



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Heinrich von Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘
Entkörperte Seele und inszenierter Körper“

Verfasserin

Barbara Binder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Franz M. Eybl

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	6
----	------------------	---

Entkörperte Seele

2.	Das klassische Konzept der schönen Seele	8
2.1	Goethes Iphigenie als Verkörperung der schönen Seele	9
3.	Der Tod der schönen Seele bei Kleist	10
4.	Ein Signalwort. Viele Erklärungen	14
4.1	Schöne Seele als ethische Auszeichnung	14
4.2	Tod als Effekt der Verkörperung eines Frauenbildes	15
4.3	Schöne Seele als weißes Weiblichkeitsideal	17
4.4	Ersatzfunktion im kolonialen Kontext	18
4.5	Eine fast romantische Schlusslösung	19
4.6	Falscher Schein der schönen Seele	19
4.7	Weibliche Selbstfindung als Annäherung zu Gott	23
4.8	Subversion der Yariko-Figur	24
4.9	Rousseaus Modell der Schamhaftigkeit	25

Inszenierte Körper

5.	Geschichte der Festschreibung Tonis auf eine „Rasse“	26
6.	Mestize. Ein Begriff der Uneindeutigkeit schafft	29
7.	Von Widerständen gegen die kolonialistische Sichtweise bis hin zur Überwindung von Binarität	34
8.	Inszenierung der Körper mit Licht und Dunkelheit	40
9.	Inszenierung von Körpergesten	45
9.1	Mimetische Zeichen	48
9.1.1	Erröten	48
9.1.2	Blick	52

9.2	Gestische Zeichen	57
9.2.1	Gestik der Hände	57
9.3	Berührungen	63
9.3.1	Ambivalenz der Küsse	63
9.3.2	Umarmungen	66
9.4	Proxemische Zeichen. Analyse der Bewegungen im Raum	68
9.4.1	Gustavs Ans-Fenster-Treten und Tonis Sich-Umwenden.....	68
9.4.2	Bewegungen in der Vertikalen	73
9.4.2.1	Vertikale Bewegungen im Haus.....	74
9.4.2.2	Aufrichten und Erheben vom Bett.....	75
9.4.2.3	Vertikale Bewegung des Niederkniens	77
9.4.2.4	Niedersinken in Ohnmacht	79
9.4.2.5	Niedersinken und Niedersinken im Kampf.....	79
9.4.3	Fesselungen als verunmöglichte Bewegung im Raum	80
10.	Zusammenfassung und Resümee	84
11.	Literaturverzeichnis.....	85

Einleitung

Warum eine weitere Diplomarbeit über Kleist? Warum schreibst du nicht über etwas Modernes? Diese Fragen sind mir während der Beschäftigung mit meiner Arbeit oft gestellt worden. Und ich habe immer die gleichen Antworten gegeben: Weil es immer neue Fragen gibt. Und weil Kleist modern ist.

Die Figur der Toni wird ausgerechnet im Augenblick ihres Todes als schöne Seele bezeichnet. Ich möchte im ersten Teil meiner Arbeit die Frage untersuchen, in welche unterschiedlichen Erklärungskontexte Forscherinnen und Forscher Kleists Einsatz dieses Signalworts des 18. Jahrhunderts setzen. Ausgehend vom klassischen Konzept der schönen Seele mit Goethes Iphigenie als berühmter Vertreterin beschreibe ich die Thesen zum Tod der schönen Seele bei Kleist. Interessant ist dabei, die durch einen einzigen Begriff geschaffene Vieldeutigkeit – von Brittnachers These der Vorführung der begrenzten Reichweite des Konzepts der schönen Seele über Wittkowskis ethischen Erklärungsansatz bis hin zu Weigels Theorie des Todes als Effekt der Verkörperung eines Frauenbildes. Auch im 21. Jahrhundert wird versucht auf die Frage nach der Art der schönen Seele bei Kleist eine Antwort zu finden – wieder mit den verschiedensten Erklärungen, wie dem kolonialen Kontext bei Heckner oder dem Kontext der Kunst bei Greiner. Im fünften Kapitel möchte ich zeigen, wie sich Interpretinnen und Interpreten an der Konstruktion von „Rasse“ beteiligen, indem sie Toni mit problematischen Begriffen definieren. In anderen Arbeiten wird hingegen Tonis Vielschichtigkeit Raum gegeben, die erst die Handlung vorantreibende Ambiguität der Körpergesten schafft. Im sechsten Kapitel will ich zeigen, wie wieder ein einziger Begriff – die Bezeichnung Tonis als Mestize – Uneindeutigkeit verursacht und wie in der Sekundärliteratur versucht wird, diese Uneindeutigkeit durch Erklärungen zu beseitigen oder wie dieser Mehrdeutigkeit ihre Berechtigung gegeben wird. Das nächste Kapitel, indem ich einen Bogen von den Widerständen gegen die kolonialistische Sichtweise bis hin zur Überwindung von Binarität spanne, soll auf die politische Brisanz der Erzählung hinweisen.

Hat die Seele den Anfang gemacht, so möchte ich im zweiten Teil meiner Arbeit untersuchen, wie der Körper durch Licht und Körpergesten inszeniert wird. Im achten Kapitel zeige ich, wie neuere Forschungsbeiträge die Unterlaufung des Gegensatzes von Schwarz und Weiß durch die Lichtdramaturgie belegen, wohingegen ältere Arbeiten von einer Bekräftigung der Dichotomie ausgegangen waren. Im neunten Kapitel analysiere ich, wie Kleist seine Figuren durch Körpergesten beschreibt. Die mimetische Geste des Errötens wird als Signal innerer Bewegung eingesetzt, gleichzeitig wird jedoch die Lesbarkeit von Körperzeichen als Ausdruck des inneren Zustands thematisiert. Auch aus den Blicken lässt sich nicht automatisch auf den seelischen Zustand schließen. Bei den gestischen Zeichen beschreibe ich die Ambivalenz der Gestik der Hände, denn Hände werden sowohl als Orientierungs- und Beruhigungsmittel als auch als Mittel zum Kampf eingesetzt. Ebenso ambivalent wie die Gestik der Hände sind die Küsse und Umarmungen, die sich ebenfalls als unzuverlässiges Orientierungsmittel erweisen. Im letzten Kapitel beschreibe ich ausgewählte Bewegungen im Raum. So wird mit der Bewegung des Ans-Fenster-Tretens und des Umwendens die innere Bewegung der Figuren nachgezeichnet. In weiterer Folge beschreibe ich die bei Kleist so wichtigen Bewegungen in der Vertikalen: das Aufrichten und Erheben im Bett – das mehrmals nichts Gutes verheißt –, das Niederknien, sowie das Niedersinken in Ohnmacht und im Kampf. Den Gegenpol zu der komplexen Bewegungsregie bilden die Fesselungen, die wie das Niedersenken im Kampf, einen durch eine andere Figur erzwungenen Stillstand bedeuten. Die Fesselung Gustavs ist dabei zugleich Berührung im Kampf und in der Liebe. Die Missverständlichkeit der Körpergesten soll durch das gegenseitige Vertrauen überwunden werden, wie der Vorwurf der sterbenden Toni zeigt.

Ich bedanke mich bei meinen Eltern und meinem Betreuer Dr. Franz M. Eybl für ihre Unterstützung. Ich danke Claudia Schulik für ihr Verständnis und ihre Geduld. Vielen Dank auch an Dr. Silvia Stoller für die Zwei-Stunden-Regel und an Dr. Susanne Hochreiter, die mir von einem unüberlegten Themenwechsel abgeraten hat. Mein Dank geht auch an Sandra Wobrazek und Jenny Unger.

Ich möchte diese Arbeit meinem Großvater Rudolf Mayer widmen.

2. Das klassische Konzept der schönen Seele

Im von Matthias Luserke-Jaquis herausgegebenen Schiller-Handbuch findet sich Diana Schillings Beitrag zu Friedrich Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde“, in dem das Konzept der schönen Seele erläutert wird. Schilling beschreibt, dass der Begriff der „schönen Seele“ im 18. Jahrhundert ein weit verbreiteter Ausdruck – ein „Modewort“ – für „das Ideal vom Menschen“¹ war, der jedoch von Schiller 1793 als „das Siegel der vollendeten Menschheit“² auf neue Weise definiert wurde. Wieland legte in seiner 1774 erschienenen Abhandlung „Antwort auf die Frage: was ist eine „schöne Seele“?“ die schöne Seele als weiblich fest – als „Ideal einer an Leib und Seele schönen Frau“³. Hans Richard Brittnacher geht in seinem Beitrag „Über Anmut und Würde“ im von Helmut Koopmann herausgegebenen Schiller-Handbuch ebenfalls auf die Begriffsgeschichte der schönen Seele ein. So verlieh Rousseau dem schon auf Platon zurückgehenden Motiv der schönen Seele eine neue Bedeutung durch die Verbindung mit dem „Zustand eines unverstellten Menschseins vor der Zivilisation“.⁴ Goethe betitelte das sechste Buch seines Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ mit „Bekenntnisse einer schönen Seele“.⁵ Die Frömmigkeit des Pietismus, die „ganz auf innerliche Gottesschau eingestimmte schöne[n] Seele“ geht laut Brittnacher auf die von Rousseau beschriebene „Intransigenz der schönen Seele“⁶ zurück.

Das wichtigste Kennzeichen von Schillers Konzept der schönen Seele ist die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, sowie von Pflicht und Neigung, wie folgendes Zitat zum Ausdruck bringt:

¹ Schilling, Diana: Über Anmut und Würde (1793). In: Luserke-Jaquis, Matthias (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 394

² Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Janz, Rolf-Peter u.a. (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe. Bd. 8: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main 1992, zit. nach: Schilling 2005, S. 394

³ Wieland, Christoph Martin: Antwort auf die Frage: was ist eine „schöne Seele“? In: Deutsche Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): Christoph Martin Wieland. Gesammelte Schriften I/21. Berlin 1909ff., S. 88, zit. nach: Schilling 2005, S. 394

⁴ Brittnacher, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1998, S. 602

⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Bekenntnisse einer schönen Seele. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 7. Wilhelm Meisters Lehrjahre, München 1981, S. 358-420, zit. nach: Schilling 2005, S. 394

⁶ Ebda, S. 602

In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.⁷

Laut Schilling rückt Schiller mit seinem Konzept der schönen Seele “am deutlichsten von Kants Moralphilosophie”⁸ ab. Brittnacher beschreibt in folgendem Zitat, wie sich Schillers Modell der schönen Seele und “Modell einer schönen Moral” von Kants Konzept “reine[r] Moral”⁹ unterscheidet:

Denn gegen KANTS Tugendrigorismus, der als sittlich nur gelten läßt, was aus Pflicht – und allenfalls begleitet von Neigungen – geschieht, bringt Schiller sein Konzept schöner Moralität zur Geltung, das den Kantischen Dualismus von Vernunft und Natur überwinden soll, indem es auch der aus Neigung gewollten Handlung Verdienste um die Moral gutschreiben will.¹⁰

Schillers schöne Seele macht aus “Neigung [...], was die Sittlichkeit ihr abverlangt”¹¹ und der Gesamtcharakter der schönen Seele kann daher als sittlich beschrieben werden, auch wenn “die einzelne Handlung einer schönen Seele nicht moralisch genannt werden”¹² darf. Entscheidend für die schöne Seele, die Brittnacher als “personale Verkörperung”¹³ des Modells der schönen Moralität bezeichnet, ist die “unbeschwerte Vereinigung”¹⁴ der von Schiller als Dichotomie verstandenen Begriffe von Pflicht und Neigung, sowie von Vernunft und Sinnlichem.

2.1. Goethes Iphigenie als Verkörperung der schönen Seele

Peter-André Alt nimmt Christoph Martin Wielands 1781 erschienene Abhandlung “Antwort auf die Frage: was ist eine schöne Seele”¹⁵ zum Ausgangspunkt des Kapitels “Eine Bühne für die schöne Seele” seines Buches

⁷ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Janz, Rolf-Peter u.a. (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe. Bd. 8: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main 1992, S. 371, zit. nach: Schilling 2005, S. 394

⁸ Schilling 2005, S. 394

⁹ Brittnacher 1998, S. 600

¹⁰ Ebda, S. 600

¹¹ Ebda, S. 601

¹² Ebda, S. 600

¹³ Ebda, S. 601

¹⁴ Ebda, S. 601

¹⁵ Wieland, Christoph Martin: Antwort auf die Frage: was ist eine schöne Seele. (1781) In: Sämtliche Werke in 39 Bänden, Leipzig 1794-1811. Faksimile-Neudruck, Hamburg 1984. Supplemente, Bd. 6, S. 70ff., zit. nach: Alt, Peter-André: Eine Bühne für die schöne Seele. Autonomie und Androgynie der Frauen, S. 91-107 In: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers. C.H. Beck 2008, S. 91

über klassische Endspiele. Alt erläutert, wie Schiller „Wielands Gegensatz“ in ein „Programm der Balance“¹⁶ transferiert hat. Peter-André Alt führt als Beispiel für eine schöne Seele die Figur der Panthea von Wieland an, die als „Friedensstifterin“ in Zeiten des Krieges agiert und versucht „Gegensätze aufzuheben.“¹⁷ Für Wieland zeichnet sich eine schöne Seele durch „Genuß an der Tugend“¹⁸ aus, sie handelt nicht aus Pflicht sondern aus Neigung. Diese Charakterisierung der schönen Seele, die laut Alt durch Schiller „zugespitzt“¹⁹ worden ist, hat große Bedeutung für Goethes Figur der Iphigenie. Iphigenie wird vom Königsboten Arkas explizit als „schöne Seele“²⁰ bezeichnet, als er sie von der Heirat mit Thoas überzeugen möchte.

Goethes Iphigenie zeichnet sich laut Peter-André Alt durch Sensibilität, Mitleidsfähigkeit, Ehrlichkeit und Stolz aus und unterscheidet sich durch ihr Aufbegehren gegen den Opferkult der Barbaren und die Verweigerung des Betrugs an Thoas von ihren Vorgängerinnen bei Euripides, Johann Elias Schlegel und Claude Guymond de la Touche.²¹ Zentral ist bei Goethes Iphigenie ihr „unbedingt wahrhaftiges Handeln“²², das laut Alt eine neue Definition der Rolle der Frau zur Voraussetzung hat. Diese neu konzipierte weibliche Rolle kommt in Iphigenies Klage über ihre Exilsituation zum Ausdruck.²³

3. Der Tod der schönen Seele bei Kleist

Hans Richard Brittnacher analysiert in seinem Aufsatz „Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists Die Verlobung in St. Domingo“, wie Kleist „einen der Leitbegriffe der idealistischen Ästhetik und der Weimarer Klassik“²⁴ in seiner Erzählung einsetzt und umfunktionalisiert. Brittnacher geht

¹⁶ Alt 2008, S. 91

¹⁷ Ebda, S. 91

¹⁸ Ebda, S. 91

¹⁹ Ebda, S. 91

²⁰ Goethe, Johann Wolfgang von: Iphigenie auf Tauris. In: Richter, Karl (Hg.): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe 3.1, V. 1493, zit. nach: Alt 2008, S. 92

²¹ Vgl. Alt 2008, S. 91f.

²² Ebda, S. 93

²³ Vgl. ebda, S. 93

²⁴ Brittnacher, Hans Richard: Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: *Aurora* 54 (1994), S. 179

davon aus, dass Gustav auf Toni das Modell der schönen Seele nach dem Vorbild von Yarico aus Christian Fürchtegott Gellerts „Inkle-und-Yarico“²⁵-Geschichte aus dem Jahr 1748 überträgt, „obwohl er dessen tödliche Konsequenzen am Schicksal Marianes hatte mitansehen müssen.“²⁶ Brittnacher weist Entsprechungen in der Beschreibung von Yarico und Toni nach, etwa „lieblich“ und „anmutig“.²⁷ Yaricos „treues Herz“ sieht Brittnacher wiederholt in der Bezeichnung Marianes als „treueste[n] Seele unter der Sonne“²⁸, wobei diese Wortwahl in der Schlusszene wiederkehrt, als Toni ihre „schöne[n] Seele“²⁹ aushaucht. In Gellerts Bearbeitung des Motivs von Inkle und Yarico wird laut Brittnacher der Gegensatz von europäischen Materialismus und dem ursprünglichen „natürlichen Seelenadel der Wilden“³⁰ dargestellt. Kleist schaffe mit seiner Erzählung hingegen schon mit der Figur des Congo Hoango laut Brittnacher ein „Kontrastbild zum ‚edlen Wilden‘“³¹. In Gellerts Erzählung wird Yaricos „schöne Seele“ als „natürliche Mitgift einer unverdorbenen Wilden“³² dargestellt. Toni, die von Brittnacher als „Dreiviertelweiße“³³ bezeichnet wird, und daher auch nicht mehr die Position einer „edlen Wilden“ einnehmen könne, müsse sich den „Ehrentitel“ der „schönen Seele“ zuerst „erwerben.“³⁴ Toni tausche daher das „Weiblichkeitsmuster der verräterischen Verführin“ gegen das ihr von Gustav vorgesetzte Weiblichkeitsmuster „der treuen Geliebten“³⁵ aus, da Toni so wie Mariane bereit ist für Gustav zu sterben.

