

# **Wenn Kaimane in Handtaschen umgerechnet werden...**

Eine Analyse literarischer Hybridität in Hans Christoph Buchs Roman  
*Die Hochzeit von Port-au-Prince*

## **Diplomarbeit**

zur Erlangung des akademischen Grades  
einer Magistra der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

**Sabrina KÖNIG**

am Institut für Germanistik

Begutachter: Ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Günther Höfler

Graz, 2011

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	2
1. Postkoloniale Literaturtheorie .....	4
1.1. Postkoloniale Literaturtheorie – zur Genese eines neuen Verständnisses von Literatur .....	5
1.2. Zum Begriff <i>Postkolonialismus</i> .....	11
2. Kulturelle und literarische Hybridität .....	13
2.1. Zum Begriff der <i>Hybridität</i> .....	13
2.2. Versuch einer Poetologie literarischer Hybridität .....	18
3. Hans Christoph Buchs Roman <i>Die Hochzeit von Port-au-Prince</i> .....	21
3.1. Der Roman und sein Entstehungskontext.....	21
3.2. Zur Rekonstruktion der „Story“ und ihrer Form .....	26
4. Analyse des Romans .....	30
4.1. Hybridität in Form .....	30
4.1.1. Zur Figur des Erzählers und seiner Funktion .....	30
4.1.2. Zur Funktion der Romanform .....	40
4.2. Hybridität in Inhalt .....	47
4.2.1. Wildes und Zivilisiertes .....	48
4.2.2. Aberglaube und Wissenschaft .....	56
4.2.3. Unmögliche und mögliche Welten.....	60
4.3. Hybridität durch Intertextualität .....	67
4.3.1. Haiti bei Kleist und Seghers .....	69
4.3.1.1. Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘ .....	69
4.3.1.2. Seghers ‚Hochzeit von Haiti‘ .....	73
4.3.2. Buchs Haitiverständnis.....	76
5. Schlussfolgerung.....	83
Bibliographie .....	87
Tabellenverzeichnis.....	91

## Einleitung

Vor dem Erdbeben am 12. Januar 2010 war in Haiti so etwas wie Normalität eingekehrt, sofern dieser Begriff hierzulande einen Sinn ergibt. Danach ist nichts mehr so wie zuvor. Der Wiederaufbau lässt auf sich warten – ganz zu schweigen vom erhofften Neubeginn. Irgendwie geht das Leben weiter, um noch einmal den im Vorspann erwähnten Michael Kühn zu zitieren: „Aber irgendwie ist nicht genug!“<sup>1</sup>

Die Inselrepublik Haiti macht immer wieder von sich reden – zuletzt 2010, als ein Erdbeben den westlichen Teil von Hispaniola verwüstet hat. Nicht nur die Medien, sondern unter anderem auch der deutsche Schriftsteller Hans Christoph Buch beschäftigen sich mit der haitianischen Geschichte und Kultur und vor allem mit der europäischen (aber auch amerikanischen) Perspektive auf die *Anderen*. In Buchs Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince* (1984) wird allerdings ein befremdlich wirkendes Porträt Haitis gezeichnet, was nicht zuletzt auf den damaligen Umbruch in der Kultur- und Literaturtheorie zurückzuführen ist. Die Beschäftigung mit dem Kolonialismus, das In-Frage-Stellen wissenschaftlicher Vorgehensweisen und das Überdenken bekannter Repräsentationsformen haben Literaturen hervorgebracht, deren Erzählweisen und Darstellungsformen unter einer neu gegründeten Disziplin zusammengefasst werden können: *Postkolonialismus*. Da Buchs Roman zu dieser Zeit veröffentlicht worden ist, liegt der Schluss nahe, dass sich der Autor an den damals entstandenen meist theoretischen Ansätzen (allen voran Edward Saids und Homi Bhabhas) orientiert und diese literarisch realisiert. Daher setzt sich die vorliegende Arbeit mit der Annahme, dass in der *Hochzeit von Port-au-Prince* ein postkolonialer Blick auf die Geschichte Haitis geworfen wird, auseinander. Aufgrund der Vielfalt der möglichen Herangehensweisen an diesen Aspekt erscheint es als unumgänglich, *einen* Ansatz zu wählen, um auf dessen Basis eine Analyse durchzuführen. Für die vorliegende Arbeit erweist sich Homi Bhabhas Konzept von Hybridität nicht zuletzt deswegen als plausibel, weil Strategien der Mimikry dabei eine wichtige Rolle spielen und Buch selbst meint, ein Autor „betreibt kulturelles Mimikry, wie ein Chamäleon, das sich seiner jeweiligen Umwelt anpaßt“<sup>2</sup>. Inwieweit dies auf den deutschen Schriftsteller selbst zutrifft, soll auf den folgenden Seiten anhand seines Romans *Die Hochzeit von Port-au-Prince* analysiert werden. Dafür erweist es sich als notwendig, eine theoretische Basis zu schaffen, um in weiterer Folge darauf aufbauend einzelne Aspekte des Werkes näher zu betrachten. So setzen sich die ersten Kapitel

---

<sup>1</sup> Hans Christoph Buch: Haiti. Nachruf auf einen gescheiterten Staat. Berlin: Wagenbach 2010, S. 184.

<sup>2</sup> Gespräch mit Hans Christoph Buch. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 26.

der Arbeit mit einer Postkolonialen Literaturtheorie und im Weiteren mit Homi Bhabhas Konzept von Hybridität auseinander. Außerdem wird ein Einblick in die zur Zeit der Veröffentlichung von Buchs *Hochzeit* herrschenden literarischen und kulturellen Rahmenbedingungen gegeben, auch der Inhalt des Romans soll dargelegt werden. Das vierte Kapitel widmet sich schließlich der Analyse nach unterschiedlichen Gesichtspunkten wie Hybridität in Form, Inhalt und durch Intertextualität. Für Letztere werden ebenfalls jeweils ein Werk von Heinrich von Kleist und Anna Seghers herangezogen, um mögliche intertextuelle Versatzstücke aus Buchs Roman herauszuarbeiten und ihre Wirkung nachvollziehbar zu machen. In der Schlussfolgerung wird eine Zusammenschau der einzelnen analysierten Aspekte durchgeführt, um die Hypothese, dass in der *Hochzeit von Port-au-Prince* Homi Bhabhas Konzept von Hybridität festzumachen ist, zu verifizieren oder zu falsifizieren.

## 1. Postkoloniale Literaturtheorie

Um zu einem gangbaren Konzept einer Postkolonialen Literaturtheorie zu gelangen und somit eine erste theoretische Basis für die vorliegende Arbeit zu schaffen, ist es unumgänglich, einen größeren Rahmen zu spannen und Vorläufer, Anfänge und Entwicklungen dieser Disziplin zu betrachten. Dafür spielen in den folgenden Abschnitten nicht nur die germanistische, sondern auch die anglophone Literaturwissenschaft eine wichtige Rolle, denn nur mittels einer Zusammenschau dieser beiden Bereiche kann die Entwicklung *einer* Postkolonialen Literaturwissenschaft und im Weiteren auch *eines* Postkolonialismus<sup>3</sup> nachvollzogen werden. Die Verwendung des unbestimmten Artikels empfiehlt sich dabei deshalb, weil – wie in den folgenden Kapiteln erkennbar wird – unmöglich von *dem* (also einem universalen, einheitlichen) Postkolonialismus gesprochen werden kann.

In Hinblick auf die germanistische Literaturwissenschaft wird in vielen Ausführungen suggeriert, dass im „deutsch-sprachigen Kontext [...] postkoloniale Theorie kaum von Relevanz“<sup>3</sup> gewesen sei. Diese Behauptung wurde nicht zuletzt von Edward Said in seinem Werk *Orientalismus* gestützt:

Außerdem meine ich, dass die britischen, französischen und amerikanischen Schriften über den Orient allein schon wegen ihrer Qualität, Schlüssigkeit und Ausführlichkeit höher zu bewerten sind als die zweifellos bedeutende Arbeit zum Beispiel deutscher[!], italienischer und russischer Forscher.<sup>4</sup>

Castro Varela stellt solchen Auffassungen das Beispiel des deutschen Orientalisten Friedrich Max Müller entgegen, der bereits 1883 Abhandlungen über Indien verfasst hat und zu den bedeutendsten Indologen zählt.<sup>5</sup> Dass der Einfluss deutscher SchriftstellerInnen lange Zeit unbeachtet geblieben ist, wird ebenso in John McLeods Einführung *Beginning postcolonialism* deutlich, denn auch er beruft sich vorwiegend auf englischsprachige AutorInnen. Hansjörg Bay allerdings verweist darauf, dass sich Deutschland eher desinteressiert gegenüber Fragen kultureller Differenz gezeigt hat und führt dazu Gründe, die sich ebenso im Werk *The Imperialist Imagination* (von Friedrichsmeier, Lennox und Zantop) finden und die das Außerachtlassen (post-)kolonialer Debatten so zu erklären versuchen, an: Literaturen von Minderheiten seien deswegen quasi nicht existent, weil sie teils dem NS-

---

<sup>3</sup> Maria do Mar Castro Varela; Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript 2005 (=Cultural Studies. 12.) S. 7.

<sup>4</sup> Edward W. Said: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 28.

<sup>5</sup> Vgl. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 7.

Regime zum Opfer gefallen und auch in der Nachkriegszeit auf wenig Gehör gestoßen sind, da eine eurozentrische Perspektive vorgeherrscht hat.<sup>6</sup> Herbert Uerlings fügt hinzu, dass das „Problem“ eher darin liege, dass sich Deutschland durch eine deutliche Absenz der Anderen auszeichne und in diesem Sinne nicht mit den Kolonialmächten Frankreich und Großbritannien verglichen werden könne.<sup>7</sup>

Die teilweise unterschiedlichen Annahmen deuten darauf hin, dass in der germanistischen Literatur- und Kulturwissenschaft ein Aufholbedarf an einer Auseinandersetzung mit (post-)kolonialen Dokumenten besteht, denn wie Castro Varela und nicht zuletzt Gayatri Spivak<sup>8</sup> zeigen, existieren sehr wohl deutschsprachige Texte, die allerdings in der Debatte um kulturelle Differenzen (noch) wenig Aufmerksamkeit (auch oft aufgrund fehlender Übersetzungen aus dem Englischen<sup>9</sup>) erhalten. Im Folgenden wird daher eine Zusammenschau aus zwei Perspektiven unternommen: Einerseits basieren die nachstehenden Ausführungen auf englischsprachiger Sekundärliteratur, andererseits wird auch auf die Entwicklung im deutschsprachigen Raum Bezug genommen.

### **1.1. Postkoloniale Literaturtheorie – zur Genese eines neuen Verständnisses von Literatur**

Um die Entstehung einer Postkolonialen Literaturwissenschaft nachvollziehen zu können, ist es sinnvoll, unter anderem eine diachrone Perspektive einzunehmen, denn nicht nur vorherrschende Umstände wie eine zunehmende Globalisierung in einigen Bereichen des menschlichen Lebens, sondern auch bereits lange zuvor begonnene Diskurse haben die Entwicklung einer solchen Disziplin begünstigt; so spielen ebenso kolonial bedingte Auseinandersetzungen und Denkprozesse, in denen die Begriffe *Rasse* und *Kultur* im Vordergrund stehen, eine entscheidende Rolle. Deutlich wird hierbei, dass eine Postkoloniale Literaturtheorie nicht ohne ein Hinausschauen über die Grenzen der Literatur auskommt, ein autonomer Literaturbegriff ist also spätestens in diesem Kontext nicht mehr haltbar. So unterstreicht auch Castro Varela die Annahme, dass sich eine Postkoloniale Theorie unter

---

<sup>6</sup> Vgl. Hansjörg Bay: Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists *Verlobung in St. Domingo*. In: (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. von Axel Dunker. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 69.

<sup>7</sup> Vgl. Herbert Uerlings: Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme. In: (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Hrsg. von Axel Dunker, S. 39ff.

<sup>8</sup> Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present zit.n. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 7.

<sup>9</sup> Vgl. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 9.

anderem essentiell für politische Auseinandersetzungen erweise<sup>10</sup> und vor allem in der heutigen Situation einer Globalisierung, einer zunehmenden Debatte um Migrationsbewegungen und einer deutlich werdenden Verschiebung nationaler Grenzen immer wieder in den Mittelpunkt gerate.

Um die Anfänge des Interesses für literarische Repräsentation von Fragen kultureller Unterschiede verdeutlichen zu können, muss das Augenmerk auch auf die Entwicklung eines ‚Kolonialismus‘ gelegt werden. So verweist Castro Varela auf das Jahr 1492, als das ‚Zeitalter des europäischen Kolonialismus eingeläutet wurde‘<sup>11</sup>. Obwohl bereits zuvor verschiedene Formen der Besetzung existiert hatten, ist im 15. Jahrhundert eine neue, vor allem besonders gewaltvolle Dimension von Okkupation deutlich geworden. Die sich dabei ergebende Notwendigkeit der Legitimierung und Rechtfertigung des brutalen Vorgehens hat Diskurse über *Rasse* und *Kultur* hervorgebracht, die suggeriert haben, dass den kolonisierten Ländern durch das Eingreifen europäischer Mächte ein für Erstere wichtiger Entwicklungsanstoß gegeben worden sei, die *Barbaren* sollten zivilisiert werden, was „als großartiger Triumph der Wissenschaft und Rationalität über den Aberglauben und das Unwissen gefeiert“<sup>12</sup> worden ist. In diesem Zusammenhang sind der Begriff *Fremdheit* pejorativ gebraucht und die Kolonialsprachen (Englisch, Französisch, Spanisch) als wissensbringend dargestellt worden, außereuropäische Kulturen sind als die *Anderen* bezeichnet und im selben Atemzug als unterentwickelt charakterisiert worden. Die Degradierung der Kolonisierten hat einerseits einen Legitimierungsversuch für das gewaltvolle und rücksichtslose Vorgehen der Kolonisatoren dargestellt, andererseits ist dabei auch eine europäische Identität geschaffen worden, die über alle *anderen* Kulturen erhaben schien, denn indem Letztere als minder entwickelt präsentiert worden sind, ist die als besonders hoch suggerierte Qualität europäischer Erfindungen, Entdeckungen, Produkte, Denkweisen etc. hervorgehoben worden. Dieser Aspekt spielt auch in Edward Saids Werk *Orientalismus* [*Orientalism*, 1978], in dem sich der Autor vor allem auf die westliche Konstruktion des Orients bezieht und dabei ein binäres Denkmuster entschlüsselt, eine wichtige Rolle. Alfonso de Toro charakterisiert auf Basis dieser Lektüre die Opposition Kolonisierte – Kolonisatoren wie folgt<sup>13</sup>:

---

<sup>10</sup> Vgl. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 8.

<sup>11</sup> Ebda, S. 12.

<sup>12</sup> Ebda, S. 15.

<sup>13</sup> Vgl. Alfonso de Toro: *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept*. In: *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hrsg. von Christof Hamann; Cornelia Sieber. Unter Mitarbeit von Petra Günther. Hildesheim: Georg Olms 2002 (=Passagen. 2.) S. 22.

<b>KOLONISIERTE</b>	<b>vs.</b>	<b>KOLONISATOREN</b>
Irrational		Rational
Barbarisch/sinnlich/faul		Zivilisation/Kontrolle der Sexualität, Ethik und Arbeit
Statisch		Dynamisch, fortschrittlich/Entwicklung
Weiblich		Männlich

**Tabelle 1: Gegenüberstellung von Kolonisierten und Kolonisatoren aus der Perspektive Letzterer**

So impliziert ein Vorgehen gegen *Andere* auch gleichzeitig die Notwendigkeit der Stärkung der eigenen Identität (auf beiden Seiten); aus dieser Erfahrung heraus ist es wenig verwunderlich, dass Konzepte von Nationalismen verstärkt propagiert worden sind. Castro Varela verweist in diesem Zusammenhang auf Aimé Césaire, den auf Martinique geborenen Poeten und Aktivisten, der sich in seinem Buch *Discourse on Colonialism* entschieden „gegen die ‚Verdinglichung‘ des kolonisierten Subjekts“<sup>14</sup> wendet und dabei auch die Konsequenz einer Stärkung der nationalen Einheit (durch das Auffinden eines gemeinsamen Feindes) aufzeigt. In der weiteren Entwicklung zeigt sich folglich ein Aufkommen von Antikolonialismus-Bewegungen und Versuchen der Dekolonisierung, wobei einige Widerstandskämpfe bis heute andauern, während andere vergleichsweise schnell erste Erfolge gezeigt haben. Letzteres soll allerdings nicht heißen, dass damit die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe beendet gewesen ist.

Auch in der Literatur haben sich diese Gegenbewegungen widerspiegelt: So ist von Aimé Césaire der Begriff der *Négritude* geprägt worden, der in weiterer Folge die Literaturen schwarzer SchriftstellerInnen, die ihre Texte auf Französisch verfasst haben, bezeichnet. Ebendiese antikoloniale Bewegung hat auch in anderen Ländern ihr Pendant gefunden: Hinter dem Terminus *Pan-Afrikanismus* stehen englischsprachige Werke schwarzer Intellektueller, während sich der Begriff *Latinoamericanismo* auf die Dokumente Lateinamerikas bezieht.<sup>15</sup> Das Ziel all dieser Ausformungen antikolonialer Strategien ist es gewesen, die „weiße, westliche Vorherrschaft ideologisch und epistemologisch herauszufordern“<sup>16</sup> und dabei gegen die europäischen Assoziationen mit „Schwarzsein“ anzuschreiben. Frantz Fanon kritisiert allerdings solche Literaturen, denn seiner Meinung nach würden die SchriftstellerInnen in

<sup>14</sup> Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 17.

<sup>15</sup> Vgl. ebda, S. 20.

<sup>16</sup> Ebda.



ihren Werken unkritisch den von den Kolonialherren evozierten *Rassen*-Diskurs übernehmen.<sup>17</sup>

Diese Ausgangspunkte haben die Basis für die vor allem im 20. Jahrhundert einsetzende Auseinandersetzung mit Fremdheit, eigener Identität und ihren Darstellungen gebildet. Literarisch gesehen nehmen hierbei vor allem die *Commonwealth Literary Studies*, die sich im englischsprachigen Raum herausgebildet haben, eine führende Stellung ein. *Commonwealth Literature* sei laut McLeod „a term literary critics began to use from the 1950s to describe literatures in English emerging from a selection of countries with a history of colonialism“<sup>18</sup>.

Allerdings muss diese Aussage durch einige Einschränkungen relativiert werden, denn der Terminus bezieht sich nur auf ausgewählte Länder, so werden dabei beispielsweise Dokumente aus Irland oder Amerika nicht berücksichtigt, auch Lateinamerika spielt nur eine marginale Rolle (die USA haben erst Anfang der 1990er die *Latin American Subaltern Studies Group* hervorgebracht, die allerdings im Jahr 2000 aufgrund enormer Kritik abgeschafft worden sind<sup>19</sup>). Um die Herausbildung besagter Disziplin zu veranschaulichen, verweist McLeod auf die Entwicklung des britischen Empires, das seine Vorrangstellung zugunsten der Machtgewinnung anderer Länder des Commonwealth aufgeben hat müssen. Allein schon die immer wieder revidierte Benennung der abgehaltenen Konferenzen dieser scheinbaren Einheit weist auf das Zurückdrängen der britischen Hegemonie hin: So sind die ersten Zusammentreffen unter dem Titel „colonial conferences“ abgehalten, schließlich als „imperial conferences“ bezeichnet und nach dem Zweiten Weltkrieg in „Commonwealth conferences“ umbenannt worden.<sup>20</sup> Bereits hierin zeigt sich eine Verschiebung der Perspektive in Richtung der *Anderen* (einer selektierten Auswahl an Ländern außerhalb Großbritanniens), allerdings soll dies nicht heißen, dass die Literaturen der kolonisierten Länder als mit den englischen Werken gleichrangig angesehen worden sind – im Gegenteil, ihr Wert ist an den englischen Maßstäben und allgemein am europäischen Verständnis von Ästhetik gemessen worden. So hat sich diese Disziplin vor allem durch einen Anglizismus ausgezeichnet. Außerdem ist es nicht Ziel gewesen, die Unterschiedlichkeiten der Literaturen herauszustreichen, sondern das Augenmerk auf ihre Gemeinsamkeiten zu legen und auf diese Weise Verallgemeinerungen vorzunehmen: „an attempt to bring together writings from around the world on an equal footing never fully free from the older, more imperious

---

<sup>17</sup> Vgl. Castro Varela, *Postkoloniale Literaturtheorie*, S. 21.

<sup>18</sup> John McLeod: *Beginning postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press 2000, S. 10.

<sup>19</sup> Vgl. Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 26.

<sup>20</sup> Vgl. ebda, S. 11.

connotations of the term<sup>21</sup>. Dabei ist den Kulturen ein gemeinsamer politischer und kultureller Hintergrund unterstellt worden, was in späterer Folge einige Angriffe gegen den Anglozentrismus und die Verallgemeinerungen hervorgerufen hat.<sup>22</sup> Trotz all dieser Vereinheitlichungen stellt die Disziplin der *Commonwealth Literary Studies* nicht nur aufgrund der folgenden Institutionalisierung (die Studien sind ebenso auf den Hochschulen betrieben worden), sondern auch deswegen, weil die Literaturen der als zuvor noch als unterentwickelt bezeichneten Kulturen in den Fokus geraten sind, einen wichtigen Schritt in Richtung einer Postkolonialen Literaturtheorie dar. Die 1970er Jahre sind schließlich von einer erneuerten Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus<sup>23</sup> und einer langsamen Hinführung zu einer Postkolonialen Literaturwissenschaft geprägt gewesen.<sup>23</sup>

Auf Basis dieser Entwicklung sind einige wichtige Werke, die die Perspektive auf die *Anderen* verändern und vor allem das Problem der Repräsentation unterstreichen sollten, entstanden. Dabei haben vor allem die von Robert Young als „*Holy Trinity*“<sup>24</sup> bezeichneten Autoren Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak und Homi K. Bhabha Meilensteine für eine Postkoloniale Literaturtheorie gelegt. Unter anderem durch ihre Werke haben sich in den 1980er Jahren Ansätze für eine Theorie der *Postcolonial Studies* entwickelt, die zu Beginn noch synonym mit den *Commonwealth Literary Studies* gehandelt worden sind, Letztere aber bald darauf ersetzt haben.<sup>25</sup> Vor allem Edward Said hat mit seinem Werk *Orientalism* einen neuen Denkanstoß gegeben. Hierin vergegenwärtigt er die Problematik der Unterscheidung zwischen Orient und Okzident und prägt den Begriff des *Orientalismus*, den der Autor als die „Umgangsweise mit dem Orient, die auf dessen besonderer Stellung in der europäisch-westlichen Erfahrung beruht“<sup>26</sup>, beschreibt. In der Auseinandersetzung mit einem verklärten, vor allem exotisch-mystischen Bild des Orients definierte sich Europa gleichzeitig als Gegenbild desselben und postulierte somit eine überlegene europäische Macht.<sup>27</sup> So unterstreicht Said, dass vorwiegend England und Frankreich viel Zeit damit verbracht haben, Wissen über die dominierten Gebiete „zu produzieren“<sup>28</sup>. Seine Denkanstöße, die unter anderem auf Michel Foucaults Diskursanalyse beruhen, haben einen wichtigen Meilenstein in Richtung Postkolonialismus gelegt und ein Umdenken hinsichtlich der Konstruktion des

---

<sup>21</sup> Castro Varela, Postkoloniale Literaturtheorie, S. 12.

<sup>22</sup> Vgl. ebda, S. 22.

<sup>23</sup> Vgl. ebda, S. 23.

<sup>24</sup> Robert Young: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race* zit.n. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 25.

<sup>25</sup> Vgl. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 23.

<sup>26</sup> Said, *Orientalismus*, S. 9.

<sup>27</sup> Vgl. ebda, S. 16.

<sup>28</sup> Vgl. McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 21.

*Anderen* und in weiterer Folge die Institutionalisierung und Akademisierung der Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe<sup>29</sup> (*Colonial* und *Postcolonial Studies*) vorangetrieben, denn Saids Konzept könne laut Jochen Dubiel auf jedes Volk, das sich einem kolonialen Blick ausgesetzt sieht, umgelegt werden.<sup>30</sup> Shalini Randeria unterstreicht in diesem Zusammenhang „die Unmöglichkeit [...], eine Geschichte des >Westens< ohne die Geschichte der Kolonialländer zu schreiben und *vice versa*“<sup>31</sup>.

McLeod verweist vor allem auf Saids Einfluss auf den Beginn einer Theorieentwicklung für eine Postkoloniale Literatur in den 1980er Jahren und führt dabei einen wichtigen Entwicklungsschritt an: Alte Texte seien erneut gelesen und aus den veränderten Perspektiven betrachtet worden.<sup>32</sup> Aber auch weitere wichtige Denker haben zur Herausbildung einer neuen literatur- und kulturtheoretischen Disziplin beigetragen:

Salman Rushdie räumt die Notwendigkeit der Veränderung der Sprache ein:

The language, like so much else in the colonies, needs to be decolonised, to be remade in other images, if those of us who use it from positions outside Anglo-Saxon culture are to be more than artistic Uncle Toms.<sup>33</sup>

Ebendiese Ausgangsüberlegungen stellen auch die Australier Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin an. In ihrem Werk *The Empire Writes Back* (1989) setzen sie sich unter anderem mit der Sprachverwendung etwaiger SchriftstellerInnen, die sich mit dem kolonialen Erbe befassen, auseinander. Die von den drei Autoren aufgestellte Hauptthese lässt literarische Entkolonialisierung schon bei der Sprache beginnen. Postkoloniales Schreiben entferne sich von der dominanten Sprache und setze dieser indigene Varietäten entgegen:

postcolonial writing was always written out of the abrogation [i.e. discontinuing] of the received English which speaks from the centre, and the act of appropriation [i.e. seizure] which brings it under the influence of a vernacular tongue, the complex of speech habits which characterise the local language.<sup>34</sup>

Obwohl diese Überlegungen ebenfalls eine für die weitere Entwicklung einer Postkolonialen Literaturtheorie essentielle Perspektive aufweisen – vor allem weil die Autoren einen abstrakten und scheinbar zeitlosen Textbegriff initiieren –, ist einige Kritik an dieser Herangehensweise geübt worden. Durch den verallgemeinernden Blickwinkel würde zwischen den ge-

<sup>29</sup> Vgl. Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 31.

<sup>30</sup> Vgl. Jochen Dubiel: Manifestationen des ‚postkolonialen Blicks‘ in kultureller Hybridität. In: (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Hrsg. von Axel Dunker, S. 45.

<sup>31</sup> Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 24.

<sup>32</sup> Vgl. McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 23.

<sup>33</sup> The Times vom 3.7.1982 zit.n. McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 22.

<sup>34</sup> Ashcroft et al.: *The Empire writes back* zit.n. McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 26.

schlechtsspezifischen Perspektiven von Schriftstellerinnen und Schriftstellern nicht unterschieden und auch kulturbedingte Eigenständigkeiten würden außer Acht gelassen.<sup>35</sup>

Auch Frantz Fanon, Psychiater und Widerstandskämpfer aus Martinique, sowie der Aktivist und Poet Aimé Césaire haben an der antikolonialen Debatte teilgenommen und aufgezeigt, dass den Kolonisierten ihre Subjektivität durch die Zuschreibung von Fremdheit entzogen worden sei.<sup>36</sup>

Allerdings haben nicht nur die genannten Überlegungen eine entscheidende Rolle für eine Postkoloniale Literaturtheorie gespielt, auch der Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha hat die Entwicklung maßgeblich beeinflusst (siehe Kapitel „Kulturelle und Literarische Hybridität“). Auf Basis der angeführten Entwicklungsstadien wird im Folgenden der Versuch einer Definition des Begriffes *Postkolonialismus* unternommen.

## 1.2. Zum Begriff *Postkolonialismus*

In den angeführten Theorieansätzen wird deutlich, dass der Begriff *Postkolonialismus* weder als historische Epoche nach dem Kolonialismus noch als abgegrenzte Zeitspanne definiert werden kann. Ebenso wenig kann davon gesprochen werden, dass kolonialistische Vorgehens- und Denkweisen abgeschlossen seien: „material realities and modes of representation common to colonialism are still very much with us today, even if the political map of the world has changed through decolonisation“<sup>37</sup>.

Allgemein definiert Castro Varela den Terminus *Postkolonialismus* als „eine Widerstandsform gegen die koloniale Herrschaft und ihre Konsequenzen“<sup>38</sup>. In literarischer Hinsicht sieht er zwei Hauptdiskurse:

- die Geschichte der Dekolonisierung sowie die Problematisierung dominanter >Rassen-<, Kultur-, Sprach- und Klassendiskurse durch die intellektuellen Aktivisten antikolonialer Kämpfe und
- die Revolutionierung westlich intellektueller Traditionen, welche die gängigen Konzepte von Macht, Subjektivität und Widerstand herauszufordern wussten.<sup>39</sup>

Michel Foucaults Diskursbegriff und vor allem die Verbindung zwischen Diskursverhalten und Machtausübung liefern dabei wichtige theoretische Grundlagen.

Auch McLeod untersucht Hauptmerkmale der Disziplin und bezieht sich dabei auf die Entstehungsbedingungen der als postkolonial bezeichneten Texte:

<sup>35</sup> Vgl. McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 27.

<sup>36</sup> Vgl. Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 16f.

<sup>37</sup> McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 33.

<sup>38</sup> Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 24.

<sup>39</sup> Ebda, S. 25.

- Reading texts produced by writers from countries with a history of colonialism, primarily those texts concerned with the workings and legacy of colonialism in either the past or the present.
- Reading texts produced by those that have migrated from countries with a history from colonialism, or those descended from migrant families, which deal in the main with diaspora experience and its many consequences.
- In the light of theories of colonial discourses, re-reading texts produced during colonialism; both those that directly address the experiences of Empire, and those that seem not to.<sup>40</sup>

Als auffallend dabei erweist sich die Verwendung des Verbs „reading“. McLeod unterstreicht auf diese Weise die Bedeutung der LeserInnenaktivitäten und verweist darauf, dass sowohl das Was als auch das Wie des Lesens für eine Konzeption Postkolonialer Literatur von Interesse seien. So sei die Entstehung dieser neuen Disziplin ohne ein „re-reading“, also das Ablegen konventioneller Leseangewohnheiten, nicht möglich gewesen, was unter anderen im Kapitel über Kleist („Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘“) verdeutlicht wird.

Für eine Definition des Begriffes *Postkolonialismus* darf ebensowenig die Heterogenität der Kulturen und in weiterer Folge ihrer Literaturen außer Acht gelassen werden.<sup>41</sup> Aus den unterschiedlichen sozialen, politischen und ökonomischen Voraussetzungen der betroffenen Länder gehen verschiedene Formen (post-)kolonialer Diskurse hervor, so erscheint auch eine universelle und verallgemeinernde Disziplinedefinition realitätsfremd. McLeod räumt allerdings ein, dass der Aspekt der Heterogenität oft zu wenig beachtet werde und kritisiert somit einige Herangehensweisen einer Postkolonialen Disziplin.<sup>42</sup> Hamann und Sieber unterstreichen ebenfalls die Notwendigkeit der Offenheit des Terminus‘ *Postkolonialismus*, denn der Schwerpunkt einer etwaigen Disziplin liege auf der Grenzüberschreitung und der Unmöglichkeit, deutlich zwischen Eigenem und Fremdem unterscheiden zu können.<sup>43</sup>

Ähnlich verhält es sich mit dem dazugehörigen Adjektiv *postkolonial*, dessen Definition auch unscharf und heftig debattiert bleibt; vor allem Ania Loomba kritisiert die Zuschreibung als *postkolonial*, denn diese erwecke den Anschein, dass die Geschichte der betreffenden Länder erst mit dem Kolonialismus eingesetzt habe („post“-„kolonial“), eine Verleumdung der präkolonialen Geschichte sei diesem Begriff quasi eingeschrieben.<sup>44</sup> Solche Überlegungen sollten Denkanstöße hinsichtlich einer klareren Terminologie geben, denn auch die Tatsache, dass der Schwerpunkt einer Postkolonialen Literaturwissenschaft heutzutage nicht nur auf den

<sup>40</sup> McLeod, *Beginning postcolonialism*, S. 33.

<sup>41</sup> Vgl. ebda, S. 34.

<sup>42</sup> Vgl. ebda, S. 240.

<sup>43</sup> Vgl. Christof Hamann; Cornelia Sieber: Vorwort. In: *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hrsg. von dies. Unter Mitarbeit von Petra Günther. Hildesheim: Olms 2002 (= Passagen. 2.) S. 7.

<sup>44</sup> Vgl. Castro Varela, *Postkoloniale Theorie*, S. 23.

ehemaligen kolonialen Diskursen, sondern zusätzlich auf Literaturen von/über MigrantInnen/Migration und über neokoloniale Ausformungen liegt,<sup>45</sup> unterstützt Loombas Kritik und unterstreicht die Notwendigkeit einer Adaptierung des Feldes an neue Gegebenheiten.

Diese Herangehensweisen und Kritiken zeigen, dass der Begriff *Postkolonialismus* in ein interdisziplinäres und vor allem schwer abzugrenzendes Feld eingebettet ist, was sich auch als vorteilhaft erweist, denn die Vielfalt an Komponenten bewahrt die Postkoloniale Literaturtheorie davor, unter dem Postulat einer „Schule“ oder „Richtung“ vereinnahmt zu werden.<sup>46</sup>

Schließlich ist es Jochen Dubiel, der einen Definierungsversuch, der viele Ansätze vereint und trotzdem die Offenheit des Begriffes bewahrt, unternimmt. Laut Dubiel gehe es „um die Suche nach einem literarischen Kompromiss, der weder die Usurpation des Fremden noch seine unangetastete Beibehaltung zur Folge hat“<sup>47</sup>. In diesem Zusammenhang erweist sich der Begriff der Hybridität als entscheidend.

## 2. Kulturelle und literarische Hybridität

### 2.1. Zum Begriff der *Hybridität*

„Der moderne Bastard strahlt selbstbewußt die Harmonie eines neuen genetisch-kulturellen Einverständnisses aus“<sup>48</sup> – so beschreibt Mark Terkessidis die Veränderung, die sich vom 19. Jahrhundert bis heute vollzogen hat, beschrieben. Die damalige Ablehnung von Mischungen hat sich zu einer positiven Konzeption von Hybridität im weitesten Sinne gewandelt. Der Begriff *Hybridität* selbst, der in der heutigen Gesellschaft eine wichtige Rolle spielt, allerdings in der Literatur oft sehr inflationär verwendet wird, bedarf nicht zuletzt aufgrund des eben genannten Umstands einer genaueren Betrachtung. Auch Jochen Dubiel weist darauf hin, dass unter *Hybridität* – wie so oft in Definitionsversuchen behauptet – keine reine Verschmelzung zweier entgegengesetzter Systeme verstanden werden könne.<sup>49</sup> Eine genaue Erläuterung des Terminus, der vor allem in Homi Bhabhas Theorien eine wichtige Rolle einnimmt, erweist sich als deutlich komplexer. Um die zentrale Bedeutung des Begriffes zu unterstreichen, eröffnet Alfonso de Toro seinen Beitrag mit den Worten: „Jede Frage, die sich mit Phänomenen wie Andersheit, Identität, Nation, Migrationen, Minoritäten usw. befasst,

---

<sup>45</sup> Vgl. Castro Varela, Postkoloniale Theorie, S. 25.

