen weiblicher Part Toni hier aber eine umgekehrte Verwandlung durchmacht: vom Bild eines »bezaubernden deutschen

Mädels« (244) in die kreolische Geliebte eines heutigen Freiheitskämpfers. Thema ist bei Buch also nicht die Geschichte selbst, die Frage, »wie es denn gewesen sei«, Thema sind die Bilder und Mythen, in denen individuelle und kollektive Geschichte erinnert und erzählt wird und in denen die Sprache des Unbewußten keine unwesentliche Rolle spielt.

Mit dem Untertitel »Erinnerung an eine Revolution« ist dies das Hauptmotiv im Figuren- und Sprachtheater Müllers. Sein »Auftrag« beginnt gleichsam mit einer Wiederkehr des Verdrängten, mit einer Auferstehung der Toten der Revolution, die die Geschichte ihres Auftrages reinszenieren. Seine Darstellung richtet sich dabei zum einen gegen das Seghersche Revolutions- und Geschichtsverständnis: sowohl der führenden Rolle Weißer im Kampf der Schwarzen als auch der Vorstellung einer Gleichheit von Schwarz und Weiß wird mit Sasportas Satz, »Wir sind nicht gleich, eh wir einander nicht die Häute abgezogen haben« (48), radikal widersprochen. Zum anderen zielt die Kritik Müllers auf jene Praktiken der Französischen Revolution, in denen die Leiber der historischen Subjekte der Verkörperung der Ideale und Grundsätze zum Opfer fielen, womit er das Leitmotiv vom »Verbrauch der Leiber« aus Büchners »Danton« zitiert und fortschreibt.[13] In der Figur der Ersten Liebe schließlich gewinnen die imaginären Bilder sexualisierter Weiblichkeit, mit denen das aus dem Revolutionsethos ausgeschlossene Begehren zurückkehrt, eine gleichsam körperliche Gestalt.

Mit der Wiederkehr des Verdrängten – der Leiber, der Toten, der Sexualität – bringt Müller die Kehrseite der im kolonialen Diskurs so auffälligen Metaphorik auf die Bühne. Unter dem Motto der »Auferstehung des Fleisches« richtet sich seine eigene Darstellung damit nicht allein gegen die Mythen und Bilder eines aufklärerischen Revolutionsideals, sondern auch gegen die diesem zugrundeliegenden Denk- und Repräsentationsmuster. Es kann wohl keinen größeren Gegensatz zu den »Karibischen Geschichten« von Seghers geben. Während ihre Erzählungen einen abstrakten Befreiungsbegriff auf die historische Szenerie in Haiti projizieren und im Aufstand der Schwarzen verkörpern – auch im Interesse, die eigene Politik mit der Tradition eines Befreiungsethos auszustatten,[14] – thematisiert Müllers Text die Gewalt eben solcher Schriftpraktiken der Europäer, die ihre Ideale anderen Kulturen auf den Leib schreiben. Der Ausruf Sasportas', der in Müllers Text übrigens als Schwarzer, nicht als spanischer Jude auftritt, »mit den Peitschen, die ein neues Alphabet schreiben werden auf andre Leiber in unsrer Hand« (49), verweist auf die Perspektive einer anderen Schrift, einer anderen symbolischen Ordnung, die im Text des weißen Autors Müller allerdings ebenso als Leerstelle stehen bleiben muß wie die Vorstellung einer »schwarzen Revolution« (49).

Anmerkungen

Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf folgende Ausgaben der untersuchten Primärtexte:
Anna Seghers: *Die Hochzeit von Haiti. Karibische Geschichten.* Darmstadt und Neuwied 1983.
Hans Christoph Buch: *Die Scheidung von San Domingo. Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen.* Berlin 1976.
Hans Christoph Buch: *Die Hochzeit von Port-au-Prince.* Frankfurt/M. 1986.
Heiner Müller: *Herzstück.* Berlin 1983.
Heinrich v. Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe.* Hg. v. H. Sembdner. München 1977. Bd. 2.

1 Zu diesem Text vgl. meinen Beitrag: Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in H. v. Kleists Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«. In: *Kleist-Jahrbuch* 1991, S. 186–201.

2 Haiti ist der Name der Antillen-Insel, deren westlicher, französischer Teil, mit den Städten Port-au-Prince und Cap Francais, Saint Domingue hieß. Santo Domingo war der Name für den östlichen, spanischen Teil der Insel. Insofern ist die Angabe von Kleist nicht ganz korrekt, wenn er schreibt: »Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo«. Heute besteht die Insel aus der Republik Haiti im Westen und der Dominikanischen Republik im Osten.

3 Indem Seghers die drei Geschichten auf Haiti, Guadeloupe und Jamaika spielen läßt, weitet sie den Ort der so wechselvollen Revolutionsereignisse in der Fremde aus, und zwar auf Inseln in der Karibik, denen gemeinsam ist, daß sie ehemalige französische Kronkolonien waren und daß die Ereignisse in der jungen Republik auf diesen entfernten Territorien eine verschobene und verwickeltere Fortsetzung nahmen, womit ihre »Karibischen Geschichten« den Charakter eines revolutionsgeschichtlichen Exempels erhalten.