Brittnacher betont, dass Toni „das Ehrenprädikat der ‚schönen Seele‘“ erst im „Augenblick ihres Sterbens“³⁶ zugewiesen wird, nachdem Toni Gustav mangelndes Vertrauen vorgeworfen hatte:

²⁵ Gottfried, Honnefelder (Hg.): Christian Fürchtegott Gellert: Fabeln und Lieder. Frankfurt am Main 1986, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 169

²⁶ Brittnacher 1994, S. 179

²⁷ Ebda, S. 169

²⁸ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 174, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 169

²⁹ Ebda, S. 193, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 169

³⁰ Brittnacher 1994, S. 170

³¹ Ebda, S. 170

³² Ebda, S. 179

³³ Ebda, S. 179

³⁴ Ebda, S. 179

³⁵ Ebda, S. 179

³⁶ Ebda, S. 179

„Ach“, rief Toni, und dies waren ihre letzten Worte: „du hättest mir nicht misstrauen sollen!“ Und damit hauchte sie ihre schöne Seele aus.³⁷

Gustav bringt Toni laut Brittnacher um, weil er in ihren Handlungen „nicht das Muster der ‚treuesten Seele‘“³⁸ wieder erkennen kann. Brittnachers These beinhaltet, dass Kleist in der Erzählung „die begrenzte Reichweite des ästhetisch-philosophischen Konzepts der ‚schönen Seele‘“³⁹ darstellt. Das Konzept der schönen Seele werde dabei laut Brittnacher einer „Tauglichkeitsprüfung unter den verschärften Bedingungen des haitianischen Sklavenaufstandes“⁴⁰ unterzogen, um zu zeigen dass das idealistische Modell diesen extremen Bedingungen nicht Stand hält.

Brittnacher führt Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde an“⁴¹ und setzt Schillers Ausführungen Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“⁴² entgegen. Schillers „schöne Seele“ wolle laut Brittnacher „bereits aus Neigung, was sie der Pflicht nach soll“⁴³ und „Grazie oder Anmut“ sind ihr „sinnliche[r] Ausdruck“⁴⁴. Dagegen trat Kleist laut Brittnacher für einen „vor- und übermoralischen Status der Anmut“⁴⁵ ein, den der Mensch nicht erreichen könne, da nur „im Zustand amoralischer Reflexionslosigkeit – oder nach einem ominösen ‚Durchgang durch das Unendliche‘“⁴⁶ Anmut möglich sei. Es sei dem Menschen nicht möglich Anmut in einem Experiment zu imitieren oder „willentlich wiederanzueignen“⁴⁷. Brittnacher ist der Ansicht, dass Toni durch den sexuellen Akt mit Gustav den „biblischen Erkenntnisfrevel wiederholt“ und daher „den Zugewinn moralisierender Reflexion mit dem Verlust ihrer Anmut

³⁷ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd 2. München: Carl Hanser 1993, S. 193

³⁸ Brittnacher 1994, S. 179

³⁹ Ebda, S. 182

⁴⁰ Ebda, S. 182

⁴¹ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Janz, Rolf-Peter u.a. (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe. Bd. 8: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main 1992, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 180

⁴² Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 338-345, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 180

⁴³ Brittnacher 1994, S. 179

⁴⁴ Ebda, S. 180

⁴⁵ Ebda, S. 180

⁴⁶ Ebda, S. 180

⁴⁷ Ebda, S. 180

bezahlen“⁴⁸ müsse. Brittnacher erkennt eine Ähnlichkeit zwischen Tonis Verhalten am Tag nach der Nacht mit Gustav, als sie ihm dem Rücken zuwendet und sich vor den Spiegel stellt, und dem “aussichtslosen Versuch des dornausziehenden Jünglings aus dem Marionettentheater, seine verlorene Anmut wiederzufinden”.⁴⁹ Brittnacher erläutert, dass es zu einem Austausch komme. Der “unversöhnliche Spiegel, in dem die Anmut unerkennbar geworden ist” werde durch das “Bildnis der heiligen Jungfrau”⁵⁰ ersetzt, “das ihr [Toni] statt dessen die Moral der schönen Seele gewährt”⁵¹. Brittnacher erklärt, dass Toni nach der Liebesnacht nicht mehr mit Ausdrücken der Anmut beschrieben wird. Die von der Philosophie des Idealismus als “mühelos[e]” dargestellte Harmonie von Pflicht und Neigung, sowie von Sittlichkeit und Sinnlichkeit, entpuppt sich bei Toni als “ein mit masochistischer Inbrunst vollzogenes Selbstopfer”.⁵² Brittnachers These besagt, dass Kleist eine der bedeutsamsten Kategorien der Ästhetik des Idealismus “aus ihrer Weimarer Enklave”⁵³ herauslöst und ihre Gültigkeit unter extremen anthropologischen und politischen Voraussetzungen überprüft. Die Novelle sei somit als “erzählerisches[n] Experiment”⁵⁴ zu verstehen, mit dem die “Weltfremdheit” und “moralische Bedenklichkeit”⁵⁵ des Konzept der schönen Seele, sowie auch des Konzepts des Erhabenen⁵⁶, vor Augen geführt werden soll. Tonis Pflicht und Neigung sind laut Brittnacher keineswegs in harmonischer Übereinstimmung, sondern Toni werde zum Verzicht auf ihre Neigungen gezwungen. Toni nimmt das Konzept der schönen Seele laut Brittnacher demnach nur aus Verzweiflung an. Kleist stellt mit seiner Novelle dar, wie die Erfüllung der “Moral der schönen Seele”⁵⁷ zum Tod führt. Somit werde von Kleist die dem Modell der schönen Seele inharänte Inhumanität entlarvt.⁵⁸

⁴⁸ Ebda, S. 180

⁴⁹ Ebda, S. 180

⁵⁰ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 183, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 180

⁵¹ Brittnacher 1994, S. 180

⁵² Ebda, S. 181

⁵³ Ebda, S. 189

⁵⁴ Ebda, 189

⁵⁵ Ebda, S. 189

⁵⁶ Vgl. ebda, S. 181ff.

⁵⁷ Ebda, S. 189

⁵⁸ Vgl. ebda, S. 189

4. Ein Signalwort. Viele Erklärungen

Auf unterschiedliche Weise sind viele Autorinnen und Autoren der von mir gesichteten Sekundärliteratur zur Erzählung „Die Verlobung in St. Domingo“ auf Kleists Verwendung des Begriffs der schönen Seele eingegangen. Es handelt sich jedoch nicht wie bei Brittnacher um eine Thematisierung in einem eigenen Aufsatz, sondern um einzelne Anmerkungen, die ich im Folgenden zusammenfassen möchte. Interessant ist dabei, in welchen Erklärungskontext die einzelnen Autorinnen und Autoren Kleists Begriffsverwendung setzen.

4.1. Schöne Seele als ethische Auszeichnung

Wolfgang Wittkowski kennzeichnet den Begriff der schönen Seele in seinem Aufsatz „Gerechtigkeit und Loyalität, Ethik und Politik“ als „ethisches Höchstprädikat“⁵⁹, ohne ihn mit Schiller oder Goethe in Verbindung zu bringen. Wittkowski stellt fest, dass Tonis Handlungen im Vergleich zu den Handlungen der anderen Figuren, am wenigsten aus politischen Motiven erfolgen, da ihr persönlich kein Unrecht angetan worden sei.⁶⁰ Toni wird von Babekan und Hoango als „Lockvogel“⁶¹ instrumentalisiert, wobei ihr aber die „letzte Zärtlichkeit“⁶² unter der Androhung von Todesstrafe untersagt wird. Wittkowski bezeichnet Toni als „Kämpferin für Freiheit und gegen das Böse“⁶³, die auf körperlicher Ebene tugendhaft bleiben soll, obwohl sie ihren Körper bewusst und gezielt als Mittel zum Betrug einsetzen soll. Wittkowski glaubt, Tonis „Menschlichkeit“⁶⁴ und „Herz“⁶⁵ zu erkennen, da sie ihre Loyalität von Babekan und Hoango abwendet, indem sie ihre Jungfräulichkeit verliert und so Hoangos Verbot bricht. Toni nimmt sich Mariane zum Vorbild und will sich so wie ihre Vorgängerin für Gustav opfern. Wittkowski betont, dass Toni erst in das betrügerische Handeln zurückfällt, als Ehrlichkeit nicht zum Ziel führt. „Unsere[r]

⁵⁹ Wittkowski, Wolfgang: Gerechtigkeit und Loyalität, Ethik und Politik. Kleists „Verlobung in St. Domingo“ und Goethes teilweiser Widerspruch in der „Belagerung von Mainz“. In: Kleist-Jahrbuch 1992, S. 159

⁶⁰ Vgl. ebda, S. 159

⁶¹ Ebda, S. 159

⁶² Ebda, S. 159

⁶³ Ebda, S. 159

⁶⁴ Ebda, S. 159

⁶⁵ Ebda, S. 159

größte Sympathie“⁶⁶ soll Toni gelten, weil ihr das neuerliche Lügen aufgrund ihrer Angst nicht leicht fällt und weil sie “trotz ihres Loyalitätswechsels”⁶⁷ ihren Respekt für Babekan und Hoango nicht verliert und sich um deren Wohlergehen sorgt. “All das und mehr”, so Wittkowski “bringt ihr vom Erzähler (der freilich auf der Partei der Weißen steht) das ethische Höchstprädikat der ‚schönen Seele‘ ein.”⁶⁸ Wittkowski ruft jedoch zu “Mißtrauen”⁶⁹ gegenüber Textstellen in der “politische[n] Erzählung”⁷⁰ auf, die er als sentimental und trivial einstuft – wie Tonis Tod und die Denkmalsetzung. Die Figur der Toni solle von Interpretinnen und Interpreten nicht “glorifiziert[en]”⁷¹ werden.

4.2. Tod als Effekt der Verkörperung eines Frauenbildes

Sigrid Weigel deutet die schöne Seele auf andere Weise als Wittkowski, indem sie sie in den Kontext von Weiblichkeitsmustern des 18. Jahrhunderts stellt. Für Weigel stellen die Geschichten des Fremden – die Legende von der schwarzen Sklavin und die Legende von seiner früheren Verlobten Mariane – seine Angst- und Wunschbilder dar.⁷² Nach der Liebesnacht nimmt sich Toni Mariane zum Vorbild und ahmt das Bild “von der treuen Seele”⁷³ nach. Die Nachahmung dieses “Weiblichkeitsmuster[s]”⁷⁴ verlangt Selbstopferung. Weigel setzt “treue” Seele und “schöne” Seele gleich, wie in folgendem Zitat deutlich wird:

Doch erst mit ihrem [=Tonis] Tod vollzieht sich die vollständige Nachahmung des Bildes von der “treuen Seele”. Der Text zeigt das an, indem erst jetzt auch Toni diesen Titel erhält: “Und damit hauchte sie ihre schöne Seele aus”⁷⁵, heißt es im Moment ihres Todes [...] und von der “treuen Toni”⁷⁶ ist noch einmal im Zusammenhang mit ihrem Grabe die Rede.⁷⁷

⁶⁶ Ebda, S. 159

⁶⁷ Ebda, S. 159

⁶⁸ Ebda, S. 159

⁶⁹ Ebda, S. 159

⁷⁰ Ebda, S. 159

⁷¹ Ebda, S. 159

⁷² Vgl. Weigel, Sigrid: Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung “Die Verlobung in St. Domingo”. In: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 210

⁷³ Ebda, S. 211

⁷⁴ Ebda, S. 211

⁷⁵ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung von St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1977, S. 193, zit. nach: Weigel 1991, S. 212

⁷⁶ Ebda, S. 193, zit. nach: ebda, S. 212

⁷⁷ Weigel 1991, S. 212

Weigel liest Tonis Tod als "Effekt der Verkörperung eines Frauenbildes"⁷⁸ und erläutert, dass Kleist mit den Termini der treuen und schönen Seele "Konzepte aus dem Diskurs über das weibliche Geschlecht im 18. Jahrhundert"⁷⁹ aufgreift. Weigel geht nicht auf Schillers Konzept der schönen Seele ein, sondern führt Jean-Jacques Rousseaus im Roman "Emil oder Über die Erziehung"⁸⁰ beschriebene "Semiotik der Schamhaftigkeit"⁸¹ Sophies an, der Toni durch die Verkörperung des Frauenbildes laut Weigel entspricht. Toni erfüllt dabei laut Weigel mit ihren nonverbalen Signalen "während der Liebesszene" "alle Vorraussetzungen [...], um dem Bild der schönen Seele einen Körper zu leihen"⁸², wie etwa "Züge von Anmut", ihr "Erröten" und ihre "niedergeschlagene[n] Augen".⁸³

Bei der Ankunft des Fremden wird deutlich, wie Toni in seiner Wahrnehmung "zwischen den extremsten Figurationen"⁸⁴ positioniert ist. Für den Fremden besteht ein "Widerspruch zwischen ihrer ‚anmutigen Gestalt‘"⁸⁵ und der von ihm als anstößig empfundenen Hautfarbe. Ihre Einordnung schwankt daher zwischen "dem Körper der Schwarzen" und "der (entkörpernten) Anmut"⁸⁶, beides Entwürfe die laut Weigel auf Texte der Anthropologie und Philosophie des 18. Jahrhunderts von Kant, Herder und Wieland verweisen.⁸⁷

Gustav ist am Ende nicht in der Lage Toni richtig einzuordnen und ihren Rettungsversuch als solchen zu erkennen, obwohl er selbst Tonis "Wiederholung"⁸⁸ des Frauenbildes von Mariane initiiert hatte. In folgendem Zitat führt Weigel ihre These aus, dass Toni den Frauenentwurf der schönen Seele erst mit ihrem Tod verkörpert – und übt dabei Kritik an diesem Konzept.

⁷⁸ Ebda, S. 212

⁷⁹ Ebda, S. 212

⁸⁰ Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Über die Erziehung. Paderborn 1978, zit. nach: Weigel 1991, S. 212

⁸¹ Weigel 1991, S. 212

⁸² Ebda, S. 212

⁸³ Ebda, S. 212

⁸⁴ Ebda, S. 208

⁸⁵ Ebda, S. 208

⁸⁶ Ebda, S. 208

⁸⁷ Vgl. ebda, S. 208f.

⁸⁸ Ebda, S. 212

Was aus seiner und ihrer subjektiven Perspektive als „Mißtrauen“ erscheint, wird in Kleists Text aber als Effekt eines ambivalent konstruierten Frauenbildes erkennbar. Während die Unsicherheit über das weibliche Geschlecht im Entwurf der „schönen Seele“ Beruhigung sucht, wird in dessen Verkörperung die Entlebung, die diesem Konzept eingeschrieben ist, materialisiert: Im Tod vollendet sich die Nachahmung und Erfüllung des Entwurfs.⁸⁹

4.3. Schöne Seele als weißes Weiblichkeitsideal

Hansjörg Bay bezieht sich in seinem Aufsatz „Als die Schwarzen die Weißen ermordeten“⁹⁰ auf Sigrid Weigels Ausführungen. Er ergänzt jedoch Weigels These, die Tonis schöne Seele als todbringendes Weiblichkeitskonzept des 18. Jahrhunderts beschreibt, um den Zusatz dass es sich dabei um ein „,weißes[n]’ Weiblichkeitsideal“⁹¹ handelt. Mit ihrem schamhaften Verhalten, wobei Bay wie Weigel Tonis Erröten als Beispiel heraushebt, bestätige Toni ihre „Zugehörigkeit“⁹² zu diesem Ideal. Bay interpretiert das Erröten Tonis dabei als „natürliches Zeichen“⁹³ und „als unwillkürlichen Ausdruck ihres zu prüfenden Herzens“⁹⁴, der ihre „Anmuth und Lieblichkeit“⁹⁵ demonstriere. Durch das „reizende[n] Erröthen, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte“⁹⁶ vollziehe Toni einen „Wechsel ins ,weiße’ Feld“ hin zur ,weißen Braut“⁹⁷. Bay betont wie Weigel, dass Gustav mit der Marianengeschichte Toni die Opferungsbereitschaft einer „treuen Seele“⁹⁸ vorgibt. Tonis Nachahmung dieses Bildes fordere jedoch auch die Erfüllung von „humanistischen Vorstellungen“⁹⁹ wie „Menschlichkeit und Mitleiden“¹⁰⁰. So weist Bay darauf hin, dass Toni sich auf ihr „innerstes Gefühl“¹⁰¹ beruft, als sie sich auf die Seite von Gustav stellt

⁸⁹ Ebda, S. 212f.