<sup>46</sup> Vgl. ebda.

<sup>47</sup> Dubiel, Manifestationen, S. 51.

<sup>48</sup> Mark Terkessidis: Globale Kultur in Deutschland. Oder: Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten. URL: <http://parapluie.de/archiv/generation/hybrid/index.html#NoteBase16> [Stand 4.5.2011].

<sup>49</sup> Vgl. Dubiel, Manifestationen, S. 55.

hängt zwangsläufig und engst mit dem übergeordneten Phänomen der Hybridität zusammen<sup>50</sup>.

Ursprünglich im Bereich der Biologie verwendet und anschließend auf kulturelle Domänen umgelegt ist der Begriff vor allem im 19. Jahrhundert dazu missbraucht worden, eine Differenzierung zwischen Kulturen durchzuführen. Nicht selten sind dadurch die *Wilden* von den *Zivilisierten* getrennt und ein rassentheoretischer Grundstock aufgebaut worden.<sup>51</sup> So erweist es sich vor allem in der heutigen Zeit als essentiell, darauf zu achten, diese Herangehensweisen und kolonialen Rechtfertigungsmaßnahmen nicht fortzuschreiben und den Begriff der *Hybridität* auf Basis von Homi Bhabhas Theorien zu verstehen und zu verwenden. Da der Terminus auf viele Bereiche angewendet werden kann, wird das Augenmerk im Folgenden vor allem auf den kulturellen und literarischen Aspekt dieser Disziplin gelegt. Homi Bhabhas und andere theoretische Ansätze dienen dabei als Ausgangspunkt für den Versuch einer Poetologie literarischer Hybridität.

Der im indischen Mumbai geborene Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha hat 1994 sein Werk *The Location of Culture* veröffentlicht, in dem er auf Basis einer Postkolonialen Kultur- und Literaturtheorie das Verhältnis zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren nachzeichnet und mithilfe einer neuen Identitätsbildung sein Konzept von *Hybridität*, eines *dritten Raumes* (*third space*), vorstellt. Bachmann-Medick definiert das Ziel von Bhabhas Ausführungen wie folgt:

Ziel ist es, aus dem Gefängnis der binären Dichotomien in der Kulturtheorie herauszugeslangen und die damit verbundenen Macht- und Herrschaftsbeziehungen im Kräftefeld des Kolonialismus analytisch aufzubrechen.<sup>52</sup>

Durch seine vor allem theoretischen Ansätze gilt Homi Bhabha als Wegbereiter einer neuen postkolonialen Disziplin. Bereits der Titel des Werkes *The Location of Culture* (deutsch: „Die Verortung der Kultur“) weist auf eine neue Konzeption von *Kultur* hin. Auf Basis von Benedict Andersons Begriff der „imagined community“<sup>53</sup>, der „erfundenen Gemeinschaften“, erteilt Bhabha der Vorstellung von Nation/Kultur als einer homogenen, in sich geschlossenen Einheit eine Absage. Seine weiteren Ausführungen gründet er auf ein komplexes Zusammenspiel mehrerer vorangegangener Theorien, allen voran auf jene von Jacques Lacan, Sigmund Freud, Michel Foucault, Jacques Derrida, Edward Said und Frantz Fanon. So spielen

<sup>50</sup> Toro, Alfonso de: Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität, S. 15.

<sup>51</sup> Vgl. ebda, S. 60.

<sup>52</sup> Doris Bachmann-Medick: Dritter Raum zit.n. Dubiel, Manifestationen, S. 53.

<sup>53</sup> Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. With a new preface by the author. London; New York: Routledge 2004, S. 8.

hauptsächlich Ansätze der Postmoderne – Poststrukturalismus, Postkolonialismus, Diskursanalyse etc. – eine entscheidende Rolle für Bhabhas Utopie eines *Zwischen-Raums*.

Ausgehend vom Ansatz, dass die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem vor allem auf der Annahme, dass eine kulturelle Diversität und in weiterer Folge eine Leitkultur existieren, beruht, zeigt Bhabha die Notwendigkeit eines postkolonialen Blickes und damit eines neuen Konzepts von kultureller Differenz auf: „The Western metropole must confront its postcolonial history, told by its influx of postwar migrants and refugees, as an indigenous or native narrative *internal to its national identity*“<sup>54</sup>. Bhabha verweist in diesem Zusammenhang auch auf das noch heute gegenwärtige Problem kolonialen Diskursverhaltens und unterstreicht auf diese Weise nochmals die Wichtigkeit, diese Rassen- und Klassendiskurse nicht fortzuschreiben. Auch wird in seinen Ausführungen deutlich, dass der Kulturtheoretiker mit seinem Konzept der Hybridität einen Gegendiskurs zur herrschenden Subjekt-Objekt-Zuschreibung bildet. Wie bereits Said deutlich macht, werde den Kolonisierten oft eine Objekt-Position zugeschrieben, aus derer sie sich mithilfe des Durchquerens von Bhabhas drittem Raum befreien könnten/sollten.<sup>55</sup>

Jacques Lacans Spiegelstadium hat für Bhabhas Konzept eine wichtige Bedeutung. Laut Lacan erfahre ein sich im Spiegel betrachtendes Kind zweierlei: Einerseits beginne es sich mit seinem Gegenüber zu identifizieren, andererseits basiere diese Identifikation auf einer Ebene der Entfremdung – das Spiegelbild repräsentiere zwar das Kind, sei aber weder es selbst noch befänden sich die zwei Subjekte am selben Ort. Bereits hier zeige sich eine Spaltung des Subjekts.<sup>56</sup> Auf ebendiese Spiegelwirkung greift auch Homi Bhabha zurück, indem er darauf hinweist, dass sich der Europäer/die Europäerin nur selbst gespiegelt sehen wolle, allerdings erkennen sollte, dass er/sie im Spiegel das Subjekt einer Differenz, „das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist“, wahrnimmt („a subject of a difference that is almost the same, but not quite“<sup>57</sup>). Der Blick auf sich selbst beinhalte daher stets gleichzeitig einen Blick auf das Fremde, Orte der Differenz lägen also nicht zwischen den Kulturen – wie von den Kolonisatoren behauptet –, sondern innerhalb der kulturellen Identität selbst: „not Self and Other but the

---

<sup>54</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 9.

<sup>55</sup> Vgl. Dubiel, *Manifestationen*, S. 55.

<sup>56</sup> Vgl. Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. Kommentiert von Anna Babka. URL: [http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie\\_literatursuche.php?sp=459](http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=459) [Stand: 4.5.2011].

<sup>57</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 122.



otherness of the Self inscribed in the perverse palimpsest of colonial identity“<sup>58</sup>. So weist Bhabha darauf hin, dass die Spaltung des Subjekts beide Seiten – sowohl Kolonisierte als auch Kolonisatoren – betreffe. Mithilfe von Lacans Ansatz der neurotischen Persönlichkeitsstruktur, also einer Persönlichkeit, der ein stetes Begehren zugrunde liege, und Fanons Annahmen<sup>59</sup> beschreibt Bhabha die Situation beider Seiten: Während der Sklave gleichzeitig Herr und wütender Sklave sein möchte, will der Herr einerseits seine Position behalten, andererseits beneidet er die erotische Anziehungskraft des Sklaven – „the very place of identification, caught in the tension of demand and desire, is a place of splitting“<sup>60</sup>.

Auf Basis dieser Herangehensweisen müsse Identität neu definiert werden; Bhabha bedient sich dafür eines Ausspruches des Kulturwissenschaftlers Stuart Hall, der meint, dass jede Form von Identität durch das „Nadelöhr des Anderen“<sup>61</sup> hindurch müsse.

Alfonso de Toro verweist darauf, dass postkoloniale AutorInnen das Augenmerk auf die Pluralität und Instabilität von Identitäten legen und mithilfe dieser Ausgangslage das Aufdecken von Herrschaftsstrukturen möglich machen würden.<sup>62</sup>

Das Subjekt der Differenz werde laut Bhabha mithilfe von Mimikry erzeugt. Ursprünglich aus dem Bereich der Biologie stammend bezeichnet der Begriff dort die Fähigkeit von Tieren und Pflanzen, eine andere Identität vorzutäuschen, Merkmale anderer zu imitieren. Täuschung ist allerdings nur erfolgreich, wenn der/die BeobachterIn eine bestimmte Position innehat.<sup>63</sup>

Umgelegt auf ein kulturelles Verständnis stellt dieses Prinzip für Bhabha ein wichtiges Mittel dar, um koloniale Machtgefüge zu subvertieren. Dabei müsse allerdings deutlich zwischen Mimikry und Mimesis unterschieden werden.<sup>64</sup> Der Begriff der Mimesis bezeichnet eine völlige Nachahmung (im Zuge des Verlustes eigener Identität), Mimikry hingegen „repeats rather than re-presents“<sup>65</sup> und rufe auf diese Weise einen Ort ständiger Verhandlung hervor, einen dritten Raum. Bhabha führt zu dessen Verdeutlichung ein Gedicht der asiatisch-britischen Schriftstellerin Meiling Jin an, in dem unter anderem Lacans Spiegeltheorie aufgegriffen wird: Auch hier befinde sich das lyrische Ich abseits des Ortes, von dem aus es spricht und wo es gesehen wird. Diese Spaltung führe zu einer Verdoppelung, einer zweifachen

<sup>58</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 63.

<sup>59</sup> Vgl. ebda, S. 62.

<sup>60</sup> Ebda.

<sup>61</sup> Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität zit.n. Terkessidis, *Globale Kultur in Deutschland*, URL: <http://parapluie.de/archiv/generation/hybrid/index.html#NoteBase16> [Stand 4.5.2011].

<sup>62</sup> Vgl. Toro, *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität*, S. 7.

<sup>63</sup> Vgl. Goethe-Universität Frankfurt am Main – Tagung des Graduiertenkollegs: Mimikry / Mimese. *Gefährlicher Luxus zwischen Literatur und Kultur*. URL: [http://web.uni-frankfurt.de/fb10/grakozeit/Mimikryskizze\\_30\\_11\\_2004.pdf](http://web.uni-frankfurt.de/fb10/grakozeit/Mimikryskizze_30_11_2004.pdf) [Stand 10.5.2011].

<sup>64</sup> Vgl. Bhabha, *The Location of Culture*, S. 123.

<sup>65</sup> Ebda, S. 125.

Bewegung, in der sich die Migrantin durch Mimikry einerseits den durch Assimilation entstandenen Vorstellungen annähert, ihnen andererseits aber niemals vollkommen gleiche. Auf diese Weise begeben sie sich in einen dritten Raum,<sup>66</sup> in dem die binäre Logik (Schwarz – Weiß, Eigenes – Anderes etc.), mit deren Hilfe Identitäten oftmals konstruiert werden,<sup>67</sup> aufgelöst werden würde. Um die Annäherung an koloniale Diskurse zu unterbrechen, spiele Ironie eine wichtige Rolle – „the final irony of partial representation“<sup>68</sup>.

Auch würden Subjekt-Positionen immer wieder aufs Neue ausgehandelt, eine fixe Zuschreibung erweist sich als unmöglich. Bhabha bedient sich zur plastischen Erklärung seines Hybriditäts-Konzeptes einer Metapher von Renée Green: „The stairwell became a liminal space, a pathway between the upper and lower areas, each of which was annotated with plaques referring to blackness and whiteness“<sup>69</sup>. Dieses Identitäten verbindende Stiegenhaus, dessen Treppen immer wieder genommen werden (siehe stete Aushandlung), eröffne einen Raum kultureller Hybridität – „I always went back and forth between racial designations and designations from physics or other designations. All these things blur in some way...“<sup>70</sup>.

Schon Helmut Plessner unterstreicht die für eine Postkoloniale Kulturtheorie zentral gewordene Distanznahme, denn nur dadurch wäre es möglich, die Aufmerksamkeit zu schärfen und Routineverhalten abzulegen. Die weitere Folge könne laut Dubiel das Einsetzen eines Verstehensprozesses sein, wenn in Postkolonialer Literatur darauf geachtet werde, stets das Unvertraute im Vertrauten hervorzubringen, um im Zuge einer Verfremdung etwaige Routinen aufzubrechen.<sup>71</sup> - „Verstehen ist [...] das Vertrautwerden in der Distanz, die das Andere als das Andere und Fremde zugleich sehen läßt“<sup>72</sup>. Auch Carlos Castaneda – dessen vor allem für die Anthropologie essentielles Werk *The Teachings of Don Juan* allerdings in Bhabhas Sammlung keinen Eingang fand – spricht eine Distanznahme an. Nur mithilfe einer Verfremdung eigenen Routineverhaltens und der Schärfung der Aufmerksamkeit auf das Andere könne der Mensch zu seiner Vollständigkeit finden.<sup>73</sup> Das Loslösen von Gewohnheiten wird auch von Octavio Paz betont; gleichzeitig verweist er auf die Vorstellung, dass das Fremde im eigenen Ich zu finden sei – ein Ansatz, den auch Homi Bhabha vertritt: „Es ist ein Loslösen

<sup>66</sup> Vgl. Bhabha, *The Location of Culture*, S. 65ff.

<sup>67</sup> Vgl. ebda, S. 5.

<sup>68</sup> Ebda, S. 126.

<sup>69</sup> Renée Green in conversation with Donna Harkavy zit.n. Bhabha, *The Location of Culture*, S. 5.

<sup>70</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 5.

<sup>71</sup> Vgl. Dubiel, *Manifestationen*, S. 58f.

<sup>72</sup> Helmut Plessner: *Mit anderen Augen* zit.n. Dubiel, *Manifestationen*, S. 59.

<sup>73</sup> Vgl. Dennis Timm: *Die Linien der Welt greifen*. Carlos Castaneda und die Anthropologie. In: *Der Wissenschaftler und das Irrationale*. Erster Band. Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Hrsg. von Hans Peter Duerr. Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 413f.

vom Ich, das wir sind (oder zu sein glauben) gegenüber dem >anderen< (el otro), der wir auch sind und der immer von uns verschieden ist. Loslösen: Erscheinung: Erfahrung der Fremdheit, die es bedeutet, Mensch zu sein<sup>74</sup>.

Das Hauptaugenmerk von Bhabhas Hybriditätskonzeptes liegt auf in einem Raum oszillierenden Elementen, die „weder das Eine noch das Andere sind“ - „elements that are *neither the One [...] nor the Other [...] but something else besides*“<sup>75</sup>. In dieser Aussage wird die Wichtigkeit der Durchführung steter Negationen unterstrichen, um nicht zuletzt Widersprüche und Ambivalenzen der menschlichen Identität aufzuzeigen und das Differenzierungspotenzial im eigenen Sein zu suchen.<sup>76</sup>

## 2.2. Versuch einer Poetologie literarischer Hybridität

„Vergeblich sucht man nach einem begrifflichen Instrumentarium“<sup>77</sup> – so beschreibt Jochen Dubiel die Situation der Darstellung kultureller Hybridität. Obwohl Homi Bhabha mit seinem Werk einen wichtigen Grundstein für eine Konzeption von Hybridität gelegt hat, bleiben seine Ausführungen sehr theoretisch und lassen sich daher auf verschiedenste Weise in die Praxis umsetzen. Von einem einheitlichen Hybriditätskonzept kann nicht die Rede sein. Trotz aller Unterschiede, die hybride Texte aufweisen, lässt sich laut Dubiel vor allem feststellen, dass der Aspekt der Intertextualität essentiell zu sein scheint.<sup>78</sup> (Diese Tatsache lässt sich auch in Hans Christoph Buchs Roman feststellen und so widmet sich ein Kapitel der vorliegenden Arbeit der „Hybridität durch Intertextualität“). Die Basis für eine Theorie der Intertextualität hat Michail Bachtin gelegt: In seinem Ansatz zur Dialogizität, der schließlich von Julia Kristeva aufgenommen worden ist, geht Bachtin davon aus, dass jeder Text mit einem anderen in einen Dialog trete, so wie die Figuren eines Textes mit dem Autor kommunizieren würden.<sup>79</sup> Auf dieser Annahme baut schließlich Gérard Genettes Definition der Transtextualität auf. In seinem 1982 erschienen Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré* definiert er fünf Möglichkeiten, die einen Text mit einem anderen in Beziehung setzen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität, Architextualität.<sup>80</sup> Mithilfe dieses In-Beziehung-Setzens zweier oder mehrerer Texte kann ein hybrider Raum geschaffen

<sup>74</sup> Octavio Paz: *La mirada interior* zit.n. Timm, *Die Linien der Welt ergreifen*, S. 414.

<sup>75</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 41.

<sup>76</sup> Vgl. ebda, S. 29.

<sup>77</sup> Dubiel, *Manifestationen*, S. 60.

<sup>78</sup> Vgl. ebda, S. 60f.

<sup>79</sup> Vgl. Tiphaine Samoyault: *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Ouvrage publié sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nathan 2001, S. 11.

<sup>80</sup> Vgl. ebda, S. 19f. und Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg 1993 (= Stauffenburg-Colloquium. 28.) S. 46.

werden. So spricht auch Bhabha in gewisser Weise die Intertextualität (oder auch Intermedialität) im Werk von Pepo Osorio an: „using his mixed-media works to make a hybrid cultural space“<sup>81</sup>. Diese „mixed-media“ werden auch von Alfonso de Toro hinsichtlich einer allgemeinen Definition von Hybridität angeführt:

Hybridität meint den **Einsatz verschiedener Medien: Zeichensysteme** (Internet, Video, Film, sonstige Kommunikationsformen, virtuelle Metropolen und Welten, Analog- und Digitaltechniken usw.), **Ästhetiken** (Literatur, Theater, Essay), **Mischbereiche** (Literatur/Internet, Theater/Video/Film/Installationen), **Produkte** (bunte Palette heterogener Gegenstände), **Geschmackskulturen, Kunst** (Malerei, virtuelles Design) **Architektur, Wissenschaft** (Naturwissenschaften, z.B. Molekularbiologie), **Linguistik**.<sup>82</sup>

Um eine Struktur in ebendiese vielfältigen Möglichkeiten, einen hybriden Raum zu erschaffen, zu bringen, unterteilt sich die literarische Analyse der vorliegenden Arbeit außerdem in die Aspekte „Hybridität in Form“ und „Hybridität in Inhalt“. Diese Unterscheidung geht auf Jochen Dubiel, der eine separate Analyse von Form und Inhalt als notwendig erachtet, zurück.<sup>83</sup>

Wie Birgit Neumann auf Basis der Theorien von Ashcroft/Griffiths/Tiffin und Bhabha feststellt, spiele die verwendete Sprache eine essentielle Rolle dafür, Literatur als postkolonial deklarieren zu können; so werden häufig indigene Varietäten in den Text eingebaut, um kolonialistische Darstellungsverfahren zu durchkreuzen. Hierbei führt sie den Aspekt der Interdiskursivität an. In den Werken würden sich mehrere Diskurse feststellen lassen, denn nach Foucaults Definition stelle Literatur nur einen von vielen Diskursen (journalistischer, juristischer etc.) dar. In diesem Zusammenhang fügt sie auch die Möglichkeit einer Vermischung von Gattungskonventionen an. Als entscheidend für die Analyse der Form von Hans Christoph Buchs Roman erweist sich ebenso die Erzählerfigur und seine Beziehung zu anderen Figuren beziehungsweise zum Autor.<sup>84</sup> Jochen Dubiel verweist darauf, dass dieser Aspekt eng mit Bachtins Konzept der Dialogizität zusammenhänge:

Es geht ihm [Anm.: Bachtin] bei der Hybride wesentlich um ein ‚künstlerisch organisiertes System der Kombination von Sprachen‘, die sich in sozialen Dialekten, Gattungssprachen, Sprachen von verschiedenen Generationen oder Epochen auf unterschiedliche Weise, etwa

<sup>81</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 11.

<sup>82</sup> Toro, *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität*, S. 34.

<sup>83</sup> Vgl. Dubiel, *Manifestationen*, S. 63.

<sup>84</sup> Vgl. Birgit Neumann: *Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze*. In: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Hrsg. von Vera Nünning; Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: Metzler 2010, S. 276ff.

durch die Syntax oder die durch den fiktiven Erzähler gebrochene Sprache des Autors[!], innerhalb einer Äußerung dialogisch aufeinander beziehen lassen.<sup>85</sup>

Der erwähnte fiktive Erzähler und vor allem seine Funktion spielen auch in der Analyse von Buchs Roman eine entscheidende Rolle – Matías Martínez und Michael Scheffel liefern dazu mögliche Kategorisierungsvorschläge. Die Notwendigkeit der Analyse der Erzählerfigur wird nicht zuletzt dadurch bedingt, dass von einigen WissenschaftlerInnen (vor allem auch von Bhabha) der Aspekt der Distanznahme angeführt wird (siehe Kapitel „Zum Begriff der Hybridität“). Diese kann vorwiegend durch Ironie und eine parodistische Erzählweise, die nicht zuletzt Praktiken zur Dekonstruktion darstellen, erreicht werden; aus diesem Grund liegt das Augenmerk der Analyse auch auf diesen Möglichkeiten der Konstruktion von Hybridität. Bhabhas Konzeption des „Doppelblicks“ und der Auflösung von Dichotomien liegt dem Kapitel „Hybridität in Inhalt“ zugrunde. Während Aspekte wie „Wildes und Zivilisiertes“, „Aberglaube und Wissenschaft“ und „Unmögliche und mögliche Welten“ anfangs entgegengesetzt erscheinen, werden sie in Buchs Roman zu einem hybriden Gebilde. Hierbei spielen Ansätze von Matías Martínez, der in seinem Werk *Doppelte Welten* von zwei dargestellten Welten – einer realistischen und einer mythischen – ausgeht und anhand von Goethes *Wahlverwandtschaften* zeigt, dass „die erzählte Welt des Romans paradox verdoppelt“<sup>86</sup> wird, und Urs Bitterlis Ausführungen in *Die Wilden und die Zivilisierten* eine wichtige Rolle. Auch die Strömung des *Magischen Realismus*, die unter anderem von Alejo Carpentier (jenem Schriftsteller, dessen Werk Hans Christoph Buch als für sein Schreiben wichtige Referenz bezeichnet) vertreten wird und in der sich Realistisches und Fantastisches nicht ausschließen, sondern in der beide Anschauungen nebeneinander bestehen,<sup>87</sup> wird als hybriditätsbildendes Element in Buchs Roman analysiert. In diesen Aspekt fließt ebenso Michail Bachtins Konzeption der Groteske, die im Werk *Literatur und Karneval* ausgeführt wird, mit ein, denn um Lesegewohnheiten zu durchkreuzen und auf diese Weise die für den Aufbau eines dritten Raumes notwendige Distanz einnehmen zu können, bedarf es dekonstruktiver Mittel, die sich nicht zuletzt in der Groteske finden lassen.

So wird davon ausgegangen, dass der Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince* die angeführten Ansätze und Strömungen in sich vereint und nicht zuletzt deswegen einen hybriden Raum eröffnet.

---

<sup>85</sup> Dubiel, Manifestationen, S. 62.

<sup>86</sup> Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1996, S. 81.

<sup>87</sup> Vgl. Norbert Mecklenburg: *Dann und wann ein grünes Krokodil*. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 59.

Alfonso de Toro weist darauf hin, dass Fragen von Hybridität stets neu beantwortet und in einer disziplin-, länder- und autorenübergreifenden Weise behandelt werden müssten.<sup>88</sup> Hans Christoph Buchs Roman scheint in dieser Hinsicht vor allem aufgrund der Aufnahme (und Dekonstruktion) der Diskurse machtbeanspruchender Länder und der Verquickung unterschiedlichster Disziplinen einen Beweis für diese Annahme darzustellen.

### 3. Hans Christoph Buchs Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince*

#### 3.1. Der Roman und sein Entstehungskontext

Hans Christoph Buchs Roman ist 1984 veröffentlicht worden – in einer Zeit, in der wissenschaftliche Konzepte und der Begriff von Wissenschaft selbst von einem Umbruch ergriffen gewesen sind. Edward Saids Werk *Orientalism* ist bereits auf dem anglo-amerikanischen Markt gewesen, Homi Bhabhas *The Location of Culture* hat sich in der Entstehungsphase befunden, Ansätze der Postmoderne wie Poststrukturalismus und Postkolonialismus haben sich in den Literaturwissenschaften etabliert, Michel Foucault und Jacques Derrida hatten die in der Diskursanalyse und der Dekonstruktion wichtigen Erkenntnisse geliefert und der Blick der Wissenschaft hat sich zwangsläufig durch die neuen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Konditionen auf das *Fremde* und *Andere* richten müssen. Hans Peter Duerr zeigt die Notwendigkeit neuer Ausrichtungen mithilfe einer Metapher auf:

Das ‚Haus der Wissenschaft‘, dieser alte Prachtbau, ist anscheinend baufällig geworden, und weil die Renovierung vielen seiner Bewohner als zu aufwendig erscheint, zieht man es vielfach vor, die Mauern mit eilig aufgestellten Balken abzustützen. Allerlei Gespenster und Irrlichter, von denen es hieß, man sei sie schon lange los, geistern nachts durch die Räume oder hämmern zumindest an die Kellertür; Unkraut dringt durch die Ritzen und der Putz fällt von den Wänden.<sup>89</sup>

Der Herausgeber des Sammelbandes *Der Wissenschaftler und das Irrationale* und die darin zu Wort kommenden AutorInnen verdeutlichen, dass wissenschaftliche Herangehensweisen neu formuliert und grundlegend verändert werden müssten und dass der Blick über die damals gezogenen Grenzen der Wissenschaft hinaus ein wichtiger und von den neuen Rahmenbedingungen geforderter sei. Duerr führt als Beweis dafür Entwicklungen der vorangegangenen Jahrzehnte wie die Ansätze des Dadaismus, Adornos Vorstellung des Ganzen als „das

<sup>88</sup> Vgl. Toro, *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität*, S. 30.

<sup>89</sup> Hans Peter Duerr: Vorwort des Herausgebers. In: *Der Wissenschaftler und das Irrationale*. Erster Band. Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Hrsg. von ders. Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 9.

Unwahr<sup>90</sup>, die Kritik an Marx und Freud und vor allem den Umgang mit ihren Theorien, die Perspektive auf Randphänomene etc. an.<sup>91</sup> Zusätzlich sind das Interesse der deutschen Bevölkerung für den Naturschutz (auch die Partei der Grünen ist in Deutschland gegründet worden), die Ablehnung von Atomkraft und die Forderung nach mehr Humanität gestiegen. So sind die Rahmenbedingungen für einen nach Homi Bhabha wichtigen Raum ständiger Ausverhandlung und politischer Solidarität gegeben gewesen.

Einzelne AutorInnen des Sammelbandes üben Kritik an Ethnologie und Anthropologie, in denen bis zum damaligen Entwicklungsstand das Fremde immer wieder übergangen oder negativ konnotiert, wenig bis gar kein Platz für das Irrationale gelassen und die eigene Kultur als die Leitkultur angesehen worden seien. Die Vorwürfe machen deutlich, dass der Blick nun – idealerweise unvoreingenommen – über die eigenen Horizonte hinaus gerichtet werden sollte. Aus der Selbstreflexion solle häufig ein Erkenntnisgewinn, der für die weitere Entwicklung eines Konzepts von Hybridität von Nutzen sei, folgen. Justin Stagl beispielsweise räumt Georg Simmels Überlegungen, dass eine kulturelle Einheit einem Fremden meist bestimmte Merkmale, die laut Ersterer typisch für ihn seien, zuschreibe, ein; der Fremde werde auf diese Weise nicht mehr als Individuum wahrgenommen. An diese Ausgangsüberlegung knüpft der Ethnologe Munasu Duala M'bedy an: er wirft der Ethnologie vor, dieses Verhalten als Machtmittel eingesetzt zu haben. Ein weiterer Kritikpunkt für ihn ist die Annahme, dass vor allem auch für die Ethnologie als verstanden angesehen worden sei, was an die eigenen kulturellen Rahmenbedingungen angepasst worden war; das Fremde wäre – übersetzt in die vertrauten Kategorien – in den gewohnten Zusammenhang gebracht worden.<sup>92</sup> Alles, was sich auf diese Weise den Fähigkeiten zur Aneignung entzogen hat, ist verleugnet beziehungsweise als „anormal“ deklariert worden, allerdings ist die reale Lebenswelt immer wieder in den Vordergrund getreten<sup>93</sup> und so hat sich schließlich die Notwendigkeit ergeben, neue Ansätze zu suchen. Um den Perspektivenwechsel zu verdeutlichen, verwendet Justin Stagl ein Zitat von Dostojewski: „Ich gebe zu, daß Geister nur Kranken erscheinen; aber daraus folgt doch nur, daß Geister eben nur Kranken erscheinen können, aber nicht, daß es überhaupt keine gibt“<sup>94</sup>. Dennis Timm weist in diesem Zusammenhang auf Carlos Castaneda, der zwischen 1968 und 1978 für die damalige Anthropologie wichtige Werke verfasst hat, hin. Seine Ansätze, die die Relevanz außeralltäglicher Lebenswelten wie die der Magie

---

<sup>90</sup> Duerr, Vorwort, S. 9.

<sup>91</sup> Vgl. ebda, S. 9f.

<sup>92</sup> Justin Stagl: Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft. In: Der Wissenschaftler und das Irrationale. Hrsg. von Hans Peter Duerr, S. 273ff.

<sup>93</sup> Vgl. ebda, S. 283f.

<sup>94</sup> Fjodor Dostojewski: Schuld und Sühne zit.n. Stagl, Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft, S. 277.

aufzeigen, sind in deutlichem Gegensatz zu den Zielen und der Methodik wissenschaftlicher Herangehensweisen gestanden. Castaneda unterstreicht, dass sich ein Mensch nur dann als vollständig definieren könne, wenn er sich von alltäglichen Denk- und Wissensmustern ablöse und den Blick über die Grenzen der Wissenschaft hinaus richte.<sup>95</sup> In Wendy Doniger O'Flahertys Aufsatz wird außerdem deutlich, dass die Vorstellung, die Welt sei „nichts [...] als eine Einbildung des menschlichen Geistes“<sup>96</sup>, immer mehr in den Vordergrund gerückt worden ist. In der Postmoderne ist folglich ein Abwenden von den monolithischen Denkmustern der Moderne postuliert und auf Pluralität und Heterogenität abgezielt worden. All diese Ansätze bilden die für die Entwicklung von Bhabhas Konzept wichtige Ausgangslage und den Entstehungsrahmen von Hans Christoph Buchs Roman.

Gleichzeitig hat sich im deutschsprachigen Raum auch die literarische Strömung der *Neuen Innerlichkeit* entwickelt, deren AutorInnen das private Leben dem politischen Engagement vorgezogen haben, zeitgenössische Themen sind ausgespart worden. Diese Subjektivität ist den wissenschaftlichen Bestrebungen gegenübergestellt. Stagl allerdings weist darauf hin, dass ein radikales Einhalten weder der einen noch der anderen Richtung zu einem ganzheitlichen Erkenntnisgewinn führen könne.<sup>97</sup> Hans Christoph Buch selbst steht Aspekten dieser neuen Strömung einerseits positiv gegenüber, bringt andererseits aber auch einige Skepsis zum Ausdruck – durch die Kritik an der *Inneren Emigration* folgt Buch der Gruppe 47, in der er aktiv beteiligt gewesen ist und die ebenfalls VertreterInnen dieser Richtung ausgeschlossen hat:

Ich habe nie zu denen gehört, die die Beschäftigung mit der eigenen Person für unmoralisch oder für das Ergebnis einer antikommunistischen Verschwörung halten, im Gegenteil: ich habe den Autor als fühlenden und vorfühlenden Menschen, sein Recht auf Fiktion, Phantasie und Utopie nachdrücklich verteidigt gegen all jene, die ihn, auf dem Höhepunkt der dokumentarischen Welle, für abgeschafft erklärten.<sup>98</sup>

Aber ich habe den Verdacht, daß unsere sensiblen Schriftsteller ihre Sensibilität einzig und ausschließlich auf die eigene Person anwenden und gleichzeitig immer unempfindlicher werden für die Probleme anderer. Die Sensibilität wird so zur Negation der Solidarität, obwohl sie doch deren Voraussetzung sein sollte.<sup>99</sup>

[...] hier [Anm.: in der Prosa von Peter Weiss], so schien mir damals, war die Wirklichkeit restlos in Sprache überführt worden, gereinigt von den Schlacken des bloß Privaten – erst

<sup>95</sup> Vgl. Timm, *Die Linien der Welt greifen*, S. 407ff.

<sup>96</sup> Wendy Doniger O'Flaherty: *Der wissenschaftliche Beweis mythischer Erfahrung*. In: *Der Wissenschaftler und das Irrationale*. Hrsg. von Hans Peter Duerr, S. 431.

<sup>97</sup> Vgl. Stagl, *Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft*, S. 280f.

<sup>98</sup> Hans Christoph Buch: *Life is Cheap in Latin-America. Gedanken über Sensibilität und Solidarität*. Rede beim Grazer Literatursymposium, Oktober 1976. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek., S. 33.

<sup>99</sup> Ebda, S. 34.



viel später begriff ich, wie sehr die frühen Romane von Peter Weiss auf persönlicher Erfahrung beruhten.<sup>100</sup>

Im letzten Zitat wird Buchs Anspruch auf – vor allem politisches – Engagement, das auch sein Leben maßgeblich beeinflusst, deutlich. So hat er am Studentenprotest gegen den Vietnamkrieg teilgenommen, seine Betroffenheit aufgrund der Ermordung Robert Kennedys und Martin Luther Kings unterstrichen, die „Neue Linke“ in Berlin unterstützt, gegen Atomkraft in Gorleben protestiert, 1972 das Werk *Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur?* herausgegeben und eine Reportage über Wahlmassaker verfasst. Bedingt durch wichtige Aktivitäten Buchs in einer Zeit, in der Politik und Literatur eng miteinander verbunden gewesen sind (1960er Jahre) – er ist der Gruppe 47 beigetreten, hat zusammen mit Hubert Fichte, Peter Bichsel und Nicolas Born einen Kurs für Prosaschreiben besucht und seinen ersten Erzählband *Unerhörte Begebenheiten* publiziert –, ist seinen Werken das politische Engagement eingeschrieben.<sup>101</sup> In einer Rezension zu Buchs Dissertation zur Beschreibungsliteratur *Ut Pictura Poesis* äußert sich ein Kritiker zu Buchs politischem Einsatz und meint dazu, dass der Autor in seinen Werken auf eine „dialektische Einheit von ästhetischem und politischem Engagement“<sup>102</sup> abziele und das Augenmerk auf den gesellschaftlichen Sinn von Literatur lege. Oliver Pfohlmann weist darauf hin, dass eine „engagierte“ Literatur in der damaligen Bundesrepublik, also in einer Zeit, die von der Angst vor Atom- und Naturkatastrophen bestimmt gewesen ist, häufig zu finden gewesen sei.<sup>103</sup>

Auch Buchs Kontakte zu anderen nicht nur deutschen SchriftstellerInnen seiner Zeit haben wahrscheinlich sein Œuvre beeinflusst; im Werk *Waldspaziergang* führt der Autor dazu Folgendes an:

Wir – das war eine Gruppe angehender Autoren zwischen zwanzig und dreißig; Peter Bichsel, Nicolas Born, Hubert Fichte, Klaus Stiller und Hermann Peter Piwitt – um nur einige Namen zu nennen; unsere Lehrer hießen Günter Grass, Peter Weiss, Peter Rühmkorf, aber auch Hans Mayer und Ernst Bloch.<sup>104</sup>

Mit Hubert Fichte hat den Autor das Interesse für Haiti und seiner Kultur verbunden; wie Nicolas Born hat auch Buch einer sehr metaphorischen Sprache abgesagt, gleichzeitig aber versucht eine Utopie herzustellen. Peter Weiss könnte ihm unter anderem das

<sup>100</sup> Hans Christoph Buch, *Waldspaziergang* zit.n. Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 62.