4 Die Verwandtschaft von Urwald und Schwarzen wird auch in dem Motiv der Erzählung »Die Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe« zum Ausdruck gebracht, wo es heißt, daß die Sklaven nach ihrer Befreiung nicht gerade leicht zur Arbeit zu bewegen seien, daß sie der Vorstellung einer »Arbeit in Freiheit« nicht sehr viel abgewinnen könnten. »Inzwischen war es noch schwerer geworden, der Wildnis wieder abzuverlangen, was sie sich genommen hatte. Sie wucherte überall hinein, wo ein Stück Erde unbewacht war. Der Urwald hatte von jeher gelockt mit seiner maßlosen, manchmal tödlichen Freiheit, trotz furchtbarer Strafen. Er lockte erst recht, wo es kein Verbot mehr gab und keine Strafen.« (83)

5 Dem entspricht das Bild der »kleinen Schwarzen«, die Nathan auf seinem ersten Gang in das Lager Toussaints lockt. Sie taucht plötzlich auf, um am Ziel ebenso schnell wieder zu verschwinden, er nimmt zuerst ihren »jungen, gesunden Geruch« wahr, dann ihre Schönheit, betrachtet sie nun gleich als Gattungswesen und heftet seinen Blick vor allem auf ihren, in der nassen Kleidung halb sichtbaren, halb verborgenen Körper (28–31). Sie wird später zunächst zu seiner unterwürfigen, gehorsamen Begleiterin, dann zu seiner Geliebten und zur Mutter seines »lieblichen« Kindes werden, dann wird sie auch einen Namen erhalten.
An anderer Stelle wird die Schwarze Suzanne, die aus den Fieberträumen des weißen Adjutanten Beauvais, in denen ihm das Bild seiner Braut in Frankreich als »etwas Blondes und Weißes« erscheint und sich dabei verflüchtigt, gleichsam als handfesteres Substitut entsteht, mit den Früchten des Landes verglichen: »Suzanne blieb hart und blank zurück wie der Kern der Frucht, die sie ihm schälte. Die Früchte des Landes. Rot, gelb, violett und grün, bisweilen mit schwarzen Kernen. Er liebte die rosa Innenfläche ihrer Hände mehr als den blonden und weißen Rauch.« (102)

6 Z.B. Luciens Tochter in »Die Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe«, von der es heißt, sie sei ein »goldener Engel« (104) oder: »An Haut und Haaren war sie aus Gold« (69), aber ebenso die Schwestern spanischer Herkunft »aus mattem und dunklem Gold« (163) in »Das Licht auf dem Galgen«. Besonders prekär wird der Vergleich in der Beschreibung des »goldbraunen Stoffes«, den Nathan seiner Frau »am liebsten brachte« und der »genau die Farbe der kleinen Tochter, als sei er aus ihrer Haut geschnitten,« hatte (50).

7 Die Frauen, besonders die schwarzen Frauen, sind zu diesem Opfer sogar bereit, ohne überhaupt die politischen Ereignisse zu durchschauen. Sie folgen ihrem Instinkt und stellen sich in den Dienst der aufrechten Kämpfer. Vgl. zu diesem Muster den Beitrag von Gertraud Gutzmann: Eurozentrisches Welt- und Menschenbild in Anna Seghers'« »Karibischen Geschichten«. In: Annegret Pelz u.a. (Hg.): *Frauen – Literatur – Politik.* Hamburg 1988. S. 189–204.

8 Besonders anschaulich ist dieses »Lernen« der Schwarzen von den Weißen in den Szenen von »Das Licht auf dem Galgen«, in denen Bedford unter den Worten Galloudecs oder Sasportas'« ein Licht aufgeht (172–174).

9 Vgl. dazu grundlegend Karl-Heinz Kohl: *Der entzauberte Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation.* Berlin 1981. Und meinen Beitrag: Zum Verhältnis von »Wilden« und »Frauen« im Diskurs der Aufklärung. In: Thomas Koebner/Gerhart Pickerodt (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus.* Frankfurt/M. 1987. S. 171–199; auch in Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur.* Reinbek bei Hamburg 1990.

10 Sie war im Mai 1791 schon einmal proklamiert, im September desselben Jahres aber schon wieder widerrufen worden.

11 Vgl. besonders den Abschnitt »Idelogie« S. 29–34.

12 Im Detail ist dies dargestellt bei Heike Niedrig: *Mythos und Geschichte. Zur Schreibweie in H. C. Buchs Roman »Die Hochzeit von Port-au-Prince«*. Unveröffentlichte Examensarbeit Hamburg 1988. – Der neue Roman von H. C. Buch *»Haiti Cherie«*, Frankfurt/M. 1990, der eine Neuauflage der bereits in »Die Hochzeit von Port-au-Prince« verwendeten Motive enthält, zeigt leider, daß eine einmal entwickelte Schreibweise den Autor nicht davor schützt, erneut auf den Entwurf und die Reproduktion trivialster Mythen des Exotismus zu verfallen.

13 Ausführlicher habe ich dies untersucht in: »Das Theater der weißen Revolution«. Körper und Verkörperung im Revolutions-Theater von Heiner Müller und Georg Büchner. In: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.): *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption.* Hamburg 1989. S. 154–174. Auch in Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter.* A. a. O.

14 Zur Funktion der Befreiungsthematik bei Seghers vgl. auch den Beitrag von Gertraud Gutzmann: Zum Stellenwert des spanischen Bürgerkrieges in Anna Seghers'Romanen »Die Entscheidung« und »Das Vertrauen«. In: Inge Stephan/Sigrid Weigel/Kerstin Wilhelms (Hg.): *»Wen kümmert's wer spricht?« Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West.* Köln 1991. In ihrer Lektüre wird deutlich, daß das Gedenken des antifaschistischen Kampfes, besonders des Spanischen Bürgerkrieges, in Seghers' Literatur die Rolle einer Deckerinnerung übernimmt, in der die Erinnerung der faschistischen Vorgeschichte der DDR-Gesellschaft verdrängt wird.