⁹⁰ Bay, Hansjörg: „Als die Schwarzen die Weißen ermordeten“. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists „Verlobung in St. Domingo“. In: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 80-108

⁹¹ Ebda, S. 96

⁹² Ebda, S. 96

⁹³ Ebda, S. 96

⁹⁴ Ebda, S. 96

⁹⁵ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Reuß, Roland, Staengle Peter u.a. (Hg): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger (bis 1991 Berliner) Kleist-Ausgabe. Bd. II/4, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1988ff., S. 38, zit. nach: Bay 1998, S. 96

⁹⁶ Ebda, S. 38, zit. nach: Bay 1998, S. 96

⁹⁷ Bay 1998, S. 96

⁹⁸ Ebda, S. 97

⁹⁹ Ebda, S. 97

¹⁰⁰ Ebda, S. 97

¹⁰¹ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: BKA II/4, S. 49, zit. nach: Bay 1998, S. 96

und die Taten der Schwarzen als “Unmenschlichkeiten”¹⁰² verurteilt. Bay hebt hervor, dass Toni nicht den Opfertod stirbt, da Gustav ihr Mörder ist.¹⁰³ Trotzdem ist Toni laut Bay erst durch ihren Tod am “Ziel ihrer Weiblichkeitskarriere” als “schöne Seele” und “weiße Braut”¹⁰⁴ angelangt.

4.4. Ersatzfunktion im kolonialen Kontext

Elke Heckner betont in ihrem Aufsatz “Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo’” wie Hansjörg Bay, dass Toni erst durch ihr Sterben “erfolgreich weiß werden”¹⁰⁵ könne und den “Status einer idealisierten Weiblichkeit”¹⁰⁶ erreiche. Die “koloniale Erzählstimme” könne ihr die “unanfechtbare Position der schönen Seele”¹⁰⁷ erst zugestehen, als sie für die kolonialistische Ordnung keine Gefahr mehr darstellt. Gustav habe bei der Fesselung durch Toni nicht erkannt, dass sie “schwarze Identität”¹⁰⁸ lediglich inszeniert hatte, um ihn vor dem Tod zu retten. Heckner bezeichnet Gustavs Wahrnehmung, in die er durch den vermeintlichen Verrat Tonis zurückfällt, als “rassistisch[er]”¹⁰⁹. Gustav ermordet Toni und vernichte laut Heckner so ihre “neugewonnene[n] Identität als Weiße”¹¹⁰. Als Ersatz werde ihr von der Novelle der “romantische[n] Topos der schönen Seele”¹¹¹ zugewiesen. Heckner argumentiert jedoch, dass die schöne Seele nur eine “entkörperlichte Präsenz”¹¹² aufweise und die Fragestellung nach “ethnischer Differenz”¹¹³ ad acta gelegt werden müsste. Heckner widerspricht sich jedoch meines Erachtens selbst, weil sie noch im selben Satz erwähnt, dass Toni nun “jenseits aller Notwendigkeit der Inszenierung ihre wahre Bestimmung als Weiße antreten”¹¹⁴ könne.

¹⁰² Ebda, S. 49, zit. nach: Bay 1998, S. 96

¹⁰³ Vgl. Bay 1998, S. 98

¹⁰⁴ Ebda, S. 99

¹⁰⁵ Heckner, Elke: Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists “Verlobung in St. Domingo” In: Kleist-Jahrbuch 2001, S. 243

¹⁰⁶ Ebda, S. 244

¹⁰⁷ Ebda, S. 243

¹⁰⁸ Ebda, S. 243

¹⁰⁹ Ebda, S. 243

¹¹⁰ Ebda, S. 244

¹¹¹ Ebda, S. 244

¹¹² Ebda, S. 244

¹¹³ Ebda, S. 244

¹¹⁴ Ebda, S. 244

4.5. Eine fast romantische Schlusslösung

Rolf Selbmann erläutert in seinem Aufsatz über Kleists Erzählschlüsse, dass das Schweizer Denkmal eine "Reinform der Erinnerung"¹¹⁵ darstelle, da dadurch die Rassenfrage Tonis eliminiert werde. Selbmann betont im Gegensatz zu Elke Heckner, dass Toni "als Farbige" zu Tode komme – jedoch "als Weiße erinnert"¹¹⁶ werde. Die Erzählung biete mit der Bezeichnung Tonis als "schöne Seele" und mit dem Denkmal von Herrn Strömli eine "fast romantische Schlusslösung"¹¹⁷, die jedoch laut Selbmann aufgrund ihrer nur scheinbaren Versöhnlichkeit hinterfragt werden müsse. Tonis Wechsel zu den Weißen werde durch den Erzählfortgang, den Erzähler und die Denkmalsetzung "legitimiert"¹¹⁸. In folgendem Zitat bezieht sich Selbmann auf den im Anschluss behandelten Aufsatz von Bernhard Greiner:

Sie [Toni] hat eine "schöne Seele" [...], ist aber keine wie in Goethes Roman oder in Schillers Definition.¹¹⁹

4.6. Falscher Schein der schönen Seele

Bernhard Greiner leitet das Kapitel "Die Verlobung in St. Domingo. Verwirrungen des reflektierenden Urteils" seines Buches über Kleists Dramen und Erzählungen mit einer Analyse der Bezeichnung Tonis als "schöne Seele" ein. Greiner zieht dabei einen Vergleich zu Kleists Erzählung "Der Zweikampf", in der Graf Jacob der Rotbart zum Schluss "seine schwarze Seele aus[hauchte]".¹²⁰ In der Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo" ist es ebenfalls der Erzähler der feststellt, dass "sie [=Toni] ihre schöne Seele

¹¹⁵ Selbmann, Rolf: "Hier endigt die Geschichte". Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen. In: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 243

¹¹⁶ Ebda, S. 243

¹¹⁷ Ebda, S. 243

¹¹⁸ Ebda, S. 243

¹¹⁹ Vgl. Greiner, Bernhard: Verwirrungen des reflektierenden Urteils. In: Ders. (Hg.): Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum "Fall der Kunst". Tübingen und Basel 2000, S. 421, zit. nach: Selbmann 2005, S. 243

¹²⁰ Kleist, Heinrich von: Der Zweikampf. In: Barth, Ilse-Marie, Müller-Salget-Klaus u.a. (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1987-1997, S. 348, zit. nach: Greiner 2000, S. 420

aus[hauchte].“¹²¹ Greiner erläutert, wie Toni gegenüber Congo Hoango und Babekan auf ihr Weißsein besteht und deswegen nicht des Verrats beschuldigt werden könne. Der Erzähler hätte ihr laut Greiner “im hochpathetischen Tragödienschluss”¹²² das “begehrte Attribut ‚weiß‘ auch für ihr unsterbliches Teil”¹²³ zusprechen können. Doch Greiner behauptet, dass es keine “weiße Seele” gäbe, da “nur das Böse eine Farbe” habe, “sofern schwarz als Farbe gelten”¹²⁴ könne. Als “Umschreibungen” für “weiße Seele” kämen “‚rein‘, ‚edel‘, ‚strahlend‘ [...] oder eben ‚schöne Seele‘”¹²⁵ in Frage. Greiner betont, dass die Begriffsverwendung Kleists, in einer im Jahre 1811 erschienenen Erzählung, nicht überlesen werden könne. Eine augenscheinliche Verbindung lasse sich zu Friedrich Schillers “Parallelisierung von Grazie, Anmut und schöner Seele”¹²⁶ in der Schrift “Über Anmut und Würde”¹²⁷ und Kleists theoretischem Text “Über das Marionettentheater” herstellen. Greiner hält fest, dass die Beantwortung der Frage nicht zu umgehen sei, welche “Art Grazie oder schöne Seele die Erzählung ihrer weiblichen Hauptfigur zuspricht”¹²⁸. Die schöne Seele des Marionettentheater-Aufsatzes schließt Greiner aus, da sie “‚vor‘ allem Bewußtsein [...] oder im Raum ‚unendlichen Bewußtseins‘ [situert]”¹²⁹ sei. Tonis Aktivitäten um Gustav das Leben zu retten, seien “klug berechnend”¹³⁰ geplant und durchgeführt und daher als “äußerst bewußt”¹³¹ einzustufen. Greiner schließt auch “Goethes Entwurf einer ‚schönen Seele‘”¹³² aus, um Kleists Begriffsverwendung zu erklären, da “Selbstfindung und Selbstbehauptung in einem religiösen Raum” in Kleists Erzählung “nicht zur Debatte”¹³³ stehen würden. Am naheliegendsten sei für den damaligen Leser die Verbindung zu Schillers Konzept der “schönen Seele” in der theoretischen

¹²¹ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Barth, Ilse-Marie, Müller-Salget-Klaus u.a. (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1987-1997, S. 259, zit. nach: Greiner 2000, S. 420

¹²² Greiner 2000, S. 420

¹²³ Ebda, S. 420

¹²⁴ Ebda, S. 420

¹²⁵ Ebda, S. 420

¹²⁶ Ebda, S. 420

¹²⁷ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Fricke, Gerhard und Göpfert, Herbert (Hg): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1967, zit. nach: Greiner 2000, S. 421

¹²⁸ Greiner 2000, S. 420

¹²⁹ Ebda, S. 420

¹³⁰ Ebda, S. 420

¹³¹ Ebda, S. 420

¹³² Ebda, S. 421

¹³³ Ebda, S. 421

Schrift „Über Anmut und Würde“¹³⁴ mit der Harmonie von „Sinnlichkeit und Vernunft“¹³⁵, sowie zu den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“¹³⁶ gewesen. Greiner zitiert eine Textstelle über die „Situierung der Grazie“¹³⁷ aus letzteren, um anschließend einen Vergleich zu Toni aufzustellen:

Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der Tat nach möchte man ihn wohl nur [...] in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltesten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen.¹³⁸

Toni erreiche Schillers Ansprüche an eine „schöne Seele“ laut Greiner in einigen Punkten. Tonis Sinnlichkeit, die Greiner als „Liebe zu Gustav“¹³⁹ festlegt, seien mit ihrer Vernunft, die Greiner mit dem „sittliche[n] Ethos ihrer Rettungshandlung“¹⁴⁰ gleichsetzt, „durchaus in Übereinstimmung“¹⁴¹. Tonis Handlungen erfolgen jedoch „nicht aus dem Affekt“¹⁴². Einfalt und Unschuld in schwierigen Verhältnissen seien ihr zuzusprechen, doch sie schränke die Freiheit anderer ein. Greiner führt Babekan, Congo Hoango und die Geiselnkinder als Beispiele an und kommt zu folgendem Schluss:

Mithin spricht der Erzähler, wenn er die sterbende Toni zur „schönen Seele“ erhöht, seiner Figur etwas zu, was diese nicht ist. Er täuscht damit vielleicht sich selbst, in jedem Fall aber den Leser, wenn er auch, jenseits des suggestiven Wortgebrauchs im Zusammenhang der Schlußapotheose seiner Heldin, gerade noch die Möglichkeit aufscheinen läßt, durch Rückfrage an programmatische Texte zum Konzept der „schönen Seele“ auf den falschen Schein aufmerksam zu werden, den er über seine Figur verbreitet. Oder aber der Erzähler spricht seiner Figur eine andere Art „schöner Seele“ zu, die jene zu einer Täuschung erklärt, die wir gewohnt sind im „ästhetischen Zustand“ d.h. im Raum der Kunst zu situieren. So ist entweder das Deutungsmuster „schöne Seele“, das die Erzählung über die Geschichte legt,

¹³⁴ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Fricke, Gerhard und Göpfert, Herbert (Hg.): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1967, zit. nach: Greiner 2000, S. 421

¹³⁵ Greiner 2000, S. 421

¹³⁶ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Fricke, Gerhard und Göpfert, Herbert (Hg.): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1967, zit. nach: Greiner 2000, S. 421

¹³⁷ Greiner 2000, S. 421

¹³⁸ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Fricke, Gerhard und Göpfert, Herbert (Hg.): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1967, S. 669, zit. nach: Greiner 2000, S. 421

¹³⁹ Greiner 2000, S. 421

¹⁴⁰ Ebda, S. 421

¹⁴¹ Ebda, S. 421

¹⁴² Ebda, S. 421

Schein, täuschende Kunst, oder die Erzählung erklärt den Raum der Kunst, als den für Schiller genuinen "Ort" der schönen Seele, zur Täuschung.¹⁴³

Wiederholt wurde nun schon Kleists Einsatz des Begriffs der schönen Seele in "Die Verlobung in St. Domingo" mit Schillers theoretischer Schrift "Über Anmut und Würde" und Kleists Text "Über das Marionettentheater" in Verbindung gebracht. An dieser Stelle möchte ich daher auf einen Aufsatz von Ulrich Johannes Beil aus dem Kleist-Jahrbuch 2006 verweisen, der diese beiden theoretischen Texte miteinander vergleicht und Kleists Aufsatz als "Schiller-réécriture"¹⁴⁴ versteht. Beil argumentiert, dass Kleist weniger "schlicht und einfach [eine] Gegenposition" zu Schillers Schrift einnimmt, sondern dass er Schillers "Argumente auf ihre Konsequenz hin [zu] beleuchtet[n]".¹⁴⁵ So "imitiert" Kleist den Gestus Schillers, bei dem "die ‚schöne‘, den anthropologischen Dualismus versöhnende ‚Seele‘ als Basis des Anmut-Begriffs dient".¹⁴⁶ Auch Kleist benutzt den Begriff der Seele in Verbindung mit dem Begriff der Grazie, "scheinbar angelehnt an die idealistische Tradition, *de facto* aber nur, um ihn gegen eben diese Tradition zu wenden."¹⁴⁷ In folgendem Zitat erläutert Beil den Unterschied zwischen der schönen Seele bei Schiller und dem Begriff der Seele bei Kleist:

Wenn Schiller seinen Lesern erklärt, es sei in "einer schönen Seele", wo "Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren", und "Grazie" sei "ihr Ausdruck in der Erscheinung"¹⁴⁸ [...] – so wird "Seele" bei Kleist zugleich zitiert und durchgestrichen: Sie wird jeder "schönen", versöhnenden Bedeutung entkleidet und, unter beständigem Hinweis auf den "Maschinisten"¹⁴⁹ [...] auf das nackte materialistische Minimum eines reinen Bewegungsprinzips reduziert.¹⁵⁰

Auch Lucia Ruprecht vergleicht wie Beil die theoretischen Texte von Schiller und Kleist und erläutert in folgendem Zitat ihre These:

¹⁴³ Ebda, S. 421f.

¹⁴⁴ Beil, Ulrich Johannes: "Kenosis" der idealisitschen Ästhetik. Kleists "Über das Marionettentheater" als Schiller-réécriture. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 75

¹⁴⁵ Ebda, S. 83

¹⁴⁶ Ebda, S. 85

¹⁴⁷ Ebda, S. 85

¹⁴⁸ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Fricke, Gerhard und Göpfert, Herbert (Hg.): Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Bd. 5, München 1984, S. 468f., zit. nach: Beil 2007, S. 86

¹⁴⁹ Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Barth, Ilse-Marie, Müller-Salget, Klaus u.a. (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3, Frankfurt am Main, S. 556f., zit. nach: Beil 2007, S. 86

¹⁵⁰ Beil 2007, S. 86

Die klassizistische Verhandlung von Grazie bei Schiller stand unter der Prämisse einer Transparenz zwischen Äußerem und Innerem, einer Lesbarkeit der schönen Seele in ihrem anmutigen Körper, die mit der Möglichkeit, innere Integrität durch antrainierte Anmut vorzutäuschen, implodierte. Kleist sieht im "Marionettentheater" von dieser letztlich unergründlichen und mit dem nach außen hin Gezeigten nicht notwendigerweise deckungsgleichen Tiefendimension ab; die Seele wird bekanntlich "vis motrix", Bewegungs-initiiierende Kraft, deren rein formale Effekte an der Oberfläche der Körperbewegung sichtbar werden [...].¹⁵¹

Und Günter Blamberger hält fest, dass die Kleistschen Marionetten "keine schönen Seelen" sind, "in denen sich das Innere im Äußeren spiegelt, wie Schillers Grazie bzw. Anmutsbegriff es eigentlich verlangt."¹⁵²

Nach diesem Exkurs zu aktuellen Arbeiten über Kleists Marionettentheater-Aufsatz komme ich zurück zur Erklärung der Verwendung des Begriffs der "schönen Seele" in der Erzählung "Die Verlobung in St. Domingo". Dass Kleists Begriffsverwendung auf unterschiedliche Weise gedeutet wird, zeigen abschließend auch die folgenden drei Arbeiten.