<sup>101</sup> Vgl. Hans Christoph Buch: *Lebenslauf*. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 5-23.

<sup>102</sup> Helmut Günther: *Bedingtheit und Freiheit der Literatur*. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 39.

<sup>103</sup> Vgl. Oliver Pfohlmann: *Literaturkritik in der Bundesrepublik*. In: *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*. Hrsg. von Thomas Anz; Rainer Baasner. München: Beck 2004 (= becksche reihe. 1588.) S. 177.

<sup>104</sup> Hans Christoph Buch: *Waldspaziergang* zit.n. Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 12.

dokumentarische Schreiben nähergebracht haben – so werden wohl diese Bekanntschaften die Entstehung von Buchs Œuvre in gewisser Weise beeinflusst haben.

1978 hat Buch den Soziologen Herbert Marcuse, der sich vorwiegend mit den Ansätzen Karl Marx‘ beschäftigt hat, kennengelernt, aber auch Buchs Auseinandersetzung mit der Literatur Goethes, Kafkas, des haitianischen Schriftstellers Jacques Roumain etc.<sup>105</sup> hat ihre Spuren hinterlassen. Vor allem sein Verständnis von Goethes Literatur scheint seine eigene geprägt zu haben:

Von Goethe lernen heißt, Literatur in ihrem höchsten Anspruch zu ermesen – in Breite und Tiefe, Qualität und Quantität. Die Autonomie der Klassik ist keine Flucht vor der Wirklichkeit, sondern deren dialektische Aufhebung im Sinne einer literarischen Utopie.<sup>106</sup>

Diese literarische Utopie findet sich in abgewandelter Konstellation auch in Bhabhas Konzept der Hybridität und vor allem in Buchs Roman wieder.

In einem Gespräch über seine Beziehung zur Literatur des Nobelpreisträgers Joseph Brodsky und zum den Magischen Realismus maßgeblich beeinflussenden Schriftsteller Alejo Carpentier meint Buch, er habe von beiden gelernt, „was Weltliteratur ist“<sup>107</sup>.

Zusätzlich zu seiner politischen Einstellung und seinen Kontakten spielt seine Beziehung zu Haiti eine wichtige Rolle für den Roman. Bedingt durch die Verbindung seiner Familie zur Inselrepublik (sein Großvater ist dort Apotheker gewesen, sein Vater ist auf Haiti geboren), hat der Schriftsteller einige Reisen nach Haiti unternommen und dort nicht zuletzt den Voodoo kult und seine Bedeutung kennengelernt. Aber auch Aufenthalte in anderen Ländern (USA, Kanada, China, Brasilien, Mexiko etc.) und vor allem die durch den Beruf des Vaters bedingte Zeit, die Buch in Frankreich, das er als seine „zweite Heimat“<sup>108</sup> bezeichnet, verbracht hat, haben ihn verschiedene Kulturen kennenlernen lassen und ihm auf diese Weise neue Perspektiven auf das Schreiben und das Leben allgemein eröffnet.<sup>109</sup>

Der Blick auf Haiti als literarisches Sujet lässt sich (vor allem im 20. Jahrhundert) bei einigen AutorInnen finden. Herbert Uerlings begründet dies mit der Tatsache, dass die Inselrepublik aufgrund ihrer synkretistischen Ausformungen (der Kunst, Gesellschaft etc.) und ihrer Geschichte (Kolonialismus, Dekolonisierung, Globalisierung) quasi prädestiniert für eine vor allem postkolonialistisch orientierte Auseinandersetzung sei.<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Vgl. Buch, Lebenslauf, S. 15ff.

<sup>106</sup> Gespräch mit Hans Christoph Buch, S. 28.

<sup>107</sup> Ebda.

<sup>108</sup> Buch, Lebenslauf, S. 5.

<sup>109</sup> Vgl. ebda, S. 5f.

<sup>110</sup> Vgl. Uerlings, Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur, S. 33f.

So vielfältig wie Buchs Leben stellt sich auch sein Œuvre dar: „Romane, Erzählungen, Reportagen, Berichte, historische Dokumentationen, Sammelbände zur Literaturtheorie, Anthologien und Zeitschriften, Zeitungsartikel, Features für den Rundfunk und Drehbücher für Film und Fernsehen“<sup>111</sup>. Im weitesten Sinn kann also Hans Christoph Buch – nicht zuletzt durch seine deutsch-haitianischen Wurzeln – als Protagonist des Hybriden bezeichnet werden.

### 3.2.Zur Rekonstruktion der „Story“ und ihrer Form

Der Autor zeichnet in drei Teilen die Geschichte Haitis von der Aussendung französischer Truppen über den anschließenden Kampf um die Unabhängigkeit (die schließlich 1804 erreicht worden ist) bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, als der Diktator François Duvalier – von allen Papa Doc genannt – die Macht innegehabt hat, nach. An dieser Stelle muss allerdings angeführt werden, dass die Zuschreibung in einer Rezension, es handle sich um „drei selbständige[!] Teile“<sup>112</sup>, einer genaueren Betrachtung bedarf (vgl. dazu Kapitel „Zur Funktion der Romanform“). Zu Beginn des Buches findet sich ein Prolog, der metaphorisch die Form des Romans erläutern soll: „Der Roman, den ich schreiben will, hat die Form einer Burgruine, dessen drei Flügel – A, B und C – aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert stammen“<sup>113</sup>. Mit seinen weiteren Ausführungen deutet der Erzähler an, dass der Tod auf Haiti allgegenwärtig ist und dass sich die Situation nicht ändern wird; die Bewohner des Schlosses sind Zombies und „dazu verurteilt, die immergleichen Handlungen zu wiederholen, die sie im Leben falsch gemacht haben“ (H, 7). Diese übernatürlich anmutende Bezeichnung (Zombies) wird allerdings geschichtlich begründet,<sup>114</sup> denn über dem Portal des Schlosses findet sich die Inschrift „THOSE WHO HAVE NOT UNDERSTOOD THE PAST ARE CONDEMNED TO REPEAT IT“ (H, 7). Sowohl durch die Erwähnung einiger historischer und fiktiver Personen (Lenz, Kleist, Seghers, Voltaire, Rousseau, Louverture, Duvalier, Bonaparte, Proust, Karloff, Green, der französische Offizier Vincent, Onkel Guillaume, der Widerstandskämpfer Roumel, der Chauffeur Dorléus Prémumé etc.), die in bizarr anmutenden Verhältnissen zueinander stehen und sich in den Räumen des Schlosses aufhalten, als auch durch eine verdichtete Beschreibung wird die Leserschaft mit einer scheinbaren Zusammenfassung der sich im restlichen Roman vor ihren Augen aufdröselnden Geschichte/n konfrontiert.

<sup>111</sup> Carl Paschek: Vorwort. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von ders., S. 4.

<sup>112</sup> Mecklenburg, Dann und wann ein grünes Krokodil, S. 59.

<sup>113</sup> Hans Christoph Buch: Die Hochzeit von Port-au-Prince. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 7. (im Folgenden wird die Quelle durch „H, [Seitenangabe]“ direkt nach dem Zitat angeführt)

<sup>114</sup> Vgl. Herbert Uerlings: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 92.) S. 155.

Wie eine Mischung aus Abenteuer- und historischem Roman erscheint das erste aus fünf Kapiteln bestehende Buch, das den Titel „Die sieben Leben des Kaimans“ trägt. Als Einstieg wird die Ankunft der französischen Flotte unter dem General Leclerc auf der Insel Hispaniola beschrieben, im Weiteren erfolgt ein Rückblick auf die Ereignisse, die dem Unabhängigkeitskampf Haitis vorangegangen sind. Unter der Herrschaft von Toussaint Louverture erringt die Insel schließlich 1804 ihre Unabhängigkeit, der Negergeneral selbst (Buch weist darauf hin, dass „Neger“ – „nègre“ – auf Haiti gleichbedeutend mit „Mensch“ ist<sup>115</sup>) wird am Ende des zweiten Kapitels verhaftet. Eingebunden in abenteuerlich fantastische Ereignisse (vor allem in die Schatzsuche der „drei Gefährten“ (H, 45), des Adjutanten Vincent Laraque, des Lehrers Maître Coisson und des Schiffsarztes Dr. Dupuy) und exotistische Beschreibungen finden sich immer wieder historisch belegte Tatsachen über die Geschichte Haitis und Frankreichs. Der Versuch der Franzosen, die Sklaverei wieder einzuführen, scheitert, die das fünfte Kapitel abschließenden Worte „LA LIBERTÉ OU LA MORT“ (H, 8) lassen allerdings auch Nichtkenner der historischen Entwicklung darauf schließen, dass die Allgegenwart des Todes weiterhin bestehen bleibt.

Im Postscriptum des ersten Buches erfährt die bisherige Erzählung eine Wende: „So etwa hat mir der Kaiman die Geschichte erzählt“ (H, 79). Mit seinen Worten „Krick? Krack!“ (H, 82) versucht das Tier den Wahrheitsanspruch des Erörterten zu unterstreichen. Für die Leserschaft mutet die scheinbare Selbstverständlichkeit dieser neuen Situation trotz aller bereits eingeführten überraschenden Wendungen wiederum verwirrend an. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit lässt der Autor den Kaiman die Geschichte weitererzählen und die Schicksale einiger Figuren, so auch die historisch belegte Ermordung des haitianischen Kaisers Dessalines, erläutern.

Das zweite Buch, betitelt mit „Erinnerungen an die Unterentwicklung“, bricht mit der Erzählweise der vorangegangenen Seiten. Mittels (nahezu) unkommentierter Dokumente wie einzelner Depeschen, Protokolle und Zeitungsartikel wird ein Ereignis in der Geschichte Haitis und Deutschlands geschildert. Der genaue Hergang des Geschehens kann allerdings von der Leserschaft nicht rekonstruiert werden, denn widersprüchliche Aussagen verhindern einen logischen Nachvollzug. Wie Uerlings beweist, sind die vom haitianischen Außenminister Solon Ménos veröffentlichten Dokumente vom Autor nicht eins zu eins wiedergegeben, sondern teilweise verkürzt oder verändert worden, andere sind hinzugefügt worden.<sup>116</sup> Emil Lüders, ein in Haiti lebender Kaufmann, wird verhaftet und rechtskräftig verurteilt. Allerdings legt er gegen das Urteil Berufung ein und bittet dafür auch den

---

<sup>115</sup> Vgl. Hans Christoph Buch: Tanz auf dem Vulkan. In: RONDO. Der Standard vom 20. 10. 2010.

<sup>116</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 176f.

kaiserlich-deutschen Minister-Residenten Graf Schwerin um Hilfe. Dieser tritt mit Ménos in Kontakt und wirft dem haitianischen Gericht vor, ein rechtswidriges Urteil gefällt zu haben. Schließlich wird auch die deutsche Öffentlichkeit in die Affäre mit hineingezogen, die deutsche Presse veröffentlicht teils rassistische Artikel, auch die französische, englische und amerikanische Presse bleiben nicht unbeteiligt. So wandelt sich Lüders Verurteilung zu einer Staatsaffäre. Die Auseinandersetzung mündet schlussendlich in die Androhung der Zerstörung Haitis, zwei deutsche Schiffe ankern bereits im Hafen der Insel. Auf Forderung Deutschlands wird Emil Lüders begnadigt und entschädigt, auch die deutschen Generäle werden auf Haiti willkommen geheißen. Deutlich wird dem Leser/der Leserin in diesen Dokumenten, dass der eigentliche Grund des vehementen Einschreitens von Deutschland vielmehr ein wirtschaftlicher ist: Das Land ersucht um Bewilligung von Flottenkrediten. Zusätzlich wird das Bild von Haiti, das sich die Leserschaft im Laufe der Lektüre macht, um den Faktor der absoluten Unterlegenheit gegenüber den Großmächten erweitert, die Insel wird zum Spielball ökonomischer und kolonialer Interessen Deutschlands und Amerikas. Herbert Uerlings vergleicht die Geschehnisse mit einer „David und Goliath Geschichte“<sup>117</sup>, wobei sich der Ausgang der Auseinandersetzung für Haiti, die unterlegene Insel, als sehr negativ erweist. Hans Christoph Buch suggeriert in diesem Teil seines Romans geschichtliche Wahrheit, in der Leserschaft bleibt das Gefühl der Anwesenheit von Unwirklichem (wie es sich im ersten Buch aufgebaut hat) allerdings bestehen.

Unter dem Titel „Unterhaltungen deutscher Auswanderer“ scheint der Autor – wie in einigen Rezensionen zu finden<sup>118</sup> – schließlich seine eigene Geschichte mit der faktischen Geschichte Haitis und der fiktiven Welt des Romans zu verweben (auch dieser Aspekt bedarf einer genaueren Betrachtung). So treten wiederum historische Personen auf, die sich namentlich auch im Verwandtschaftskreis des Autors finden lassen. Vor allem der Großvater Louis Buch, der auf Haiti eine Apotheke eröffnet, ist historisch belegt. Im Roman allerdings wird diese Geschichte erneut von magisch-mythischen Elementen durchkreuzt; die Erzählweise erinnert an das erste Buch, auch das „Krick? Krack!“ (H, S. 305) des Kaimans ist wieder vernehmlich. Louis' Gattin Pauline (die den gleichen Namen wie Leclercs Frau aus dem ersten Teil trägt und auch Ähnlichkeiten mit ihr aufweist) stirbt – aufgrund einer „melancholischen Depression“ (H, 187) –, obwohl sie von Dr. Dupuis versorgt worden ist (sein Name erinnert an den im ersten Teil vorkommenden Schiffsarzt). Louis selbst geht seinem Forscherdrang nach und exportiert unter anderem exotische Pflanzen und Tiere nach Europa. Schließlich

---

<sup>117</sup> Ebda, S. 178.

<sup>118</sup> Vgl. u.a.: Herbert Wiesner: Wenn Fakten und Fiktionen Hochzeit halten. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 59.

zeugt er mit der Fee Anacoana in sieben Jahren sieben Kinder und erhält als Dank für den „Fortbestand ihres Stammes“ (H, 221) eine Kolanuß und das Rezept für das Getränk Coca Cola. In diesem Teil des Romans wird auch die Geschichte von Louis' Bruder George, der „im Auftrag der Kirche der Heiligen des Jüngsten Tages“ (H, 235) auf die Insel kommt, beschrieben. Seine Versuche, die haitianische Bevölkerung zu missionieren, scheitern und so verschwindet er „und ward nie mehr gesehen“ (H, 242). Auch Passagen über die Kinder von Louis und Pauline, Toni und Guillaume (Onkel G.), finden sich im Buch. Während Toni vom NS-Offiziersanwärter Gustav begehrt wird, der sie schließlich aufgrund der Einhaltung der Rassentrennung verlässt (oder der entführt wird?), und sie sich dem Widerstandskämpfer Pierre Roumel anschließt, sieht sich Onkel G. rassistischen Vorurteilen in Deutschland und sexueller Ausbeutung ausgesetzt. Deutlich wird in dieser Geschichte der scheiternde Versuch, den jungen Guillaume an deutsche Gebräuche anzupassen: „Auf dem Foto, das vor mir liegt auf dem Schreibtisch, trägt Onkel G. Lederhosen, bayrische Trachtenhosen mit Hirschhornknöpfen, krachledern ist das richtige Wort dafür, viel zu weite, viel zu breite, viel zu lange kurze Hosen“ (H, 271). Seiner einzigen Begeisterung – dem Fliegen – geht er schließlich mit einer Sportfliegerin nach; der Versuch, nach Übersee zu fliegen, scheitert und so entschließt er sich, Präservative zu testen, diese nach der Benutzung zum Trocknen aufzuhängen und an „einschlägig interessierte Kunden zu verkaufen“ (H, 282). Auf einer Flügeltür mit der Aufschrift *Plaisirs de l'Éternité* (H, 303) fliegend verschwindet Onkel G. am Ende.

Die drei Bücher des Romans zeichnen ein Panoptikum einer fiktiven Geschichte Haitis. Indem Buch Fiktion und Realität stets ineinander verwebt und mit einer scheinbaren Selbstverständlichkeit präsentiert, baut er eine „logisch mögliche Welt“<sup>119</sup>, die allerdings gegen die physikalischen Gesetze der allgemein bekannten Welt verstößt, auf. Augenscheinlich werden außerdem einige intertextuelle Bezüge (am deutlichsten jene zu Kleists *Verlobung in St. Domingo*), die Buchs Roman um verschiedene Lesarten und Perspektiven erweitern. Das Fremde und Eigene scheinen nicht zuletzt aus diesem Grund unmöglich zu unterscheiden, auch die Positionen von Unterdrückten und Unterdrückern können nicht als stabil angesehen werden. Mithilfe von burlesken Übertreibungen, ironisierten Passagen und einer parodistischen Erzählweise werden koloniale Diskurse häufig dekonstruiert – groteske Darstellungen in Kafka-Manier sind der Welt des Romans durchgehend eingeschrieben.

---

<sup>119</sup> Matias Martínez; Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München: Beck 2005, S. 130.

## 4. Analyse des Romans

Im Folgenden wird Hans Christoph Buchs Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince* unter dem Aspekt literarischer Hybridität analysiert. Verschiedenste literarische Strömungen des 20. Jahrhunderts bilden dabei die für die Betrachtung wichtige Ausgangsbasis; so spielen die im Kapitel „Versuch einer Poetologie“ angesprochenen Theorien eine essentielle Rolle und fließen in die Analyse mit ein. Die drei Hauptaspekte Hybridität in Form, Inhalt und durch Intertextualität sind wiederum in Unterkapitel unterteilt.

### 4.1. Hybridität in Form

Martínez und Scheffel setzen sich in ihrer Erzähltheorie mit dem Aspekt des Erzählens auseinander, das Augenmerk dabei liegt auf dem literarischen Erzählen. Als Klassifikationskriterien werden die zwei möglichen Merkmalspaare „real vs. fiktiv“ und „dichterisch vs. nichtdichterisch“<sup>120</sup> eingeführt, so können sich vier verschiedene Kombinationen ergeben. Als Normalfall führen Martínez und Scheffel die nichtdichterische Erzählung realer Geschehnisse, die von Genette als *faktual* bezeichnet wird, an, allerdings existiere auch die nichtdichterische Erzählung fiktiver Vorgänge, also eine Täuschung oder Lüge. Davon zu unterscheiden sei die dichterische Erzählung fiktiver Ereignisse, Martínez und Scheffel nennen hierbei das Märchen als typisches Beispiel. Die Notwendigkeit einer weiterführenden Analyse ergibt sich aber bei der dichterischen Erzählung, die eine Kombination aus realen und fiktiven Geschehnissen wiedergibt.<sup>121</sup> Dieses Phänomen kann in Hans Christoph Buchs Roman festgemacht werden, die dokumentierte Geschichte Haitis und gewisser historischer Personen wird in eine fiktive Welt eingeflochten. Aus diesem Grund wird im Folgenden das Augenmerk auf die Figur des Erzählers als Arrangeur der geschilderten Verhältnisse und die Form des Romans allgemein gelegt. Dabei spielen nicht zuletzt Bhabhas Begriff der Mimikry und die Wichtigkeit der Distanznahme eine entscheidende Rolle.

#### 4.1.1. Zur Figur des Erzählers und seiner Funktion

---

<sup>120</sup> Martínez; Scheffel, Einführung, S. 10.

<sup>121</sup> Vgl. ebda, S. 10f.

Gleich in der ersten Zeile des Prologs trifft die Leserschaft auf ein „Ich“ („Der Roman, den ich schreiben will“; H, 7), das Problem der Dichotomie Erzähler/Autor wird hierbei deutlich. Während der/die LeserIn eines Romans einen Erzähler erwartet, womöglich aber auch die Biografie des Schriftstellers kennt, weist sich das hier auftretende Ich als Autor, der den vorliegenden Roman verfasst hat, aus und stiftet somit Verwirrung. Martínez und Scheffel führen aber an, dass im Gegensatz zur faktualen Erzählung in der fiktiven eine Nichtidentität von Autor und Erzähler bestehe.<sup>122</sup> Auf Basis dieser Annahme und durch die paratextuelle Klassifizierung von Buchs Werk als Roman (die auch vom Autor vor dem Prolog nochmals betont wird: „dieses Buch [...], das, wie jeder Roman, eine erfundene Geschichte erzählt: Übereinstimmungen mit real existierenden Personen sind deshalb ausgeschlossen“; H, 6) muss die Leserschaft allerdings davon ausgehen, dass es sich hierbei um den Erzähler, der einen Roman schreibt, handelt. In diesem Fall kann am Einstieg der Typus des intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers festgemacht werden, denn er schildert in der ersten Person, also als erzählendes und erlebendes Ich<sup>123</sup>, seine Geschichte, nämlich die des Romanschreibens. So wird die Leserschaft gleich zu Beginn aus den ihr vertrauten Lesegewohnheiten geworfen, was eine wichtige Basis für die Öffnung eines dritten Raumes darstellt.

Mit dem Einsatz der Metapher des Schlosses und der dichterischen Erzählweise wird allerdings klar erkennbar, dass die Geschehnisse hier in einer fiktiven Welt ablaufen und dass ein Erzähler die Geschichte schildert. Spätestens bei der Beschreibung der Figur des Baron Samedi („der Herr der Friedhöfe“; H, 7) befindet sich die Leserschaft in der erfundenen Welt des Romans und der Erzähler fungiert auktorial, überblickt sämtliche Räume des Schlosses und schildert – meist sehr nah an den Figuren, was an der detailgetreuen Darstellung sichtbar wird – die Handlungen der einzelnen Personen. Durch die direkte Wiedergabe des Dialogs zwischen Rousseau und Voltaire (vgl. H, 8) tritt der Erzähler in den Hintergrund, das fiktive Gespräch läuft ohne Erzählerkommentar ab. In der Wiederaufnahme der Schilderung der Ereignisse wird die Position des Erzählers erkennbar: er fungiert als Beobachter, der die einzelnen Räume des Schlosses durchleuchtet und die Geschehnisse für die Leserschaft aufbereitet. Zusätzlich überlagern sich im Prolog die Zeitebenen.<sup>124</sup> So treten historische Personen, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, gleichzeitig auf. Hierbei wird einerseits der fiktive Charakter der Erzählung deutlich, andererseits entspricht der Romanbeginn Bhabhas Konzept eines zeitlosen dritten Raumes. In diesen scheint der gesamte Text

---

<sup>122</sup> Vgl. Martínez; Scheffel, Einführung, S. 83.

<sup>123</sup> Vgl. ebda, S. 81.

<sup>124</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 156.



eingeschrieben, denn erzählt wird stets zeitraffend; so werden 200 Jahre der Geschichte Haitis auf 305 Buchseiten geschildert.

Die Schwierigkeit der Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler ergibt sich erneut, wenn „meine haitianische Großmutter“ (H, 9) und „mein aus Deutschland ausgewanderter Großvater“ (H, 9f) eingeführt werden. Ein Blick auf Hans Christoph Buchs Lebenslauf (und vor allem auf die Widmung des Romans „*À la mémoire de ma grand-mère Luce Laraque, morte à Port-au-Prince le 30 décembre 1969, je dédie ce livre*“; H, 5) zeigt, dass die Frau seines Großvaters tatsächlich Haitianerin gewesen und Buchs Großvater auf die Insel ausgewandert sind. So stellt sich hier die Frage, ob der Autor hinter seiner Fiktion hervortritt und über seine einst real existierenden Großeltern spricht. Ausgehend von der Tatsache, dass das Werk als Roman charakterisiert worden ist, muss allerdings wiederum darauf verwiesen werden, dass es sich um fiktives Erzählen handelt – dennoch bleibt die Frage nach faktualen Schilderungen stets im Raum präsent. Dieser Kunstgriff macht das Schreiben Buchs aus: Durch die Verweise auf real existierende Personen weckt der Erzähler Assoziationen, die Leserschaft glaubt, sich auf einem vertrauten Terrain zu befinden, gleich darauf werden aber Leseerwartungen durchbrochen und Verwirrung gestiftet, wodurch eine Distanznahme quasi erzwungen wird. So trifft die Leserschaft scheinbar immer wieder auf Fallen, worunter sich auch die Familiengeschichte des dritten Buches (mit Namensgleichheiten zwischen Romanfiguren und Personen aus der Familie des Autors) subsummieren lässt. Erst gegen Ende des Romans weist der Erzähler explizit auf seine fiktive Welt hin: „Ich schreibe auf was nicht war und sich so nie zugetragen hat, die Geschichte eines Mannes der wirklich gelebt hat und dessen richtigen Namen ich hier nicht nennen darf“ (H, 271) / „Nach der Kunstflugvorführung, die ich auf einem zum Flugplatz umfunktionierten Fußballfeld stattfinden lasse“ (H, 278). Explizit zeigt und klassifiziert sich der Erzähler als solcher am Ende des Prologs, hierbei stehen seine Erläuterungen allerdings im Widerspruch zu den eben genannten: „Aber ich will die Geschichte von Anfang an erzählen, so wie sie sich wirklich zugetragen hat“ (H, 10). Spätestens hier ist eine weitere Kategorisierung vonnöten: Der Erzähler ist wie behauptet dabei, als Autor fungierend einen Roman zu schreiben – diese Erzählebene kann als Rahmenhandlung klassifiziert werden. Das bedeutet, dass die Erzählungen der drei Bücher von Hans Christoph Buchs Werk (so vor allem die Geschichte Haitis) als Binnenerzählungen, die allerdings wiederum von einem intradiegetischen Erzähler in der Erzählung, dem Kaiman, geschildert werden, angesehen werden müssen. Ausgehend von dieser Konstellation ergibt sich folgende Struktur:

1. Rahmenhandlung: 1. beziehungsweise extradiegetischer Erzähler<sup>125</sup> erläutert, dass er einen Roman schreibt, er spricht auch das Publikum an („je nachdem, welche Übersetzer der geneigte Leser vorzieht“, H, 79), verlangt vom 2. Erzähler (Kaiman) Erklärungen und ist selbst Teil der Geschichte, die er verfasst (allerdings nur als Beobachter; vgl. H, 82)
2. Binnenerzählung: 2. beziehungsweise intradiegetischer Erzähler – Kaiman und selbst Figur der Handlung – erläutert Abenteuer des ersten Buches und Familiengeschichte des dritten, außerdem tritt er mit dem 1. Erzähler in Kontakt (vgl. H, 79)
3. Binnenerzählung: Geschehnisse des ersten, zweiten und dritten Buches
4. Binnenerzählung: Louis Buch (metadiegetischer Erzähler) schildert Erlebnisse seines Bruders (vgl. H, 235-242) / Maître Coisson (metadiegetischer Erzähler) berichtet von seinen eigenen Erlebnissen (vgl. H, 66-70)

Diese Ebenen können nicht als hierarchisch deklariert werden, denn sie überschneiden sich immer wieder, vor allem wenn der Kaiman dem Erzähler der Rahmenhandlung die Geschichten über Haiti schildert, der erste Erzähler nachfragt, was „mit den übrigen Personen unserer[!] Geschichte“ (H, 80) geschieht oder er darauf hinweist, dass der Kaiman (der intradiegetische Erzähler) im Lauf der Geschichte „mindestens zweimal getötet und anschließend in Stücke zerhackt worden“ (H, 82) ist – hier zeigen sich einige Metalepsen, was Wolf als „narrativen Kurzschluss“<sup>126</sup> bezeichnet, die Grenzen der Erzählebenen verschwimmen. So besteht ein gleichzeitiges Nebeneinander verschiedener Erzähler, zusätzlich verwirrt die Tatsache, dass autobiographische Elemente scheinbar in den Text einfließen (obwohl Buch Übereinstimmungen bereits am Beginn ausschließt) und der am Anfang auftretende Erzähler auf den ersten Blick mit dem Autor gleichgesetzt werden könnte. Buch zielt allerdings in seinem Werk vor allem darauf ab, Leseerwartungen und –gewohnheiten aufzubrechen und auf diese Weise den Blick auf das Andere (das in Folge der Distanznahme auch den Blick auf das Andere im Eigenen freigibt) zu verändern.

Auch Michail Bachtins Theorie scheint in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle zu spielen. Der Einsatz von Dialogizität zwischen Autor und Figuren<sup>127</sup> kann im Roman festgestellt werden. So tritt der extradiegetische Erzähler, der sich als Autor präsentiert, mit der Figur (und dem intradiegetischen Erzähler) seines Textes in Kontakt und beginnt mit ihm

<sup>125</sup> Die Unterscheidung zwischen extra-, intra- und metadiegetischem Erzähler geht auf Gérard Genette zurück. Vgl. Silke Lahn; Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Mit Abbildungen und Grafiken. Unter Mitarbeit von Matthias Aumüller et al. Weimar: Metzler 2008, S. 81.

<sup>126</sup> Werner Wolf: Illusion zit.n. Martínez; Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 79.

<sup>127</sup> Vgl. Samoyault, L'Intertextualité, S. 11.

ein Gespräch. Hierin kann eine wörtlich verstandene Umsetzung von Bachtins Theorie gesehen werden: ein Autor dialogisiert mit seiner Figur. Zusätzlich unterstreicht Bachtin die Verwendung der erlebten Rede, die für ihn die typische Erzählweise seines Dialogizitäts-Ansatzes darstellt.<sup>128</sup> Die im Roman augenscheinlich werdende Nähe des Erzählers zu seinen Figuren lässt teilweise auf ebendiese Erzählweise schließen. So erscheinen einige Bewertungen wie jene der Figuren: „obwohl die Disharmonie der Töne ihr Gehör beleidigte“ (H, 57) / „die mit ihren gezackten Schwänzen / den modrigen Untergrund aufwühlten, eine unzüchtige[!] Vorstellung, die sie wider Willen erregte“ (H, 185). Außerdem gibt der Erzähler immer wieder die Gedanken der Figuren preis und kennt auch ihre Träume: „oder er feuerte mehrere Pistolenschüsse auf einen Kolibri ab, den er für seine Naturaliensammlung zu erhalten wünschte“ (H, 31) / „Er hatte keine Zeit mehr, diesen Gedanken zu Ende zu denken“ (H, 72). Auf Seite 72 wird zusätzlich ein Wechsel in das Präsens deutlich: „Vincent ist noch ein Kind. An der Hand seiner Mutter beobachtet er mit angstvoll aufgerissenen Augen, wie der Voodoopriester sich langsam erhebt“ (H, 72) / „Vincent kann ihrem Rhythmus nicht widerstehen, er ist selbst die Trommel“ (H, 73). An dieser Stelle (im Modus eines Bewusstseinsberichts) manifestiert sich deutlich der dialogische Charakter der Erzählerrede, „la narration prend apparemment en charge la pensée des personnages“<sup>129</sup>. Die Anwendung von Bachtins Konzept der Dialogizität im Roman impliziert, dass eine strikte Trennung der Rollen (Erzähler, Autor, Figur) nicht mehr möglich ist, was sich vor allem auch an der Wende des Postscriptums des ersten Buches zeigt: Eine der wohl die Leseerwartungen am deutlichsten sprengenden Szenen ist jene, in der der Kaiman nachträglich als Erzähler der Abenteuer- und Historiengeschichte preisgegeben wird. Dieses überraschende Moment relativiert die vorangegangenen Schilderungen. Trotz der Tatsache, dass Reales und Fiktion im Roman nebeneinander bestehen, entzieht sich die Passage dem Bild einer logisch geknüpften Weltordnung und lässt die Leserschaft auch an den als dokumentierte Geschichte dechiffrierten Schilderungen zweifeln. Im Sinne Bhabhas können der Kaiman und seine Enthüllung als Erzähler als die Brücke zu einem hybriden Raum verstanden werden, indem eine ständige Aushandlung zwischen Fiktion und Realität stattfindet: Grenzen verschwimmen, eine Differenzierung zwischen diesem scheinbaren Gegensatzpaar ist nicht mehr möglich.

Der Autor greift allerdings etwaigen Vorwürfen der Täuschung vor, indem er eben am Anfang seines Romans betont, dass es sich hierbei um eine fiktive Darstellung handle – und trotzdem lassen sich immer wieder reale Ereignisse aus der Geschichte Haitis finden. Zum Aspekt der ständigen Aushandlung kommt hinzu, dass durch den Kaiman Distanz zum

<sup>128</sup> Vgl. Samoyault, L'Intertextualité, S. 12.

<sup>129</sup> Ebda.

Geschehen hergestellt wird, denn ein sprechendes und vor allem mythisch belegtes Tier entzieht sich den physikalischen Gesetzen der in Europa bekannten Welt und unterstreicht das Element des Übernatürlichen. So wird das Unvertraute im Vertrauten hervorgebracht (was auf Helmut Plessners Ansatz aufbauend als Kriterium für die Konstruktion von Hybridität gesehen werden kann), wenn der Kaiman als Erzähler in einer aus einem eurozentrischen Blickwinkel erläuterten Geschichte fungiert. Dabei wird ebenso ein etwaiges routiniertes Leseverhalten aufgebrochen, denn die Relativierung durch den Kaiman im Nachhinein widersetzt sich den Leseerwartungen, vor allem deshalb, weil bereits zu Beginn ein Erzähler eingeführt wird, der durch die Kennzeichnung als Romanschreiber in eine logisch kausale Welt eingebaut wird. Zusätzlich mutet die Tatsache, dass der erste Erzähler seine Unkenntnis bezüglich der Rolle des Kaimans („Und welche Rolle spielst *du* in dieser verworrenen Geschichte?“; H, 81) und der Schicksale einiger Figuren seiner Geschichte ausdrückt, ungewöhnlich an. Der Aspekt des Übernatürlichen wird zwar bereits in der Darstellung des ersten Buches deutlich, dennoch sind realistische Elemente stets präsent; der erzählende Kaiman stellt allerdings ebendieses Verhältnis von Realität und Fiktion in Frage. Unterstützt wird dieser Kunstgriff zusätzlich von dem häufig wiederkehrenden „Krick? Krack!“ des Tieres, das die Leserschaft immer wieder darauf hinweist, dass die angelegte Lesart relativiert werden kann, was ein verfremdendes Gefühl im Leser/in der Leserin hervorrufen kann, denn wie Martínez und Scheffel unterstreichen, sei das Publikum „stets bestrebt, die erzählte Welt als eine stabile und konsistente Totalität zu konstruieren“<sup>130</sup>. Allerdings wird gerade vom Kaiman ein solcher Versuch, Stabilität herzustellen, durchkreuzt. Dieser Verfremdungseffekt führt dazu, die Aufmerksamkeit der Leserschaft zu schärfen, und eröffnet einen hybriden Raum.