4.7. Weibliche Selbstfindung als Annäherung zu Gott

Bernhard Rieger erscheint im Zuge seiner Untersuchung "Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists"¹⁵³ im Gegensatz zu Bernhard Greiner der Vergleich mit Goethes "Bekenntnisse einer schönen Seele"¹⁵⁴ plausibel. Rieger versteht dabei die "weibliche Selbstfindung" als "Annäherung an Gott, über das irdische Leben hinaus."¹⁵⁵ Für Rieger zeigen Tonis Handlungen "Gottnähe zu Lebzeiten"¹⁵⁶, wohingegen Greiner "Selbstfindung und Selbstbehauptung in einem religiösen Raum"¹⁵⁷ in der Erzählung nicht verwirklicht sieht. Als Beleg für seine These führt Rieger eine

¹⁵¹ Ruprecht, Lucia: Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 47

¹⁵² Blamberger, Günter: Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 39

¹⁵³ Rieger, Bernhard: Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1985 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 839)

¹⁵⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: Bekenntnisse einer schönen Seele. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 7: Wilhelm Meisters Lehrjahre, München 1981, S. 358-420, zit. nach: Rieger 1985, S. 55

¹⁵⁵ Rieger 1985, S. 55

¹⁵⁶ Ebda, S. 55

¹⁵⁷ Greiner 2000, S. 421

Bibelstelle aus dem Neuen Testament an, die ihn an die Textstelle erinnert, als Toni den Männern aus dem zwölf Personen umfassenden Zug des Herrn Strömli von der Lebensgefahr Gustavs berichtet.¹⁵⁸ Rieger kommt zu dem Schluss, dass Tonis „natürliche, weibliche Seele [...] in das ‚ewige Vaterland‘ hinübergerettet“ werde, „während sie im Bereich des irdischen Vaterlandes von der weltlichen Vaterfigur Strömlis lediglich künstlich [durch die Denkmalsetzung] wiedererzeugt werden“¹⁵⁹ könne.

4.8. Subversion der Yariko-Figur

Stefanie Marx bringt den Terminus der „schönen Seele“ wie auch schon Hans Richard Brittnacher mit Christian Fürchtegott Gellerts Figur der Yariko in Verbindung. Im Gegensatz zu Brittnacher ist Marx der Überzeugung, dass die Novelle von Kleist eine „Subversion“¹⁶⁰ des im 18. Jahrhundert vorherrschenden Inkle-und-Yariko-Stoffes darstellt, da „Gellerts Yariko-Figur hier in eine Paradoxie überführt“¹⁶¹ werde. Toni könne zwar durch ihr „treues Herz“¹⁶², ihre Bereitschaft mit Gustav mitzugehen und durch ihre Opferbereitschaft mit Yariko verglichen werden, „dennoch aber – und das ist Pointe von Kleists Erzählung“ – stellt Toni keine Entsprechung des „Typus des *homme naturel* im Rousseauschen Sinne“¹⁶³ dar. Marx erläutert, dass zu Tonis Geburt schon Verhältnisse der Herrschaft, die durch Gesetze geordnet wurden, bestanden haben und dass Toni eine wesentliche Rolle im Aufstand gegen die Herrschaftsverhältnisse spiele. Gustav, der in der Erzählung als Vertreter christlicher Werte präsentiert werde, entpuppt sich zum Schluss als Mörder.¹⁶⁴ Toni wird am Ende der Erzählung „komplementär zur Disqualifikation Gustavs“ von der Erzählerfigur „eine ‚schöne Seele‘ attestiert.“¹⁶⁵ Die Erzählung lege demnach laut Marx durch ihr Ende einen Vergleich zum „literarische[n]

¹⁵⁸ Vgl. Rieger 1985, S. 56

¹⁵⁹ Ebda, S. 56

¹⁶⁰ Stefanie, Marx: Beispiele des Beispielloosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 129),

¹⁶¹ Ebda S. 47

¹⁶² Gellert, Christian Fürchtegott: Inkle und Yariko. In: Christian Fürchtegotts Gellerts sämtliche Schriften. Bd. 1, Berlin und Leipzig 1867, Vers 44, zit. nach: Marx 1994, S. 47

¹⁶³ Marx 1994, S. 47

¹⁶⁴ Vgl. ebda, S. 45

¹⁶⁵ Ebda, S. 46

Paradigma des 18. Jahrhunderts”¹⁶⁶, in dem die Opposition der Rassen einer moralischen Entgegensetzung entspricht, nahe, doch Toni sei eben nicht als edle Wilde wie Yariko zu verstehen. Marx bezeichnet Tonis Benennung als “schöne Seele” als “nachträglichen Euphemismus [...], der die moralische Ambivalenz der Figur lediglich verschleiert und dem Leser mit der Parteinahme für die Heldin eine eindeutige moralische Schlußfolgerung suggeriert.”¹⁶⁷

4.9. Rousseaus Modell der Schamhaftigkeit

Barbara Gribnitz erläutert in ihrer Analyse, dass der Erzähler Toni den “europäische[n] Titel einer ‚schönen Seele‘” erst “nach ihrer ‚Weißsetzung‘”¹⁶⁸ zugesteht. Die Bezeichnung wird jedoch “mit Einschränkung”¹⁶⁹ verliehen, da Toni lediglich eine schöne Seele hat, jedoch keine schöne Seele ist. Gribnitz zitiert wie Weigel Rousseaus Modell der Schamhaftigkeit als Kommunikationsmuster, das von Toni angewendet wird, um dem Fremden Sicherheit zu signalisieren.¹⁷⁰ Gribnitz beschreibt “Anmut und Lieblichkeit”¹⁷¹, die der Fremde in Tonis Verhalten erkennt, als unter anderem durch Schiller in “Über Anmut und Würde”¹⁷² als “weiblich festgeschriebene Verhaltensmuster”.¹⁷³ Brittnacher kritisiert in seiner Rezension des Buches von Gribnitz, wie folgendes Zitat zeigt, die Ausführungen von Gribnitz:

Daß der in so hoher Frequenz in Kleists Erzählung geradezu ausgestellte Begriff der “Anmut” – zumal im Zusammenhang mit dem Toni zuerkannten Prädikat der “schönen Seele” – einen der höchstbesetzten Termini der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion ins Spiel bringt, wird mit dem so obligaten wie zumindest problematischen Hinweis auf seine Verwendung als weibliches “Ich-Ideal” im Grunde übergangen.¹⁷⁴

¹⁶⁶ Ebda, S. 46

¹⁶⁷ Ebda, S. 47

¹⁶⁸ Gribnitz, Barbara: Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ‚Rasse‘ und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 408, S. 183

¹⁶⁹ Ebda, S. 183

¹⁷⁰ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn, München 1993, S. 418, zit. nach: Gribnitz 2002, S. 70f.

¹⁷¹ Gribnitz 2002, S. 71

¹⁷² Schiller, Friedrich: *Über Anmut und Würde*. In: Fricke, Gerhard und Göpfert, Herbert (Hg.): *Sämtliche Werke*. Bd. 5, München 1980, zit. nach: Gribnitz 2002, S. 71

¹⁷³ Gribnitz 2002, S. 71

¹⁷⁴ Brittnacher, Hans Richard: *Rasse und Geschlecht in Kleists “Verlobung in St. Domingo”*. In: *Kleist-Jahrbuch* 2003, S. 324

5. Geschichte der Festschreibung Tonis auf eine "Rasse"

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie Interpretinnen und Interpreten auf unterschiedliche Weise versuchen Toni einer "Rasse" zuzuordnen und sich dadurch an der Konstruktion von "Rasse" beteiligen. Einteilungskriterium ist dabei eine Klassifikation von Tonis Hautfarbe und das durch Babekan vermittelte Wissen über die Herkunft von Tonis Vater. Ich möchte darauf hinweisen, dass die Geschichte über Tonis Vater jedoch auch Teil von Babekans Inszenierung und Täuschung gegenüber Gustav sein könnte. Fakt ist, dass es für viele Autorinnen und Autoren der Sekundärliteratur unumgänglich erscheint, Tonis Identität zu erklären und festzuschreiben. So bezeichnet Hansjörg Bay Toni in seinem Aufsatz „Als die Schwarzen die Weißen ermordeten“. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleist ‚Verlobung in St. Domingo‘ Toni als „Dreiviertelweiße“¹⁷⁵. Bay ist der Ansicht, das wichtigste Thema in Kleists Novelle sei die „Liebes- und Vertrauensproblematik“¹⁷⁶ und kritisiert, Kleist hätte die Figur der Toni als eindeutig schwarz festlegen müssen, um „die Kraft unbedingter Liebe an einem möglichst extremen Gegensatz zu messen.“¹⁷⁷ So wie Bay bezeichnet Bernhard Rieger Toni als „3/4-Weiße“¹⁷⁸ und ergänzt dies mit seiner Erklärung, dass Toni „in der alten Welt“¹⁷⁹ geboren worden sei und in diese zurückkehren möchte, da sie „sich als Weiße“¹⁸⁰ fühle. An anderer Stelle benennt Rieger Toni als „nicht schwarz und nicht weiß“¹⁸¹, weist jedoch darauf hin, dass Toni dadurch dass ihre Mutter „Mulattin“ sei, „mehr zur weißen Seite hinneige[t]“¹⁸². Analog zu Bay und Riegers Beschreibung Tonis als „Dreiviertelweiße“¹⁸³ bezeichnen Wolfgang Wittkowski und Wolfgang Butzlaff Toni als „Viertelschwarze.“¹⁸⁴ Butzlaff begründet seine Wortwahl damit, dass Tonis Mutter „Mulattin“ und ihr Vater ein

¹⁷⁵ Bay 1998, S. 101

¹⁷⁶ Ebda, S. 101

¹⁷⁷ Ebda, S. 101

¹⁷⁸ Rieger 1985, S. 184

¹⁷⁹ Ebda, S. 184

¹⁸⁰ Ebda, S. 184

¹⁸¹ Ebda, S. 52

¹⁸² Ebda, S. 52

¹⁸³ Bay 1998, S. 101

¹⁸⁴ Wittkowski 1992, S. 159 und Butzlaff, Wolfgang: „Wir selber haben jahrelang gewartet“. Verlobte in der Literatur und im Leben. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag 2004, S. 192

“(weißer[n]) Franzose”¹⁸⁵ sei. In einem später erschienenen Aufsatz wechselt Wittkowsi seine Perspektive und ordnet Toni den Status einer “Dreiviertelweiße[n]”¹⁸⁶ zu, die “ihre Sexualität” als “Lockmittel” einsetze. Als ebenfalls problematisch sehe ich die Ausführungen von Jochen Schmidt, der Toni zuerst “drei Viertel ‚weißes‘ und [...] ein Viertel ‚schwarzes‘ Erbgut”¹⁸⁷ zuschreibt, um dann ihre Identitätssuche zu erklären. Kleist habe mit “seiner eigentümlichen Vorliebe für das Kalkulatorische”¹⁸⁸, Toni ihren “Wechsel zu einer neuen Identität als Weiße mit dem Übergewicht des entsprechenden Rassen-Erbes begründen”¹⁸⁹ lassen. Schmidt ist der Ansicht, Toni habe als “Mischling” für “einige Zeit unter dem übermächtigen Einfluß des sie umgebenden Milieus für die Schwarzen agieren können”¹⁹⁰, doch ihre “Liebe zu Gustav [habe] sie veranlaßt [...] nach ihrem weißen Vater zu forschen”¹⁹¹ und sich am Ende “sogar zur ‚Weißen‘ zu erklären.”¹⁹² Elke Heckner rechnet nicht wie die bisherigen Autoren in Vierteln, sondern bezeichnet Toni als “Halbweiße bzw. Halbschwarze”¹⁹³.

Die folgenden Autorinnen und Autoren vermeiden, so wie auch schon Bernhard Rieger mit seiner Beschreibung Tonis als “nicht schwarz und nicht weiß”¹⁹⁴, eine heikle Charakterisierung des Hautfarbenanteils in Vierteln und Halbe. Johannes Harnischfeger bezeichnet Toni wie Rieger als “weder schwarz noch weiß”¹⁹⁵ und betont, dass erst diese undefinierbarkeit die Ambiguität der Sprache und Körpergesten verursache. Für Harnischfeger stellt die Novelle ein “Experiment”¹⁹⁶ dar, mit dem Kleist die “Grenzen des Vertrauens”¹⁹⁷ austeste.

¹⁸⁵ Butzlaff 2004, S. 192

¹⁸⁶ Wittkowski, Wolfgang: Terror der Politik oder Politik des Terrors? Kleists *Hermannsschlacht* und *Verlobung in St. Domingo*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1994, S. 103

¹⁸⁷ Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 251

¹⁸⁸ Ebda, S. 251

¹⁸⁹ Ebda, S. 251f.

¹⁹⁰ Ebda, S. 252

¹⁹¹ Ebda, S. 252

¹⁹² Ebda, S. 252

¹⁹³ Heckner 2001, S. 228

¹⁹⁴ Rieger 1985, S. 52

¹⁹⁵ Harnischfeger, Johannes: Liebe und Vertrauen in Kleists *Verlobung in St. Domingo*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2001, S. 109

¹⁹⁶ Ebda, S. 109

¹⁹⁷ Ebda, S. 109

Kleist könne das “Spiel von Vertrauen und Verrat”¹⁹⁸ erst durchführen, indem er nicht nur die verfeindeten und klar definierten Schwarzen und Weißen aufeinander treffen lasse, sondern indem er mit Babekan und Toni “Mischlinge”¹⁹⁹ ins Spiel bringe. In folgendem Zitat erläutert Harnischfeger die durch Kleist geschaffene vielschichtige Konstellation:

Nur Babekan und Toni, die weder weiß noch schwarz sind, können Vertrauen auf sich ziehen und damit auch Vertrauen brechen. Würde der europäische Offizier direkt mit Congo Hoango konfrontiert, gäbe es gar nicht die Möglichkeit des Verrats. [...] Sobald jedoch Gustav auf die beiden Farbigen trifft, öffnet sich ein weites Feld möglicher Allianzen oder Feindschaften. Die Fremden können zu Rettern werden oder zu Mördern; sie können Mitleid oder Freundschaft zeigen oder beides nur heucheln. Erst diese Konstellation sorgt für die Ambiguität aller Worte und Gesten, so daß das “Spiel der Vorstellungen” anfangen kann.²⁰⁰

Sigrid Weigel liest die “gelbliche” und “weder schwarz[e] noch weiß[e]”²⁰¹ Hautfarbe Tonis so wie Harnischfeger “als Zeichen einer Ambivalenz”²⁰², das ein “Nicht-Wissen über die Identität”²⁰³ Tonis zur Folge habe. Das “Begehren”²⁰⁴ jene durch Tonis Hautfarbe verursachte “Unsicherheit”²⁰⁵ beiseite zu schaffen, treibe die Novelle voran. In anschließendem Zitat erläutert Weigel die “Mehrdeutigkeit der Konstellation”²⁰⁶, die sich schon zu Beginn der Erzählung manifestiere:

Toni, eingeführt als Tochter im Hause von Schwarzen, wird dem Fremden gegenüber als Weiße präsentiert, in der er aber, wegen seiner Einbildungen, eine Negerin sieht; dies erscheint in der Logik von Babekans Plan als Täuschung des Fremden, wird aber mit dem Hinweis auf Tonis Abkunft von einem Marseiller Kaufmann – sie ist also womöglich wirklich eine “Dame von Marseille” – zu einer Täuschung Tonis, bei der aber die Leser im Ungewissen gelassen werden, ob das Mädchen selbst ein Wissen hiervon habe.²⁰⁷

Im Anschluss erläutert Weigel, welche Bedeutung die beiden vom Fremden erzählten Geschichten für die Deutung der Hautfarbe Tonis haben. Ihr gelblicher Hautton lasse sich “einerseits mit der ‚Sonne Europas’ und

¹⁹⁸ Ebda, S. 108

¹⁹⁹ Ebda, S. 109

²⁰⁰ Ebda, S. 109

²⁰¹ Weigel 1991, S. 216

²⁰² Ebda, S. 216

²⁰³ Ebda, S. 216

²⁰⁴ Ebda, S. 216

²⁰⁵ Ebda, S. 216

²⁰⁶ Ebda, S. 207

²⁰⁷ Ebda, S. 207

andererseits mit dem Gelbfieber der kranken Schwarzen²⁰⁸ verbinden. Der gelbliche Farbton ermöglicht also zwei einander entgegengesetzte Interpretationen, wie Weigel in folgendem Zitat konkretisiert:

es [das Gelb von Tonis Haut] spannt die Möglichkeiten, ihre Hautfarbe zu deuten, zwischen dem Konzept der reinen, weißen Frau und der Vorstellung vom ansteckenden, schwarzen Körper auf. Auch diese Pole in der Bedeutung ihrer Hautfarbe sind in den beiden Legenden symbolisiert [...]: im goldenen Kreuz der toten Mariane, das er Toni übergibt [...] und in dem Gelbfieber des jungen Mädchens vom "Stamm der Neger" andererseits.²⁰⁹

Barbara Gribnitz hebt ebenfalls Tonis Gelbton hervor, indem sie Toni als "weder schwarz noch weiß, sondern gelb"²¹⁰ bezeichnet. Durch ihren gelben Farbton ist Toni also "zwischen den Extremen weiß und schwarz, zwischen der Farbe der Machthaber in Europa und der auf St. Domingo"²¹¹ positioniert.