Im Postscriptum wird auch erkennbar, dass der erste Erzähler ebenfalls eine Figur des von ihm geschriebenen Romans ist, er nimmt an der Geschichte allerdings nur als Beobachter teil: „Mit diesen Worten gab der Kaiman mir zu verstehen, daß er unsere Unterhaltung als beendet ansah, und zog sich in die trübe Untiefe seines Teiches zurück“ (H, 82). Diese Positionen (sowohl des Kaimans als auch des ersten Erzählers) ermöglichen es, koloniale Diskurse zu dekonstruieren, das Nebeneinander der zwei Erzähler kann als gleichzeitiges Bestehen von Fremdem (dem Kaiman) und Eigenem (dem ersten Erzähler) postuliert werden. Dass die beiden in Kontakt treten und vor allem dass der für westliche Kulturen als das Andere empfundene Kaiman den ersten Erzähler als „Grünschnabel“ (H, 82) bezeichnet, weil er aus der Perspektive des Tieres naive Fragen stellt, subvertiert deutlich koloniale Diskurse. An

---

<sup>130</sup> Martínez; Scheffel, Einführung, S. 126.

dieser Stelle muss auch der Hinweis, dass das Buch in mehrere Sprachen übersetzt worden ist, so auch ins Französische (*Le Mariage de Port-au-Prince*), gegeben werden. Die Positionen (Fremdes und Eigenes) sind folglich – je nach Perspektive – austauschbar, denn während das mythisch konnotierte Tier für die europäische Zivilisation eher das Fremde verkörpert, könnten LeserInnen anderer Kulturen (vor allem der haitianischen) im Kaiman etwas Vertrautes entdecken. Inmitten dieser verschiebbaren Grenzen wird ein dritter Raum aufgebaut, in dem sich Erzählebenen überschneiden, Zuschreibungen von Fremdem und Eigenem nicht mehr möglich sind und etwaige koloniale Diskurse aufgelöst werden. Außerdem werden fixe Rollenzuschreibungen aufgebrochen, denn der Kaiman muss dem Autor (dem ersten Erzähler, der eigentlich ein den Roman umspannendes Wissen haben sollte) immer wieder Informationen liefern – dieser im Werk eingesetzte Kunstgriff stellt stabile Rollenverhältnisse und Klassifizierungen in Frage, was ebenfalls einen Aspekt der Konstruktion von Hybridität darstellt.

Anders verhält sich die Position der/des Erzähler/s im zweiten Buch. Während er im ersten Teil immer wieder oft pseudo-philosophisch kommentierend eingreift („So eng wohnen Glück und Unglück manchmal beisammen!“; H, 63), werden die vom Autor ausgewählten Dokumente des zweiten Buches (nahezu) ohne Erzählerkommentare aneinandergereiht, die Darstellung könnte auf den ersten Blick als nichtdichterische Erzählung realer Vorgänge klassifiziert werden. Herbert Uerlings allerdings weist auf die von Buch durchgeführten Veränderungen einiger Dokumente hin,<sup>131</sup> folglich verschwimmen in dieser Darstellung immer wieder die Grenzen zwischen dichterischem und nichtdichterischem Erzählen. Außerdem bleiben die einzelnen Kapitel nicht wirklich unkommentiert, denn sie sind mit „Deutsche Querelen“, „Furor Teutonicus“ und „Unheroisches Nachspiel“ betitelt. Dadurch, dass der Fokus in den ersten zwei Kapiteln explizit auf die Angriffslust der Deutschen gelegt wird, wird auch das Attribut der Überschrift des dritten Abschnitts auf die westliche Kultur umgelegt. Unbekannt bleibt dabei allerdings der Erzähler, so stellt sich die Frage nach der Perspektive, von der aus die Klassifizierung durchgeführt wird. Da sich der erste Erzähler aber als der Autor des Romans bezeichnet, können ihm diese Kommentare zugeschrieben werden, so erscheint die Kritik aufgrund der Tatsache, dass sie aus einer eurozentrischen Perspektive durchgeführt wird, noch beißender.

Zusätzlich stellt sich die Frage nach fiktiven und realen Vorgängen. Die Zweifel könnten aber durch die Tatsache der Klassifizierung des Werkes als Roman verworfen werden und trotzdem wird im Buch deutlich, dass eine stete Aushandlung zwischen Realität und Fiktion

---

<sup>131</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 177.

stattfindet. Gleichzeitig wird im zweiten Teil der *Hochzeit von Port-au-Prince* durch die Objektivität suggerierende Darstellung Distanz aufgebaut – einerseits durch die in der heutigen Zeit oft ungewöhnlich anmutende Sprachverwendung, andererseits durch die Schilderung des Geschehens um Emil Lüders, dessen Interventionen aus einem persönlichen Konflikt eine Staatsaffäre und schließlich eine die ganze Insel bedrohende Situation machen. Im dritten Buch des Romans („Unterhaltungen deutscher Auswanderer“) taucht schließlich wiederum ein Ich-Erzähler auf: „mein[!] Großvater Louis Buch“ (H, 181). Im restlichen Teil der Geschichte von Louis Buch und seiner Frau Pauline tritt er selten explizit auf, allein die poetischen Beschreibungen und Wertungen deuten aber auf einen Erzähler hin, obwohl der Beginn der Schilderungen („Am 28. Januar 1898 lief der Passagierdampfer ‚Spreewald‘ der Hamburg-Amerika-Linie [...]“; H, 181) wiederum auf eine faktuale Darstellung hinweist, die – wie auch die Erwähnung historisch belegter Personen – Authentizität suggeriert. Aufgrund der Bezeichnung „mein Großvater“ kann auf den ersten Erzähler geschlossen werden, die unerwartete Wende am Ende des ersten Kapitels („Nature Morte“) weist allerdings erneut den Kaiman als Erzähler aus: „Krick? Krack!“ (H, 213). Die genauere Betrachtung dieser Passagen enthüllt aber, dass ein Hinweis auf den eigentlichen Erzähler bereits am Anfang dieses die Geschichte von Louis und Pauline abschließenden Teils gegeben wird: „An dieser Stelle scheint es dem Autor angebracht, den Gang seiner Erzählung zu unterbrechen, um eine Beschreibung der Stickerei einzuschalten“ (H, 211). Hierbei wird der Autor (im Roman folglich der erste Erzähler) unter Verwendung der dritten Person beschrieben, so kann darauf geschlossen werden, dass der Kaiman die Erläuterung ausführt und sich dabei sehr nahe an der Figur befindet, denn er kennt ihre Gedanken und kommentiert daraufhin ihre Tätigkeit. Aufs Neue überschneidet sich die Logik der Erzählebenen, wiederum werden die vorangegangenen Geschichten relativiert, Fremdes und Eigenes, Wirklichkeit und Fiktion fließen ineinander beziehungsweise stehen gleichberechtigt nebeneinander. Zusätzlich wird durch den Erzähler deutlich, dass (die stets suggerierte) Authentizität unmöglich ist, was auch Bhabha in seinem Werk anspricht: In einem hybriden Raum gespaltener Identitäten und ständiger Aushandlung kann Authentizität nicht auffindbar sein. Dieser Umstand zeigt sich im Roman auch darin, dass der Erzähler mehrere mögliche Ausgänge seiner Geschichten, die er allerdings kurz darauf selbst verwirft („Diese Version ist schon rein chronologisch unmöglich“; H, 299 / „Auch diese Version klingt mir zu abenteuerlich“; H, 300), angibt. Einerseits wird durch die Konjunktive Ehrlichkeit suggeriert, andererseits mutet die Tatsache, dass der sonst als auktorial auftretende Erzähler Unkenntnis besitzt, verfremdend an. Zusätzlich wird die Leserschaft an diesen Stellen (wie auch durch das „Krick? Krack!“ des

Kaimans und das Kommentieren der Autorentätigkeit) in Brechtscher Manier darauf hingewiesen, dass es sich um eine Erzählung handelt, so werden ein Sich-Einfühlen nicht zuletzt aufgrund dieser Passagen unmöglich und Distanz zur Romanwelt aufgebaut.

Eine weitere Erzählebene wird am Ende der Geschichten von Louis Buch (vgl. H, 235ff) – wie auch im ersten Teil in Maître Coisons Bericht (vgl. H, 66-70) – augenscheinlich: Der Erzähler präsentiert einen Bericht seines Großvaters, in dem Louis selbst die Erlebnisse mit seinem Bruder George schildert. Zu Beginn wird die Erzählung kommentiert („mit diesen Worten beginnt mein Großvater seinen Bericht“, H, 235) und durch Anführungszeichen als fremde Rede ausgewiesen. Ein neuer Ich-Erzähler (Louis Buch) tritt somit auf, die Struktur des Romans wird um eine Erzählebene erweitert. Am Ende allerdings fließen alle Erzählebenen ineinander, die die fremde Rede abschließenden Anführungszeichen fehlen, Louis wird wieder als „mein Großvater“ (H, 242) bezeichnet und das „Krick? Krack!“ des Kaimans durchkreuzt erneut den Schluss der Geschichte. Im dritten Kapitel allerdings – mit den Worten „Meine Ehre heißt Treue“ betitelt – wird Louis Buch als „der alte Apotheker“ (H, 248) eingeführt, im gesamten Teil lässt sich kein Ich-Erzähler finden, auch die Worte des Kaimans fehlen. Zu Beginn als auktorial klassifizierbar wandelt sich die Nähe des Erzählers schließlich in eine erlebte Rede, wenn Gefühle und Gedanken geschildert werden und der Erzähler nur mehr jene Wahrnehmungen preisgibt, die sich aus dem unmittelbaren Umfeld der Figuren ergeben: „Der Diener verschwand in der Tiefe des Gartens und kehrte kurz darauf wieder, diesmal in Schuhen, um ihn einzulassen“ (H, 247). An dieser Stelle muss sich die Leserschaft einer Wissenslücke gewahr werden; dadurch, dass die auktoriale Erzählweise fehlt, wird die Schilderung der Gedanken und Gefühle des Dieners und der Ereignisse der „Tiefe des Gartens“ ausgespart.

Deutlich manifestiert sich der Erzähler aber erneut im Kapitel über Onkel G., in dem er wiederum als Ich-Erzähler auftritt („meines Onkels Guillaume“, H, 267), sich immer wieder zu Wort meldet – „Ich könnte seine Geschichte auch früher beginnen lassen“ (ebd.) – und auch das „Krick? Krack!“ des Kaimans gegen Ende auftaucht. Mittels der erwähnten und im Folgenden zitierten auktorialen Periphrasen weist sich der Erzähler deutlich als Organisator der Geschichte aus. Zusätzlich wird in diesen Passagen ein Kollektiv angesprochen, wenn die erste Person Plural verwendet wird: „Aber verweilen wir noch einen Augenblick an jenem Nachmittag im August 1914“ (H, 268) / „Aber kehren wir zurück an den Anfang unserer Geschichte“ (H, 273) / „Wir überspringen die folgenden Jahre“ (H, 290). Ungeklärt bleibt dabei allerdings, wer mit dem Personalpronomen gemeint ist: die beiden Erzähler oder der Erzähler und die Leserschaft? Als ebenso undurchsichtig erweist sich der Einwurf „woher

weiß du das, nach mehr als fünfzig Jahren?“ (H, 271). An dieser Stelle kommt die Frage nach Sender und Adressat der Aussage auf: Spricht der Erzähler mit sich selbst und wundert sich, dass er dieses Wissen noch hat oder treten wieder einmal Kaiman und erster Erzähler in Kontakt? Die bisherigen im Roman gemachten Erfahrungen lassen die Leserschaft schließlich daran zweifeln, dass hier nur auf einer Erzählebene verhandelt wird. So ist gegen Ende des Werkes nichts mehr eindeutig, anfängliche Annahmen werden immer wieder relativiert, die meisten Passagen können anders als zuvor angenommen gelesen werden, die Welten des ersten Erzählers und des Kaimans fließen ineinander und es stellen sich immer mehr Fragen, als Antworten gegeben werden. Die Leserschaft wird auf diese Weise mit einem Roman, der nach steten Aushandlungen strebt, konfrontiert.

In den Geschichten des dritten Buches wird das Erzählverhalten häufig geändert: als neutral tritt der Erzähler meist jeweils am Anfang der Geschichten auf, wenn er eine Übersicht über die Geschehnisse gibt; so schildert er beispielsweise die politische Situation Haitis oder etwaige Landungen auf der Insel. Gleich darauf allerdings werden Wertungen augenscheinlich, das Erzählverhalten kann als auktorial klassifiziert werden. Im Anschluss wird der Fokus stets auf eine Figur gelegt, ein personales Erzählverhalten, das sich in der Verwendung der erlebten Rede manifestiert, setzt ein. Die ständigen Wechsel zwischen Null- und interner Fokalisierung lassen allerdings keine genaue Abgrenzung zu, auch dieser Aspekt weist ein gleichzeitiges Nebeneinander und ein Ineinander-Verweben auf.

Im letzten Großkapitel kommt ein weiterer Typ der Figurenrede, der sich im restlichen Roman nicht in dieser Länge vorfinden lässt, hinzu: ein innerer Monolog, der mit den Fragen „Wo bin ich? Und warum schreibe ich das alles auf?“ (H, 270) einsetzt. In einer Rezension zu Buchs Roman wird die Passage so gelesen, dass „der Autor hinter seinen Erzählfiktionen hervor[tritt]“<sup>132</sup>. Hierbei ist allerdings zu unterstreichen, dass das „Ich“ im Roman einen Erzähler repräsentiert und dieser die Leserschaft nun über seine Gedanken und Gefühle in Kenntnis setzt. Eine Gleichsetzung mit dem Autor Hans Christoph Buch selbst muss folglich nicht zwangsläufig durchgeführt werden, denn wie dieser in einer Rede erklärt (und dabei Peter Weiss zitiert), würde „jeder Versuch, das Abgebildete unmittelbar zu erklären, [...] zum Erlöschen des Werks führen“<sup>133</sup>. In diesem inneren Monolog werden auch wichtige Ausgangspunkte zur Konstruktion von Hybridität deutlich: Ich heiße nicht [...], ich bin der ich nicht bin und nie sein werde“ (H, 271). Hier zeigt sich eine Persönlichkeit, die sich in steter Aushandlung befindet und die auf der Negation von Identität gründet. Zusätzlich wird Lacans Ansatz der neurotischen Persönlichkeitsstruktur, ein stetes Hin- und Hergerissensein

<sup>132</sup> Karl Heinz Götze: Vermählung auf deutsch. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 55.

<sup>133</sup> Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands zit.n. Buch, Life is Cheap in Latin-America, S. 36.



zwischen Begehren und Wirklichkeit, augenscheinlich: „Dort, wo ich bin, möchte ich nicht sein, und dort, wo ich sein möchte, bin ich nicht“ (H, 270). Auch die Frage „Wer bin ich?“ (H, 271) zeugt davon, dass sich das Subjekt in ständiger Aushandlung befindet und eine fixe Zuschreibung einer Identität nicht möglich ist.

In diesem Spiel aus sich überkreuzenden Handlungs- und Erzählebenen, Identitätsstiftungsversuchen, suggerierten Wahrheiten und wechselnden Erzählweisen und Erzählerperspektiven werden Lesegewohnheiten aufgebrochen. Leseerwartungen müssen immer wieder neu angelegt werden, denn Überraschungsmomente sind keine Seltenheit. Schlussendlich können die Erzählebenen nicht mehr unterschieden werden, die Rollen des Kaimans, des ersten Erzählers und des Autors scheinen unwillkürlich ineinander überzugehen und die Leserschaft muss gezwungenermaßen davon Abstand nehmen, eine verbürgte Welt aus Hans Christoph Buchs Roman herauslesen zu wollen. „Sie mögen am Anfang noch mißtrauisch sein, am Ende werden Sie genauso gut wie ich wissen, daß die Wirklichkeit nichts ist, wenn man sie nicht unentwegt erfindet“<sup>134</sup> – so wird der/die LeserIn in einen Raum ständiger Aushandlung geworfen, in ein hybrides Gebilde aus einem gleichzeitigen Nebeneinander von Fremdem und Eigenem, Wirklichem und Fiktivem. Negationen und Dekonstruktionen sind ebensowenig eine Seltenheit wie unbeantwortete Fragen zu Erzählerinterventionen. Erzähler, Figuren und Autor befinden sich in einem ständigen dialogischen Wechselspiel, in dem immer wieder die Rollen vertauscht und so fixe Zuschreibungen unmöglich werden. Für Hans Christoph Buch scheint der Autor – Foucault und Barthes zum Trotz – nicht tot zu sein, im Gegenteil, er tritt in seinem Roman sogar explizit (als erster Erzähler) auf, augenscheinlich wird allerdings, dass er ohne seine Figuren nicht auskommt – so ist es nicht zuletzt sein Erzähler (der Kaiman), der immer wieder Erklärungen abgibt und scheinbar ein größeres Wissen besitzt als der fiktive Autor. Das Eigene kann folglich ohne das Fremde im Eigenen nicht bestehen bleiben.

#### **4.1.2. Zur Funktion der Romanform**

„Der Roman, den ich schreiben will, hat die Form einer Burgruine oder eines verfallenen Schlosses, dessen drei Flügel – A, B und C – aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert stammen“ (H, 7) – so beschreibt der Erzähler der *Hochzeit von Port-au-Prince* die Architektur seines Romans; die drei Bücher stellen die Geschichte Haitis in diesen Jahrhunderten dar. Herbert Uerlings sieht in diesem Romanbeginn einen Verweis auf die Ablehnung des geschlossenen

---

<sup>134</sup> Reinhard Stumm: Ein Buch wie eine Burgruine. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 62.

Kunstwerkes.<sup>135</sup> Der Blick auf die drei Teile, die allein schon durch ihre Benennung („Erstes Buch“, „Zweites Buch“, „Drittes Buch“) voneinander getrennt werden, bekräftigt diese Annahme. Zusätzlich weist jeder Teil Elemente anderer Textsorten auf. Obwohl der Begriff des Romans ein sehr weit gefasster ist und sich einer genaueren Definition entzieht, scheint Hans Christoph Buch dessen Grenzen noch weiter auszuloten: Die drei Bücher des Romans sind durchzogen von Theaterszenen (vgl. H, 8), in denen Regieanweisungen angeführt werden, Gedichten, Gesängen und Schwüren (vgl. H, 73, 196f, 204, 254 etc.), (in Klammer übersetzten) Dialogen (vgl. H, 252f), Telegrammen, Zeitungsartikeln, Protokollen, Briefen etc. Diese unterschiedlichen Textsorten stellen die Romanform in Frage, Buch allerdings betont, dass ebendieser Konventionsbruch „ein wichtiges ästhetisches Element [ist], und das bedeutet auch, daß die Zerstörung der Form nicht nur eine negative Erscheinung ist, sondern daß dadurch erst die neue Form sich konstituiert“<sup>136</sup>. Es erinnert gewissermaßen an Bhabhas doppelte Bewegung bei der Mimikry, wenn der Autor zusätzlich betont, dass Tradition „nicht einfach eine aufsteigende Linie, sondern eine Zickzackbewegung, die in ständigen Negationen fortschreitet“<sup>137</sup>, sei. Die Zickzackbewegung wird in seinem Roman vor allem dadurch erkennbar, dass verschiedene Textsorten immer wieder in den Prosatext eingebaut werden und die RezipientInnen aufgrunddessen stets aus ihrer Lesegewohnheit herausgeholt werden. Diese Wahrung des Abstandes zur Romanwelt ermöglicht ein bewussteres Hinschauen auf den Text, ein Aufbrechen des Habituellen und somit die Öffnung eines hybriden Raumes. Uerlings betont in diesem Zusammenhang Buchs Begeisterung für südamerikanische Literatur mit ihrem „fast chaotischen Formenreichtum“<sup>138</sup>. Dies bestätigt auch Lucía M. Suárez in ihrem Werk *The Tears of Hispaniola*, indem sie den Aspekt des Erinnerens in literarischen Texten genauer betrachtet und dabei einen großen Formenreichtum, der vor allem den Umgang mit Erinnerungen an die Diaspora erleichtern soll, festmachen kann: „multiple, often contradictory narratives including history, historiography, rituals (*vodou*), traditions and fiction“<sup>139</sup>.

Der Verweis eines Rezensenten, dass der Roman aus drei *selbständigen* Büchern aufgebaut sei (vgl. Kapitel „Zur Rekonstruktion der ‚Story‘ und ihrer Form“), bedarf allerdings einer genaueren Betrachtung, denn Buchs Werk besteht zwar tatsächlich aus drei Büchern, die jeweils verschiedene Perspektiven auf das Fremde, aber auch auf das Eigene zulassen, die

<sup>135</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 155.

<sup>136</sup> Hans Christoph Buch: Das Hervortreten des Ichs aus den Wörtern zit.n. Uerlings, Poetiken, S. 152.

<sup>137</sup> Uerlings, Poetiken, S. 152.

<sup>138</sup> Hans Christoph Buch: Bürgerliches Melodram und soziale Tragödie zit.n. Uerlings, Poetiken, S. 153.

<sup>139</sup> Lucía M. Suárez: *The Tears of Hispaniola. Haitian and Dominican Diaspora Memories*. Florida: University Press 2006, S. 25.

Selbständigkeit dieser Teile sei allerdings bis zu einem gewissen Grad dahingestellt. So kann von der Hypothese ausgegangen werden, dass die Gesamtwirkung des Romans nur aufgrund der Einheit der drei Teile zustande komme.

„Die eigentliche Besonderheit dieses Romans besteht in dieser Verknüpfung von aufklärerischer Absicht und Dekonstruktion“<sup>140</sup> – so beschreibt Herbert Uerlings Buchs *Hochzeit*. Nicht zuletzt bei der Betrachtung des politischen Engagements des Autors und einiger seiner Aussagen in Interviews – so auch im Artikel *Tanz auf dem Vulkan*, in dem er mögliche Ursachen für die verheerenden Auswirkungen des Erdbebens und der Cholera-Epidemie auf Haiti anführt<sup>141</sup> – wird deutlich, dass der Autor wirklich aufklärerische Absichten besitzt. Dies wird auch in seinem Roman augenscheinlich: In dekonstruktiver Erzählweise gelingt es dem Erzähler, den Blick auf das Eigentliche, den Umgang der Kolonisatoren mit der haitianischen Kultur und Bevölkerung und die innerpolitischen Probleme des Inselstaates, zu richten. Der Autor scheint es wie der Schriftsteller Karl-Markus Gauß zu halten: „ich glaube, dass man manchmal mit Fiktion das, was die Realität ist, klarer zum Ausdruck bringen kann“<sup>142</sup>. Buch versucht also mit seinem Roman aufzuzeigen, welche Geschehnisse die Geschichte Haitis geprägt und schließlich dazu geführt haben, dass der Inselstaat noch heute einer der ärmsten der Welt ist. Dieses aufklärerische Ziel verfolgt der Autor effektiv in seinem Roman, alle drei Teile spielen dabei eine wichtige Rolle und vor allem ihre Anordnung erweist sich als entscheidend, denn auf diese Weise werden Objektivität, dokumentierte Wahrheit und Wirklichkeit in Aushandlung gestellt. Aufgrund der durchgehenden Verbindung von Fiktion und Realität verschwimmen die Grenzen endgültig und auch belegte Geschichte kann nicht mehr von der fiktiven Romanwelt unterschieden werden. Die Frage nach Wahrheit und Erfindung steht vor allem am Ende des ersten Buches im Raum, mit einem befremdenden Gefühl werden anschließend die Dokumente des zweiten Buches gelesen. Durch diese Anordnung der zwei Teile wird letzten Endes auch der Wahrheitsgehalt der angeführten Dokumente angezweifelt. Hierbei scheint es sich um einen Fingerzeig des Autors zu handeln, der seine Leserschaft darauf aufmerksam machen möchte, welche Rolle unter anderem die Medien in einer etwaigen Auseinandersetzung spielen und dass bei solchen Perspektiven nur eingeschränkt von Objektivität beziehungsweise dokumentiertem Faktenwissen gesprochen werden kann. Trotz des Zitierens scheinbar wahrheitsgetreuer Texte muss das Publikum am Wirklichkeitsgehalt zweifeln; Buch dekonstruiert hier

---

<sup>140</sup> Uerlings, Poetiken, S. 228.

<sup>141</sup> Vgl. Buch, *Tanz auf dem Vulkan*, S. 10-12.

<sup>142</sup> Isabella Pohl im Gespräch mit Karl-Markus Gauß: „Den Roman werde ich nicht schreiben“. In: *Der Standard* vom 7. 9. 2010.

den medialen Diskurs. Zusätzlich wird die Lächerlichkeit der Entwicklung hin zur Staatsaffäre unterstrichen, indem der/die LeserIn bereits im ersten Buch mit Übertreibungen konfrontiert worden ist. Hin- und hergerissen zwischen Fakten und Fiktion werden die RezipientInnen bei der Lektüre des dritten Buches schließlich erneut mit einem Nebeneinander dieses scheinbaren Gegensatzpaares konfrontiert. So wird der Zweifel an der Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion geschürt, die beiden Welten verschwimmen ineinander und bilden schließlich ein Amalgam, das das Nachvollziehen einer anderen Weltanschauung, in der übernatürliche Welten Teil der physikalisch möglichen sind, unterstützt. Auf diese Weise werden konventionelle Denkweisen durchbrochen und der Blick für das Andere freigemacht. Gleichzeitig werden die Wahrheit für sich beanspruchende Bereiche (wie die Wissenschaft, Medien etc.) in Frage gestellt. Folglich kann von drei selbständigen Teilen nur gesprochen werden, wenn betont wird, dass diese nur gemeinsam die Gesamtwirkung des Romans ausmachen.

Der Aspekt der verwendeten Sprache spielt dabei eine ebenso wichtige Rolle. Wie Birgit Neumann betont (vgl. Kapitel „Versuch einer Poetologie“), dienen vor allem indigene Varietäten dazu, Hybridität zu konstruieren und koloniale Diskurse zu durchkreuzen. In Buchs Roman finden sich immer wieder gewisse Belege dafür: „Bon Dié qui fait soleil, qui clairé nous en haut [...]“ (H, 73) / „mangé yam“ (H, 239) / „Angélica, Angélica chita caille maman ou [...]“ (H, 250). So ist es nicht nur das „Krick? Krack!“ des Kaimans – ein kreolisches sprachliches Element, das scheinbar in dieser Art vom Autor wahrgenommen und vom Erzähler mit „Es war einmal“ oder „So ist es gewesen, ganz bestimmt“ (H, 79) übersetzt wird –, das die stete Anwesenheit des Anderen ins Licht rückt.

Bereits zu Beginn des Romans sind Zitate, deren Übersetzung sich im Anhang des Werkes finden lassen, in den Text eingebaut: „THOSE WHO HAVE NOT UNDERSTOOD THE PAST ARE CONDEMNED TO REPEAT IT“ (H, 7) und „VIVE L’AN X DE LA RÉVOLUTION DUVALIÉRISTE!“ (ebda). Auffallend dabei – wie in vielen anderen fremdsprachigen Zitaten (vgl. bspw. H, 9, 10, 78, 302) – sind die Großbuchstaben, die die Phrasen als visuell vordergründig präsentieren. Auch kreolische Gesänge und Sprüche sind oft optisch vom Rest des Textes abgehoben (vgl. bspw. H, 204); auf diese Weise wird die Anwesenheit verschiedener Kulturen und Denkweisen unterstrichen, die Zitate erscheinen immer wieder als Pointen, auf die die Ausführungen des restlichen Textes hinauslaufen. In diesem Zusammenhang müssen auch die Interventionen des Kaimans angeführt werden, die häufig eine Wende (vorwiegend im Leseverhalten) hervorrufen. Vor allem die kreolischen Elemente im Text werfen das Publikum aus seinem Lesefluss heraus, denn um etwaige

Inhalte verstehen zu können, müssen die Übersetzungen des Anhangs bedient werden. Interessant erweist sich dabei die Tatsache, dass SprecherInnen des Kreolischen und des Französischen an diesen Stellen wohl keine Unterbrechung ihrer Lesetätigkeit erfahren, viele EuropäerInnen müssen sich ihrer Kenntnisgrenzen allerdings gewahr werden. Auf diese Weise wird unter anderem die Vorstellung einer europäischen Leitkultur, die der anderen Bildung und Wissen bringt, unterminiert. Zusätzlich wird durch diese Passagen das Fremde im Eigenen augenscheinlich, andere Sprachen durchkreuzen die deutsche und so wird auch die Inselrepublik als Sprecherin in die ansonsten eurozentrisch orientierte Rede eingebaut. Gleichzeitig muss allerdings angeführt werden, dass die Hervorhebungen fremdsprachiger Zitate dazu führen, dass sie deutlich vom Rest des Textes unterschieden werden können und der Fokus auf dem Blick auf das Andere liegt; Buch unterstreicht auf diese Weise seine Perspektive, ein Erzählen aus europäischer Sicht. Diese Strategie wird allerdings von Bhabhas Konzept der Hybridität nicht ausgeschlossen, als entscheidend erweisen sich dabei jedoch ebenso der reflexive Blick auf das Eigene und die Art des Doppelblicks.

In Buchs Roman werden auch einige exotistische Bilder, die das Andere oft als magisch, sexuell positiv konnotiert und inmitten einer prachtvollen Flora und Fauna darstellen, eingebaut:

die Schaluppe schwebte über einem unterseeischen Korallenriff, das wie ein Blumenbeet in den leuchtendsten Farben prangte. Blendende Lichtstrahlen zitterten im kristallklaren Wasser, das so rasch zwischen hell und dunkel wechselte, daß man in einen Paradiesgarten zu blicken meinte, der von bunten Fischeschwärmen, Wäldern von Schwämmen und Wiesen von Seeanemonen belebt war, die wie ein wogendes Weizenfeld in der Dünung auf und nieder schwankten. (H, 57)

In dieser Beschreibung wird unter anderem das Stilmittel der Alliteration („Schaluppe schwebte [...] schwankten“, „Wäldern von Schwämmen und Wiesen von Seeanemonen“, „wogendes Weizenfeld“), mit dessen Hilfe die Darstellung verdichtet wird, erkennbar. Durch vor allem mit Attributen überladene Beschreibungen, Anhäufungen mehrerer exotistischer Bilder und damit einhergehender langer Sätze wird die europäische Sichtweise auf die Bewohner und die Natur Haitis (und allgemein auf Kolonien), vor allem aber auch auf die eigene Position dazu sichtbar gemacht.

Schwarze Arbeiter mit nackten, schweißglänzenden Oberkörpern waren dabei, Kaffeesäcke, Rumfässer und Baumwollballen auf ein wartendes Schiff zu verladen, unter der Aufsicht eines weißen Pflanzers, der behaglich in den Schatten zurückgelehnt seine Tonpfeife rauchte. (H, 24)

An dieser Stelle wird die von westlichen Kulturen als Wahrheit suggerierte Dichotomie deutlich. Während die Schwarzen auf ihre Körperlichkeit reduziert werden (vgl. Kapitel zu

„Wildes und Zivilisiertes“) und als Arbeitskräfte dienen, sind es die Weißen, die die Aufsicht innehaben und für Recht und Ordnung sorgen. Die im Roman immer wieder auftauchenden Antithesen und die damit verbundenen Übertreibungen dekonstruieren allerdings die europäischen Vorstellungen. Auf diese Weise wird Bhabhas Doppelblick vollzogen: Durch die Sichtweise auf das Andere und die dabei angewandte Mimikry – die im Roman durch den pointierten und verdichteten Einsatz von Klischees stattfindet – wird ein kritischer Blick auf die eigene Kultur und den Umgang mit Kolonialstaaten frei.

Diesen exotistischen Beschreibungen stehen im ersten und dritten Buch objektiv erscheinende und in einer neutralen Sprache gehaltene Erläuterungen, die sich vor allem am Anfang jedes Kapitels, aber auch immer wieder in den Text eingestreut finden lassen, gegenüber. Die dabei erwähnten Daten wie Namen, das genaue Datum, Orte etc., die Wiedergabe direkter Rede und das Anführen von Briefen suggerieren eine wahrheitsgetreue Darstellung von Geschehnissen. Durch diese meist tatsächlich belegbaren Elemente wird Buchs kritischer Blick verschärft und auch gerechtfertigt, indem augenscheinlich wird, dass er genaue Kenntnisse der Geschichte Haitis hat. Zusätzlich werden den exotistischen Bildern die andere Kultur abwertende Bezeichnungen entgegengestellt. Typische klischeehafte Beschreibungen aus der Kolonialzeit („da der Neger aus sich heraus zu keiner höheren Entwicklung fähig ist“; H, 193 / „kann die Unterwerfung des auf einer niedrigeren Kulturstufe stehenden Negers unter deutsche Disziplin und Denkungsart diesem nur förderlich sein“; ebda) und dem Nationalsozialismus („rassisch vollkommen minderwertig, total vernegert und verjudet, das kann Jahrhunderte dauern, bis sich sowas ausgemendelt hat“; H, 256 / „die Dunkelziffer von Kommunisten und Kriminellen ist bei diesen asozialen Elementen naturgemäß sehr hoch“; H, 257) übersetzen die europäische Perspektive und den Umgang mit Kolonisierten.