6. Mestize. Ein Begriff der Uneindeutigkeit schafft

Ebenso unterschiedliche Erklärungen wie zu Tonis Hautfarbe finden sich in der Sekundärliteratur Erläuterungen zu Kleists Bezeichnung Tonis als "Mestize". Viele Autorinnen und Autoren der von mir behandelten Sekundärliteratur gehen von einer Falschbezeichnung Tonis aus. So beschreibt Roland Reuß die "Inkohärenz[en] im Erzählmateriale"²¹² als "Brüche in den vermeintlich realistischen Bezügen auf gewohnte Zusammenhänge der als fraglos vorausgesetzten Welt".²¹³ Toni, die als "fünfzehnjährige[n] Mestize"²¹⁴ eingeführt wird, wird etwa "zehn Jahre nach dem Zeitpunkt, auf den sich der Einleitungsabschnitt der Erzählung bezieht, immer noch als Fünfzehnjährige angesprochen".²¹⁵ Und so wie auch die Altersangabe werfe auch die Bezeichnung Tonis als "Mestize" Fragen auf, da Toni nicht die Tochter "weißer und indianischer Eltern" sei, sondern als Kind "eines Franzosen und einer

²⁰⁸ Ebda, S. 216

²⁰⁹ Ebda, S. 216

²¹⁰ Gribnitz 2002, S. 80f.

²¹¹ Ebda, S. 81

²¹² Reuß, Roland: "Die Verlobung in St. Domingo". Eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), S. 5

²¹³ Ebda, S. 7

²¹⁴ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München: Carl Hanser 1993. S. 161

²¹⁵ Reuß 1988, S. 4f.

Mulattin”²¹⁶ beschrieben werde. Sigrid Weigel bietet dieselbe Begriffserklärung wie Reuß und ergänzt, dass Tonis Vater ein weißer Franzose ist.²¹⁷ Auch aktuellere Arbeiten gehen von einer falschen Benennung Tonis aus, wie etwa Wolfgang Butzlaff, dessen Erklärung diejenige von Reuß und Weigel zusammenfasst, wenn man seine im vorigen Kapitel bereits beschriebene Festlegung Tonis als “Viertelschwarze” ausklammert:

Die Bezeichnung Tonis als Mestize ist nicht korrekt, denn sie hat keinen indianischen Elternteil, sondern ist Tochter einer Mulattin und eines (weißen) Franzosen, also nur noch “Viertelschwarze”.²¹⁸

Andere Autoren gehen davon aus, dass Kleist Toni nicht aufgrund eines Irrtums als Mestize bezeichnet habe. So bezieht sich Bay in seiner Analyse auf Klaus Müller-Salget, der erläuterte dass der Begriff für Kleists Zeitgenossen zwei Bedeutungen ermöglichte. Zum einen bezeichnete der Begriff “Menschen halb europäischer, halb indigen lateinamerikanischer Abstammung”, zum anderen wurde er als Überbegriff für “Mischling” verwendet.²¹⁹ Für Bay hat es den Anschein, mit der Begriffsverwendung “Mestize” werde die Unklarheit von Tonis Zugehörigkeit zu einer “Rasse” angezeigt.²²⁰ Bay erklärt, die Bezeichnung Tonis als “Mestize”, die “zunächst unproblematisch”²²¹ sei, könne auch eine Herauslösung aus der Zwischenstellung von Schwarz und Weiß und ein Näherrücken an die karibischen “edlen Wilden”²²² bedeuten. Auch Jochen Schmidt erklärt, dass der auf das Lateinische zurückgehende Begriff “ursprünglich ganz allgemein” für “Mischling”²²³ in Verwendung war und erst später eine Bedeutungseingengung erfuhr. Schon Herbert Uerlings ging davon aus, dass der “vielzitierte ‚Irrtum‘ Kleists”²²⁴ wahrscheinlich gar kein Irrtum gewesen ist. Uerlings beruft sich dabei auf zwei Fremdwörterbücher und erläutert, dass mit dem Begriff “Mestize” auch Kinder von Mulatten und

²¹⁶ Ebda, S. 5

²¹⁷ Vgl. Weigel 1991, S. 203

²¹⁸ Butzlaff 2004, S. 192

²¹⁹ Vgl. Müller-Salget, Klaus: August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen um Kleists “Verlobung in St. Domingo”. In: Euphorion 92 (1998), H.1, S. 105ff. zit. nach: Bay 1998, S. 93

²²⁰ Bay 1998, S. 93

²²¹ Ebda, S. 93

²²² Ebda, S. 94

²²³ Schmidt 2003, S. 251

²²⁴ Uerlings, Herbert: Preussen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists „Verlobung in St. Domingo“. In: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 193

Amerikanern bezeichnet wurden und geht davon aus, dass mit Amerikanern weiße “Créolen” gemeint seien und sich der Begriff so auch auf einen weißen Elternteil europäischer Herkunft übertragen lasse.²²⁵ Hans Richard Brittnacher hält die Begriffswahl als “Mestize” ebenfalls nicht für “eine falsche ethnographische Bestimmung des Erzählers.”²²⁶ Als Untermauerung seiner These führt Brittnacher das System der Hautfarben mit 128 Schattierungen und neun Hauptgattungen von Moreau de Saint-Mery an.²²⁷ Tonis Bezeichnung als “Mestize” sei demnach als Verweis auf ihre Position auf dieser Hautfarbenskala zu verstehen, auf der sich laut Brittnacher auch die anderen Figuren einordnen lassen. Während mit Hoango und Gustav die “extremen Positionen”²²⁸ von schwarz und weiß besetzt sind, nehmen Babekan und Toni mit “braun” und “gelb”²²⁹ Zwischenstellungen ein. Laut Brittnacher leiste erst die “ethnische Uneindeutigkeit” von Toni die Bedingung “für Skrupel und Irritationen”²³⁰.

Die folgenden drei Autorinnen versuchen weniger zu ergründen, ob Kleist eine falsche Bezeichnung verwendet hat oder nicht, sondern heben mehr die Uneindeutigkeit hervor, die diese Begriffsverwendung mit sich bringt. Elke Heckner argumentiert, dass der vor allem in der älteren Kleistforschung oft als Falschbenennung verstandene Begriff “Mestize”, “auf die grundlegende Verunsicherung des Kategoriensystems ethnischer Zugehörigkeit” verweise, “die hybriden Identitäten eingeschrieben”²³¹ sei. Der in mehrere Richtungen deutbare Begriff schaffe eine “Verwirrung der Kategorien rassischer Zugehörigkeit.”²³² Der Begriff “Mestize” umschreibe daher “Tonis Mehrfachidentität”²³³, wobei Heckner jedoch der Auffassung ist, dass diese hybride Identität “innerhalb des Kolonialkonflikts” immer als eine Entweder-oder-Frage von Schwarz oder Weiß präsentiert und so “zurechtgerückt”²³⁴ werde. Barbara Gribnitz stellt in ihrem Buch über die Konstruktion von “Rasse”

²²⁵ Vgl. ebda, S. 193

²²⁶ Brittnacher 1994, S. 172

²²⁷ Vgl. ebda, S. 173

²²⁸ Ebda, S. 173

²²⁹ Ebda, S. 173

²³⁰ Ebda, S. 173

²³¹ Heckner 2001, S. 238

²³² Ebda, S. 238

²³³ Ebda, S. 238

²³⁴ Ebda, S. 238

und Geschlecht in Kleists Erzählung die These auf, dass sich die Figur der Toni durch „ethnische und geschlechtliche Uneindeutigkeit“²³⁵ auszeichne. Toni werde zu Beginn der Erzählung als „weibliches Familienmitglied“²³⁶, nämlich als Babekans Tochter, vorgestellt, doch der Zusatz „Mestize, Namens Toni“²³⁷ unterwandere diese Festlegung. Als Mestize nehme Toni eine Zwischenstellung zwischen Weiß und Schwarz ein, doch der Erzähler legt zu Beginn laut Gribnitz fest, dass Toni aufgrund der Organisation im Bund der Familie der „schwarzen Partei“²³⁸ angehöre. Ihre gelbliche Hautfarbe sei dabei jedoch kein Einteilungskriterium.²³⁹ Gribnitz fasst die ältere und neuere Begriffsinterpretation zusammen²⁴⁰ und kommt zu dem Schluss, dass der Begriff „weder wissenschaftlich korrekt noch ein Sachfehler zu sein“²⁴¹ scheint, sondern vielmehr „auf eine nicht klar zu entschlüsselnde Mischung“²⁴² verweise. Durch den Begriff „Mestize“ werde ebenfalls „geschlechtliche Uneindeutigkeit“²⁴³ produziert, da der Begriff eine männliche grammatische Endung statt einer weiblichen habe. Der Vorname sei ebenfalls „geschlechtlich doppelt markiert[en]“²⁴⁴, da er als Verkürzung für den weiblichen vollen Namen „Antonia / Antonie“ und ebenso für den männlichen Namen „Anton / Antonio“²⁴⁵ möglich sei. In anschließendem Zitat fasst Gribnitz die durch den Begriff „Mestize“ und den Vornamen geschaffene Vieldeutigkeit zusammen:

Die Position Tonis als Tochter Congo Hoangos und Babekans wird durch eine weibliche (Tochter) und eine der schwarzen Partei angehörige (Familie und Kriegsgesetz) Konnotation dominiert, während der Name Toni und die Bezeichnung Mestize sie jedoch im geschlechtlichen und ethnischen Koordinatensystem von den Fixpunkten – weiblich und schwarz – in das offene Feld verschieben.²⁴⁶

Auch Marianne Schuller weist in ihrem Aufsatz „Verpassen des Geschlechts“ auf die nicht eindeutig interpretierbare Begriffssetzung Kleists hin. In der Erzählung seien „die Namen, die grammatische Regelhaftigkeit und die

²³⁵ Gribnitz 2002, S. 86

²³⁶ Ebda, S. 80

²³⁷ Ebda, S. 80

²³⁸ Ebda, S. 81

²³⁹ Vgl. ebda, S. 81

²⁴⁰ Vgl. ebda, S. 80f.

²⁴¹ Ebda, S. 81

²⁴² Ebda, S. 81

²⁴³ Ebda, S. 81

²⁴⁴ Ebda, S. 81

²⁴⁵ Ebda, S. 81

²⁴⁶ Ebda, S. 89

klassifikatorische Zuordnung unter den Begriff Gattung/Geschlecht falsch gesetzt.“²⁴⁷ Diese These veranschaulicht Schuller anhand der männlichen und weiblichen „sprechende[n] Namen“. ²⁴⁸ Die Namen für männliche Figuren seien „an den kulturell mit dem ‚Weiblichen‘ verknüpften Bereich der Natur angekoppelt“ und die Bezeichnungen für die weiblichen Figuren entstammen „dem Bereich der Kunst/des Künstlichen.“²⁴⁹ Die männlichen Namen verweisen laut Schuller auf das weiblich konnotierte Element des Wassers.²⁵⁰ Der Name Tonis könne hingegen männlich und weiblich ausgelegt werden und der Namen Babekans sei durch den Prinz in Wielands „Oberon“ männlich konnotiert.²⁵¹ Auch auf die grammatisch unkorrekte Bezeichnung Tonis als „Mestize“ im Gegensatz zur korrekten Benennung Babekans als „Mulattin“ weist Schuller hin.²⁵² Schuller bezeichnet die Einteilung Tonis „zum ‚Geschlecht der Mestizen‘ auch [als] ‚falsch‘“²⁵³ und beruft sich dabei auf anthropologische Einteilungen des 18. Jahrhunderts.²⁵⁴ In folgendem Zitat aus einem anderen Aufsatz erklärt Schuller Kleists Wiederholung und Unterlaufung von Binaritäten, worauf ich im nächsten Kapitel näher eingehe.

Der Krieg der Gegensätze als Effekt der rousseauistischen Verwerfung von Distinktion und Differenz erscheint bei Kleist nicht nur als Gegenstand der Erzählung, sondern als Herausforderung des Erzählens. Wie zunächst im Hinblick auf die Namen gezeigt werden kann, wiederholt und unterläuft Kleist das System der Gegensätze, das den Figuren ihren Platz in der symbolischen Ordnung zuweist, die über die Kategorie ‚Geschlecht‘ im Sinne von ‚Rasse‘ und ‚Gender‘ hierarchisch und polar strukturiert ist.²⁵⁵

²⁴⁷ Schuller, Marianne: Verpassen des Geschlechts. Kleists „Die Verlobung in St. Domingo“. Lektüre und literaturwissenschaftliche Reflexion. In: Gruber, Bettina und Plumpe, Gerhard (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 292

²⁴⁸ Ebda, S. 290

²⁴⁹ Ebda, S. 290

²⁵⁰ Vgl. ebda, S. 291

²⁵¹ Vgl. ebda, S. 292

²⁵² Vgl. ebda, S. 292

²⁵³ Ebda, S. 292

²⁵⁴ Vgl. ebda, S. 292

²⁵⁵ Schuller, Marianne: Lesen im Lichte des dunklen Kontinentes Text. Zur Ordnung des Geschlechts in Heinrich von Kleists Erzählung: ‚Die Verlobung in St. Domingo‘. In: Baisch, Katharina und Kappert, Ines u.a. (Hg.): *Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2002, S. 33-51 (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

7. Von Widerständen gegen die kolonialistische Sichtweise bis hin zur Überwindung von Binarität

Stefanie Marx teilt in ihrem Buch "Beispiele des Beispiellosten. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral", die Kleist-Forschungsarbeiten zur "Die Verlobung in St. Domingo" im Hinblick auf den "Rassenkonflikt als Hintergrund und Movers der Handlung"²⁵⁶ in zwei verschiedene Richtungen ein. Zum einen werde "Die Verlobung in St. Domingo" als "politische Erzählung"²⁵⁷ interpretiert, wie etwa von Peter Horn²⁵⁸, Bernd Fischer²⁵⁹ und Ruth K. Angress²⁶⁰ und zum anderen verfolgen Interpretinnen und Interpreten einen "primär unpolitischen Deutungsansatz"²⁶¹, wie Klaus Müller-Salget, der den in der Erzählung dargestellten Gegensatz von Weiß und Schwarz als Kritik am defizitären Verständnis der Figuren des "Prinzip[s] der Doppeldeutigkeit"²⁶² auslegte. Beide Forschungsrichtungen haben gemeinsam, dass sie Kleists Erzählung laut Marx fälschlicherweise als moralische Erzählung auffassen und daher auch versuchen die tödliche Katastrophe am Ende durch die Schuldzuschreibung an die Figuren der Erzählung zu erklären.²⁶³

Im Folgenden möchte ich einige Beispiele für beide Interpretationsansätze näher ausführen. Während in vielen älteren Forschungsbeiträgen der 70er- und 80er-Jahre der Gegensatz von Schwarz und Weiß und somit die Rassenfrage durch die Hinterfragung der Einstellung Kleists und seiner Figuren in den Mittelpunkt der Untersuchungen gestellt wurde²⁶⁴, wird in den ebenfalls noch

²⁵⁶ Marx 1994, S. 20

²⁵⁷ Ebda, S. 20

²⁵⁸ Vgl. Horn, Peter: Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung. Königstein 1979, S. 119, zit. nach: Marx 1994, S. 20. Laut Horn behandelt die Novelle die politische Frage der kolonialistischen Versklavung und die dagegen gerichtete Revolution.

²⁵⁹ Vgl. Fischer, Bernd: Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München 1988, S. 102, zit. nach: Marx 1994, S. 21. Demnach übe Kleist mit der Erzählung Kritik an der angeblichen Überlegenheitsposition der Gesellschaft Europas.

²⁶⁰ Vgl. Angress, Ruth K.: Kleist's Treatment of Imperialism. Die "Hermannsschlacht" und "Die Verlobung in St. Domingo". In: Monatshefte 69 (1977), S. 17-33, zit. nach: Marx 1994, S. 21. Angress versteht die Novelle als politische Kritik am Imperialismus Europas.

²⁶¹ Marx 1994, S. 21

²⁶² Müller-Salget, Klaus: Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: ZfdPh 92 (1973), S. 185-211, zit. nach: Marx 1994, S. 21

²⁶³ Vgl. Marx 1994, S. 21f.