Eine kritische Haltung wird allerdings nicht nur durch das Anführen von Gegensatzpaaren merklich, auch pathetisch wirkende Beschreibungen unterstreichen die Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit einiger Vorhaben: „und mit Tränen in den Augen erwarteten die drei Freunde den Anbruch des neuen Tages, der vermutlich ihr letzter sein würde [...]. Es gibt Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden“ (H, 70). Allerdings wird auf diese Weise nicht nur eine kritische Haltung gegenüber europäischen Diskursen eingenommen, auch die Entwicklungen innerhalb Haitis werden meist ironisch betrachtet. So werden Toussaint Louverture ebenfalls pathetisch wirkende Worte in den Mund gelegt: „Ich opfere das Glück meiner Familie der Freiheit meiner Hautfarbe!“ (H, 43) / „*Ihr habt den Freiheitsbaum der Schwarzen gefällt, aber seine Wurzeln werden erneut ausschlagen, denn sie sind tief und zahlreich*“ (H, 44). In Buchs Werk *Haiti. Nachruf auf einen gescheiterten Staat* zeigt

der Autor deutlich, dass diese Aussagen angesichts der Situation und der Geschichte Haitis reine Rhetorik<sup>143</sup> darstellen: „Schon an diesem Punkt drängt sich die Frage auf, was schief gelaufen ist in der Geschichte Haitis, die je nach Standpunkt des Betrachters als endloses Gemetzel oder als sinnlose Aneinanderreihung tragikomischer oder schaurig-schöner *faits divers* erscheint“<sup>144</sup>. So zeichnet der Autor in diesem Werk die Geschichte des westlichen Teils der Karibik-Insel nach und sucht vor allem nach Gründen für die verheerende Situation (vor allem nach dem Erdbeben). Erkannt werden muss dabei, dass der innerpolitische Kampf zwischen den Bevölkerungsgruppen die Lage verschlimmert und die Spanne zwischen Reich und Arm immer größer wird. Im Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince* schweift der auch vor allem durch die verwendete Sprache kritisch erscheinende Blick über die Kolonisatoren und die Kolonisierten selbst. Auf diese Weise werden nicht nur diese Dichotomie, sondern auch die Rollenzuschreibung von Opfer und Täter relativiert. So können stabile Positionen nicht mehr angelegt werden, Gegensatzpaare werden demontiert und die Öffnung eines hybriden Raumes wird ermöglicht.

Im Werk wird nicht nur die Vorstellung einer europäischen Leitkultur dekonstruiert, sondern auch ein kritischer Blick auf die Entwicklung der Inselrepublik geworfen. Diskurse wie der journalistische und der politische werden ebenso dekonstruiert wie etwaige koloniale Zuschreibungen: So lassen sich vor oder nach Depeschen polemische Zeitungsartikel beispielsweise aus dem „Kladderatsch“ (vgl. H, 134f), die deutlich mit einer Partei sympathisieren, finden. Auch wechseln sich Texte aus verschiedenen (vor allem internationalen; vgl. H, 148ff) Perspektiven ab, die die anfänglich einseitige Darstellung Haitis aus der Sicht Deutschlands („In diesem Land darf man nicht auf Samtpfoten daherkommen – die einzige Sprache, die Haiti versteht, ist der Kasernenhofton des deutschen Feldwebels!“; H, 103) relativieren. Dabei spielen die historisch belegten Informationen eine wichtige Rolle, denn nur durch den spezifischen Umgang mit diesen Elementen kann die kritische Haltung eingenommen und verschärft werden. Die in einem hybriden Raum aus Realität und Fiktion aufgebaute Romanwelt ermöglicht allerdings eine Distanznahme und ein genaueres Hinblicken auf die Erläuterungen; die Leserschaft wird nicht mehr von schönen Worten gefangengenommen, sondern immer wieder aus exotistisch anmutenden Bildern herausgerissen, um sich der eigentlichen Situation und vor allem der Suggestion einer vermeintlich richtigen Perspektive (der europäischen) gewahr zu werden. Ein Beispiel für eine überraschende Wende lässt sich am Anfang von Louis Buchs Geschichte finden, wo die Faszination, die von einer

---

<sup>143</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 161.

<sup>144</sup> Buch, Haiti, S. 167f.

Bronzestatue in Franz Liszts Zimmer ausgeht, beschrieben wird. Im Anschluss wird das aufgebaute exotistisch anmutende Bild jäh subvertiert:

Ihre dunklen Augen blickten ihn so durchdringend an, daß mein Großvater angewurzelt stehenblieb: eine schmerzliche Süßigkeit durchströmte ihn, ein Glücksversprechen, das, wie ein nie zuvor gekostetes Aroma, vom sprechenden Blick dieser schwarzen Augen auszugehen schien. [...] Mein Großvater besann sich nicht lange; er nahm hinter dem Rücken des Komponisten Aufstellung, dessen Silbermähne, wie die Brandungswelle eines schäumenden Meeres, über der Tastatur auf und nieder wogte [...] sagte er, während er die Warzen seiner Nase mit Borwasser betupfte.“ (H, 183f)

Der durch solche Wenden geschärfte Blick wird auf das Eigene und das Fremde gelenkt. Hierbei erweist sich ebenso die optisch deutliche Trennung der drei Bücher als entscheidend, denn auch auf diese Weise werden der Lesefluss unterbrochen und ein Reflektieren über das eben Erfahrene möglich. Die im ersten Buch aufgebauten Gefühle der Fremdheit, der Orientierungs- und Sinnlosigkeit werden in die anderen Teile weitergetragen, wodurch ein dekonstruierendes Erzählen möglich wird. Maßgeblich trägt dazu die verwendete Sprache bei, die etwaige Diskurse zuerst fortschreibt und das Augenmerk vor allem auf die sprachlichen Konstrukte der Macht der verschiedenen Perspektiven und Epochen legt, um im Anschluss im Sinne der Mimikry parodierend und ironisierend exotistische Auf- und rassistische Abwertungen zu durchkreuzen. Hans Christoph Buch baut auf diese Weise einen dritten Raum, in dem fixe Positionen, Wahrheit und Fiktion in ständiger Aushandlung stehen und in dem durch dekonstruierende Strategien vielfache Negationen durchgeführt werden (müssen).

#### **4.2.Hybridität in Inhalt**

In einer Postkolonialen Literaturtheorie liegt der Schwerpunkt darauf, aufzuzeigen, auf welche Weise das eurozentrische Vorgehen und die Idee einer europäischen Leitkultur gerechtfertigt worden sind, und dabei mögliche etablierte Dichotomien in Frage zu stellen. Dass die Differenzierung zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten vielfach mithilfe von Abwertungen der anderen Kultur und damit einhergehenden Aufwertungen der eigenen Lebensweise vonstatten gegangen ist, stellt einen Umstand dar, der auch in Buchs Roman aufgegriffen wird. Im kolonialen Verständnis spielen vor allem Gegensatzpaare eine wichtige Rolle; die sich dabei ergebenden Diskurse (wie der des Körpers, der Sexualität, der Natur, der Kultur etc.) werden in der *Hochzeit von Port-au-Prince* auf vielfältige Weise fortgeschrieben und schließlich zur semantischen Implosion gebracht. Das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse liegt daher auf den Aspekten „Wildes und Zivilisiertes“, „Aberglaube und Wissenschaft“ und „Unmögliche und mögliche Welten“, um aufzuzeigen, wie mithilfe dieser



anfänglich dichotomisch angelegten Bereiche im Roman Hybridität konstruiert wird beziehungsweise ob Bhabhas Konzept überhaupt bestätigt werden kann.

#### 4.2.1. *Wildes und Zivilisiertes*

„Mit Bedauern und Mißbilligung stellt der Jesuitenmissionar Sagard in seinen Aufzeichnungen fest, daß selbst im Glauben erzogene und vortrefflich gebildete Franzosen ‘wild’ würden, sobald sie mit ‘Wilden’ zusammenlebten”<sup>145</sup>. In dieser Behauptung werden die im kolonialen Diskurs immer wieder aufgegriffene Dichotomie zwischen *Wilden* und *Zivilisierten* und die durch den Kulturkontakt bedingte suggerierte Degeneration der EuropäerInnen deutlich erkennbar: Während Erstere mit dem pejorativ gemeinten Attribut „wild“ quasi gebrandmarkt werden, werden ihnen die gebildeten und vor allem kultivierten Weißen gegenübergestellt. Abwertungen dieser Art, aber auch vor allem im 18. Jahrhundert auftauchende verklärende Aufwertungen („edle Wilde“) würden laut Bitterli aus der Tatsache resultieren, dass EuropäerInnen eine Begegnung mit einer anderen Kultur intellektuell nicht bewältigen hätten können und aus diesen Gründen einerseits im militärischen Vorgehen den einfachsten Dominationsversuch gesehen, andererseits zur mentalen Orientierung sprachlich Antonyme wie „Barbaren“ oder „Wilde“ gebildet hätten. Gleichzeitig seien durch die Distanznahme das Einheitsgefühl der eigenen Kultur verstärkt und ein etwaiges Vorgehen, um die Anderen zu „zivilisieren“, gerechtfertigt worden.<sup>146</sup> Auch Buchs Roman zeugt von einer eurozentrischen Perspektive auf die haitianische Kultur, so stellt die Stilisierung des Anderen und des Eigenen einen wichtigen inhaltlichen Aspekt des Romans dar. In immer wieder exotistisch ausgeführten Passagen wird deutlich, dass verklärende Konnotationen an das Andere angelegt werden:

Toni hatte den Kopf zurückgelehnt, die Augen geschlossen und strähnte mit einem silbernen Kamm ihr seidig glänzendes Haar, das sich mit schwarzen Locken über den weißen Rand des Marmorbeckens ringelte. Dazu rezitierte sie selbstvergessen, mit halblauter Stimme, ein Gedicht, dessen Strophen vom Zwitschern der Kolibris und vom Plätschern des Wassers musikalisch untermalt wurden. (H, 249)

Allerdings muss hinsichtlich der exotistisch anmutenden Beschreibungen betont werden, dass vor allem im 18. und 19. Jahrhundert Gefühl und Natur in oft hyperbelartiger Weise dargestellt wurden.<sup>147</sup> In Hans Christoph Buchs Roman ist diese Zeitspanne aber vor allem im

<sup>145</sup> Urs Bitterli: Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München: Beck 1976, S. 87.

<sup>146</sup> Vgl. ebda, S. 367.

<sup>147</sup> Vgl. Bitterli, Die Wilden und die Zivilisierten, S. 385.

zweiten Buch, das in einer nüchternen dokumentarischen Sprache gehalten ist, behandelt. Hier wendet sich der Autor deutlich von dieser emphatischen Zeit ab und übersetzt dadurch eine merkliche Abkehr von etwaigen Euphemismen, was wiederum Bhabhas Konzeption der Hybridität, in der gewohnte Denkweisen aufgebrochen werden, plausibilisiert.

Eine typisch koloniale Sichtweise, die die Zivilisiertheit der EuropäerInnen unterstreichen soll, wird in der Dichotomie Natur/Kultur abgebildet. Bitterli weist darauf hin, dass vor allem die Eingeborenen immer wieder verklärend als im Einklang mit der Natur beschrieben worden seien („edle Wilde“). Auf diese Weise seien die Sehnsüchte der EuropäerInnen nach einem idealen Urzustand der Menschheit auf indigene Bevölkerungen projiziert worden.<sup>148</sup>

Diese eurozentrische Sichtweise wird auch im Roman erkennbar: Vincent erlebt im Traum eine Voodoo-Zeremonie und wird für kurze Zeit „sie alle oder vielmehr, sie waren alle in ihm, er war der Wald, und er war der uralte Kaiman“ (H, 72). In dieser Passage zeigt sich die mythische Verbindung zwischen Natur und Mensch, die im Anschluss allerdings aufgelöst wird und nur noch auf die HaitianerInnen zutrifft, denn die darauf folgende Beschreibung der Natur übersetzt Vincents unangenehmes Gefühl und damit die angelegte europäische Perspektive auf die Bewohner Haitis.<sup>149</sup>

Die Inselrepublik selbst wird in kolonialistischer Manier vor allem als tropisches Paradies dargestellt, Flora und Fauna werden durch exotistische Beschreibungen verklärt; Maître Coisson allerdings beginnt beim Anblick der Natur an Lehrer Lämpel aus *Max und Moritz* erinnernd „einen wissenschaftlichen Vortrag“ (H, 31), Natur und Kultur werden wiederum entgegengesetzt:

Nur auf Maître Coisson übte die üppige Pracht der tropischen Natur nicht die geringste Wirkung aus [...] ‚Auf ihrer gesamten Oberfläche‘, dozierte der Schulmeister mit erhobenem Zeigefinger, ‚ist unsere Erde mit Vegetabilien geschmückt, deren Mannigfaltigkeit gegen den Äquator hin zu und gegen die Pole hin abnimmt [...]. (ebda)

Die darauf folgende grotesk anmutende Verfolgungsjagd nach einem Schmetterling und einem Kolibri löst die Dichotomie zwischen *Wilden* und *Zivilisierten* allerdings erneut auf. Während die EuropäerInnen also immer wieder ihr Wissen hervorkehren (vgl. bspw. H, 19) und dabei gleichzeitig die andere Kultur abwerten, werden die HaitianerInnen vor allem auf ihre Körperlichkeit reduziert: Immer wieder ruft der „schweißglänzende Rücken“ (bspw. H, 51) eines Schwarzen in Pauline Leclerc sexuelle Sehnsüchte hervor, so wird den HaitianerInnen stets Nacktheit zugeschrieben. In diesen Passagen werden sowohl der koloniale Diskurs

<sup>148</sup> Vgl. ebda, S. 378.

<sup>149</sup> Vgl. Sabine Krämer: Lateinamerika schreiben. Zur Darstellung von kultureller Alterität in deutschen und lateinamerikanischen Texten. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2000 (= Trierer Studien zur Literatur. 35.) S. 156f.

als auch der sexuelle fortgeschrieben, wobei oftmals eine Überlagerung der beiden festzumachen ist: „traf er sie im Bette liegend an, unter einem mit Reichsadlern bestickten Baldachin, der von vier ausgesucht schönen Senegalnegern getragen wurde, die in ihrer Reglosigkeit wie aus Ebenholz geschnitzte Statuen wirkten“ (H, 49). Hinzu kommt die sexuelle Anziehungskraft exotischer Frauen; die enge Verbindung mit der Natur schreibt sich wiederum in den kolonialen Diskurs ein. Louis Buch beispielsweise träumt von einer nackten Seejungfrau (vgl. H, 217) und auch Anacoana begegnet ihm als „nackte junge Frau“ (H, 220). Die stete Wiederholung dieser Bilder dekonstruiert aber die eurozentrische und vor allem männliche Perspektive, denn das Auftauchen des immer Gleichen ironisiert die Beschreibungen und generiert Lächerlichkeit. Repetitionen werden auch in den Darstellungen der Frauen durchgeführt: Wiederum liegt der Fokus auf der Körperlichkeit, wenn exotische Schönheiten beschrieben werden; dabei spielt vor allem das Haar, das „mit einem Silberkamm“ (H, 220, vgl. auch 217, 249) gestrahlt wird, eine zentrale Rolle. Auch in diesen Beschreibungen wird die europäisch männliche Sichtweise augenscheinlich, die Wiederholungen allerdings weisen das Bild als deutlich verklärend aus. Alfonso de Toro weist darauf hin, dass der Körper an sich einen hybriden Charakter besitzt (denn er enthält und produziert unter anderem Wissen, Macht, Begehren und Tod) und dass jeder Blick auf ihn den Signifikanten anders ausfülle.<sup>150</sup> Diese Annahme wird auch in Buchs Roman deutlich: Der koloniale Diskurs schreibt einem haitianischen Körper vor allem Assoziationen mit Sexualität (Begierde) und Arbeitskraft zu, auf diese Weise wird der Körper als Medium für koloniale Ideologien missbraucht. Dr. Dupuy spricht auch den Aspekt der Rasseneinteilung an und verweist dabei auf vor allem körperliche Eigenschaften, die für die jeweilige Rassenzugehörigkeit konstitutiv seien: „die Mandingos, die Menschenfleisch fressen und sich deshalb die Zähne spitz zufeilen; die Fulahs, die stinken, nur für die Feldarbeit zu gebrauchen; die Senegalesen, kräftig und gut gebaut, die vorzügliche Kutscher und Lakaien abgeben; [...]“ (H, 19). Den Gegensatz dazu bildet Louis Buch, „ein Mann in den besten Jahren“ (H, 181) und „sein von einem stattlichen Vollbart umrahmtes Gesicht“ (ebda). Während sich die Beschreibung der haitianischen Bevölkerung oftmals nur auf ihre Nacktheit konzentriert, werden die Kleidung der EuropäerInnen als Statussymbol propagiert und Teile des Gesichts wie beispielsweise die Augen als positiv konnotiert beschrieben („die bernsteinfarbenen Augen blitzten noch genauso unternehmungslustig wie vor sieben Jahren“; H, 181f). Diese Darstellungsweise kommt ebenso in den exotistisch anmutenden Vorstellungen der haitianischen Frauen zum Tragen: Gustav beispielsweise ist von Tonis „schwarzen Augen“ (H, 244) fasziniert, Louis Buch wird von

---

<sup>150</sup> Vgl. Toro, *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität*, S. 48.

Anacoana, die dadurch, dass sie alle ins Wasser zieht, die „ihr zu tief in die Augen“ (H, 220) blicken, mitunter auch eine Gefahr darstellt, „mit einem stummen Augenaufschlag“ (ebda) gebeten, ihr zu folgen. Auf diese Weise wird der koloniale Körperdiskurs, in dem sich sowohl Faszination als auch Angst gegenüber der anderen Kultur manifestieren, weitergeschrieben, gleichzeitig werden aber auch Strategien der Mimikry vollzogen, um die einseitige Darstellung im Folgenden durch Ironie, Parodie und Grotteske zu relativieren.

Auf diese Weise wird ebenso die in der Kolonialzeit propagierte Dichotomie zwischen militärischer und wirtschaftlicher Über- und Unterlegenheit subvertiert. Während sich die europäischen Länder vor allem durch Erstere auszeichnen, werden den HaitianerInnen typische Charakteristika von „Barbaren“ zugeschrieben: „und ein Hagel von Stockhieben und Steinwürfen ging auf den wehrlosen Kaiman nieder“ (H, 59). In der Erzählung über Louis Buch gehen die „Eingeborenensoldaten“ (H, 215) barfuß, Konservendosen statt Helme tragend und in Lumpen gekleidet gegen Aufständische vor, ihre militärische Ausrüstung besteht aus „verrosteten Infanteriegewehren“ (ebda). Die weiteren Ausführungen und die damit verbundene Verdichtung der Bilder des europäischen Umgangs mit dieser militärischen Unterlegenheit wirken allerdings grotesk und konzentrieren den Blick wiederum gleichzeitig auf die auf der Inselrepublik herrschenden Bedingungen und die eigene Kultur. Auch in Emil Lüders Geschichte wird die militärische Dichotomie der beiden Parteien merklich, denn die Affäre mündet schließlich in eine Machtdemonstration vonseiten Deutschlands, Haiti muss sich den aufgestellten Bedingungen ergeben. Dominiert wird ebenso die ökonomische Situation der Inselrepublik, denn ausländische Investitionsfirmen übernehmen die Führung in der haitianischen Wirtschaft (vgl. H, 225f), dabei wird wiederum der koloniale Diskurs aufgenommen, indem die Begründung „um Haiti vor dem Sturz ins Chaos zu retten“ (H, 226) vorgeschoben wird. Die daran geübte Kritik wird durch die sprachliche Darstellungsweise transparent: Faktische Erläuterungen werden gleich nach fiktiven in den Text gebaut und absurd anmutende Vergleiche und Begründungen („Beeindruckt vom akzentfreien Französisch des Admirals unterzeichneten die Exzellenzen einen vom State Department vorformulierten Appell“; H, 227) ironisieren ebenso die Erzählung. Auf diese Weisen werden Dichotomien erneut aufgelöst, eine kritische Haltung gegenüber beiden Parteien schwingt durch.

Eine Trennung zwischen *Wilden* und *Zivilisierten* wird im Roman – mithilfe von Mimikry – sprachlich durch verallgemeinernde Zuschreibungen vollzogen; hierbei wird der koloniale Diskurs offensichtlich, allerdings durch Verdichtungen und Übertreibungen dekonstruiert. Vor allem Emil Lüders nimmt eine sprachlich klare Differenzierung vor, indem er im

Singular von „dem Haitianer“, aber im Plural von „uns Deutschen“ (H, 94) spricht. Dabei schreibt er den HaitianerInnen Eigenschaften wie Bösartigkeit, Hang zur Gewalt und Falschheit zu, was dem eurozentrischen Bild eines „Barbaren“ entspricht: „Was die Aussagen eines Haitianers der unteren Klasse wert sind, dessen Hauptcharakteristikum, neben seiner Bösartigkeit, die durchtriebene Falschheit ist, davon weiß jedermann in diesem Land ein Lied zu singen“ (H, 93). Diese Abwertung werde laut Bitterli auch durch den Kannibalismus ergänzt<sup>151</sup> – ein Kennzeichen, das in Buchs Roman ebenso angesprochen wird („[...] denen sie noch heute mit abscheulichen Rite huldigen: dabei sollen nicht nur Sexualorgien, sondern auch kannibalische Gelage stattfinden“; H, 233). Eine Annäherung an den kolonialen Diskurs und die im Doppelblick durchgeführte gleichzeitige Ironisierung dessen (Mimikry) wird auch im dritten Buch in der Geschichte von Toni und Gustav augenscheinlich. So werden den deutschen Soldaten eine Fülle von abwertenden Bezeichnungen für die HaitianerInnen in den Mund gelegt, kurz darauf schließt die Beschreibung „Dr. Lünig war unter dem Führerbild stehengeblieben und fuchtelte mit seiner Reitgerte in der Luft herum, als dirigiere er ein unsichtbares Orchester“ (H, 256) an. Dieses Bild entzieht den Figuren ihr heroisches Auftreten und lässt die Leserschaft schmunzeln. In diesen Szenen wird durch die Abwertung des Anderen die eigene Kultur gestärkt, die groteske Entwicklung der Affäre um Emil Lüders zersetzt allerdings die kolonialistischen Abwertungen der anderen Kultur, übrig bleibt schließlich das Bild des „Furor Teutonicus“ (H, 122).

Deutlich wird folglich, dass eine genaue Differenzierung zwischen *Wilden* und *Zivilisierten* nicht möglich ist, denn einige Figuren des Romans lassen diese Unterscheidung nicht zu. Vincents Hautfarbe beispielsweise wechselt einige Male im Buch, auch seine anfängliche Beziehung zu Haiti ändert sich, so schließt er sich etwa Leclerc an, obwohl er zu Beginn für die Freiheit der haitianischen Bevölkerung eingestanden ist (vgl. H, 17), im Traum scheint er allerdings seinen Verrat an Haiti wieder zu bereuen: „Vincent tritt mit gezogenen Pistolen auf Toussaint Louverture zu, um ihn zu verhaften; aber während er dies tut, [...] beginnen seine Hände zu zittern, und er bemerkt, an sich herabblickend, daß seine Haut schwarz geworden ist“ (H, 75). Maître Coisson wendet sich in manchen Kapiteln gegen die Rassentrennung, in anderen wiederum erweist er sich als einer der wichtigsten Verfechter dieser Ideologie und im Postscriptum wird angeführt, er habe ein Kind „heimlich mit der Gattin des Negergenerals Dessalines gezeugt“ (H, 81). Auch die im kolonialen Diskurs häufig angelegten Heroisierungen der EuropäerInnen und die damit einhergehende Differenzierung zwischen *Wilden* und *Zivilisierten* werden meist durch ironisierende Wiederholungen und sich als absurd

---

<sup>151</sup> Vgl. Bitterli, Die Wilden und die Zivilisierten, S. 375.

erweisende Handlungen aufgebrochen. So werden die Franzosen zu Beginn des Buches dadurch charakterisiert, dass sie einige Male versuchen, Napoleon Bonaparte nachzuahmen: „[Leclerc] ging, dem Vorbild des Ersten Konsuls folgend, mit hinter dem Rücken verschränkten Armen auf Deck hin und her“ (H, 18). Zusätzliche Anhäufungen typisch nationalfranzösischer Attribute wie der Dreispitz, die Marseillaise und die Trikolore – Letztere werden in der Passage, in der „ein zahmes Chamäleon, welches auf eine Trikolore gesetzt, die Farben Frankreichs annahm, während ein von Maître Coisnon unterrichteter Papagei dazu die Marseillaise sang“ (H, 50), ad absurdum geführt – lassen ebenso den Gedanken einer europäischen Leitkultur lächerlich erscheinen wie die Szenen, in denen Maître Coisnon, Dr. Dupuy und Vincent Laraque mit ihren Waffen gegen einen Kolibri oder einen Schmetterling vorgehen (vgl. H, 31).

Eine Untergrabung scheinbar fixer Identitäten geschieht durch die im dritten Buch wieder auftauchenden Namen und die damit einhergehenden Verbindungen zu Figuren des ersten Teils. Leclercs Frau beispielsweise trägt den gleichen Namen wie Louis Buchs Gattin im dritten Teil – Pauline. Auch setzen einige Eigenschaften die zwei Frauen in Beziehung, andere wiederum unterscheiden die beiden voneinander. Während Pauline Leclerc eine sadistische Ader aufweist – beispielsweise gerät sie „in freudige Erregung“ (H, 55), als sie ein Massaker beobachtet –, scheint Pauline Buch in ihrer Sexualität einen Störfaktor zu sehen; auch finden sich Anspielungen auf die Übertragung von Syphilis durch ihren ersten Mann<sup>152</sup>: „sie haßte sich selbst dafür, daß sie das Opfer eines Wüstlings geworden war, der sie mit dem Gift käuflicher Liebe infiziert hatte, welches sie unwissentlich an ihr Kind weitergab“ (H, 187). Die dichotomisch angelegten Charakterzüge werden in der Tatsache, dass sich diese in beiden Frauen in der Fremde verstärken und erst auf Haiti deutlich zu Tage treten, vereint. Während Pauline Buch allerdings durch ihre Hemmnisse auch am Zugang zur anderen Kultur gehindert wird (beispielsweise lernt sie nur sehr schwer ein paar Wörter Kreolisch; vgl. H, 194), lebt Pauline Leclerc ihren Sadismus unverhohlen aus. Die Ambivalenz wird auch in der Wiederholung des Bildes der „schweißglänzenden Haut“ (H, 189) eines Schwarzen sichtbar: Pauline Leclerc genießt den Anblick, ihre sexuelle Erregung wird immer wieder vermittelt, Pauline Buch jedoch verbindet dieses Bild mit dem Körpergeruch, der in ihr Ekel auslöst. Außerdem wird die auf Zweitere zutreffende Beschreibung „eine unzüchtige Vorstellung, die sie wider Willen erregte“ (H, 185, 209) wiederholt; auf diese Weise wird ihr gestörtes Verhältnis zu ihrer Sexualität unterstrichen. Uerlings sieht in den beiden Frauen den

---

<sup>152</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 199.

Gegensatz zwischen der „femme fatale“<sup>153</sup> und der „femme fragile“<sup>154</sup>. Allerdings weist er auch daraufhin, dass das dargestellte Bild von Pauline Buch (und vor allem ihre Stickerei) zu Überinterpretationen führen kann – ebendies spricht der Erzähler selbst explizit an („aber wir wollen die Motive des Bildes nicht überinterpretieren: Im Grunde handelte es sich um eine harmlose Handarbeit, mit der eine an eine ferne Küste exilierte Kranke sich die Zeit vertrieb“; H, 212) –, Uerlings sieht daher in diesen Passagen eine Parodie auf realistische Symbolkunst.<sup>155</sup> Die Eindeutigkeit würde sich auch Buchs Darstellungstradition ständiger Dekonstruktion und schließlich dem Konzept von hybriden Identitäten entziehen.

Die Einstellung zur Sexualität der zwei Frauen schreibt sich teilweise durch die Tatsache, dass das sexuelle Potential vor allem in der Fremde liegt, in einen kolonialen Diskurs ein: Urs Bitterli unterstreicht, dass die Kolonisatoren in ihren Darstellungen „den Hang der Insulaner zur Promiskuität und zu ähnlichem [...] sehr übertrieben“<sup>156</sup> hätten und den Sympathien der Frauen aus Übersee nicht abgeneigt gewesen seien.<sup>157</sup> In Buchs Roman wird Pauline Leclercs (sexuelle und sadistische) Faszination für die männlichen haitianischen Körper immer wieder hervorgekehrt, auch im Postscriptum wird „ihr ausschweifendes Leben in Haiti“ (H, 81) betont. Pauline Buch sieht in der anderen Kultur nahezu überall zwar bedrohliches, aber doch sexuelles Potenzial, was sich auch in ihrem Traum manifestiert: „Sie lag auf der nackten Erde, inmitten eines mit Maismehl gezeichneten, geometrischen Ornaments, dessen Schlangenlinien ihrem Schoß zu entspringen schienen“ (H, 202f). Gleichzeitig wird der koloniale sexuelle Diskurs aber dadurch dekonstruiert, dass die beiden Frauen quasi Opfer ihrer Triebe werden. Sexuelle „Natürlichkeit“ sei laut Bitterli vor allem den „edlen Wilden“ zugeschrieben worden, Triebleben in sadistischer Ausformung vorwiegend den „Barbaren“.<sup>158</sup> So führt Bitterli an, dass die sexuelle Sittenfreiheit im 18. Jahrhundert vor allem als „ein Indiz für den von Moralvorschriften noch nicht belasteten paradiesischen Frühzustand der Menschheit“<sup>159</sup> gegolten habe. Daher lassen sich bezüglich der Charakterisierungen wie „wild“ und „zivilisiert“ anhand der beiden Frauen keine genauen Rollenzuschreibungen durchführen. Auffallend ist auch, dass vor allem Pauline Leclerc aus der typisch kolonialen Perspektive herausfällt, denn eine Triebblastigkeit, hervorgerufen durch die Reize einer fremden Kultur, ist vor allem den Männern zgedacht worden. In Buchs Roman ist es allerdings eine Frau, die

---

<sup>153</sup> Uerlings, Poetiken, S. 172.

<sup>154</sup> Ebda, S. 198.

<sup>155</sup> Vgl. ebda, S. 204.

<sup>156</sup> Vgl. Bitterli, Die Wilden und die Zivilisierten, S. 386.

<sup>157</sup> Vgl. ebda, S. 386f.

<sup>158</sup> Vgl. ebda, S. 370ff.

<sup>159</sup> Ebda, S. 387.

den männlichen Körpern der Schwarzen verfallen zu sein scheint; auf diese Weise wird der koloniale und geschlechtsspezifische Körperdiskurs umgedreht.

Hinsichtlich des Geschlechteraspekts verwehrt sich auch die Schilderung, dass Toussaint Louverture Vincent als Frau begegnet und ihn mithilfe der Milch seiner Brust vor dem Verdursten rettet, einer fixen Identitätszuschreibung. Diese instabilen Identitäten entsprechen Frantz Fanons Theorie, die eine ständige Negierung von Persönlichkeit und Rollenzuschreibungen unterstreicht.

Eine weitere Figur des Romans, deren Name im dritten Buch an jenen des ersten Teils erinnert, ist der Schiffsarzt. Während er in den Kapiteln zu Beginn des Romans als Dr. Dupuy einen naturhistorischen Vortrag über die verschiedenen „Negerrassen“ und die „fortschreitende Bastardisierung“ (H, 19) hält und sich dabei deutlich als Europäer ausweist, wird der Schiffsarzt Dr. Dupuis des dritten Buches durch die Beschreibung „gebildeter Kreole, der in Deutschland Medizin studiert hatte und dem man seine negroide Abkunft nicht ansah“ (H, 186) als direkte Negation von Dupuy eingeführt. Letzterer gibt Pauline Buch auch ein idyllisches Bild von der Insel wieder („[er] fühlte Pauline den Puls mit seiner feinnervigen Hand [...], wobei er ihr in nasalem Tonfall von den Wundern erzählt, die sie jenseits des Meeres erwarteten: Mangos und Papayas, blühende Bougainvillea und stachelige Byahondas, rosa Flamingos und grüne Kolibris, *Arbre véritable* und *Flamboyant* [...]“; H, 186) und distanziert sich auf diese Weise deutlich von der Figur des ersten Teils. Beiden gemein ist die Behandlung der scheinbar erkrankten Frauen Pauline Leclerc und Pauline Buch. Diese Ähnlichkeiten erwecken den Anschein, dass sich die Geschichte – wie zu Beginn des Romans erwähnt – tatsächlich wiederholt, was zumindest in der Romanwelt zutrifft. Die expliziten Repetitionen erfüllen einerseits aber auch die Funktion, das groteske Bild der Darstellung zu unterstützen, und andererseits erneut fixe Identitätszuschreibungen zu verwehren, denn die Beschreibung von Dr. Dupuis („dem man seine negroide Abkunft nicht ansah“) weist eine deutliche Diskrepanz zu den folgenden Schilderungen auf: Pauline „schlang ihre weißen Arme um seinen braunen[!] Nacken“ (H, 187). Gleichzeitig wird vor allem durch Dr. Dupuis die im Kolonialismus propagierte deutliche Trennung zwischen HaitianerInnen und EuropäerInnen aufgelöst. Auch ein Kaiman, der von Louis Buch an einen deutschen Tierpark verkauft wird, tritt im dritten Buch wieder in Erscheinung (vgl. H, 205). Im ersten Teil des Romans führt der Kaiman als Erzähler an, dass er mehrere hundert Jahre alt werden könne, wenn er nicht zu viel Torte fresse (vgl. H, 82). Die Passagiere des Schiffs im dritten Buch füttern das Tier allerdings ständig mit Torte, was eine Anspielung auf die Zerstörung des kulturellen



Gedächtnisses Haitis darstellt. Diese nur als kurze Einschübe gestalteten Passagen erscheinen in Hinblick auf die Auswirkungen der Fütterung absurd.

In Hans Christoph Buchs Roman wird in mehreren Passagen die Dichotomie zwischen *Wilden* und *Zivilisierten* aufgelöst. Einige Beschreibungen von Verhaltensweisen (wie beispielsweise die Zerstörungswut der drei Gefährten, den europäischen Heroismus untergrabende Szenen wie „die Offiziere versteckten sich unter den Tischen, während das schwarze Küchenpersonal, mit Messer und Gabel bewaffnet, den Kampf antrat“; H, 48 etc.) lassen keine klare Differenzierung zu, auch ironisierende Elemente, Wiederholungen und Wiederaufnahmen einzelner Aspekte dekonstruieren den kolonialen Diskurs. Zusätzlich lassen die Figurencharakterisierungen keine fixe Zuschreibung von Identität zu, die stete Negierung von stabilen Persönlichkeiten und einer dichotomisch aufgebauten Weltsicht eröffnet einen Raum ständiger Aushandlung, in dem Zuschreibungen wie „wild“ oder „zivilisiert“ immer wieder aufs Neue aufgehoben werden. Gleichzeitig wird in diesem Aspekt vor allem eine kritische Haltung gegenüber verklärender („edler Wilde“) und abwertender Bilder („Barbaren“) deutlich, das im Kolonialismus propagierte heroische Bild der europäischen Zivilisation wird durch Strategien der Mimikry stets dekonstruiert: Anfänglich aufgenommene koloniale Diskurse (wie beispielsweise der körperliche werden im Doppelblick auf das Fremde und Eigene durch ironisierende Mittel und eine groteske Darstellung aufgelöst.

#### 4.2.2. *Aberglaube und Wissenschaft*

Buchs *Hochzeit* ist in einer Zeit, in der wissenschaftliche Herangehensweisen in Frage gestellt worden sind, veröffentlicht worden (vgl. Kapitel „Der Roman und sein Entstehungskontext“). Dieser Kontext wird daran augenscheinlich, dass sich eine fixe Positionierung in Richtung einer wissenschaftlich feststellbaren Welt nicht finden lässt, was sich nicht zuletzt am Anführen mehrerer möglicher Ausgänge der Geschichten manifestiert. So bleibt meist beides – Wissenschaft und Aberglaube – nebeneinander bestehen und eine wirkliche Unterscheidung lässt sich nicht durchführen, denn je nach Perspektive kann sich auch Wissenschaft als Aberglaube herausstellen.

Bereits zu Beginn scheint sich die Notwendigkeit einer Positionierung aufzudrängen: Der auf das Schiff fallende Stein wird einerseits als „böses Omen“ (H, 20), andererseits als „erkalteter Lavabrocken“ (ebd.) bezeichnet und schließlich für eine „Kanonenkugel“ erklärt. Obwohl sich die Leserschaft eine Aufklärung des Vorfalles erwartet, bleiben beide Positionen im Raum

stehen – nicht einmal die Diskrepanz, dass der Stein trotz der Festlegung als Kanonenkugel erneut als Meteor bezeichnet wird, lässt eine Auflösung zu, denn bei diesem Kunstgriff liegt der Schwerpunkt nicht auf der Unterscheidung zwischen allgemein bekannter und übernatürlicher Welt, sondern vielmehr auf einer Strategie, die die im Kolonialismus propagierte wissenschaftliche Überlegenheit Europas subvertiert: In Frage gestellt werden die wissenschaftlichen Herangehensweisen, nicht aber die Wissenschaft selbst. So dient die Schilderung, dass Dr. Dupuy den Stein trotz des Einsatzes seines Geologenhammers nicht zerstören kann, als Fingerzeig auf wissenschaftliche Methoden. Auch in der Geschichte von Georg Buch wird augenscheinlich, dass die aus europäischer Sicht als Aberglaube bezeichneten Vorstellungen nicht zu zerstören sind. Georg scheitert bei seinem Missionierungsversuch und vor allem im Vorhaben, die Weltesche Yggdrasil zu fällen (vgl. H, 241). Die in die Ausführungen eingebauten Elemente, die sich deutlich einer wissenschaftlich fassbaren Welt entziehen, werden als selbstverständliche Einheiten in den Text eingegliedert und als „Erinnerung“ (H, 242) bezeichnet. Für den Erzähler stellen daher die beschriebenen Ereignisse keinen Aberglauben dar, sondern fügen sich natürlich in die Romanwelt ein, was auch an seiner die Vorkommnisse nicht kommentierenden Intervention am Ende erkennbar ist: „Mit diesen Worten schließt mein Großvater seine Aufzeichnungen, und hier lasse ich seine Geschichte vorläufig enden“ (ebda).

Wie in Georg Buchs Geschichte spielt auch im restlichen Roman der Voodoo eine wichtige Rolle. Dieser Aspekt wird wiederum aus der Perspektive der Kolonisatoren, in deren Weltsicht dieser Glaube intellektuell nicht zu bewältigen ist und daher ein Hindernis für die Machtergreifung darstellt, erläutert: „der Voodookult, diese Pestbeule im Antlitz Amerikas, muß mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden“ (H, 232). Erneut wird der koloniale Diskurs dekonstruiert, indem der Major, dem diese Worte in den Mund gelegt werden, in seinen Ausführungen implizit Angst vor möglichen Auswirkungen des an ihm praktizierten Voodoos ausdrückt („Ich habe nämlich den begründeten Verdacht, daß die Anführer der Voodoosekte mich *in absentia*, wie der Lateiner sagt, zum Tode verurteilt haben [...]“; H, 233) und gleichzeitig immer wieder betont, dass die Information „Top Secret“ (H, 233) sei. Ad absurdum geführt wird seine Rede, wenn er meint, nicht einmal seine Mutter wisse davon und er ernähre sich aufgrund des Unwohlseins nur mehr von Ahornplätzchen und Coca-Cola; hierbei wird das anfänglich aufgebaute heroische Bild des amerikanischen Majors untergraben und seine gesamten Ausführungen sind dem Lachen preisgegeben. Verstärkt wird das Durchbrechen der Vorstellung einer amerikanischen Übermacht, wenn der Major seine Polemik nochmals aufgreift („sorgen Sie mit eigener Hand dafür, daß keiner der Götzendiener

auf dieser abscheulichen Insel den Anbruch des nächsten Tages erlebt“; H, 234) und sich im Anschluss erneut eine Anspielung auf seine Ernährung findet: „Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, lieber Lewis, daß dieses aus Extrakten der Kolanuß gewonnene Erfrischungsgetränk außer einem Schuß Rum keinen Tropfen Alkohol enthält!“ (ebda). Der Erzähler macht hier – nicht zuletzt durch den Tod des Majors – deutlich, dass der Voodoo kult in seiner Welt einen fixen Platz einnimmt und dass die Abwertung als Aberglaube nicht zulässig ist. So werden nur selten dekonstruktive Elemente in die Beschreibungen der Voodoozeremonien eingebaut, was ebenso darauf schließen lässt, dass eine rein wissenschaftliche Weltanschauung im Roman nicht bestätigt wird. Dekonstruiert wird vielmehr der Mormonenglaube von Georg Buch, indem der Erscheinung eines Engels die „Fleischfabrik in Chicago“ (H, 235) entgegengestellt wird; dass der Engel an diesem Ort ausgerechnet die Gestalt „eines weißen Bullen“ (ebda) annimmt, mutet grotesk an und durchkreuzt die religiös überhöhte Schilderung. Zugespitzt wird das Verlachen des kolonialen Missionierungsversuches, als Georg „alle Tänze aufs Parkett und auf den Rasen [legt], die in Europa und Amerika je getanzt worden sind“ (H, 240). Die folgende nochmalige Verdichtung und Übertreibung („einige Augenzeugen gehen noch weiter und behaupten, er habe an diesem Abend, unter dem Mapoubam, sogar Tänze getanzt, die erst Jahrzehnte später in Mode kamen“; ebda) führt seinen Versuch vollkommen ad absurdum und unterstreicht gleichzeitig die Unmöglichkeit, den Voodooglauben zu beugen.

Auch die detailgetreue Schilderung der Abläufe einer Voodoozeremonie weist auf die Annahme, dass dieser Kult fixer und vor allem weitgehend positiv konnotierter Bestandteil der Romanwelt sei, hin. Weder Vincent im ersten Teil – „Immer schneller, immer wilder schlagen die Trommeln, Vincent kann ihrem Rhythmus nicht widerstehen“ (H, 73) – noch Pauline Buch im dritten können sich dem Voodoo entziehen. Letztere wird durch die Zeremonie der Voodoopriesterin Délira Délivrance – deren Name eine Anspielung auf Heilung vom Wahn ist (frz. délire, délivrance), was die Übernahme der haitianischen Perspektive unterstreicht – sogar für kurze Zeit geheilt; dabei werden wiederum beide Weltanschauungen egalisiert, denn Louis Buch führt ihre Genesung auf seine Medikamente zurück (vgl. H, 197). Paulines schlussendlicher Tod allerdings weist darauf hin, dass weder die Allgemeinmedizin noch Voodoo (getrennt voneinander) wirkliche Heilung bringen. In diesen Darstellungen wird Martínez‘ Ansatz der doppelten Welten, den er unter anderem anhand von Goethes *Wahlverwandtschaften* belegt, deutlich: beide Welten – die empirische und die mythische – müssten auch in Goethes Werk stets mitgedacht werden und würden nur gemeinsam eine

Erhellung der fiktiven Romanwelt ermöglichen, eine einseitige Interpretation verfehle die Komplexität des Romans.<sup>160</sup>

In den in die Beschreibung der Zeremonie eingebauten direkten Wiedergaben haitianischer Beschwörungsformeln wird der Sprache der Inselrepublik in den sonst eurozentrisch ausgerichteten Erläuterungen einiger Platz eingeräumt. Verstärkt wird die Verbindung zur haitianischen Kultur während der Zeremonien insofern, als dass Pauline dieselben „konvulsivischen“ (H, 197) Bewegungen wie zuvor der Kaiman, das kulturelle Gedächtnis Haitis, durchführt.

Die deutliche Integrierung des Voodoo in die Romanwelt wird ebenso in der Darstellung der Zeremonie, an der Vincent im Traum teilnimmt (vgl. H, 71-76), augenscheinlich. Uerlings weist darauf hin, dass sich die Erzählweise in diesen Passagen ändert und die Schilderung von einer parodistischen in eine mimetische übergeht: „Er dreht sich um sich selbst, sein nackter Oberkörper wird von Zuckungen geschüttelt. Ein Ruf geht durch die Menge: *Boukman!* Alles erstarrt und hält den Atem an“ (H, 72); dabei überlagern sich dokumentierte Geschichte (v.a. die Erwähnung des Datums und des Ortes – 21. August 1791, *Bois Caiman* – lassen an den Beginn des Aufstandes gegen die Franzosen denken), haitianische Mythen und eurozentrische Sichtweisen.<sup>161</sup> Obwohl sich diese Schilderungen vom Rest des Romans abheben, führt Krämer einen wichtigen Aspekt an: Buch wende sich gegen die Verklärung des Voodookults als „höchsten Ausdruck der schwarzen Volksseele“<sup>162</sup> – was sie unter anderem als Unterschied zu Alejo Carpentiers Konzept (vgl. Kapitel „Unmögliche und mögliche Welten“) proklamiert. Beweise dafür seien vor allem der Umstand, dass der Verräter der HaitainerInnen (Vincent) das Zentrum des Traumes und der Zeremonie bildet und dass das schmerzhaftes Erwachen aus dem Schlaf den Blick auf die grausame Realität des Aufstandes preisgibt. Allerdings scheint sich Buchs Roman doch nicht ganz der europäischen Verklärung des haitianischen Voodookultes entziehen zu können, denn vor allem in Vincents Traum, in dem dieser an einer Zeremonie teilnimmt, wird das typische Klischee der engen Verbindung zwischen der indigenen Bevölkerung und der Natur nachvollziehbar (vgl. Kapitel zu „Wildes und Ziviliertes“). Dass dieses Bild im Anschluss nicht dekonstruiert wird, legt den Schluss nahe, dass diese Sichtweise und die damit einhergehende mythische Verklärung des Kults auch in die *Hochzeit von Port-au-Prince* bis zu einem gewissen Grad affirmativ eingeschrieben sind. Trotzdem kann der Voodoo zwar als *ein* fixer (und teilweise klischeebehafteter)

<sup>160</sup> Vgl. Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen; Zürich: Vandenhoeck und Ruprecht 1996 (= Palaestra. 298.) S. 39.

<sup>161</sup> Vgl. Uerlings, *Poetiken*, S. 169f.

<sup>162</sup> Hans Christoph Buch: *Die Scheidung von San Domingo* zit.n. Uerlings, *Poetiken*, S. 152.

Bestandteil der Romanwelt gesehen werden, eine deutliche Positionierung *gegen* die Wissenschaft wird damit allerdings nicht durchgeführt; vielmehr werden die Grenzen beider Bereiche aufgezeigt. Hinzuzufügen ist aber, dass die im Kolonialismus proklamierte klare Dichotomie zwischen Aberglaube und Wissenschaft in diesen Passagen nicht deutlich aufgelöst wird. Buchs intensive Auseinandersetzung mit dem Voodoo kult führt in seinem Roman eher zu einer Positionierung in Richtung verklärender Sicht auf den haitianischen Glauben. Eine hybride Qualität kann diesem Aspekt folglich nur bis zu einem gewissen Grad zugeschrieben werden. So stellt der Blick auf das Andere zwar erneut die eigenen Vorgehensweisen (vor allem die wissenschaftlichen Methoden) in Frage, unterläuft allerdings nicht ganz den kolonialen Diskurs, denn das eurozentrische Bild des „edlen Wilden“ schreibt sich in die Darstellung des Voodoo mit ein. Mimikry wird im Roman vorwiegend dadurch vollzogen, dass verbale Abwertungen des Kults („wir haben die gottverdammte Pflicht, die sündigen Seelen der schwarzen Teufelsanbeter der Gewalt ihrer heidnischen Götzen zu entreißen“; H, 232f) aufgenommen werden, um sie im Anschluss durch dekonstruierende Strategien dem Lachen preiszugeben. Ein Raum steter Aushandlung wird allerdings nur selten aufgebaut, vielmehr werden vorwiegend wissenschaftliche Methoden ständigen Negationen ausgesetzt.

#### 4.2.3. *Unmögliche und mögliche Welten*

In Buchs Roman finden sowohl realistische, das heißt solche, die der allgemein bekannten Welt (common-sense-reality) anteilig sind, als auch als übernatürlich zu klassifizierende Elemente Eingang. Die Tatsache, dass der Autor den Schriftsteller Alejo Carpentier bewundert (vgl. Kapitel „Der Roman und sein Entstehungskontext“), lässt den Schluss zu, dass sich Buch am Magischen Realismus und vor allem an Carpentiers Konzept des *Real Maravilloso* orientiert. Letzterer meint in seinem Prolog des Romans *El reino de este mundo*, dass das Wunderbare für die HaitianerInnen ein natürlicher Teil der Realität sei und mit ihrem Glauben – folglich auch mit dem Voodoo – zusammenhänge. So begeistert sich Carpentier eingestandenermaßen für diese Kultur und lässt auch in seinen Romanen Realistisches und Wunderbares nebeneinander bestehen beziehungsweise Teil *einer* Welt sein.<sup>163</sup> Mit seinem Konzept des *Real Maravilloso* stellt sich Carpentier auch gegen den Surrealismus, in dem seiner Meinung nach nur Elemente, die eigentlich nicht zusammengehörten, verbunden werden;<sup>164</sup> in der Relation des Realistischen und Magischen scheint er aber Authentizität zu

<sup>163</sup> Vgl. Krämer, Lateinamerika schreiben, S. 115f.

<sup>164</sup> Uwe Dürst: Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“. Berlin: LIT 2008 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft. 13.) S. 227.

sehen. Uwe Durst übt an dieser Vorstellung insofern Kritik, als er anführt, dass ein/e lateinamerikanische/r LeserIn aus magisch-realistischen Texten in diesem Fall nur Reales herauslesen müsse,<sup>165</sup> Sabine Krämer verweist darauf, dass Carpentier hier eine eurozentrische Annahme proklamiere und damit auch die Vorstellung von Haiti als das Andere unterstütze.<sup>166</sup> In Zusammenhang damit zeigt Krämer einige Unterschiede zwischen Buchs Romanwelt und Carpentiers Konzept des *Real Maravilloso* auf. Für Buch, meint sie, bestehe nicht die Notwendigkeit, eine andere Weltsicht aufzubauen, um eurozentrische Sichtweisen zu kritisieren, denn diese würden „durch ihr eigenes Verhalten [Anm.: das der Kolonialherren], ihre eigenen Diskurse, aber auch durch historische Fakten [persifliert]“<sup>167</sup>; so spiele auch der Kaiman eine vergleichsweise geringe Rolle. Dem ist allerdings entgegenzustellen, dass vor allem durch den Kaiman gezeigt wird, dass mehrere Sichtweisen möglich sind, kritisiert wird dabei also nicht nur die koloniale Perspektive, sondern allgemein eine einseitige Weltsicht. So benötigt Buch zwar den Kaiman nicht, um an europäischen Vorgehensweisen Kritik zu üben, sehr wohl aber um ein rein dichotomisch aufgebautes Weltbild in Frage zu stellen und kulturell konstruierte „Wirklichkeiten“ zum Oszillieren zu bringen. Die Figur des Kaimans wirkt daher immer wieder als Fingerzeig auf diesen Aspekt, vor allem durch ihn wird sich die Leserschaft einer durchgehenden Relativierung bewusst und legt so andere Lesarten an die Darstellungen an. Ein einziger Erzähler aus europäischer Sicht würde zwar den kritischen Blick auf das Eigene richten, nicht aber mithilfe der Perspektive der Anderen eine doppelte Weltanschauung anlegen. Gerade dieses Element unterscheidet Buchs Roman von Literaturen, die aus *einer* Sichtweise verfasst sind.

Die Erzähler der *Hochzeit* scheinen ebensowenig für eine einzige Weltanschauung Partei zu ergreifen, was nicht zuletzt daran liegt, dass der zweite Erzähler ein Kaiman ist. Durch das Anführen mehrerer möglicher Ausgänge der Geschichten des dritten Buches wird – wie laut Martínez in Goethes Roman<sup>168</sup> – gezeigt, dass es am Leser/an der Leserin liegt, sich für einen Schluss zu entscheiden und auf diese Weise den Roman zu deuten. Hierbei kann sowohl eine physikalisch mögliche wie auch eine für europäische Begriffe physikalisch unmögliche Welt gewählt werden. Am Ende des ersten Kapitels des dritten Buches („Nature Morte“) beispielsweise präsentiert der Erzähler mehrere Ausgänge von Paulines Geschichte: „Es war nicht klar, ob Pauline an einem Unfall oder an einer Krankheit gestorben war“ (H, 210). Im Anschluss bleibt auch der Verbleib ihrer Stickerei unbekannt, mehrere Varianten werden

---

<sup>165</sup> Vgl. Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 238.

<sup>166</sup> Vgl. Krämer, *Lateinamerika schreiben*, S. 116ff.

<sup>167</sup> Ebda, S. 152.

<sup>168</sup> Vgl. Martínez, *Doppelte Welten*, S. 57.

angeführt (vgl. H, 212f), wobei vor allem für EuropäerInnen erklärbare Ereignisse zu finden sind; am Ende allerdings „sprang ein Ziegenbock“ (H, 213) aus Paulines Grab. Auffallend dabei erweist sich auch, dass der Erzähler stets anführt, was von anderen berichtet wird – so auch in Louis‘ und Georges Geschichte: „Der Geist des Missionars, so sagt man, sei [...]“ (H, 242). Martínez macht diesen Kunstgriff auch in Goethes Roman fest: Einerseits seien die wunderbaren Ereignisse durch die konjunktivische Beschreibung noch weniger glaubwürdig,<sup>169</sup> andererseits werden in Buchs Roman auch unterschiedliche Sichtweisen – an Zeugenaussagen erinnernd – in den Text gebaut; so stellt sich an manchen Stellen zusätzlich die Frage, ob sich der Erzähler einer auktorialen Sichtweise bedient oder als unzuverlässiger Erzähler mittels erlebter Rede einer personalen: „Während die abergläubischen Neger die Krankheit als ein Werk ihres Anführers Toussaint Louverture ansahen, *dem sie übernatürliche Kräfte zuschrieben* [Hervorhebung der Verfasserin]“ (H, 52). Diese Beschreibung lässt offen, ob es sich um einen „auktorialen“ Erzählgestus aus eurozentrischer Perspektive („abergläubischen Neger“, „übernatürliche Kräfte“) handelt oder um eine Negation, in der mittels erlebter Rede im Relativsatz die gegenteilige Anschauung (positiv konnotiert) dargestellt wird. Auf diese Weise würden die divergierenden Perspektiven aufgezeigt werden: Während das Element des Magischen von EuropäerInnen mit abwertenden Bezeichnungen versehen wird, findet sich in der haitianischen Perspektive eine positiv konnotierte Beschreibung (Kraft). Ebendiese mögliche Entgegensetzung lässt sich immer wieder im Text finden: „sie hielten das tote Reptil für ein Fabeltier, das mit der Wassernixe Mama Zimbie im Bunde stehe. Selbst der Hund schien der abergläubischen Mär Glauben zu schenken“ (H, 61). So werden die angelegte Lesart und die Wahl zwischen unmöglicher und möglicher Welt wiederum dem Leser/der Leserin selbst überlassen. Die zusätzliche, in einem Satz zu findende Verbindung zwischen den beiden Welten („Andere behaupten, der Missionar habe sich in einen Ford, Baujahr 1927, verwandelt“; H, 242) lässt das Publikum erneut an einer einzigen möglichen Interpretation zweifeln. Diese Lesart auf Basis von Martínez‘ Ansätzen widerlegt Uerlings Bedauern, dass die Stimmenvielfalt in Buchs Roman ein wenig zu kurz komme.<sup>170</sup> Auf diese Weise ist die Leserschaft nämlich ständig zwischen zwei Welten hin- und hergerissen, im Roman selbst wird ein dritter Raum, in dem beides möglich erscheint und nebeneinander bestehen kann, aufgebaut.

Während allerdings Alejo Carpentier davon ausgeht, dass auf Haiti Magisches und Realistisches Teil einer Welt seien, scheint Buch selbst im Allgemeinen einen sehr nüchternen Blick auf die Geschehnisse zu haben, was in Interviews, seiner politischen Position und nicht zuletzt

<sup>169</sup> Vgl. Martínez, *Doppelte Welten*, S. 51.

<sup>170</sup> Vgl. Uerlings, *Poetiken*, S. 170.

in seinem Werk *Haiti. Nachruf auf einen gescheiterten Staat* deutlich wird. Seine Beschäftigung mit dem Voodoo zeugt allerdings davon, dass er sehr wohl auch eine klischeebehaftete Faszination für diesen Glauben hat. In seinem Roman scheint er Carpentiers Konzept des *Real Maravilloso* zu folgen, aber nicht deshalb, weil er den Schwerpunkt auf das Aufzeigen der beiden Welten legt, sondern weil er seine kritische Haltung gegenüber der innenpolitischen Entwicklung des Inselstaates und dem Umgang der Kolonisatoren zum Ausdruck bringen will. So wird beispielsweise die scheinbar als begrenzt angesehene Einstellung der EuropäerInnen, was unerklärbare Geschehnisse betrifft, in ein ironisches Licht gerückt, denn in den Erläuterungen über die drei Gefährten findet sich eine Anhäufung „glücklicher“ Zufälle. Vincent, Maître Coisson und Dr. Dupuy überleben auf wundersame Weise immer wieder gefährliche Situationen und werden stets gerettet. Dr. Dupuy beispielsweise wird von einem Kaiman verschlungen und von seinen Gefährten „blutig und schleimig wie eine frische Geburt“ (H, 62) aus dem Rachen des Tieres gezogen:

nur wenn man das Ohr auf den Erdboden legte, konnte man aus dem Bauch des Kaimans schwache Klopfzeichen vernehmen. Jetzt war keine Zeit zu verlieren; der Genieoberst musste sich sputen, um das Leben seines Kameraden zu retten. Er wand das Lasso um einen Baum, knüpfte ein Seil um die Füße des Doktors und spannte die beiden Neger als Zugpferde vor den so entstandenen Pflug, der wie ein Fabelwesen der antiken Mythologie zur Hälfte aus einem Menschen und zur Hälfte aus einem schuppigen Reptil bestand. (ebda)

Erklärungen für diese Rettungen werden nur durch einen Verweis auf das Glück oder gar nicht gegeben: „Zum Glück“ (H, 68) / „glücklicherweise“ (ebda) / „Trotz meiner gefesselten Hände und Füße gelang es mir, mich zu befreien“ (H, 69). Einerseits werden hierbei Trivial- und Abenteuerliteratur parodiert, andererseits aber auch – im Gegensatz zu den als Aberglaube bezeichneten haitianischen Vorstellungen – europäische Sichtweisen auf die Welt ironisiert.

Auch der Traum spielt in Buchs Roman eine entscheidende Rolle. Vor allem Vincents Verrat an Toussaint Louverture (vgl. H, 71ff) wird dabei auf ganz Haiti und sich selbst umgelegt. Herbert Uerlings betont, dass diese Passagen die Möglichkeit „einer <anderen> Geschichte und einer anderen Geschichtsschreibung“<sup>171</sup> eröffnen, denn Vincent – diesmal als Schwarzer – tritt für die Gleichheit aller Menschen ein. Kurz darauf wird er allerdings mit der Wirklichkeit, dem Verrat an Louverture, konfrontiert. Wie Uerlings festhält, schreibt sich dieser Traum in die Charakterisierung der Figur ein, denn Vincents Identität erweist sich immer wieder als instabil, Laraque sei „nur Träger eines Diskurses“<sup>172</sup>. In diesen Szenen wird

<sup>171</sup> Uerlings, Poetiken, S. 170.

<sup>172</sup> Ebda, S. 171.



die Wichtigkeit des Traumes für den Roman erkennbar, denn durch die der Wirklichkeit entthobene Welt werden wiederum neue Realitätsmöglichkeiten aufgezeigt. Auf diese Weise stehen erneut allgemein bekannte und übernatürliche Welt gleichrangig nebeneinander, die Romanwirklichkeit wird von Träumen, in denen Sehnsüchte und Ängste in Bilder übersetzt werden, unterstützt. Auch Pauline Leclercs Traum stellt in dieser Hinsicht ein wichtiges Moment dar. An Effi Briest erinnernd<sup>173</sup> wird sie im Traum gegen ihren Willen auf eine Schaukel gesetzt und erkennt ihren ersten Mann; aus der Beschreibung des Versuchs, „dem gezackten Schwanz des Kaimans zu entgehen, der sich unter ihrem Rock regte“ (H, 190) ist ein sexueller Missbrauch herauszulesen. So wird die Romanwelt wiederum durch die Schilderungen des Traums ergänzt.

Zusätzlich scheint auch der Autor selbst sein eurozentrisches Bild von Haiti subvertieren zu wollen; so werden vor allem Klischees, die aus einer europäischen Perspektive entwickelt worden sind, mittels grotesker Darstellung in den Text eingebaut. Die magischen Elemente erscheinen auf diese Weise nicht mehr unter einem positiv verklärenden Licht, sondern erwecken ein verfremdendes Gefühl, das Verwirrung erzeugt:

Der Präsident trug einen schwarzen Frack und Zylinder, glänzende Lackstiefel, weiße Gamaschen und weiße Handschuhe [Anm.: vgl. Baron Samedi], in denen er wie ein Tambourmajor seinen Säbel herumwirbelte; unter seiner mit glitzernden Orden behängten Brust zeichnete sich der Busen einer Frau ab. [...] Neben dem offenen Grab war der schwere Eichensarg aufgebahrt, in dem der Vater am Vortag beerdigt worden war. Das Holz des Sarges begann zu arbeiten, sein Deckel sprang knarrend auf: Im Inneren war das wächserne Gesicht des Vaters zu sehen, von einem seidenen Kissen umrahmt, mit geschlossenen Augen, so wie man ihn zur letzten Ruhe gebettet hatte. (H, 293)

In grotesken Elementen wird deutlich, dass eine Sinnstiftung mit den Mitteln der allgemein bekannten Welt nicht mehr möglich ist. Bachtin verweist darauf, dass durch die Groteske eine eigene Weltordnung aufgebaut werde, in der Tod und Erneuerung, die sich in einem Wechselspiel befänden, die bestimmenden Elemente seien.<sup>174</sup> In Hans Christoph Buchs Roman baut sich die groteske Welt bereits mit dem Erscheinen von Baron Samedi, der die Uniform des Negerkönigs Christophe trägt, auf. So werden mythische Elemente in eine verfremdende Beziehung zu realistischen gebracht. Eine vergleichbare Relation wird in der Szene, in der der mythisch konnotierte Kaiman, das kulturelle Gedächtnis Haitis, in Handtaschen umgerechnet wird (vgl. H, 61), hergestellt. Das Buch „in der für niemanden verständlichen Sprache“ (H, 7) eröffnet ebenso diese andere Dimension, in der Kausalitäten der allgemein bekannten Welt aufgelöst werden. Aber auch die Beschreibung des Schlosses

<sup>173</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 199.

<sup>174</sup> Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Hanser 1969 (= Reihe Hanser. 31.) S. 28ff.

„und seine Türme ragen in eine noch finstere Zukunft“ (ebda) korrespondiert mit Bachtins Theorie des Grotesken: „Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Leibes. Oder, architektonisch gesprochen: Türme[!] und Kellergewölbe“<sup>175</sup>. So scheitert im Roman der Versuch der Sinnstiftung, wenn das Lachen nicht Teil der Lektüre ist, was auch ein Rezensent festhält: „Und wer nicht mitlacht, dem ist nicht zu helfen“<sup>176</sup>.

Grotesk wirken in der *Hochzeit* vor allem durch Hyperbeln erweiterte Passagen: „oder er feuerte mehrere Pistolenschüsse auf einen Kolibri ab. [...] Versuchen, bei denen er den winzigen Vogel entweder verfehlte oder mit einem Volltreffer zerfetzte“ (H, 31). Die Gegenüberstellung des „winzigen Vogels“ und der „Pistolenschüsse“ in Kombination mit der Beschreibung des für den Kolibri tödlichen Ausgangs dieser Jagd erzeugt einerseits ein grausig-monströses, andererseits ein derb-komisches Bild. Die Lächerlichkeit des Vorhabens wird wahrnehmbar und die koloniale Vorstellung eines europäischen Heroen zerstört. Diese Antithesen zwischen Monströsem und Winzigem geben immer wieder einen Anstoß zum Lachen: „Glühwürmchen schwärmten durch die Nacht wie die Brandfackeln aufständischer Neger“ (H, 35). Vor allem die Verbindung der furchteinflößenden Kaimane und der Beschreibung, dass „kleine Vögel [...] furchtlos zwischen ihren messerscharfen Zähnen auf und ab [spazieren]“ (H, 60) ruft ebenfalls diese Reaktion hervor. Unter diesem Aspekt gesehen wirkt ebenso das zweite Buch, in dem der Vorfall um Emil Lüders zur Staatsaffäre wird und fast die Zerstörung der Inselrepublik zur Folge hat, grotesk. Interessant dabei erweist sich allerdings die Tatsache, dass die Vorkommnisse zum Großteil tatsächlich historisch belegte Geschehnisse darstellen und daher bereits die Geschichte Haitis als Groteske erscheint.

Der Tod ist folglich in diesem Buch immer wieder präsent, allerdings selten in wirklich bedrohlich dargestellter Form, sondern im Sinne Bachtins als ein über ihn zu lachender Teil des Lebens. Unter einem grotesken Licht erscheint sodann auch die Szene, in der eine Dienerin erschossen und Pauline Leclerc aus ihrem Schlaf gerissen wird, um nach kurzer Betrachtung des Geschehens und einer Anordnung zum Aufräumen „ihre unterbrochene Siesta fort[zuführen]“ (H, 50). In einer weiteren Passage werden die Arbeitsbedingungen der Schwarzen unter der Herrschaft der Weißen beschrieben, der Anblick dieser Situation inspiriert Vincent „zu philosophischen Betrachtungen“ (H, 46). Eine grauenerweckende Szene, die schließlich in ein Lachen, das im Hals stecken bleibt, mündet, findet sich allerdings in der Darstellung der Voodoo-Zeremonie in Vincents Traum:

Dann hört er das scharfe Gebell von Bluthunden, die die entlaufenen Sklaven in den Mangrovensümpfen aufspüren, den dumpfen Knall der Kanonenkugeln, die die vor die

<sup>175</sup> Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 17.

<sup>176</sup> Stumm, *Ein Buch wie eine Burgruine*, S. 62.

Mündungen der Geschütze gebundenen schwarzen Leiber zerreißen, das Klatschen der Peitschenhiebe, die ihre gekrümmten Rücken in blutiges Fleisch verwandeln, das Knirschen des Taus, wenn ein zum Tode Verurteilter am Galgen hochgezogen wird, das Knarren der Räder, an denen sich die zu Tode Gefolterten im Wind drehen, und zuletzt das feine Sirren der niedersausenden Guillotine, die die Köpfe vom Rumpf trennt und mit dumpfem Poltern in den bereitgestellten Korb springen läßt, viele Köpfe, immer mehr Köpfe, schwarze Krausköpfe und gelbe Köpfe mit künstlich geglättetem Haar voller Pomade und weiße Köpfe mit oder ohne Haar oder mit gepuderter Perücke. (H, 73)

An dieser Stelle lassen sich etliche von Michail Bachtin angeführte typische Motive des Grotesken finden: „Akte des Körper-Dramas“<sup>177</sup> wie der Tod, das Zerreißen und Zerteilen des Leibes. Zusätzlich enthüllt die Passage einen äußeren („gekrümmten Rücken“) und inneren Anblick („blutiges Fleisch“) des Körpers, was laut Bachtin ebenso zur grotesken Darstellung gehört.<sup>178</sup> Dieser Aspekt lässt sich auch in der Szene mit dem gefangenen Kaiman, in dem die drei Gefährten den Goldschatz vermuten, festmachen: Kurz vor dem Tod des Tieres werden das Herausquellen des Blutes und gleichzeitig sein Blick auf Vincent beschrieben. Im Anschluss konzentriert sich die Darstellung auf die Eingeweide des Kaimans, den Magen eines frisch gefangenen Haifisches und den Kopf des Haitianers, der schließlich in Alkohol konserviert wird. Das Lachen setzt vor allem ein, als die Szene mit dem Begriff „Zwischenspiel“ (H, 64) bezeichnet und Vincents Übelkeit auf das Wanken des Schiffes zurückgeführt werden. Diese sinnverwehrenden Reaktionen auf die zuvor geschilderten Geschehnisse lösen das Grauen auf und geben sie der Lächerlichkeit preis.

Logisch kausale Sinnstiftung ist in der Passage, in der Vincent – durch den „mit süßer Milch genährten Busen“ (H, 24) einer Unbekannten vor dem Verdursten gerettet – erfährt, dass die Frau Toussaint Louverture gewesen ist (vgl. H, 25), ebensowenig möglich. In diesen hyperbolischen Szenen – hyperbolisch aufgrund der Tatsache, dass auf Handlungen, die bereits unwahrscheinlich wirken, nochmals sinnverwehrende folgen – werden Leseerwartungen und –gewohnheiten frustriert und ein verfremdendes Gefühl erzeugt. Auf diese Weise müssen eine distanzierende Haltung eingenommen und die Aufmerksamkeit verschärft werden, was für Bhabha eine wichtige Voraussetzung für die Wirkung von Hybridität darstellt.

In einem gleichzeitigen Nebeneinander von unmöglichen und möglichen Welten wird die rein empirisch ausgerichtete Sichtweise der Kolonisatoren durchkreuzt. Dadurch, dass sich Buchs Konzeption dieses Aspekts in einigen Gesichtspunkten von Alejo Carpentiers verklärender Perspektive auf die haitianische Lebensweise unterscheidet, vollzieht er einen doppelten Blick auf das Fremde und Eigene, was sich entgegen Uerlings Kritikpunkt der oft sehr einseitigen

<sup>177</sup> Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 17.

<sup>178</sup> Vgl. ebda, S. 18.