²⁶⁴ Vgl. Horn, Peter: Hatte Kleist Rassenvorurteile? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur "Verlobung in St. Domingo". In: Monatshefte 67 (1975), H. 2, S. 117-128 und

eine politische Sichtweise vertretenden Arbeiten Ende der 80er- sowie der 90er-Jahre vermehrt auf narrativ entfaltete und vom Erzähler selbst eingebrachte Widerstände gegen eine einseitige kolonialistische Sichtweise hingewiesen. Mehrere neuere Arbeiten, die eine eher unpolitische Interpretation verfolgen, sehen in der Erzählung eine Auflösung und teilweise Überwindung von binären Strukturen verwirklicht. So zitiert schon Herbert Uerlings Klaus Müller-Salget, der auf Kleists Ablehnung vom Denken in sich einander ausschließenden Kategorien aufmerksam gemacht hatte:

Die Entgegensetzung von Schwarz und Weiß in der "Verlobung in St. Domingo" zielt weniger auf konkrete Probleme in Europa, steht vielmehr als Metapher für die von Kleist verurteilte Vereindeutigung der Welt in schlichtem Entweder-Oder-Denken.²⁶⁵

Bernd Fischer ist der Ansicht, dass gerade die "stereotypen Wertungen des Erzählers"²⁶⁶ über die Revolution in Haiti auf narrativ entfaltete Widerstände gegen diese Sichtweise hinweisen. So werde eine Rezeption der Novelle "gegen den Strich der vorgeschobenen Erzählhaltung"²⁶⁷ angeregt, wie Fischer in folgendem Zitat erläutert:

In den stereotypen Epitheta des Erzählers wird dem zeitgenössischen Leser das ethische Weltbild der europäischen Aufklärung identifikatorisch vor Augen geführt und gleichzeitig in den Widerständen, die den Voraussetzungen dieser Ethik in der narrativen Struktur der Novelle selbst entstehen, wiederum entzogen: einmal die deutlich gezogenen Parallelen des schwarzen Freiheitskampfes zur Französischen Revolution und zur napoleonischen Besetzung der europäischen Staaten; dann die Parallele der unbedingten moralischen Konsequenz der schwarzen und weißen Märtyrerinnen und ihre kontrapunktische Stellung zum alltäglichen Opportunismus des männlichen Helden; schließlich das Paradox, daß der Held der europäischen Zivilisation selbst zum gräßlichsten Mörder wird.²⁶⁸

Fischer versteht Kleists Erzählung als "politische Dekonstruktion"²⁶⁹, da ein wichtiges Ziel der Novelle eine Befreiung von der "kolonialistischen Schwarz-Weißen-Brille"²⁷⁰ sei.

Angress, Ruth: Kleist's Treatment of Imperialism: "Die Hermannsschlacht" und "Die Verlobung in St. Domingo". In: Monatshefte 69 (1977), S. 17-33, zit. nach: Uerlings 1991, S. 185

²⁶⁵ Müller-Salget, Klaus (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3, Frankfurt am Main 1990, S. 839, zit. nach: Uerlings 1991, S. 186

²⁶⁶ Fischer, Bernd: Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München: Wilhelm Fink Verlag 1988, S. 104

²⁶⁷ Ebda, S. 104

²⁶⁸ Ebda, S. 111f.

²⁶⁹ Ebda, S. 111

²⁷⁰ Ebda, S. 104

Hans Jörg Bay hält zwar an einer in der Erzählung dargestellten “binären Rassisierung” und einer dominierenden “kolonialistischen Sichtweise”²⁷¹ fest, weist aber auch auf vom Erzähler im Laufe der Handlung eingebrachte Widerstände hin. So sei der Hass den die schwarzen Figuren auf die weißen haben, “durchgehend gut motiviert.”²⁷² Babekan, die junge schwarze Frau aus Gustavs Erzählung und Congo Hoango haben bedeutsame Gründe für ihre Ablehnung der Weißen. Bay kritisiert jedoch, dass die Beweggründe der “Schwarzen” in “unscheinbaren Nebensätzen untergebracht werden”²⁷³ und ihre Verbrechen in den Hauptsätzen eine Hervorhebung erfahren. Eine “echte Infragestellung der kolonialistischen Position”²⁷⁴ finde laut Bay dadurch statt, dass der zu Beginn als wohlütig beschriebene Herr Villeneuve sich als “Missetäter”²⁷⁵ herausstellt. Und Gustavs Position auf St. Domingo wird als unschuldig und neutral dargestellt, obwohl er laut Bay eine militärische Rolle einnimmt – und zwar “in einer Armee, deren historische Mission die Verhinderung der Unabhängigkeit der Kolonie und die gewaltsame Wiedereinführung der Sklaverei”²⁷⁶ gewesen sei.

Auch Johannes Harnischfeger erkennt, wie die zu Beginn vom Erzähler festgelegte Struktur extremer Gegensätze im Verlauf der Erzählung dekonstruiert werde. Am Anfang liegen zwei “eindeutig indentifizierbare Gruppen”²⁷⁷ miteinander im Kampf, wobei die Hautfarbe als Einteilungskriterium fungiert. Anfängliche aufklärerische Kritik an einem Schwarz-Weiß-Denken erkennt Harnischfeger nur in Babekans Rede für Humanität, die jedoch als Heuchelei ausgewiesen sei.²⁷⁸ Der Handlungsgang entlarve jedoch laut Harnischfeger die moralisch bewertenden Urteile und Einschübe des Erzählers als “irreführend”²⁷⁹ und somit sei in der Erzählung eine “Dekonstruktion’ des

²⁷¹ Bay 1998, S. 87

²⁷² Ebda, S. 85

²⁷³ Ebda, S. 85f.

²⁷⁴ Ebda, S. 86

²⁷⁵ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Reuß, Roland, Staengle, Peter u.a. (Hg.): Brandenburger (bis 1991 Berliner) Kleist-Ausgabe. II/4, Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, S. 29, zit. nach: Bay 1998, S. 86

²⁷⁶ Bay 1998, S. 86

²⁷⁷ Harnischfeger 2001, S. 102

²⁷⁸ Vgl. ebda, S. 104

²⁷⁹ Ebda, S. 125

Erzählerstandpunktes“²⁸⁰ gegeben. So wird Gustav am Ende zum schrecklichen Mörder und Congo Hoango zeichnet sich am Schluss durch die Liebe zu seinen Kindern aus.²⁸¹

Marianne Schuller weist die „Irritation der starren Ausgangsposition“²⁸², wie schon erwähnt, anhand einer Analyse der Figurennamen nach:

Während der Bericht das klassifikatorische Ordnungsmuster des Geschlechts konstituiert und restituiert, wird diese von einem virtuell unabschließbaren Geflecht aus Differenzen durchzogen und durchtrennt.²⁸³

Die männlichen Namen verweisen laut Schuller auf den Bereich des Wassers. Dabei werde die binäre Ausgangsopposition von Weiß und Schwarz „durch die im Namen artikulierte Verbindung untereinander durchkreuzt“²⁸⁴. Congo Hoangos Name ist aus zwei Strömen zusammengesetzt, die „in gegenläufiger Richtung Kontinente durchqueren“.²⁸⁵ In der Ästhetik des 18. Jahrhunderts sei ein großer Strom mit dem Erhabenen konnotiert und daher könne der Name Strömli als „komischer Kontrast“²⁸⁶ aufgefasst werden. Den Namen „Ried“ bringt Schuller mit „Sumpf“ und „Rohrgewächs“²⁸⁷ in Verbindung. In anschließendem Zitat erläutert Schuller das Ergebnis ihrer Namenanalyse:

Aufgrund seines wohlklingenden, mit dem Erhabenen konnotierten Eigennamens wird Congo Hoango groß, während die beiden Europäer eher klein werden. Das heißt: Das klassifikatorisch erzeugte und verfahrenende Oppositionale – das „Geschlecht der Weißen“ gegen das der Schwarzen – instabilisiert sich, gerät mit dem Erzählen in Bewegung.²⁸⁸

Roland Reuß erklärt, dass in Kleists Novelle das „eigentlich Herrschende“ nicht eine bestimmte Partei wie Schwarz oder Weiß sei, sondern die „Reflexionsform der Entgegensetzung“.²⁸⁹ Für Reuß problematisiert die Erzählung Entgegensetzungen, indem sie nach deren Entstehungsgründen sowie nach Möglichkeiten der Überwindung frage. Diese These erläutert Reuß

²⁸⁰ Ebda, S. 125

²⁸¹ Vgl. ebda, S. 116

²⁸² Schuller 1999, S. 291

²⁸³ Schuller 2002, S. 48

²⁸⁴ Schuller 1999, S. 291

²⁸⁵ Ebda, S. 291

²⁸⁶ Ebda, S. 291

²⁸⁷ Ebda, S. 291

²⁸⁸ Ebda, S. 291

²⁸⁹ Reuß 1988, S. 20

beispielsweise mit einer syntaktischen und semantischen Analyse des Eingangssatzes zum ersten Teil der Erzählung²⁹⁰, der für ihn eine “sprachliche Darstellung jener vollständigen und mörderischen Dis-Junktion” ist, “die vom Erzähler schon im Eingangssatz der Exposition namhaft gemacht wird”.²⁹¹

Für Barbara Gribnitz wird der im Einleitungssatz dargestellte Gegensatz von Schwarz und Weiß, am Schluss der Novelle umgekehrt und die binäre Opposition erfahre daher eine teilweise Auflösung. Herr Strömli ist jetzt im Kampf für die Weißen und die Novelle endet räumlich weit getrennt von St. Domingo in der Schweiz. Doch bereits im Handlungsverlauf werde der am Anfang so dominante Gegensatz der Farben und Rassen “immer sporadischer aufgerufen”²⁹², wie Gribnitz mit einer Zählung der Hautfarben- und “Rassen”-bezeichnungen sowie deren Umschreibungen vor Augen führt.²⁹³ Weiters stellt Gribnitz fest, dass Congo Hoango ab dem Punkt der Erzählung wo sein direkter Kampf mit Herrn Strömli beginnt nicht mehr als “Neger”, sondern mit seinem Nachnamen bezeichnet wird, was eine Gleichstellung impliziere.²⁹⁴ Gribnitz stellt zudem die These auf, dass der Gegensatz der Farben durch die im Text eingesetzte “Hell-Dunkel-Metaphorik”²⁹⁵ unterlaufen werde, worauf ich im nächsten Kapitel über die Inszenierung des Körpers mit Licht und Dunkelheit näher eingehen möchte.

Stefanie Marx erläutert, wie in Kleists Erzählung oppositionelle Kategorien eine Auflösung erfahren und erklärt, dass es durch die Auflösung von “scheinbar feste[n] Gegensätze[n]” keine “eindeutige[n] Kategorien als Orientierungshilfen für das Handeln der Figuren”²⁹⁶ gibt. Marx beschreibt die Auflösung der auf den ersten Blick in der Erzählung dargestellten dominanten Binarität von Schwarz und Weiß, sowie die Auflösung des räumlichen Gegensatzes von Offen und Geschlossen. Der schon im ersten Satz der Erzählung dargestellte Gegensatz von Schwarz und Weiß – der sowohl Figuren, Zeit und Ort prägt – treibe laut

²⁹⁰ Vgl. ebda, S. 31f.

²⁹¹ Ebda, S. 31

²⁹² Gribnitz 2002, S. 132

²⁹³ Vgl. Gribnitz 2002, S. 132

²⁹⁴ Vgl. Gribnitz 2002, S. 132

²⁹⁵ Ebda, S. 133

²⁹⁶ Marx 1994, S. 23

Marx die Handlung voran. So sind nicht nur die Personen der Erzählung in zwei Gruppen aufgespalten, sondern auch der Handlungsort wird als in zwei Teile geteilt präsentiert. Die "Partei der Schwarzen"²⁹⁷ besetzen mit Congo Hoango, Babekan, Toni, Seppy und Nanky sowie dem weiteren Gefolge den "geschlossene[n] Raum"²⁹⁸ der Pflanzung und die "Partei der Weißen"²⁹⁹ ist durch ihren Aufenthalt im offenen Raum – ihrem Versteck in der Wildnis – gekennzeichnet. Durch die "erzählte Zeit"³⁰⁰ werde laut Marx ebenfalls der Gegensatz von Schwarz und Weiß aufgerufen, da sich die Zeit der Handlung in eine Abfolge von Nacht, darauffolgenden Tag und wieder Nacht einteilen lasse. Der Gegensatz von Schwarz und Weiß und die daran gekoppelte Opposition von Offen und Geschlossen stellen laut Marx die "Leitmotivik[en]"³⁰¹ der Erzählung dar. Doch die scheinbar festen Gegensätze erweisen sich für die Figuren im Laufe der Erzählung als unzuverlässige und ungeeignete Orientierungsmittel. Gustav sucht in der geschlossenen Pflanzung Hilfe für seine Familie, die sich im freien und ungeschützten Raum versteckt. Er will mit Fenstern und Türen die einzigen Öffnungen des Hauses und damit die Gefahrenquellen verriegeln lassen.³⁰² Babekan schlägt Gustav diese Sicherheitsmaßnahmen vor, doch in Wahrheit soll die "Zufluchtsstätte", zum "Gefängnis"³⁰³ werden. Der Gegensatz von Offen und Geschlossen ist somit doppeldeutig und die Verhältnisse kehren sich um, als das Haus sich zum Schluss in die "Bastion der Weißen"³⁰⁴ verwandelt hat und die Schwarzen eindringen wollen. Das Schließen der Fenster und Türen ist nun tatsächlich eine Sicherheitsmaßnahme für die Weißen. Dass der Gegensatz von Offen und Geschlossen keine Orientierungshilfe leistet, zeigt laut Marx auch schon Babekans "Verwirrung"³⁰⁵, als sie die von ihr zum Zwecke der Einsperrung von Gustav von außen verriegelte Tür geöffnet vorfindet – und Gustav trotzdem im

²⁹⁷ Ebda, S. 24

²⁹⁸ Ebda, S. 25

²⁹⁹ Ebda, S. 24

³⁰⁰ Ebda, S. 25

³⁰¹ Ebda, S. 28

³⁰² Vgl. ebda, S. 29

³⁰³ Ebda, S. 29

³⁰⁴ Ebda, S. 29

³⁰⁵ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1983. S. 186, zit. nach: Marx 1994, S. 29

Zimmer gefesselt ist. Bei der offen stehenden Tür ging Babekan zuvor "ohne hineinzusehen"³⁰⁶ davon aus, dass Gustav geflüchtet ist.

Der Gegensatz von Schwarz und Weiß erweist sich so wie die Opposition von Offen und Geschlossen für die Figuren als ungeeignetes Mittel zur Beurteilung der Situation.³⁰⁷ Da das Denken in binären Oppositionen die Figuren prägt, verlieren sie die Orientierung. Wie sehr die Figuren an scheinbar sicheren Gegensätzen festhalten, zeigen laut Marx schon die häufigen Herkunftsfragen zum Beginn der Erzählung. So will Gustav bei seiner Ankunft als erstes wissen, ob er mit Babekan eine Schwarze vor sich hat.³⁰⁸ Zuvor hat er sich vor dem Sohn von Hoango aufgrund dessen Hautfarbe erschreckt. Vertrauen kann er zu Toni und Babekan nur aufbauen, da sie eine Mittelstellung zwischen Schwarz und Weiß einnehmen. Toni wird von Babekan dazu angewiesen, mit Hilfe einer Laterne ihre hellere Hautfarbe ins Licht zu setzen.³⁰⁹ Hoangos und Babekans Handlungen werden durch ihren Hass gegen Menschen mit weißer Hautfarbe motiviert und bestimmt. Marx ist wie Gribnitz der Ansicht, dass der augenscheinlich die Erzählung prägende Gegensatz von Schwarz und Weiß durch eine "den gesamten Text durchziehende[n] Hell-Dunkel-Metaphorik konterkariert"³¹⁰ werde, worauf ich im folgenden Kapitel genauer eingehe.

8. Inszenierung der Körper mit Licht und Dunkelheit

Das Thema der Hautfarben und somit die Opposition von Schwarz und Weiß wird in der Erzählung, wie schon erwähnt, eng mit dem Gegensatz von Hell und Dunkel verknüpft. Die Lichtdramaturgie wird zum Mittel der Körperinszenierung eingesetzt, wobei in neueren Forschungsbeiträgen wie von Barbara Gribnitz³¹¹ und Stefanie Marx³¹² davon ausgegangen wird, dass der Gegensatz von Schwarz und Weiß durch die Lichtdramaturgie nicht bekräftigt, sondern

³⁰⁶ Ebda, S. 185, zit. nach: Marx 1994, S. 29

³⁰⁷ Vgl. Marx 1994, S. 29

³⁰⁸ Vgl. ebda, S. 25

³⁰⁹ Vgl. ebda, S. 25

³¹⁰ Ebda, S. 25

³¹¹ Gribnitz 2002

³¹² Marx 1994

unterlaufen werde. In älteren Arbeiten wie etwa von Hans Jörg Bay³¹³ und Sigrid Weigel³¹⁴ wurde mit einem Einsatz des Lichtes analog zur Lichtmetaphorik der Aufklärungsphilosophie argumentiert, der den Gegensatz von Schwarz und Weiß bekräftige und erweitere. So bezieht sich Gribnitz in ihrem Buch auf Bay, der in seinem Aufsatz eine strukturelle und semantische Verschränkung des Farbgegensatzes mit der Dichotomie von Finsternis und Licht festgestellt hat.³¹⁵ Bay beschreibt in der Erzählung eingesetzte schwarze und weiße „Wortfelder“, sowie „Assoziationsketten“³¹⁶ und schloss daraus auf einen „der Erzählung implizite[n] kulturelle[n] Rassismus“, der auch vom „biologistischen Rassismus“³¹⁷ nicht weit entfernt sei. Gribnitz widerlegt die von Bay vorgenommene klare Aufteilung in weiße und schwarze Wortfelder und kritisiert zudem eine durch eine solche Zuteilung durchgeführte Reproduktion der weißen Erzählsicht. Die von Bay als schwarz gekennzeichneten „Merkmale wie ‚Rachsucht‘, ‚Wut‘ und ‚Verrat‘“³¹⁸ treten laut Gribnitz auch im Zuge der Beschreibung der Weißen auf. Weiters werden nicht nur die „Neger Hoangos“ als „Haufen“ charakterisiert, sondern auch der „familiäre Kampfverband Stömlis“.³¹⁹ Auch das weiße Wortfeld weise laut Gribnitz Brüche auf. Bay vergesse, dass das Licht in der Erzählung von Babekan und ihrer Tochter für ihre manipulative List eingesetzt werde und dass Babekan in der Erzählung als „Herrin des Lichts“³²⁰ präsentiert werde. Marianes goldenes Kreuz, das zu Tonis Brautgeschenk wird, sei auch nicht eindeutig in das weiße Wortfeld einzufügen, da es ebenfalls eine Assoziation zum Herkunftsort Hoangos, der „Goldküste Afrikas“³²¹, aufrufe. In anschließendem Zitat fasst Gribnitz ihre These zum Farbgegensatz und zur Lichtmetaphorik zusammen:

Die Farbopposition schwarz vs. weiß verschwindet nicht gänzlich, prägt aber den Text am Ende nicht mehr so offen und körperlich wie zu Beginn, „als die Schwarzen die Weißen ermordeten“, und wird zusätzlich noch durch die uneindeutigen Zuordnungen der Hell-Dunkel-Metaphorik untergraben.³²²

³¹³ Bay 1998

³¹⁴ Weigel 1991

³¹⁵ Vgl. Bay 1998, S. 90f.