Darstellung mit Martínez' Ansatz der doppelten Welten begreifen lässt. Die oft subtil eingebauten Passagen aus der Sicht der Anderen bilden in Verbindung mit den eurozentrischen Vorstellungen ein Amalgam auf die synkretistisch ausgeprägte haitianische Kultur. So werden die beiden Weltanschauungen oftmals in einem einzigen Satz nebeneinandergestellt („Die Axt prallte gegen den Stamm und gab dabei ein dumpf tönendes Geräusch von sich, das wie ein Donnerschlag, ein chinesischer Gong oder das Läuten einer Totenglocke geklungen haben soll – einige Anwesende behaupten sogar, es hätte geblitzt, aber das stelle ich energisch in Abrede“; H, 241), die schlussendlich angelegte Lesart wird dem Publikum selbst überlassen. Auf diese Weise wird die Leserschaft aktiv in die Konstruktion der Romanweltfantasien mit einbezogen. Überraschende Wenden und die stete Eingliederung von als physikalisch unmöglich zu klassifizierenden Elementen irritieren Rezeptionsgewohnheiten und bewirken eine Sensibilisierung der Lesetätigkeit. Die grotesken Passagen muten gleichzeitig ekelhaft und derb-komisch an, unweigerlich muss Distanz zur Romanwelt aufgebaut werden. Durch diese literarischen Darstellungsmittel wird allerdings ein besonderer Blick auf die haitianische Geschichte und vor allem auf die vom Autor oftmals angesprochene verheerende Situation der Inselrepublik freigegeben. Aufgezeigt werden dabei nicht nur die äußeren Einflüsse (wie die der Kolonisatoren), sondern auch die innenpolitischen Entwicklungen, wodurch sich ein dritter Raum, in dem stete Negationen stattfinden, öffnet. Denn in Buchs Roman wird deutlich, dass Haiti weder rein durch den Umgang vonseiten der Kolonisatoren noch allein durch die eigenen Herangehensweisen an etwaige innerstaatliche Schwierigkeiten eines der ärmsten Länder der Welt geworden ist, sondern dass das gleichzeitige Nebeneinander beider politischer Handlungsstrategien die Situation der Inselrepublik geprägt hat – „neither the one nor the other“<sup>179</sup>.

### 4.3. Hybridität durch Intertextualität

In Hans Christoph Buchs Roman ist eine Fülle an intertextuellen Bezügen auszumachen. Seine literarische Beschäftigung mit Goethe, Kleist und Kafka, aber auch seine Bekanntschaft mit mehreren AutorInnen (Seghers, Grass, Carpentier etc.) und nicht zuletzt die Teilnahme an den Lesungen der Gruppe 47 haben dem Schriftsteller – wie sich im Roman zeigt – einen Einblick in ein weites literarisches Feld geboten. In der *Hochzeit von Port-au-Prince* finden sich immer wieder Anspielungen, vor allem aber auch etwaige Parodien auf andere Werke. So breitet der Autor vor den Augen der Leserschaft ein Puzzle aus Perspektiven, in dem

---

<sup>179</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 53.

intertextuelle Versatzstücke keine Seltenheit darstellen, auf. Anhand von Gérard Genettes Kategorien intertextueller Verweise soll im Folgenden der Blick auf ebendiesen Aspekt gerichtet werden, der Schwerpunkt liegt dabei auf den Bezügen zu Heinrich von Kleist und Anna Seghers.

Der Terminus *Intertextualität* selbst ist in den 1960er Jahren von Julia Kristeva geprägt und definiert worden: „Croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes.“<sup>180</sup> Teilweise auf Michail Bachtins Theorien aufbauend – Bachtin sieht den hybriden Charakter eines Textes vor allem durch ein „künstlerisch organisiertes System der Kombination von Sprachen“<sup>181</sup> realisiert – hat sie im Folgenden ihre Erläuterungen präzisiert: „tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte“<sup>182</sup>. In diesen Ausführungen werden die Termini *Text* und *Intertextualität* gleichgesetzt, die Herangehensweise an die intertextuellen Bezüge erweist sich als primär linguistisch orientiert. Nach Kristeva sind es vor allem Roland Barthes und Michael Riffaterre gewesen, die die Diskussion um diesen Aspekt verschärft und die Aktivitäten des Lesers/der Leserin mit einbezogen haben. Riffaterres schlussendliche Definition von Intertextualität orientiert sich deutlich an der Wahrnehmung der Leserschaft: „la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie“<sup>183</sup>.

Auf Basis dieser Überlegungen hat Gérard Genette seine Konzeption von *Intertextualität* aufgebaut und mehrere Kategorien unter dem Oberbegriff der *Transtextualität* – „tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes“<sup>184</sup> – eingeführt. Zentral dabei ist vor allem die Unterscheidung zwischen Inter- und Hypertextualität: Während in Ersterer ein expliziter Verweis (zum Beispiel durch ein Zitat) durchgeführt wird, weist sich Hypertextualität vor allem implizit (beispielsweise durch Parodie) aus.<sup>185</sup> So gliedert Genette, wie schon eingangs erwähnt (siehe Kapitel „Versuch einer Poetologie“) sein Konzept der *Transtextualität* in fünf Kategorien:

1. Intertextualität: Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte (Zitat, Anspielung, Plagiat)
2. Paratextualität: Beziehung des Textes zu Paratexten (Titel, Untertitel etc.)
3. Metatextualität: kommentierende Relation
4. Hypertextualität: implizite veränderte Aufnahme eines Textes (Parodie, Pastiche)

<sup>180</sup> Julia Kristeva: *Séméiotikè* zit.n. Samoyault, *L'Intertextualité*, S. 9.

<sup>181</sup> Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes* zit.n. Dubiel, *Manifestationen*, S. 62.

<sup>182</sup> Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes* zit.n. Samoyault, *L'Intertextualité*, S. 9.

<sup>183</sup> Michael Riffaterre: *La Production du texte* zit.n. Samoyault, *L'Intertextualité*, S. 18.

<sup>184</sup> Gérard Genette: *Palimpsestes* zit.n. Holthuis, *Intertextualité*, S. 46.

<sup>185</sup> Vgl. Samoyault, *L'Intertextualité*, S. 18ff.

### 5. Architextualität: Beziehung eines Textes mit seinen Gattungsmerkmalen<sup>186</sup>

Diese Annahmen bilden im Folgenden die Ausgangslage für die Analyse der *Hybridität durch Intertextualität*.

#### 4.3.1. *Haiti bei Kleist und Seghers*

Nicht zuletzt der Titel des Romans *Die Hochzeit von Port-au-Prince* verweist in paratextueller Weise auf die Werke von Kleist – *Die Verlobung in St. Domingo* (1811) – und Seghers – *Die Hochzeit von Haiti* (1949) –, aber auch auf Buchs eigenes Werk *Die Scheidung von San Domingo* (1976). Alle drei SchriftstellerInnen lenken ihren Blick auf Haiti und die herrschenden Bedingungen auf der Inselrepublik, allerdings wählen sie jeweils verschiedene Standpunkte und literarische Mittel, um die unterschiedlichen Konzeptionen zu übersetzen.

##### 4.3.1.1. *Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘*

Hans Christoph Buch selbst äußerte sich zu Kleists Novelle wie folgt:

Das ist der einzige deutsche Text von Rang in der Literaturgeschichte, der sich mit dem Sklavenaufstand auf Haiti beschäftigt und der zugleich voller historischer und politischer Mißverständnisse, sogar Vorurteile steckt und trotzdem ein großartiges Stück Literatur ist. Eine romantische Geschichte, in die Kleist seine eigene Obsession bis hin zum Selbstmord eingebaut hat.<sup>187</sup>

In diesem Kommentar wird deutlich, welche Lesart Buch an Kleists Werk anlegt: Im Zentrum sieht er die romantische Liebesgeschichte zwischen Toni und Gustav und eine teils klischeehafte Darstellung. Hinzu kommt der autobiographische Aspekt, denn Kleist selbst hat zusammen mit seiner Geliebten Selbstmord begangen. Der Verweis auf die Missverständnisse wird von Uerlings näher ausgeführt: In der Novelle erklärt Babekan, mit Herrn Bertrand, der die Vaterschaft verleugnet hat, in Paris vor Gericht gewesen zu sein.<sup>188</sup> Uerlings berichtigt, dass es Schwarzen zu jener Zeit allerdings untersagt gewesen ist, vor Gericht zu gehen. Auch seien die durch Geschlechtsverkehr vollzogene Übertragung des „gelbe[n] Fieber[s]“ (VD,

<sup>186</sup> Vgl. Samoyault, L’Intertextualité, S. 19f. und Holthuis, Intertextualität, S. 46.

<sup>187</sup> Fünf Annäherungen an Haiti – ein Gespräch mit dem Schriftsteller Hans Christoph Buch, geführt von Joachim Möller und Jörn Stückrath zit.n. Uerlings, Poetiken, S. 14.

<sup>188</sup> Vgl. Heinrich von Kleist: Die Verlobung in St. Domingo. Hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1988 (= Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. II/4.) S. 29. (im Folgenden zitiert direkt nach dem Beleg mit: „VD, [Seitenangabe]“)

32) und die damit verbundene Bezeichnung „Pestkranke“ (ebda) auf eine Kleistsche Erfindung zurückzuführen.<sup>189</sup>

Dass die Novelle allerdings stets Anregungen für Diskussionen gegeben hat, zeigt Hansjörg Bay in seinem Aufsatz *Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists Verlobung in St. Domingo*. Der Schwerpunkt der Auseinandersetzung ist zu Beginn auf der Handlungsebene gelegen, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass die Rahmenbedingungen der Handlung – die erste erfolgreiche Kriegsführung zur Erlangung der Unabhängigkeit einer nicht-weißen Bevölkerung – im Zentrum des Interesses gestanden und auch in den Medien sehr präsent gewesen sind. Vor allem in den 1970er Jahren hat sich der Fokus dann auf die Ebene des Erzählens und gleichzeitig auch auf eine sozialgeschichtliche Orientierung verschoben. Ruth Angress sieht Kleist dabei als Verfechter anti-imperialistischer Denkweisen und vergleicht *Die Verlobung in St. Domingo* mit der *Hermannsschlacht*, während Bernd Fischer darauf verweist, dass die Novelle nicht für die Schwarzen Partei ergreife, sondern den Fokus auf die kolonialistischen Diskurse lege und sie dekonstruiere. Hansjörg Bay allerdings führt drei wichtige Kritikpunkte zu den Herangehensweisen an: Während die Liebesgeschichte zu Beginn der Forschung oft als zentrales Thema betrachtet worden war, ist die Auseinandersetzung so weit gegangen, dass dieser Aspekt nur mehr am Rande gestreift worden ist. Wie allerdings Uerlings beweist, spielt eben die Beziehung zwischen Toni und Gustav eine entscheidende Rolle. Zusätzlich haben Bay zufolge die genaue Betrachtung der Darstellungsmuster, aber auch die Rechtfertigung der Annahme einer durchgängigen Dekonstruktion kolonialer Diskurse gefehlt.<sup>190</sup> Uerlings hingegen macht deutlich, dass die Liebesgeschichte zwischen Toni und Gustav dem Inkle-und-Yarico-Muster folgt, denn Gustav kommt in einer Notsituation zu Toni und wird von ihr aus Liebe vor der Gewalt des „Wütherich[s]“ (VD, 22) gerettet, der schlussendliche Verrat schreibt dieses Motiv ebenso fort. Uerlings beschäftigt sich in seiner Interpretation von Kleists Novelle vor allem mit dem Körperdiskurs und kommt zu dem Schluss, dass „sich ein kolonialer Diskurs, in dem die kulturelle Fremde immer schon nach dem Muster der sexuellen Fremden gedacht wurde, und ein Diskurs über Vertrauen und Verrat zwischen den Geschlechtern und unstillbare Kontrollbedürfnisse“<sup>191</sup> in *Die Verlobung in St. Domingo* einschreiben würden. Dabei verweist er unter anderem auch auf Frantz Fanon, dessen Theorie der Verkennung der Schwarzen in Toni realisiert werde, was zwangsläufig zu ihrer Entkörperung, ihrem Tod, führen müsse.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Vgl. Uerlings, *Poetiken*, S. 23f.

<sup>190</sup> Vgl. Bay, *Germanistik und (Post-) Kolonialismus*, S. 72-79.

<sup>191</sup> Uerlings, *Poetiken*, S. 48f.

<sup>192</sup> Vgl. ebda, S. 45.

Zusätzlich sieht er in Toni eine ambivalente Persönlichkeit, die dem Muster des kolonialen Diskurses einerseits wegen der „Erlösung“ durch den weißen Mann und andererseits wegen ihrer Verführungskraft und Leidenschaft entspreche. Ersteres werde vor allem in den Passagen, in denen die Mulattin dem Marien-Vorbild folgt, deutlich. Uerlings Auffassung, dass sich Toni schlussendlich der Opferbereitschaft von Mariane, Gustavs erster Frau – die ihr Leben für Gustav geopfert hat („Sie starb“, antwortete der Fremde, „und ich lernte den Inbegriff aller Güte und Vortrefflichkeit erst mit ihrem Tode kennen“; VD, 40f) – hingebe,<sup>193</sup> muss allerdings bis zu einem gewissen Grad hinterfragt werden, denn im Grunde ist Tonis Tod nicht durch das Vorbild der sich aufopfernden Frau bestimmt, sondern bereits dadurch, dass der Erzähler erklärt, dass Babekan Toni dazu „ermunterte [...], den Fremden keine Liebkosung zu versagen, bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war“ (VD, 10). Zusätzlich opfert sich Toni im eigentlichen Sinne nicht wirklich, sie verhilft Gustav zwar zur Flucht, wird aber am Ende von *ihm* erschossen und hält ihm sein Misstrauen kurz vor ihrem Tod vor („du hättest mir nicht mißtrauen sollen“; VD, 87). Ihre im Text explizit angesprochene Opferbereitschaft („und sie frohlockte bei dem Gedanken, in dieser zu seiner Rettung angeordneten Unternehmung zu sterben“; VD, 73) unterstreicht zwar das europäische Wunschbild, wird aber in der Welt der Novelle nicht realisiert. Die mit Gustav verbrachte Liebesnacht kann nach dem von Babekan und Congo Hoango aufgestellten Gesetz nur zum Tod führen; dass schlussendlich Gustav die Todesstrafe vollzieht und sich auf diese Weise den Gesetzmäßigkeiten der Schwarzen fügt, wirft einen anderen und vor allem koloniale Diskurse dekonstruierenden Blick auf den europäischen Helden. So kann allein sein Selbstmord das eurozentrische Heroenbild bis zu einem gewissen Grad retten. Diese Annahmen fügen sich auch in Susanne Zantops Interpretation, dass Kleist in seiner Novelle die Naivität der europäischen Perspektive kritisiere. Toni wird aus eurozentrischer Sicht freiwillig zur „Weißen“ und opfert sich aus Dank dem sie erlösenden Europäer; die angelegte Ambivalenz von Tonis Charakter (die schwarze Verführerin und weiße opferbereite Frau) entspricht laut Sigrid Weigel dem Angst- und Wunschbild Gustavs, was sich auch in ihrer nicht eindeutigen Hautfarbe – „ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe“ (VD, 10) – manifestiere. Weigel sieht in Kleists Novelle die Darstellung des Scheiterns einer europäischen Herangehensweise an die revolutionären haitianischen Bewegungen.<sup>194</sup>

Die neuere Forschung legt den Schwerpunkt unter anderem auf „die listige Kommunikation mit dem Leser und die den Text durchziehende Reflexion auf seinen eigenen Status“<sup>195</sup>, wo-

<sup>193</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 26-31.

<sup>194</sup> Vgl. Bay, Germanistik und (Post-) Kolonialismus, S. 81f.

<sup>195</sup> Ebda, S. 90.



bei Elke Heckner auf Basis von Bhabhas Konzept der Mimikry davon ausgeht, dass sich in der Novelle kolonialistische und dazu kritische Positionen in widersprüchlicher Form finden lassen würden, um die Unfähigkeit der Selbstreflexion des kolonialen Diskurses aufzuzeigen. So stellt sich die Frage, ob nicht auch Kleist in dekonstruktiver Weise (ausgedrückt im Erzählerkommentar „Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't[!]“; VD, 43) Mimikry betreibt und so einen Raum ständiger Negation aufbaut.<sup>196</sup> Auf Basis dieser Annahmen wäre zu hinterfragen, inwieweit wirklich von „Missverständnissen“ vonseiten Kleists (der ja selbst in Paris gewesen ist und die Gesetze wie beispielsweise das Verbot für Schwarze, vor Gericht zu gehen, gekannt haben könnte), die Hans Christoph Buch anspricht und Herbert Uerlings berichtigt, die Rede sein kann.

Ausgehend von Bhabhas Konzept der Mimikry kann in Kleists *Verlobung* ebenfalls eine Annäherung an koloniale Denkweisen festgemacht werden, was die explizite Charakterisierung von Congo Hoango als „fürchterlicher alter Neger“ (VD, 7) beweist. Die häufige Verdeutlichung der „List“ (VD, 10) und vor allem der Kommentar des Erzählers „weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't“ (VD, 43) können allerdings als Hinweis darauf gesehen werden, dass auch Kleist in seinem Werk Lesegewohnheiten und vor allem koloniale Denkmuster aufbrechen möchte. Diese Absicht könnte ebenso hinter der Charakterisierung der Protagonistin Toni stecken, denn die Andeutungen, dass sich Toni dem christlichen Marienvorbild und auf diese Weise dem europäischen Glaubens- und Geschlechterdiskurs annähert, häufen sich. Kleist scheint den RezipientInnen vordergründig eine bestimmte Lesart aufzudrängen. Bei genauerer Betrachtung allerdings wird deutlich, dass die offensichtlichen Vorurteile gegenüber den HaitianerInnen nur angedeutet, aber in der Romanwelt nie wirklich ausführlich realisiert werden (wie beispielsweise Tonis Aufopferung für Gustav, Congo Hoangos zu Beginn erläuterte Gewaltbereitschaft etc.). So werden Leseerwartungen nur selten erfüllt, eine an kolonialen Vorstellungen ausgerichtete Erzählweise lässt sich nicht durchgehend bestätigen. Daher wird die Hypothese aufgestellt, dass auch Kleist Mimikry betreibt und mittels Bhabhas Doppelblicks Kritik an den eigenen europäischen Herangehensweisen und vor allem Erwartungshaltungen übt. Die genauere Ausführung dieses Aspekts würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen, soll aber als Denkanstoß und möglicher Ansatzpunkt für eine weitere Beschäftigung gelten.

Auch Anna Seghers äußerte sich über Kleists *Verlobung*: „Kleist, den ich sehr bewundere, kann nichts dafür, daß er von der Negerrevolution nicht viel wußte und nicht viel verstand.

---

<sup>196</sup> Vgl. Bay, Germanistik und (Post-) Kolonialismus, S. 91ff.

Für ihn war San Domingo etwas Phantastisches, Exotisches<sup>197</sup>. Dieser Exotismus könne aber auch in Seghers Werk *Die Hochzeit von Haiti* nicht ganz ausgeschlossen werden, wie Uerlings in seiner Auseinandersetzung mit der Erzählung verdeutlicht.<sup>198</sup>

#### 4.3.1.2. Seghers ‚Hochzeit von Haiti‘

Friedrich Albrecht sieht in Seghers früheren Werken das „unbeirrbares Suchen [...] nach einer realen Humanität“<sup>199</sup>, die sie vor allem in revolutionären Bewegungen zu finden geglaubt habe. Uerlings verdeutlicht weiters, dass sich diese Annahme auch in der Erzählung *Die Hochzeit von Haiti* finden lasse, denn darin werde die Leitidee, die Haitianische Revolution folge dem Ideal der Französischen, erkennbar: „Daß sie die Gutshäuser niedergebrannt hatten, wo sie dreihundert Jahre gequält worden waren, das war wie ein Sturm auf Dutzende von Bastillen“<sup>200</sup>. Die beiden Protagonisten, den Weißen Michael Nathan und den Schwarzen Toussaint Louverture, verbinde die Begeisterung für die Entwicklungen in Frankreich.<sup>201</sup> Interessant dabei ist die Verwendung des Namens *Nathan*, der an Lessings *Nathan den Weisen* erinnert. Auch Michael verkörpert in bestimmter Weise den Verfechter der Toleranzidee, denn er wird durch Sensibilität und auch durch eine positiv konnotierte Neugierde der fremden Kultur gegenüber charakterisiert: „Wie denken die [Schwarzen]?“ (HH, 19) / „Die Neger sind euch hier vollständig gleichgültig. [...] Die Neger aber, wenn sie, hinter jedem Stuhl einer, hinter den Gästen stehen, eingießen und fächeln, hören zu, was bei Tisch gesprochen wird“ (HH, 21). Ebenso verbindet ihn die Tatsache, dass Toussaint Louverture, der später wie Saladin die Macht innehat, seine Dienste und auch seinen Rat benötigt, mit Lessings Nathan. Uerlings merkt allerdings an, dass Michaels Handeln nicht von einer humanistischen Toleranzidee, sondern von einer egoistischen Suche nach Anerkennung angetrieben werde.<sup>202</sup> Eine Übereinstimmung zwischen Michael und Lessings Nathan würde außerdem bedeuten, dass weder die eine noch die andere Kultur als Ideal gilt, sondern nur beide nebeneinander – im Sinne der Toleranzidee – existieren sollten. Das Paradoxon in Seghers *Hochzeit* besteht allerdings darin, dass die Autorin einerseits auf ebendieses humanistische Ideal abzielt, andererseits aber einer eurozentrischen Perspektive nicht absagen

<sup>197</sup> Anna Seghers: Entstehung der Antillen-Novellen zit.n. Uerlings, Poetiken, S. 14.

<sup>198</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 74.

<sup>199</sup> Friedrich Albrecht: Die Erzählerin Anna Seghers 1926-1932. Berlin: Rütten & Loening 1965 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. 25.) S. 7.

<sup>200</sup> Anna Seghers: Die Hochzeit von Haiti. Karibische Geschichten. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand 1976 (= Sammlung Luchterhand. 193.) S. 37. (im Folgenden zitiert direkt nach dem Beleg als „HH, [Seitenangabe]“)

<sup>201</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 52f.

<sup>202</sup> Vgl. ebda, S. 70ff.

kann und so der europäischen Kultur in ihrem Werk den Vortritt gibt. Beispielsweise werden Michaels Handlungsgeschick und sein zivilisiertes Auftreten (vgl. HH, 15f), die als *pars pro toto* für die Ideale französischer Bürger gesehen werden können, ausnahmslos von allen bewundert; sein Auftreten fällt von Beginn an auf und wird auf diese Weise als deutliches Gegenteil zu den Gewohnheiten der BewohnerInnen Haitis eingeführt.

Die französischen Ideologien zeigen sich vor allem in der Auslassung des Voodoo-Kults und dem Füllen der religiösen Lücken durch christliche Werte, was Vergleiche wie „kaum die Erde berührend, wie schwarze Engel“ (HH, 14) beweisen, aber auch im Idealbild der sich opfernden Frau, die in Kleists Novelle ebenfalls eine entscheidende Rolle spielt.<sup>203</sup> Die europäisch-christliche Vorstellung, die sich in Toni manifestiere, werde – wie Uerlings ausführt – bei Seghers von Margot repräsentiert. Ihr zu Beginn der Erzählung ungestüm wirkendes Verhalten legt sich, als sie Michael näher kommt; schlussendlich genügt es ihr, von ihm oft unbeachtet in seiner Nähe zu sein. Uerlings sieht in diesen Passagen den kolonialen Geschlechterdiskurs<sup>204</sup>: Der weiße Mann diszipliniert die schwarze Frau und macht sie auf diese Weise zivilisationsfähig, was durch das Landhaus und die Geburt der Tochter ausgedrückt wird (vgl. HH, 49). Gleichzeitig bewundert die schwarze Frau den weißen Mann und ist ihm untergeben. Wie auch in Kleists Novelle wird bei Seghers der politische immer wieder von einem Geschlechterdiskurs durchkreuzt, wobei vor allem die Sexualität eine wichtige und Weiße und Schwarze unterscheidende Position einnimmt. Uerlings weist einige Male auf die inzestuöse und auch heterosexuelle Verstrickung Michaels hin, denn der Protagonist beschreibt seine ältere Schwester als „ein blendendes, geradezu in die Augen der Männer stechendes junges Weib“ (HH, 59) und streicht ihre Verführungskunst heraus. Zusätzlich könne in den Schilderungen der Treffen zwischen Toussaint und Michael ein sich anbahnendes homosexuelles Anziehungspotenzial gesehen werden: Das Treffen im „Bergspalt“ (HH, 35, 53), der Einwurf, dass Michael seine Frauen in diesen Momenten einfach vergisst (vgl. HH, 57) und die stete Gier nach Anerkennung und Liebe – „Wenn er Toussaint etwas nachtrug, so war es vor allem die Einsicht, er würde Henry immer mehr lieben als ihn“ (HH, 55) – würden beweisen, dass die Beziehung zwischen Toussaint und Michael einerseits über ein rein politisches Zweckverhältnis und andererseits über eine Vater-Sohn-Relation hinausgehe. Auch Mali, Michaels jüngere Schwester, bewundert ihren Bruder mehr als in einer familiären Beziehung üblich, in seiner Nähe wird sie vollkommen passiv. Zusätzlich erinnert ihr „gelbes Gesicht“ (HH, 18) an Kleists Toni und die Zwitterstellung der beiden. Während sich Toni allerdings (scheinbar) immer mehr den weißen Idealen annähert,

---

<sup>203</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 56.

<sup>204</sup> Vgl. ebda, S. 65f.

werde Mali – nicht zuletzt durch die inzestuösen Anspielungen – zur Gruppe der schwarzen Frauen gezählt.<sup>205</sup>

Wie in Kleists *Verlobung* arbeitet Uerlings in Seghers *Hochzeit* ebenso die Farb-, Licht- und Blicktopik heraus. Auch in diesen Beschreibungsaspekten werde die eurozentrische Perspektive deutlich: Während der schwarze Offizier Henry dadurch, dass er „die Brandfackel[!] in sein eigenes Haus geworfen“ (HH, 55) hat, mit zu bändigender Gewalt (bis zur Selbstzerstörung) konnotiert wird,<sup>206</sup> wird in Toussaints Nähe stets ein warmer Lichtstrahl ersichtlich: „Michael sah zuerst nur das Tuch im Dunkeln schimmern“ (HH, 35) / „Damals wie heute das spärliche Licht einer Kerze, in dem das Weiß in den Augäpfeln glänzte und das Metall [...]“ (HH, 53). Auch die Augen spielen wie bei Kleist eine entscheidende Rolle: Gustav beispielsweise kann zwar Toni in die Augen sehen (und ihre Herzensbildung auf diese Weise „erkennen“), Babekan aber setzt in seiner Gegenwart eine Brille auf.<sup>207</sup> In Seghers Erzählung richtet Toussaint seinen Blick „streng nach rechts und nach links“ (HH, 46) und sieht dabei die Gewänder der Frauen, Michael aber als Mann, „der die drei Frauen behütete“ (ebda).<sup>208</sup> Der genaue Blick auf eine Person oder in ihre Augen übersetzt folglich das Erkennen eines positiv konnotierten Charakters und eines mit dem jeweiligen Betrachter eng verbundenen Wesens. Im Falle Toussaints kommt allerdings hinzu, dass er sich zum erwähnten Zeitpunkt auf einer erhöhten Position befindet – „Er kommt. Er ritt kreuz und quer durch die Stadt, so daß es hieß, bevor er noch kam: Er kommt“ (HH, 45) – und Michael von oben herab betrachtet; der anfängliche Sklave Toussaint zeigt nun deutlich die neue Hierarchie auf. In Seghers Erzählung verbinden sich in ebendiesen Passagen wie bei Kleist der sexuelle und der Körperdiskurs mit einem politischen. Uerlings verweist allerdings darauf, dass die in der *Hochzeit von Haiti* polaren Charaktere dazu beitragen würden, dass die Gegensatzpaare (wie Natur und Kultur, Chaos und Ordnung, Schwarz und Weiß) deutlicher hervortreten würden und das imaginierte Haiti auf diese Weise einen kontrollierteren (oder leichter zu kontrollierenden?) Charakter erhalte. Im Gegensatz zu Kleists Novelle schreibt Uerlings dem Emanzipationsversuch der Schwarzen in Seghers Erzählung eine größere Ernsthaftigkeit zu; die eurozentrische Perspektive bleibt in seinem Verständnis beider Texte allerdings bestehen – bei Seghers vor allem dadurch, dass Haiti als besseres Europa dargestellt werde.<sup>209</sup>

Während bei Kleist Hinweise zu finden sind, dass die angelegte Lesart möglicherweise einer „List“ erlegen ist, lassen sich bei Seghers diesbezüglich (scheinbar) keine Anspielungen

<sup>205</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 65-71.

<sup>206</sup> Vgl. ebda, S. 61.

<sup>207</sup> Vgl. ebda, S. 29.

<sup>208</sup> Vgl. ebda, S. 69.

<sup>209</sup> Vgl. ebda, S. 73.

finden. Allerdings unterbrechen ungewöhnlich und vor allem grotesk wirkende Passagen die sonst an humanistischen Idealen angelegte Erzählweise: „Er wurde heruntergeschüttelt wie eine Kokosnuß. Er wurde zerknackt. Ein Neger setzte die Zähne an und sog ihm den Saft aus“ (HH, 26). Auch Uerlings weist darauf hin, dass die Szene aus der gewohnten Darstellung herausfalle, wobei er darin einen Beweis für die eurozentrische Perspektive sieht.<sup>210</sup> Ebenso finden sich ein sehr ironisch wirkender Vergleich inmitten der sonst eher ernst anmutenden Schilderungen – „hätte er sich darüber ebensowenig gewundert, wie sich ein Mangobaum wundert, der zwischen Kokospalmen steht“ (HH, 10) – und eine groteske Kombination ironischer und grausiger Elemente: „Die Antwort darauf waren Metzereien, Ausrottungen von Negerdörfern, erfindungsreiche[!] Abschlachtungen durch Schüsse, Brand, Stricke, Hunde“ (HH, 57). Hier stellt sich die Frage, ob Anna Seghers nicht auch Ansätze zur Dekonstruktion eurozentrischer Sichtweisen in ihre Erzählung baut oder ob sich ihr humanistischer Idealismus auch auf der Textebene nicht halten lässt. Die Seltenheit der sich von der restlichen Erzählweise abhebenden Passagen zeugt allerdings eher von Letzterem. Diese Fragestellungen sollen wiederum Denkanstöße geben, die die weitere Beschäftigung mit Seghers Erzählung(en) anregen soll.

#### 4.3.2. *Buchs Haitiverständnis*

In Buchs *Hochzeit* werden die beiden Werke von Kleist und Seghers bereits im Titel evoziert. Während bei Kleist die Hochzeit nicht zustande kommt – der Titel verweist folglich bereits darauf, dass Toni und Gustav auch im Tod nicht vereint werden, was eigentlich die christliche Idealvorstellung wäre und auch von den Weißen durch das Tauschen der Ringe am Ende durchgeführt wird –, wird bei Seghers ein Hochzeitsfest gefeiert, allerdings nicht wie geplant jenes zwischen der Tochter von Evremont und dem Graf Lavette, sondern zwischen Michael und Margot, einem Weißen und einer Schwarzen. Bei Buch allerdings scheint nie wirklich die Freudestimmung für ein etwaiges Fest aufzukommen, so wirkt der Titel nach der Lektüre des Werkes absurd. Uerlings verweist auf eine Passage, in der eine Hochzeit zustande kommt, die allerdings als „Parodie um des Witzes willen“<sup>211</sup> gesehen werden könne: Vincenzo, der von Pauline und Vincent heimlich gezeugte Knabe, heiratet Dupuinette, die außereheliche Tochter von Dupuy (vgl. H, 81f). Auch die Lesart als Hoch-Zeit, die ebenso an Seghers Erzählung angelegt werden kann und so den positiven Aspekt der Haitianischen Revolution hervorkehrt, mutet im Vergleich zu der sich im Verlauf der Geschichte herauskristallisierenden grotesken

<sup>210</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 62.

<sup>211</sup> Ebda, S. 174.

Dimension (der Erzählung und der Situation des imaginierten Haiti) eher ironisch an. Auf diese Weise wird bereits im Titel die im Prolog klar hervortretende Haltung zu den Werken von Seghers und Kleist deutlich; ihr Haitiverständnis wird von Buch immer wieder parodierend aufgegriffen. Vor allem auf die *Verlobung in St. Domingo* finden sich einige Anspielungen und auch das Zitieren des Beginns der Novelle (vgl. H, 11) – als einer der wenigen expliziten intertextuellen Bezüge zu literarischen Werken – weist den Kleistschen Text bis zu einem gewissen Grad als Hypertext aus. So muss etwaigen Rezensenten, die als Vorbild Alejo Carpentiers *El reino de este mundo* sehen,<sup>212</sup> widersprochen werden, was nicht zuletzt Sabine Krämer herausstellt (vgl. Kapitel zu „Unmögliche und mögliche Welten“).

Im Prolog der *Hochzeit* treten historischen Personen entsprechende Figuren auf, so auch Kleist und Seghers (sie wird im dritten Buch nochmals erwähnt; vgl. H, 265). Während Ersterer „seine Novelle ‚Die Verlobung in St. Domingo‘ neu schreiben muß“ (H, 9) und „nie über den ersten Satz hinaus[kommt]“ (ebd.), „bringt ihm [Anna Seghers] eine Tasse Kaffee“ (ebd.). In dieser Szenerie wird Kleists festgefahrener eurozentrischer Denken kritisiert, denn er kann – obwohl er den Text neu schreiben muss – keinen neuen Anfang finden. Uerlings sieht in der Passage mit Seghers eine ironische Anspielung auf ihre Mitleidsfähigkeit und ihren revolutionären Idealismus.<sup>213</sup> Gleichzeitig wird aber auch das Bild der Schwarzen als Diener, das in Seghers Erzählung immer wieder auftaucht, parodiert: „Die Haussklavin, die ihre Herrin mit einer Tasse Kakao oder Kaffee, mit einem Fächer oder einem Fliegenwedel bediente, fürchtete sich, etwas falsch zu machen oder zu verschütten“ (HH, 6). Ebenso kann der Verweis auf den Analphabetismus Toussaints als Anspielung auf *Die Hochzeit von Haiti* gesehen werden, denn in Seghers Konzeption ist es der weiße Michael, der dem Sklaven das französische Wissen zur Verfügung stellt und ihm auf diese Weise zur Macht verhilft. Die Kritik an der eurozentrischen Sichtweise wird auf diese Weise mithilfe des hypertextuellen Verfahrens der Parodie noch verstärkt.

Bhabhas Konzept der Mimikry entsprechend übernimmt Buch Kleists Bild der „fürchterliche[n]“ (VD, 7) Schwarzen (und die Charakterisierung des „Barbaren“), was sich in Beschreibungen wie „das Wutgeheul aufständischer Neger“ (H, 48) manifestiert, und entstellt in weiterer Folge durch stete Wiederholungen und Anreicherung mit grotesken Elementen diese Charakterzuschreibungen. Strategien der Mimikry und gleichzeitig ein hypertextueller Bezug zur *Verlobung* werden auch in der Parodie des Inkle- und Yarico-Motivs erkennbar: Vincent wird aus seiner Notlage von „einer schönen Unbekannten“ (H, 24) gerettet – hier wird das Muster noch übernommen –, die darauf folgende Demaskierung Toussaints weist die

<sup>212</sup> Vgl. Wiesner, Wenn Fakten und Fiktionen Hochzeit halten, S. 59.