³¹⁶ Ebda, S. 91

³¹⁷ Ebda, S. 92

³¹⁸ Gribnitz 2002, S. 133

³¹⁹ Ebda, S. 133

³²⁰ Ebda, S. 133

³²¹ Ebda, S. 133

³²² Ebda, S. 133

Stefanie Marx nimmt so wie Gribnitz ebenfalls Bezug auf eine ältere Arbeit – diesmal auf jene von Sigrid Weigel – um ihre These der Unterlaufung des Gegensatzes von Schwarz und Weiß durch die Lichtmetaphorik zu erläutern. Im Genaueren werden die augenscheinlich sicheren “Beurteilungskriterien”³²³ der Figuren, die sich nach dem binären Gegensatz von Schwarz und Weiß richten, durch die im Text eingesetzte “Hell-Dunkel-Metaphorik”³²⁴ subvertiert. Marx bezeichnet Weigels These der Kongruenz der “Lichtmetaphorik der Aufklärungsphilosophie”³²⁵ mit der “Hell-Dunkel-Motivik”³²⁶ der Novelle als “Ergebnis eines allzu eiligen Rückschlusses auf die notwendige Konformität des poetischen Textes mit dem ‚Rassendiskurs‘ des 18. Jahrhunderts”.³²⁷ Weigel ging davon aus, dass die Farbe des Gesichts als “Bedeutungsfeld” zu verstehen ist, “in dem sich die Lichtmetaphorik der Aufklärungsphilosophie, die Verbindung von Helligkeit, Tag, Sonne und Erkennen, mit der Polarisierung von Schwarzen und Weißen überschneidet.”³²⁸ Mit der schwarzen Hautfarbe werden daher laut Weigel auch geringfügigere “moralische[r] und ästhetische[r] Werte”³²⁹ verbunden. Im folgenden führt Marx ihre gegenteilige These aus:

Die vordergründige Polarisierung von Schwarz und Weiß, auf die Erzähler, Handlung und Figuren in der “Verlobung” festgelegt sind, wird von der Lichtmetaphorik nicht fixiert, sondern konterkariert: Die starren Kategorien Schwarz und Weiß werden durch die Parallelisierung mit der ihnen analogen Hell-Dunkel-Motivik in eine strukturelle Mehrdeutigkeit überführt. Dabei figurieren die Motive nicht im Sinne der starren aufklärerischen Lichtmetaphorik, sondern als ambivalente Zeichen, deren moralischer Gehalt gerade nicht stabil, sondern situationsbedingt ist und je nach Perspektive changiert. Für die Figuren fallen daher Schwarz und Weiß, Hell und Dunkel als eindeutige Anhaltspunkte für ihr Handeln aus.³³⁰

Doch Sigrid Weigel hat in ihrem Aufsatz auch die unsichere Wahrnehmung Gustavs thematisiert, die bei der Beschreibung der Inszenierung mit Licht und Dunkelheit nicht zu vergessen ist. Weigel beschreibt den Handlungsverlauf als “Kette von Unsicherheiten der Figuren, womit oder mit wem sie es zu tun haben.”³³¹ So will der Fremde bei seiner Ankunft in Congo Hoangos Haus,

³²³ Marx 1994, S. 25

³²⁴ Ebda, S. 26

³²⁵ Weigel 1991, S. 208, zit. nach: Marx 1994, S. 28

³²⁶ Marx 1994, S. 28

³²⁷ Ebda, S. 28

³²⁸ Weigel 1991, S. 208

³²⁹ Weigel, S. 208

³³⁰ Marx 1994, S. 28

³³¹ Weigel 1991, S. 206

zuerst wissen, ob die Frau die ihm die Tür aufmacht eine "Negerin"³³² ist. Babekan täuscht den Fremden, wobei ihre Art der Täuschung von Weigel als "Nichtübereinstimmung von Handlung und Rede"³³³ charakterisiert wird. Die "Unsicherheit über die Wirklichkeit"³³⁴ des Fremden wird jedoch mit seinen eigenen Wahrnehmungen begründet, die "als uneindeutig beschrieben"³³⁵ sind. Seine Unsicherheit entsteht also laut Weigel nicht durch Unstimmigkeiten zwischen Babekans Aussagen und seiner beobachtenden Wahrnehmung, denn seine Wahrnehmungen selbst sind widersprüchlich. So geht er einerseits davon aus, dass ihm aus Babekans Gesichtsfarbe "ein Strahl"³³⁶ von seiner entgegenschimmert, andererseits schreibt er Babekans Gesicht einen "afrikanischen Ursprung[s]"³³⁷ zu.

Marx betont, dass die Figuren der Erzählung selbst den Bezug zwischen ihrer Hautfarbe und dem Gegensatz von "Tag und Nacht, Hell und Dunkel"³³⁸ herstellen. Babekan nützt ihre Mittelstellung zwischen Schwarz und Weiß aus, um das Vertrauen von Gustav zu gewinnen und ihn so zu täuschen. Marx hebt in folgendem Zitat die Motive der Helligkeit und Dunkelheit hervor, die Babekan in ihrer Rede benützt, um Gustav zu täuschen und sich so zu präsentieren als wären sie und ihre Tochter auf Gustavs Seite.

Was kann ich, deren Vater aus St. Jago, von der Insel Cuba war, für den Schimmer von Licht, der auf meinem Antlitz, wenn es Tag wird, erdämmt? Und was kann meine Tochter, die in Europa empfangen und geboren ist, dafür, daß der volle Tag jenes Weltteils von dem ihrigen widerscheint? [...] Wenn wir uns nicht durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr uns in die Hände gibt, vor ihrer [der Schwarzen] Verfolgung zu sichern wüßten: der Schatten von Verwandtschaft, der über unsere Gesichter ausgebreitet ist, der, könnt Ihr sicher glauben, tut es nicht!³³⁹

³³² Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 162, zit. nach: Weigel 1991, S. 206

³³³ Weigel 1991, S. 206

³³⁴ Ebda, S. 206

³³⁵ Ebda, S. 207

³³⁶ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 164, zit. nach: Weigel 1991, S. 207

³³⁷ Ebda, S. 207, zit. nach: ebda, S. 165

³³⁸ Marx 1994, S. 26

³³⁹ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1983. S. 165, zit. nach: Marx 1994, S. 26

Marx unterstreicht ebenfalls die auffällige Wortwahl in Babekans Antwort auf Gustavs erste Frage, ob Babekan schwarz ist:

nun, Ihr seid gewiß ein Weißer, dass ihr dieser stockfinsternen Nacht lieber ins Antlitz schaut, als einer Negerin.³⁴⁰

Die Hervorhebungen in den beiden Zitaten zeigen laut Marx, wie aus der Perspektive der Weißen, die mit den Hautfarben assoziierten „moralischen Qualitäten“ auf die „Naturphänomene Hell-Dunkel, Tag-Nacht“³⁴¹ kopiert werden. Doch diese „Gleichsetzung“³⁴² erfolge nicht von einer weißen Figur, sondern von Babekan, die nur vorgibt die Perspektive der Weißen zu teilen und aufgrund ihrer Zwischenstellung je nach dem Erfordernis der Situation entweder die eine oder die andere Perspektive einnehmen könne. Dies könne laut Marx als ein „erstes Indiz für die Relativität der den Naturphänomenen auferlegten moralischen Qualitäten“³⁴³ gewertet werden. Außerdem entspräche die in der Erzählung vorherrschende „Hell-Dunkel-Motivik“³⁴⁴ nur auf den ersten Blick der Lichtmetaphorik der Aufklärungsphilosophie. Die „Ambivalenz der Lichtmetaphorik“ werde laut Marx deutlich, als die Helligkeit des Lichts und die helle Farbe als „Medium der Täuschung“³⁴⁵ eingesetzt werden. Toni wird von Babekan durch die Laterne und die weiße Kleidung als Weiße präpariert, um Gustav zu täuschen. Marx zeigt, wie die Ambivalenz und „moralische Unzuverlässigkeit der Metaphorik“³⁴⁶ ebenfalls in den Sätzen der Beteuerung ersichtlich werden, als das „Licht zum Zeugen für die Wahrhaftigkeit einer Aussage berufen wird“.³⁴⁷ So schwört Toni gegenüber Gustav „bei dem Licht der Sonne“³⁴⁸, dass nur sie und ihre Mutter die Pflanzung bewohnen.

Nacht und Dunkelheit sind in der Erzählung auch positiv konnotiert. Die Dunkelheit bietet Gustav und seiner Familie Schutz vor Entdeckung durch die

³⁴⁰ Ebda, S. 162, zit. nach: Marx 1994, S. 26

³⁴¹ Marx 1994, S. 26

³⁴² Ebda, S. 26

³⁴³ Ebda, S. 26

³⁴⁴ Ebda, S. 26

³⁴⁵ Ebda, S. 27

³⁴⁶ Ebda, S. 27

³⁴⁷ Ebda, S. 27

³⁴⁸ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1983. S. 163, zit. nach: Marx 1994, S. 27

Schwarzen. Und Gustav weist Toni an, nach der gemeinsamen Nacht, in ihr Zimmer zurück zu gehen da die "Morgensterne funkelten"³⁴⁹ und Toni bei Anbruch des Tages von ihrer Mutter entdeckt werden könnte. In der zweiten Nacht kommt Toni dementsprechend auch "ohne Licht"³⁵⁰ in das Zimmer von Gustav. Toni versteckt sich vor Hoango, als dieser plötzlich ins Haus zurückkommt, hinter den Vorhängen, da der "Mondschein" sie "verraten"³⁵¹ könnte. Aus der Perspektive von Babekan "deckt die Nacht Tonis Verrat an der Sache der Neger"³⁵² und sie verrät Congo Hoango, dass sich Toni "heimlich beim Einbruch der Nacht in sein [Gustavs] Bett geschlichen"³⁵³ habe. Gustav erkennt nicht, dass die Fesselung in Wahrheit seiner Rettung dient und er beschuldigt Toni fälschlicherweise, "daß sie ihn schändlicher Weise zur Nachtzeit gebunden"³⁵⁴ habe. Auch in den Binnenerzählungen spielt die Lichtmetaphorik eine Rolle. So lädt die kranke schwarze ehemalige Sklavin ihren Herrn "beim Anbruch der Dämmerung" ein "bei ihr zu übernachten"³⁵⁵, um ihn aus Rache mit Gelbfieber anzustecken.

9. Inszenierung von Körpergesten

Sigrid Weigel fasst zusammen, wie in Forschungsarbeiten vielfach thematisiert wurde, dass in Kleists Werken die Austragung von Konflikten "am und über den Körper"³⁵⁶ stattfindet.³⁵⁷ Der Körper wurde als "Ausdrucks- und Bedeutungsfeld"³⁵⁸ verstanden und etwa in Bezug zu Kleists "Marionettenmodell"³⁵⁹ gesetzt. Laut Weigel versuchten viele Interpreten die

³⁴⁹ Ebda, S. 175, zit. nach: Marx 1994, S. 27

³⁵⁰ Ebda, S. 183, zit. nach: Marx 1994, S. 27

³⁵¹ Ebda, S. 184, zit. nach: Marx 1994, S. 27

³⁵² Marx 1994, S. 27

³⁵³ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2, München 1983. S. 184, zit. nach: Marx 1994, S. 27

³⁵⁴ Ebda, S. 193, zit. nach: Marx 1994, S. 28

³⁵⁵ Ebda, S. 170, zit. nach: Marx 1994, S. 28

³⁵⁶ Weigel 1991, S. 215

³⁵⁷ Vgl. Ryan, Lawrence: Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 349-357; Stephens, Anthony: "Das nenn ich menschlich nicht verfahren." Skizze zu einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist. In: Grathoff, Dirk (Hg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Opladen 1988, S. 10-39 und Gönner, Gerhard: Von "zerspalteten Herzen" und der "gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart 1989, zit. nach: Weigel 1991, S. 215

³⁵⁸ Weigel 1991, S. 215

³⁵⁹ Ebda, S. 215

Körpergesten wie häufiges Erröten³⁶⁰ oder Ohnmachten als „Ausdrucksformen eines ‚innersten Gefühls‘ oder einer verborgenen Wahrheit“³⁶¹ zu deuten. Weigel betont jedoch, dass Kleists Texte „die einer solchen Lesart eingeschriebenen Verfehlungen und Verkennungen inszenieren, denn der Körper steht für Kleist nicht außerhalb der Sprache.“³⁶² In der Erzählung seien zwar zahlreiche Körpergebärden aufzufinden, wobei Weigel das auffällig häufige Greifen nach der Hand, die auf dem „Antlitz“ erkennbare „Metaphorik der Schamhaftigkeit“³⁶³, sowie eine Funktionalisierung von Körperteilen wie dem Herz als Metapher für Konzepte der Ethik und Moral, als Beispiele nennt. Weigel erläutert jedoch in anschließendem Zitat, warum eine Decodierung dieser Körperzeichen im Bezug auf die Klärung einer ungewissen Körperwahrnehmung ins Leere führt:

Die Ungewißheit in der Wahrnehmung und Deutung des anderen wird aber über eine Entzifferung dieser Zeichen nicht aufgelöst. Vielmehr ist der Körper in Kleists Text genau am Übergang zwischen dem konkreten, leibhaftigen anderen und dem symbolischen Anderen situiert: das macht die Lesbarkeit körperlicher Zeichen und Ausdrucksweisen so vieldeutig. Der Körper erhält am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs im Text [...] vielfältige Bedeutungen, und dies referiert auf die Diskursgeschichte des 18. Jahrhunderts, speziell auf die Ordnung der Geschlechterverhältnisse in den Konzepten von Liebe und bürgerlicher Familie ebenso wie auf die Begründung eines Rassenmodells und die Abstraktion von Schwarz und Weiß zu moralisch-ästhetischen Werten.³⁶⁴

Hans Richard Brittnacher leitet seinen Aufsatz „Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*“³⁶⁵ mit dem Kapitel „Sprache und Gebärde, Lüge und Wahrheit, Schwarz und Weiß“³⁶⁶ ein. Darin vertritt Brittnacher die These, in Kleists Erzählung werde die Körpersprache, die Sprache der Gestik und Mimik, als Ausdrucksform „des ‚innersten Gefühls‘ und damit als letzte Instanz emotionaler Verbindlichkeit [...] radikal in Frage gestellt.“³⁶⁷ Brittnacher erklärt, dass Kleist durch die

³⁶⁰ Vgl. Skrotzki, Dieter: Die Gebärde des Errötens im Werke Heinrich von Kleists, Marburg 1971, zit. nach: Weigel 1991, S. 215

³⁶¹ Vgl. Davidson, Margret F.: The Hand in the Works of Heinrich von Kleist. In: *Colloquia Germanica* 16, 1986, S. 228-241 und Graham, Ilse: Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol. Berlin 1977, zit. nach: Weigel 1991, S. 216

³⁶² Weigel 1991, S. 216

³⁶³ Ebda, S. 216

³⁶⁴ Ebda, S. 216

³⁶⁵ Brittnacher, Hans Richard: Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: *Aurora* 54 (1994), S. 167-189

³⁶⁶ Ebda, S. 167

³⁶⁷ Ebda, S. 167

Beschäftigung mit den Möglichkeiten und Einschränkungen von verbaler Artikulation und menschlicher Erkenntnis während seiner „Kantkrise“³⁶⁸ sein Interesse auf die nonverbale Körpersprache als Ausdruck von unmittelbaren und wahrhaftigen Gefühlen lenkte. Unmittelbare Körperregungen sind jedoch kein Garant für die unverfälschte Vermittlung des „innersten Gefühls“, da sie ebenso wie verbale Artikulation lenkbar sind und so lediglich „den trügerischen Perspektivismus der Sprache [...] körpersprachlich“³⁶⁹ zum Ausdruck bringen. Laut Brittnacher zeigt Kleist mit seiner Novelle wie „Körperregungen“³⁷⁰ von den Erzählfiguren zum Zweck der Lüge und Intrige eingesetzt werden. Das Lügen durch den Einsatz vermeintlich verlässlicher Körperregungen erweist sich dabei als „wirkungsvoller“ als die bloße Lüge „mit Worten“.³⁷¹

Für Stefanie Marx hingegen, wird die Sprache der Körpergesten „nicht durch ihren Mißbrauch in ein Zwielficht gerückt“.³⁷² Marx erläutert, wie die Körpergesten ebenso wie die das Denken in Oppositionen für die Figuren als Orientierungsmittel hinfällig werden. Die „Entscheidungsfähigkeit“ der Figuren ist daher durch das Fehlen von „eindeutigen Orientierungsmöglichkeiten“³⁷³ stark begrenzt. Marx erklärt ihre These anhand der in der Erzählung dargestellten Zweideutigkeit der „Gestik der Hände“³⁷⁴ und der Geste des Kusses, worauf ich in den folgenden Kapiteln, in denen ich die in der Erzählung eingesetzten Körpergesten beschreibe, genauer eingehen möchte.