<sup>213</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 157.

vorhergehende Schilderung wiederum als Parodie aus.<sup>214</sup> Die Passage kann allerdings ebenso als Umkehrung von Anna Seghers Charakterisierungen gesehen werden: Während Michael bei ihr deutlich weibliche Züge erhält und Toussaint der nach Macht strebende männliche Part in der als homoerotisch gezeichneten Beziehung ist, wird ebendiese Konstellation bei Buch auf die Spitze getrieben und umgedreht.

Zusätzlich wird in Buchs Roman vor allem an Kleists Körperdiskurs angeknüpft: Wie auch in der *Verlobung* spielen in der *Hochzeit von Port-au-Prince* die Augen eine wichtige Rolle (vgl. Kapitel zu „Wildes und Zivilisiertes“). Bei Buch wird vor allem bei der Beschreibung der haitianischen Frauen immer wieder auf diesen Teil des Gesichts verwiesen, wobei daraus gleichzeitig Angst und Begierde vonseiten der Europäer ablesbar werden, was sich vor allem in der Geschichte um Anacoana manifestiert. Aber auch im letzten Teil, als Madame Max Adolphe, die „Kommandeuse des Forts“ (H, 295) mit der Beschreibung „das einzige Weiß an Madame Max Adolphe war das Weiß ihrer Zähne und Augäpfel“ (ebda) eingeführt wird, und während der Voodoo-Zeremonie, die an Pauline Buch vollzogen wird, ist vom „Weiß der Augäpfel“ (H, 197) die Rede. Hierin findet sich ein leicht abgewandeltes Zitat aus Seghers Erzählung: „Damals wie heute das spärliche Licht einer Kerze, in dem das Weiß in den Augäpfeln glänzte“ (HH, 53). Während bei ihr dieser Aspekt positiv konnotiert ist, parodiert Buchs Roman ihren Körperdiskurs, aber auch Kleists exotistische Darstellungen, was in der Übertreibung („ihre Augen verdrehten sich in ihren Höhlen“; H, 197) deutlich wird und sich auch anhand der steten Fokussierung der Augen und der hyperbolischen Beschreibung exotischer Frauen festmachen lässt.

Kleist selbst („Ich sterbe tausend Tode am Tag“<sup>215</sup>) und seine Novelle („so, schwöre ich dir, daß ich eher zehnfachen Todes sterben, als zugeben werde [...]“; VD, 49) werden ebenfalls in Buchs Roman in leichter Abänderung zitiert, allerdings wirkt der Bezug durch die Anhäufung übertrieben pathetischer Worte wiederum parodierend: „Es gibt Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden“ (H, 70). Parodiert werden auch die bei Kleist auffallenden Zufälle, die vor allem Toni ihrem Tod immer näher bringen. So kennt der Knabe Nanky den Möwenweiher, wo sich die Familie von Gustav versteckt hält, auch Congo Hoango kommt zufälligerweise früher als geplant zurück und Toni findet „der Himmel weiß durch welchen Zufall“ (VD, 67) einen Strick im Zimmer. In Buchs Roman werden diese die Katastrophe herbeiführenden Fügungen allerdings in „glückliche Zufälle“ umgekehrt, wenn die drei Gefährten immer wieder gerettet werden und überleben. Der ironische Blick ruht da-

---

<sup>214</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 173.

<sup>215</sup> Mathieu Carrière: Für eine Literatur des Krieges. Kleist. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1981, S. 8.

bei einerseits auf der Trivial- und Abenteuerliteratur, andererseits auf Kleists Novelle, die dadurch in die Nähe dieser Gattungen gebracht wird.

Auf Kleists Werk weisen zusätzlich die steten Ohnmachtsanfälle der Pauline Leclerc und anderer Damen hin. Uerlings sieht darin vor allem eine Verbindung zur *Marquise von O...*,<sup>216</sup> aber auch in der *Verlobung* findet sich die Passage „wo ich aus einer Ohnmacht in die andere fiel“ (VD, 42). Die häufige Wiederholung solcher Zustände in der *Hochzeit von Port-au-Prince* („die anwesenden Damen fielen reihenweise in Ohnmacht“; H, 48) und die Verbindung mit anderen übertriebenen Beschreibungen parodieren allerdings erneut den Hypertext.

Ähnlichkeiten lassen sich auch zwischen den Geschichten um Gustav und Vincent festmachen: Für die beiden Offiziere im französischen Heer führt der Verrat zum Tod. Während Toni Gustav verrät und er ihr nicht vertraut, hintergeht Vincent Louverture und damit ganz Haiti. Die Verstrickungen in ein Netz von Verrat und Misstrauen führen unweigerlich zum Tod beider Protagonisten, wobei auch der Opfergedanke keine Änderung mit sich bringt, denn obwohl sich Vincent für Dessalines opfert („er starb am 17. Oktober 1806, beim Versuch, das Leben seines Kaisers zu retten, indem er eine der für diesen bestimmten Kugeln empfang“; H, 79) und Toni (nach Interpretation von Uerlings) für Gustav, wird Dessalines ermordet und Gustav begeht Selbstmord.

Ein deutlicher Bezug zu Kleists Geschichte zwischen Toni und Gustav findet sich aber im dritten Buch, betitelt mit „Meine Ehre heißt Treue“ (H, 243). Gleich zu Beginn wird ein Zitat aus Kleists *Verlobung* angeführt, in dem die Worte Babekans – einer in der Novelle als brutal und lieblos abgewerteten Schwarzen – zu „Gustav von der Ried“ (VD, 17; vgl. dazu: „Gustav von R.“; H, 244), dem weißen Mann, der von den Schwarzen hinters Licht geführt und schließlich getötet werden soll, wiedergegeben werden. Dieser explizite intertextuelle Verweis ruft in KennerInnen der Kleistschen *Verlobung* negative („List“), aber auch aus europäischer Sicht positive Assoziationen (Opferbereitschaft, Anmut etc.) mit den schwarzen/weißen Frauen hervor, Tonis Charakterisierung in Buchs Roman ist auf diese Weise vorgeprägt. Das Spiel der Farb- und Körpertopik aufnehmend verdeutlicht der Erzähler allerdings gleich zu Beginn, dass es sich nicht um die Toni der Kleistschen Novelle handle, denn im Gegensatz zu ihr hält Buchs Toni „seinem Blick, ohne zu erröten“ (H, 244) stand. Dieser kurze Einschub weist den anfänglichen Charakterisierungsversuch über die Figur von Kleists Toni als falsch aus, aufgenommen wird aber die aus der Novelle herauszulesende europäische Verstehensweise: „seine Verlobung mit einem bezaubernden deutschen Mädels“ (ebda), denn

<sup>216</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 174.



obwohl Toni keine Weiße ist, wird sie, eben weil sie aus der liebesblinden Sicht Gustavs so schön und anmutig erscheint (und ihr Vater ein Deutscher ist), als Deutsche bezeichnet. Im Sinne von Bhabhas Mimikry-Konzept nimmt Buch hier den Kleistschen Gestus auf und schreibt ihn fort, bis er ihn (vor allem durch die Anhäufung exotistischer Bilder) wiederum parodiert und mit kurzen Verweisen (wie beispielsweise auf das Nicht-Errotten von Toni) ein Gegenbild aufbaut, um sein Haitiverständnis deutlich von jenem der *Verlobung* zu unterscheiden.

Ebenso wie bei Kleist findet auch in Buchs Roman nur die Verlobung (und diese zweimal: Toni ist mit Pierre Roumel und Gustav verlobt), aber keine Hochzeit statt; Verrat wird von beiden Seiten geübt, allerdings verlegt Buch die Geschichte um das Misstrauen in das 20. Jahrhundert: Während Toni mit dem Revolutionär Pierre Roumel (der an den Schriftsteller und Politiker Jacques Roumain erinnert, was sich auch als ironisch gemeinte Anspielung im Roman findet: „es war ein sensibles, fast weiches Gesicht, das eher zu einem Dichter als zu einem Revolutionär zu passen schien“; H, 259) sympathisiert, bleibt Gustav seiner „Ehre“, die in diesem Fall mit dem Nationalsozialismus verbunden ist, treu und folgt dem Befehl des Kapitäns, Toni zu verlassen, weil sie „rassisch vollkommen minderwertig, total verneigert und verjudet“ (H, 256) sei. In der Kinoszene zwischen Toni und Gustav erinnert Erstere deutlich an Kleists Toni, sie vollzieht eine Geste der Unterwerfung („und vergrub ihr Gesicht im Schoß des Fähnrichs“; H, 263) und klammert sich angstvoll an Gustav und „seinen symbolischen Phallus, den Dolch“<sup>217</sup>. In diesen Handlungen werden Parallelen zu Kleists Figurenkonzeptionen, die allerdings nicht lange bestehen bleiben, hergestellt. Gleich darauf erfährt die Geschichte eine überraschende Wende: Toni dient als doppelter Lockvogel, denn Gustav, der durch sie zu Pierre Roumel gelangen will, wird entführt (vgl. H, 263f; die Entführung Gustavs ist allerdings spekulativ, denn der genaue Ausgang der Geschichte wird nicht geschildert). Die verschiedenen möglichen Ausgänge der Geschichte parodieren deutlich Kleists Gustav und schreiben sich auch nicht in die Kleistsche Erzählweise ein, sondern folgen Buchs dekonstruktivistischer Intention in der *Hochzeit von Port-au-Prince*. Tonis Charakter wird schließlich in die allgemeine Anschauung der Frauen im Roman eingeschrieben, denn sie verfällt ebenso in eine „melancholische Depression“ (H, 266).<sup>218</sup> In dieser Geschichte wird deutlich, dass sich Buch vom Haitiverständnis Kleists deutlich abwendet, was vor allem die Übernahme und anschließende Verdichtung und Übertreibung eurozentrischer Bilder zeigen. Obwohl Buchs Toni und Gustav immer wieder den Verlobten aus der Novelle angenähert

---

<sup>217</sup> Uerlings, Poetiken, S. 222.

<sup>218</sup> Vgl. ebda, S. 223.

werden, dienen die übernommenen Charakter- und Verhaltenszüge vor allem Strategien der Mimikry, um die Figuren schlussendlich zu dekonstruieren.

Ein Verweis auf Seghers Haitiverständnis findet sich in der Rede von Leclerc, der Vincent aufträgt: „verwandeln Sie San Domingo in ein zweites Paris“ (H, 50). Dass in ihrer Erzählung der Wunsch eines zweiten beziehungsweise besseren Europas wahrnehmbar ist, lässt einerseits eine eurozentrische Perspektive und andererseits einen klaren Idealismus deutlich werden. Buch wendet sich scheinbar gegen beide Einstellungen, denn der Versuch, Haiti zu einem zweiten Frankreich zu machen, wird durch das die Farben der Trikolore annehmende Chamäleon und den die Marseillaise singenden Papagei ad absurdum geführt (vgl. H, 50). Der Hypertext wird auf diese Weise wiederum genüsslich parodiert.

Eine weitere Parallele zu Seghers Darstellung ist die Sicht auf die weißen Frauen und die Veränderung ihres Verhaltens in der Fremde. Buchs Pauline Leclerc, die ihre Sexualität und ihren Masochismus offen auslebt, stellt eine Ausnahmeerscheinung im kolonialen Diskurs dar; bei Seghers findet sich ebenfalls eine Anspielung auf die Enthemmung weißer Frauen<sup>219</sup>:

Um der Ansiedlung nachzuhelfen, hatte Paris damals die Insassinnen der Salpeterie, die wegen allerhand Diebstahls- und Prostitutionsdelikten bestraft worden waren, auf die entlegene Insel verfrachtet. Die Nachfolgerinnen schaukelten sich in Hängematten zwischen Decken und Dielen der Gutshäuser. Sie waren verblüffend weißhäutig unter der rasenden Sonne geblieben. Aus den Maschen der Hängematten guckten Zehen und Finger und Locken und rosa und gelbe Seidenwölkchen hervor. Pariser Schnittmuster fanden rascher Absatz als sonst ein Heimatprodukt. (HH, 6)

Während der Verweis in der Erzählung allerdings nur einen kurzen Abschnitt füllt, wird bei Buch Paulines Sexualität immer wieder angesprochen und bildet die Antriebskraft ihrer Handlungen. Dieses stete Zur-Schau-Stellen führt zu Übertreibungen und schlussendlich zur Parodie auf Paulines Verhalten (und auf jenes weißer Frauen allgemein).

Zusätzlich spielen in Seghers Erzählung schwarze Männer wie beispielsweise Toussaints Offizier Henry eine wichtige Rolle, denn er ist derjenige, der nicht zuletzt aufgrund seines Widerstandes gegen Bonaparte und seine Truppen „bei den Soldaten beliebt“ (HH, 55) ist. Er selbst hat „die Brandfackel in sein eigenes Haus geworfen“ (ebda) und auf diese Weise „seinen Gefährten“ ein Beispiel gegeben. Die bei Seghers heroisch anmutende Szene wird bei Buch wiederum ad absurdum geführt, wenn Christophe „mit mutigem Beispiel voran[ging], indem er eine Brandfackel in sein prächtig gebautes, reich ausgestattetes Haus warf“ (H, 27). Diese und weitere Übertreibungen in Kombination mit der Erläuterung, dass Christophes

---

<sup>219</sup> Vgl. Uerlings, Poetiken, S. 63.

Haus ein Geschenk des britischen Generals gewesen sei, subvertieren den bei Seghers aufgebauten Heroismus.

In Hans Christoph Buchs *Hochzeit* spielt Mimikry auch in intertextueller Sicht eine wichtige Rolle. Dabei nähert sich der Erzähler an die jeweiligen Hypertexte an und übernimmt einzelne Redeweisen, um sie im Anschluss vorwiegend durch Parodie zu dekonstruieren. So wird Buchs Toni mit ähnlichen Worten wie Kleists Mestizin beschrieben: „Ihr Haar, in dunklen Locken schwellend, war ihr, als sie niederkniete, auf ihre jungen Brüste herabgerollt“ (VD, 35) / „Toni hatte den Kopf zurückgelehnt, die Augen geschlossen und strähnte mit einem silbernen Kamm ihr seidig glänzendes Haar, das sich mit schwarzen Locken über den weißen Rand des Marmorbeckens ringelte“ (H, 249). Während in der *Verlobung* auf diese Erläuterungen Gustavs Frage, „ob sie schon einem Bräutigam verlobt wäre“ (VD, 36) folgt, rezitiert die Protagonistin in der *Hochzeit* ein Gedicht und wird dabei von immer mehr Tieren, und schließlich von Annaise und Gustav begleitet. Allein schon dieses sukzessive Einsetzen des Kaimans, der Amme Annaise, Gustavs und des Vogels „namens Malfini“ – H, 250 – parodiert eine verklärende Darstellung, Tonis schlussendlicher Ruf nach „Pierre!“ (H, 250) zerstört das zuvor idyllische Bild allerdings endgültig. Hypertextuelle Bezüge stellen daher einen konstitutiven Aspekt dar, was nicht zuletzt daran liegt, dass auf diese Weise eine große Stimmenvielfalt, Kritik und gleichzeitig ein Lacheffekt erzeugt werden können. Letzteres führt schließlich zur Distanznahme und zum genauen Hinschauen auf Buchs Werk, aber auch auf die jeweiligen Hypertexte. Deutlich wird vor allem, dass weder Kleists noch Seghers Haitiverständnis ohne Kritik übernommen werden, denn beide werden (vorwiegend durch die angelegten Charaktere der Figuren) parodiert. Buchs Sichtweise auf die zwei Werke lässt sich aus seinem Text herauslesen: So wirft er beiden eine europäische Perspektive und Seghers im Speziellen einen europäischen Idealismus, die allerdings meist sehr subtil zu Tage treten, vor. Indem der Erzähler diese beiden Aspekte in seinem Roman übernimmt und parodistisch überformt, lässt er zwar mehrere Stimmen und Sichtweisen nebeneinander stehen, subvertiert allerdings mit der Kritik an den anderen beiden Werken auch gleichzeitig seinen eigenen Eurozentrismus. Auf diese Weise bewirkt der Blick auf ein anderes Verständnis von Haiti ein Hinschauen auf das eigene, was in Bhabhas Konzeption des Doppelblicks erneut einen hybriden Raum öffnet.

## 5. Schlussfolgerung

Die Veröffentlichung von Hans Christoph Buchs Roman *Die Hochzeit von Port-au-Prince* hat (genau wie Kleists Novelle) sehr divergierende Reaktionen hervorgerufen. Während die einen den Text für ein Meisterwerk gehalten haben („A travers *Le mariage de Port au Prince*, le métissage historique, insulaire et littéraire a ainsi produit le roman le plus insolite, le plus passionnant qu’un Européen ait écrit sur Haïti“<sup>220</sup>), ist er von anderen abgewertet worden („Bis zum finalen ‚Krick? Krack!‘ jedenfalls muß noch manch anderer Lebenslauf überstanden, noch manch unnötiger Perspektivenwechsel in Kauf genommen und noch manch beflissen dichterischer Selbstkommentar ertragen werden: ‚Warum schreibe ich das alles auf?‘ Ja, warum?“<sup>221</sup>); viele RezipientInnen haben sich vor allem am zweiten Buch gestoßen, von anderen wiederum ist es als „the book’s most effective“<sup>222</sup> bezeichnet worden. Die unterschiedlichen Reaktionen unterstreichen allerdings den hybriden Charakter des Romans, denn Buch erlaubt keine durchgehende Positionierung; die Leserschaft findet sich in einem Raum steter Negationen, Ambivalenzen und Aushandlungen wieder; die teils widersprüchliche Situierung entlässt das Publikum am Ende meist unzufrieden, denn der Roman wirft mehr Fragen auf, als er beantwortet. Folgt der/die LeserIn allerdings dem Rat eines Rezensenten – mitzulachen – und auf diese Weise Sinn nicht durch den Vergleich mit der realen Welt zu konstruieren, kann das Irritationspotenzial möglichst niedrig gehalten werden. Dennoch erweist es sich als nahezu unmöglich, nicht in die für die Leserschaft aufgestellten Fallen zu tappen, denn die Aufnahme etwaiger Denk- und Redeweisen mutet immer wieder überraschend an, auch wenn diese im Anschluss durchkreuzt und subvertiert werden. Daher muss bei der Lektüre gezwungenermaßen die nötige Distanz, die für Kritikfähigkeit förderlich ist, aufgebaut werden. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit geschärft und der kritische Blick auf das Andere wird auf das Eigene zurückgeworfen, was in einer Postkolonialen Literaturwissenschaft eine wichtige Voraussetzung darstellt.

So werden im Roman Dichotomien stets neu verhandelt und auf diese Weise deutlich aufgelöst. Erkennbar wird, dass der erste Erzähler zwar aus europäischer Perspektive schreibt, dass allerdings das Andere (der Kaiman) seine Vorhaben immer wieder durchkreuzt und mit seinem „Krick? Krack!“ die eurozentrische Sichtweise in Frage stellt. Bhabhas Doppelblick realisiert sich in Buchs Roman vor allem in dieser europäischen Perspektive und im gleichzeitigen Wunsch, sie zu unterlaufen. Die dabei aufgebaute Distanz zum Text erlaubt eine

<sup>220</sup> Leila Sebbar: Sous le signe du caïman. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 60.

<sup>221</sup> Jochen Hieber: Krick und Krack auf den Antillen. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 51.

<sup>222</sup> Rosa Guy: Man-Eating symbols. In: Hans Christoph Buch. Hrsg. von Carl Paschek, S. 57.

größere Sensibilität für die Darstellung und die jeweilige Übernahme von Diskursen. Auf diese Weise gibt der Autor den Blick auf die Sprache der Macht frei. Hierbei wird deutlich, welche Strategien die jeweiligen Machthaber anwenden, um ihre Position zu untermauern, Alterität zu unterstreichen und im selben Atemzug das Andere abzuwerten, um das eigene Vorgehen rechtfertigen zu können; so werden auch nationalsozialistische Legitimierungsmaßnahmen übernommen: „jeder arische Mann, der seinen kostbaren Samen an ein solches Weib verschwendet, infiziert sich mit dem tückischen Gift und fügt damit dem Erbgut seines Volkes irreparablen Schaden zu.“ (H, 252) / „Um Niggerbabies in die Welt zu setzen, die dann auf Kosten des Steuerzahlers wieder ausgemerzt werden müssen, wie es die Gestapo mit den Franzosenbastarden im Rheinland gemacht hat“ (H, 256). Buch knüpft dadurch auch an Castro Varelas Definition eines Postkolonialismus<sup>223</sup> an, indem er die Konzepte von (sprachlicher) Macht und Subjektivität (also seiner eigenen eurozentrischen Perspektive) durchkreuzt.<sup>223</sup> Während sich Toussaint Louverture beispielsweise pathetischer Worte bedient, um zumindest rhetorisch die eigene Kultur aufzuwerten, sprechen die Nationalsozialisten von lebensunwerten Menschen und scheinen auf diese Weise eine Legitimation für ihr brutales Vorgehen zu liefern. Durch die Übernahme dieser Diskurse ( – so beispielsweise auch des medialen – was zeigen soll, welche Hetze die Presse betreibt) nähert sich Buchs Darstellung ebendiesen Sprachen und Denkweisen an. Im Folgenden finden sich stets parodistische Passagen, groteske Schilderungen und ironisch gemeinte Formulierungen, die die Kritik an den jeweiligen Vorgehensweisen (sei es der eigenen oder der fremden Kultur) verdeutlichen. Auch die Form des Romans trägt einen wichtigen Teil dazu bei, denn die Orientierungslosigkeit und das Misstrauen in etwaige Konstruktionen, die sich im ersten Buch aufgebaut haben, fließen in die Lektüre des zweiten Teils mit ein und rufen so Zweifel am Wahrheitsgehalt einiger historisch belegter Fakten hervor. Realität und Fiktion können in Buchs Roman nebeneinander bestehen, obwohl sie einander immer wieder in Frage stellen, so auch wenn Aberglaube und Wissenschaft angesprochen werden. Obwohl klar erkennbar ist, welche Kultur welcher Auffassung ist, werden die beiden Einstellungen nicht deutlich getrennt, sondern stehen (oft in einem Satz) gleichberechtigt nebeneinander. Angeführt werden muss hierbei allerdings die hin und wieder festzumachende Verklärung des haitianischen Glaubens, in der Buchs eurozentrische Perspektive vorherrscht. In diesen Passagen wird der sonst aufgebaute hybride Raum zugunsten eindeutigerer Darstellungen durchkreuzt. Abgesehen von dieser mimetischen Erzählung zeigt sich aber – ausgehend von Martínez<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Castro Varela sieht unter anderem „die Revolutionierung westlich intellektueller Traditionen, welche die gängigen Konzepte von Macht, Subjektivität und Widerstand herauszufordern wussten“ (Zitat siehe Fußzeile 38), als Anknüpfungspunkte für Postkoloniale Literatur.

Konzept der doppelten Welten – eine Stimmenvielfalt, die erst bei genauerer Betrachtung augenscheinlich wird: Obwohl der eurozentrische Blick vorherrscht, bekommt auch die Inselrepublik immer wieder eine Stimme, deren Worte werden trotz der Fremdheitswirkung wie selbstverständlich in den Text eingefügt; nicht zuletzt dadurch wird der/die europäische LeserIn aus dem Lesefluss und den –gewohnheiten herausgerissen und gewinnt so einen Blick für das Fremde im Eigenen, das sich unweigerlich aufdrängt. Pauline Leclercs Lust an der Gewalt und Louis Buchs brutales Vorgehen der anderen Kultur gegenüber stellen nur zwei Beispiele, die einen Verfremdungseffekt und in der Leserschaft vor allem den Wunsch, sich von diesen Figuren zu distanzieren, hervorrufen, dar. Auf diese Weise scheint das Publikum (auch hinsichtlich der europäischen Kultur) stets zwischen Abstoßung und Begierde hin- und hergerissen, Lacans Ansatz der neurotischen Persönlichkeitsstruktur wird auf die Leserschaft des Romans umlegbar. Ähnliches wird auch im Blick auf den Aspekt „Wildes und Zivilisiertes“ augenscheinlich: Das Idealbild des naturverbundenen „edlen Wilden“ und die abschreckende Charakterisierung des „Barbaren“ finden sich im Roman – den kolonialen Diskurs fortschreibend – als Gegenbild zu den zivilisierten EuropäerInnen. Dass sich schlussendlich einige Verhaltens- und Charakterzüge nicht mehr eindeutig einer Seite zuordnen lassen, lässt das Idealbild des europäischen Heroen und einer europäischen Leitkultur verschwimmen, was eine wichtige Voraussetzung für die Öffnung eines dritten Raumes, in dem Dichotomien aufgelöst werden, darstellt. Verdichtungen, Übertreibungen und Wiederaufnahmen vor allem kolonialer Stereotype geben ebendiese dem Lachen preis und durchkreuzen die Sprache der Macht. Viele dieser Passagen folgen Bachtins Konzept der Groteske, indem grausig-monströse Elemente mit derb-komischen angereichert werden und der Tod als scheinbar lachhafter Teil des Lebens präsentiert wird.

Zusätzlich werden auch die eurozentrische Sichtweise, die Buch in Kleists Novelle sieht, und Seghers Idealismus parodiert. Etwaige vor allem hypertextuelle Bezüge (aber auch intertextuelle wie beispielsweise die Zitate aus Kleists Werk) nehmen anfänglich das jeweilige Haitiverständnis auf, dekonstruieren aber durch ihre stete Wiederholung und ihre überspitzte Darstellung die Konzeption des Ausgangstextes.

Zusätzlich wird ein Nebeneinander zweier Welten in Buchs Roman merklich: Unmögliche und mögliche, realistische und groteske Elemente wechseln sich ab und bilden gemeinsam ein Amalgam der europäischen und haitianischen Sichtweise. Wiederum findet sich die Leserschaft zwischen Abstoßendem und Faszinierendem hin- und hergerissen, die steten Negationen beider Vorstellungen machen deutlich, dass in Buchs Werk „weder das eine noch das andere, sondern etwas dazwischen“ („*neither the One [...] nor the Other [...] but*

*something else besides*<sup>224</sup>) besteht. So wird im Roman eine hybride Dimension aufgebaut, in der sich das Publikum dadurch, dass Fragen unbeantwortet bleiben, Widersprüche bestehen und Dichotomien aufgelöst werden, unwillkürlich wiederfindet und in der der Leser/die Leserin dem Ungewohnten ausgesetzt den Blick auf das Fremde und Eigene zugleich lenken muss. Dabei spielt ebenso die reale Situation der Inselrepublik eine wichtige Rolle. Buchs Lebenslauf weist darauf hin, dass sich ebenso ein politisches Engagement in seinem hybriden Raum verbirgt und dass auch *Die Hochzeit von Port-au-Prince* in einer fiktiven Romanwelt den Blick auf Haiti und die dort herrschenden Zustände freigibt. Die einzunehmende kritische Haltung gegenüber kolonialen Diskursen, aber vor allem auch gegenüber der innerstaatlichen Entwicklung selbst entspricht Bhabhas solidarischer Politik in einem dritten Raum. Im gleichzeitigen Nebeneinander von Fakten und Fiktion, unterschiedlicher Sichtweisen und Diskurse wird ein Verständnis der Geschichte Haitis übersetzt, das auf einem Zusammenspiel mehrerer Faktoren, die der eurozentrischen Perspektive oft fremd erscheinen, beruht. Dabei werden nicht nur eine rein fiktive Annäherung, sondern auch der Wahrheitsgehalt belegter historischer Fakten in Aushandlung gestellt.

Historizität ist für mich eine zentrale Kategorie, weil sie – im Gegensatz zum bloß subjektiven Engagement des Autors – Distanz schafft, ohne die Literatur nicht auskommt. Der Schriftsteller ist nicht nur Historiker, sondern auch Literatur-Historiker, der in verschiedenen Epochen und Stilen zu Hause ist, ebenso wie in fremden Kulturen – er betreibt kulturelles Mimikry, wie ein Chamäleon, das sich seiner jeweiligen Umwelt anpaßt.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, S. 41.

<sup>225</sup> Gespräch mit Hans Christoph Buch, S. 26.

## **Bibliographie**

### **Primärliteratur:**

BUCH, Hans Christoph: Die Hochzeit von Port-au-Prince. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

BUCH, Hans Christoph: Haiti. Nachruf auf einen gescheiterten Staat. Berlin: Wagenbach 2010.

KLEIST, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. Hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1988. (= Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. II/4.)

SEGHERS, Anna: Die Hochzeit von Haiti. Karibische Geschichten. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand 1976. (= Sammlung Luchterhand. 193.)

### **Sekundärliteratur:**

ALBRECHT, Friedrich: Die Erzählerin Anna Seghers 1926-1932. Berlin: Rütten & Loening 1965. (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. 25.)

BACHTIN, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Hanser 1969. (= Reihe Hanser. 31.)

BAY, Hansjörg: Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists Verlobung in St. Domingo. In: (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. von Axel Dunker. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 69-96.

BHABHA, Homi K.: The Location of Culture. With a new preface by the author. London; New York: Routledge Classics 2004.

BITTERLI, Urs: Die "Wilden" und die „Zivilisierten“. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München: Beck 1976.

BUCH, Hans Christoph: Life is Cheap in Latin-America. Gedanken über Sensibilität und Solidarität. Rede beim Grazer Literatursymposium, Oktober 1976. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 31-36.

BUCH, Hans Christoph: Tanz auf dem Vulkan. In: RONDO. Der Standard vom 20. 10. 2010, S. 10-12.

CARRIÈRE, Mathieu: Für eine Literatur des Krieges. Kleist. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1981.



CASTRO VARELA, María do Mar; DHAWAN, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript 2005. (= Cultural Studies. 12.)

DUBIEL, Jochen: Manifestationen des ‚postkolonialen Blicks‘ in kultureller Hybridität. In: (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. von Axel Dunker. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 45-68.

DUERR, Hans Peter: Vorwort des Herausgebers. In: Der Wissenschaftler und das Irrationale. Erster Band. Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Hrsg. von ders. Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 9ff.

DURST, Uwe: Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“. Berlin: LIT 2008. (= Literatur. Forschung und Wissenschaft. 13.)

GÖTZE, Karl Heinz: Vermählung auf deutsch. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 54f.

GUY, Rosa: Man-Eating symbols. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 57.

GÜNTHER, Helmut: Bedingtheit und Freiheit der Literatur. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 38f.

HAMANN, Christof; SIEBER, Cornelia: Vorwort. In: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hrsg. von dies. Unter Mitarbeit von Petra Günther. Hildesheim: Olms 2002 (= Passagen. 2.) S. 7-13.

HIEBER, Jochen: Krick und Krack auf den Antillen. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 49ff.

HOLTHUIS, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg 1993. (= Stauffenburg-Colloquium. 28.)

KRÄMER, Sabine: Lateinamerika schreiben. Zur Darstellung von kultureller Alterität in deutschen und lateinamerikanischen Texten. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 2000. (= Trierer Studien zur Literatur. 35.) [Zugl: Trier, Univ., Diss. 2000.]

LAHN, Silke; MEISTER, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Mit Abbildungen und Grafiken. Unter Mitarbeit von Matthias Aumüller et al. Weimar: Metzler 2008.

MARTÍNEZ, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen; Zürich: Vandenhoeck und Ruprecht 1996. (= Palaestra. 298.)

- MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München: Beck 2005.
- McLEOD, John: Beginning postcolonialism. Manchester: Manchester University Press 2000.
- MECKLENBURG, Norbert: Dann und wann ein grünes Krokodil. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 59f.
- NEUMANN; Birgit: Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze. In: Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Hrsg. von Vera Nünning; Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: Metzler 2010, S. 271-292.
- O'FLAHERTY, Wendy Doniger: Der wissenschaftliche Beweis mythischer Erfahrung. In: Der Wissenschaftler und das Irrationale. Erster Band. Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Hrsg. von Hans Peter Duerr. Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 430-456.
- PASCHEK, Carl: Vorwort. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von ders. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 4.
- PFOHLMANN, Oliver: Literaturkritik in der Bundesrepublik. In: Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. Hrsg. von Thomas Anz; Rainer Baasner. München: Beck 2004 (= becksche Reihe. 1588.) S. 160-191.
- SAID, Edward W.: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2010.
- SAMOYAULT, Tiphaine: L'Intertextualité. Mémoire de la littérature. Ouvrage publié sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nathan 2001.
- SEBBAR, Leila: Sous le signe du caïman. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 60.
- STAGL, Justin: Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft. In: Der Wissenschaftler und das Irrationale. Erster Band. Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Hrsg. von Hans Peter Duerr. Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 273-295.
- STUMM, Reinhard: Ein Buch wie eine Burgruine. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 62.
- SUÁREZ, Lucía M: The Tears of Hispaniola. Haitian and Dominican Diaspora Memories. Florida: University Press 2006.
- TIMM, Dennis: Die Linien der Welt greifen. Carlos Castaneda und die Anthropologie. In: Der Wissenschaftler und das Irrationale. Erster Band. Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie. Hrsg. von Hans Peter Duerr. Frankfurt am Main: Syndikat 1981, S. 407-429.

TORO, Alfonso de: *Jenseits* von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hrsg. von Christof Hamann; Cornelia Sieber. Unter Mitarbeit von Petra Günther. Hildesheim: Olms 2002 (= Passagen. 2.) S. 15-52.

UERLINGS, Herbert: Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme In: (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. von Axel Dunker. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 17-44.

UERLINGS, Herbert: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: Niemeyer 1997. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 92.)

WIESNER, Herbert: Wenn Fakten und Fiktionen Hochzeit halten. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 57-59.

### **Internetseiten**

Goethe-Universität Frankfurt am Main – Tagung des Graduiertenkollegs: Mimikry/Mimese. Gefährlicher Luxus zwischen Literatur und Kultur. URL: [http://web.uni-frankfurt.de/fb10/grakozeit/Mimikryskizze\\_30\\_11\\_2004.pdf](http://web.uni-frankfurt.de/fb10/grakozeit/Mimikryskizze_30_11_2004.pdf) [Stand: 10.5.2011].

LACAN, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. Kommentiert von Anna Babka. URL: [http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie\\_literatursuche.php?sp=459](http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=459) [Stand: 4.5.2011].

TERKESSIDIS, Mark: Globale Kultur in Deutschland. Oder: Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten. URL: <http://parapluie.de/archiv/generation/hybrid/index.html#NoteBase16> [Stand 4.5.2011].

### **Interviews**

Isabella Pohl im Gespräch mit Karl-Markus Gauß: „Den Roman werde ich nicht schreiben“. In: Der Standard vom 7. 9. 2010, S. 23.

Gespräch mit Hans Christoph Buch. In: Hans Christoph Buch. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek. Hrsg. von Carl Paschek. Frankfurt am Main: o.V. 1990, S. 25-29.

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: verändert übernommen aus: TORO, Alfonso de: *Jenseits* von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hrsg. von Christof Hamann; Cornelia Sieber. Unter Mitarbeit von Petra Günther. Hildesheim: Olms 2002 (= Passagen. 2.) S. 22.