Meike Bohn erläutert in ihrem Aufsatz, dass für sie zentrale Thema der Erzählung: die Kommunikationsproblematik. Die in der Erzählung dargestellten zahlreichen Störungen der Kommunikation beruhen laut Bohn auf der „gestörte[n] Ordnung der Dinge“, die durch einen „Umsturz der alten Ordnung“³⁷⁵ verursacht wurde. Bohn erklärt, wie in der Erzählung eine

³⁶⁸ Ebda, S. 167

³⁶⁹ Ebda, S. 167

³⁷⁰ Ebda, S. 167

³⁷¹ Ebda, S. 167

³⁷² Marx 1994, S. 30

³⁷³ Ebda, S. 42

³⁷⁴ Ebda, S. 48

³⁷⁵ Bohn, Meike: Kommunikationsproblematik in Heinrich von Kleists „Die Verlobung in St. Domingo“. Zur Vielfalt der Kommunikationsstörungen. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2000, S. 156

Rangordnung der Kommunikationsarten dargestellt wird, wobei die nonverbale Kommunikation die erste Stelle einnimmt, gefolgt von der Sprache und der schriftlichen Kommunikation. Kleist behandle in der Erzählung durch die Vielfalt an "täuschenden[r] Sprachäußerungen" wie "Übertreibungen, Behauptungen und Lügen", "Bekenntnisse zu christlichen Werten", sowie "Schwüre, Eide und Gelübde" die "Instrumentalisierung von Sprache".³⁷⁶ Ein Zeichen für gestörte Kommunikation zwischen den Figuren ist laut Bohn, dass Fragen von großer Bedeutung – wie jene nach Identität und Herkunft – gar nicht oder nur ausweichend beantwortet werden.³⁷⁷ Ebenso wie die Sprache, erweist sich auch die nonverbale Kommunikation als unzuverlässiges Mittel der Verständigung. Bohn unterteilt die Arten von nonverbaler Kommunikation bzw. die "Zeichen des physiognomischen Ausdrucks"³⁷⁸ in folgende vier Gruppen: "paralinguistische", "mimetische", "gestische" und "proxemische"³⁷⁹ Zeichen. Im Folgenden will ich ausgewählte mimetische, gestische und proxemische Körperzeichen der Erzählung analysieren, um zu zeigen wie die Figuren von Kleist inszeniert werden.

9.1. Mimetische Zeichen

9.1.1. Erröten

Hans Richard Brittnacher nimmt Bezug auf Herbert Uerlings, der in seinem Aufsatz "Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists "Die Verlobung in St. Domingo""³⁸⁰ auf die Körpergeste des Errötens als "authentische Äußerung"³⁸¹ eingeht. Uerlings behauptet, dass das Rotwerden des Gesichts im Text als "unwillkürlich"³⁸² beschrieben werde. Uerlings schließt von dieser Unwillkürlichkeit auf die Authentizität der Geste, wohingegen Brittnacher betont, dass Kleist gerade durch den Einsatz von nonverbalen

³⁷⁶ Ebda, S. 158

³⁷⁷ Vgl. ebda, S. 158f.

³⁷⁸ Ebda, S. 161

³⁷⁹ Ebda, S. 161

³⁸⁰ Uerlings, Herbert: Preussen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists "Verlobung in St. Domingo". In: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 185-201

³⁸¹ Ebda, S. 198

³⁸² Ebda, S. 198

Körpergesten diese scheinbare Authentizität hinterfrage.³⁸³ Uerlings erläutert, dass Toni erst zu einer "Weißen" werde, als sie durch ihr Erröten das "Authentizitätsideal" nicht nur "signalisiert", sondern auch "verkörpert".³⁸⁴ Eine wahrhaftige Bezeugung von Tonis Liebe erkennt Uerlings in der Textstelle als sich Toni "unter einem überaus reizenden Erröten, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte"³⁸⁵ an die Brust von Gustav lehnt. Kleist weise mit dieser Wortwahl laut Uerlings auf eine antike Benennung für "die Schwarzen" als "Brandgesichter"³⁸⁶ hin, die "augenscheinlich"³⁸⁷ wie Brittnacher formuliert, nicht erröten können. Uerlings betont, dass "ein "innerstes Gefühl" das Handeln [Tonis] bestimmt"³⁸⁸ als sie schwört, lieber zu sterben als Gustav zu verraten. Die "Redepraxis"³⁸⁹ von Tonis Mutter sei im Gegensatz dazu laut Uerlings lediglich eine "der Täuschung dienende Berufung auf das Authentizitätsideal"³⁹⁰, wobei Uerlings jedoch darauf hinweist, dass Toni bevor sie sich in Gustav verliebt "natürlich [...] auch betrügen [könne]".³⁹¹ Brittnacher liest Tonis Erröten als "gebärdensprachlichen Hinweis auf ihren unausweichlichen Konflikt"³⁹² zwischen ihrer politischen Pflicht und ihrer inneren Neigung.

Doch nicht nur Toni errötet in der Erzählung, sondern auch Gustav. Die folgende Szene zeigt, wie das Erröten von Kleist als Körpersignal einer inneren Bewegung eingesetzt wird.

Der Fremde, indem er den Arm sanft um ihren Leib schlug, sagte verlegen: daß der Hut, den sie [Toni] aufgehabt, ihn verhindert hätte, ihr ins Gesicht zu schaun. Hätte ich dir, fuhr er fort, indem er sie lebhaft an seine Brust drückte, ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles Übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen. Die Mutter nötigte ihn, der bei diesen Worten rot geworden

³⁸³ Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: *Aurora* 54 (1994), S. 167

³⁸⁴ Uerlings 1991, S. 198

³⁸⁵ Kleist, Heinrich von: *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Semdner, Helmut (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, München 1977, S. 173, zit. nach: Uerlings 1991, S. 198

³⁸⁶ Uerlings 1991, S. 198

³⁸⁷ Brittnacher 1994, S. 168

³⁸⁸ Uerlings 1991, S. 198

³⁸⁹ Ebda, S. 198

³⁹⁰ Ebda, S. 198

³⁹¹ Ebda, S. 199

³⁹² Brittnacher 1994, S. 177

war, sich zu setzen, worauf Toni sich neben ihm an die Tafel niederließ, und mit aufgestützten Armen, während der Fremde aß, in sein Antlitz sah. (168)³⁹³

Hier wird die Geste des Errötens deutlich als äußeres Zeichen für Verlegenheit bzw. Scham eingesetzt, analog zum späteren Erröten von Toni. So wie in der Erzählung „Die Marquise von O...“ verwendet Kleist auch hier „die empfindsame Codierung von Körpersignalen.“³⁹⁴ Interessant ist jedoch, dass sowohl Tonis als auch Gustavs Erröten mit einer Thematisierung der dunklen Hautfarbe in Verbindung gebracht wird. Tonis Erröten wird als „Erröten, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte“ (173) inszeniert. Gustav ist von Tonis Erröten „gerührt“ und erkennt darin ihre „Anmut und Lieblichkeit“. (175) Es erscheint ihm „unmöglich zu glauben, daß alle Bewegungen, die er an ihr wahrnahm“ in Wahrheit der „Ausdruck einer [...] Verräterei sein sollten.“ (173) Hier thematisiert Kleist dezidiert die Lesbarkeit von Körperzeichen als Ausdruck des inneren Zustands bzw. der Beweggründe der Figuren. Durch Tonis Erröten und ihre anderen Signale von Schamhaftigkeit wie ihr „lispeln“ (172), das „in lieblicher Verschämtheit“ (172) Zu-Boden-Blicken, ihr Lachen (172), und das plötzliche Anlegen an seine Brust (173), vergisst Gustav Tonis Hautfarbe, die ihm kurz zuvor „noch anstößig“ (172) gewesen ist. Und Gustav errötet, nachdem er Toni gesagt hat, dass er bei einem ungehinderten Blick in ihr „Gesicht“ und in ihr „Auge“, selbst „wenn alles Übrige an dir [ihr] schwarz gewesen wäre“, bereit dazu gewesen wäre „aus einem vergifteten Becher“ (168) mit ihr zu trinken. Und während dieser Worte drückt diesmal Gustav Toni an seine Brust. Und Toni sieht „in sein Antlitz“. (168) Durch die Inszenierung des Errötens wird in beiden Stellen die Lesbarkeit von Körperzeichen thematisiert – und zwar nicht nur das Deuten der Körpergeste, sondern auch das Deuten der Hautfarbe. Auf die handlungsentscheidende Funktion des Deutens der Hautfarbe weist Eybl in folgendem Zitat hin:

³⁹³ „Die Verlobung in St. Domingo“ zitiere ich in weiterer Folge mit anschließender Angabe der Seitenangabe in Klammer nach: Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd 2. München: Carl Hanser 1993, S. 168

³⁹⁴ Eybl, Franz. M.: Kleist-Lektüren. Wien: WUV, Facultas 2007 (UTB 2702 Literaturwissenschaft), S. 122

In der Verlobung in St. Domingo ist es gar die Oberfläche des Gesichts selbst, die Haut und ihre Farbe, die als Unterscheidungszeichen zwischen Freund und Feind dient.³⁹⁵

Durch die Deutung von Tonis Erröten will Gustav seine Deutung von Tonis Hautfarbe überschreiben und auf ihren inneren Zustand schließen. Und auch Toni versucht nach dem Rotwerden Gustavs in dessen "Antlitz" (168) zu lesen.

Auch an einer dritten Textstelle kommt es zum Erröten, diesmal jedoch in einem anderen Kontext – im Gespräch zwischen Toni und Babekan.

Toni, halb im Bett aufgerichtet, indem die Röte des Unwillens ihr Gesicht überflog, versetzte: "daß es schändlich und niederträchtig wäre, das Gastrecht an Personen, die man in das Haus gelockt, also zu verletzen. (176f.)

Toni droht Babekan, dass sie Gustav den Anschlag verraten werde, wenn Babekan nicht von ihrem Vorhaben ablässt. Diesmal ist das Erröten, das zuvor als Zeichen der Schamhaftigkeit fungierte, als Zeichen "des Unwillens" (176) markiert.

Das Erröten beinhaltet einen Wechsel der Hautfarbe. An zwei zentralen Stellen der Erzählung wird ein anders gearteter Farbwechsel inszeniert. So steht Tonis Bekenntnis eine Weiße (191) zu sein, Gustavs Farbwechsel nach der Befreiung von seinen Fesseln und vor Tonis Ermordung entgegen:

Die Jünglinge, die sich bei ihm niedergesetzt hatten fragten: was ihm fehle? und schon, da er sie mit seinem Arm umschloß, und sich mit dem Kopf schweigend an die Schulter des Jünglings lehnte, wollte Adelbert sich erheben, um ihm im Wahn, daß ihn eine Ohnmacht anwandle, einen Trunk Wasser herbeizuholen: als Toni, den Knaben Seppy auf dem Arm, an der Hand Herrn Strömlis, in das Zimmer trat. Gustav wechselte bei diesem Anblick die Farbe; er hielt sich, indem er aufstand, als ob er umsinken wollte, an den Leibern der Freunde fest; und ehe die Jünglinge noch wußten, was er mit dem Pistol, das er ihnen jetzt aus der Hand nahm, anfangen wollte: drückte er dasselbe schon, knirschend vor Wut, gegen Toni ab. (192)

Ist dieser Farbwechsel als einfaches Erbleichen als Signal einer inneren Bewegung – etwa analog der empfindsamen Codierung als Zeichen des Erschreckens – zu verstehen? Im Text steht nicht, welche Farbe Gustavs Gesicht annimmt. Wird Gustavs Gesicht weißer als weiß – also blass? Wird es ebenso rot, wie die zuvor bei Toni inszenierte "Röte des Unwillens" (176)? Oder

³⁹⁵ Ebda, S. 123

lässt sich so eine Analogie zu Tonis Farbwechsel herstellen, als sie sich auf die Seite der Weißen – auf Gustavs Seite – stellt? Mit seinem Farbwechsel stellt sich Gustav gegen Toni. Bemerkenswert ist weiters, dass Gustavs Farbwechsel durch einen Anblick eingeleitet wird, und zwar durch den Anblick Tonis in Begleitung des weißen Herrn Strömli und des schwarzen Seppy. Dieser Anblick bezeichnet Tonis Zwischenstellung zwischen Schwarz und Weiß und damit das Dilemma der Erzählung aus dem äußerlichen Kennzeichen der Hautfarbe – und auch aus anderen körperlichen Zeichen – auf den inneren Zustand der Figur schließen zu wollen. Die Zuordnung zu Freund oder Feind scheitert, da Gustav Toni als Feindin sieht, obwohl sie in Wahrheit seine Retterin gewesen ist.

9.1.2. Blick

In László F. Földényis wie ein Wörterbuch angelegter Studie zu einzelnen Schlagworten bei Kleist findet sich auch ein Eintrag zum Thema „Blick, Anblick“. Der Blick und der damit verbundene Anblick sind in den Dramen und Erzählungen Kleists „eines der wichtigsten ‚dramaturgischen‘ Mittel“³⁹⁶, das den Handlungsgang verändert. Földényi weist auf Johannes Bathe hin, der bereits 1917 die in den Erzählungen eingesetzten Körpergesten analysierte und die These formulierte, dass Kleist „statt einer *inneren* Darstellung lieber das *Äußere* zeigt und statt die Gedanken seiner Helden lieber ihre Blicke beschreibt.“³⁹⁷ Földényi ergänzt Bathes These, da der Blick nicht ohne den damit verbundenen Anblick zu denken ist. Die Blicke sind jeweils an „eine bestimmte Situation“³⁹⁸ gekoppelt. Földényi betont, dass sich in Kleists Erzählungen nur wenige „Beschreibungen“ finden, da Kleist „alles aus der Perspektive der Figuren sichtbar“³⁹⁹ macht, wobei sich die einzelnen Sichtweisen widersprechen können. Kleist möchte laut Földényi mit der Schilderung der Anblicke und Blicke der Figuren „nicht Stimmungen vermitteln“, da aus dem Blick „nicht ohne weiteres auf den Gemütszustand“⁴⁰⁰ der Figuren zu schließen ist. Der Blick

³⁹⁶ Földényi, László F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. München: Matthes & Seitz 1999, S. 61

³⁹⁷ Bathe, Johannes: Die Bewegungen und Haltungen in Heinrich von Kleists Erzählungen. Tübingen 1917, 41f. zit. nach: Földényi 1999, S. 62

³⁹⁸ Földényi 1999, S. 62

³⁹⁹ Ebda, S. 63

⁴⁰⁰ Ebda, S. 64

richtet sich stets “nach dem sich bietenden Anblick, zugleich verwandelt er diesen Anblick und gibt den Ereignissen eine neue Richtung.”⁴⁰¹ In folgendem Zitat erläutert Földényi seine These zu den Blicken und Anblicken in den Kleistschen Erzählungen:

Der Anblick und der Blick dienen bei Kleist weder zur realistischen (naturalistischen) Beschreibung noch um die (sentimentale oder romantische) Bewegung der Seele anzudeuten, sondern verwandeln – indem sie die Entwicklung der verhängnisvollen Situationen vorbereiten – den Text selbst in einen Strudel.⁴⁰²

Somit verdeutlicht Földényi, dass aus der Geste des Blicks – wie auch aus den anderen inszenierten Gesten der Erzählung – nicht automatisch auf den seelischen Zustand der Figuren zu schließen ist. So wie es Franz M. Eybl mit einer Analyse von Kleists Erzählung “Die Marquise von O...” festgestellt hat, bleibt auch dem Leser in dieser Erzählung “die genaue Korrelation von Körperzeichen und Gemütszuständen zumeist”⁴⁰³ vorenthalten.

Als Beispiel für die vielschichtige Dramaturgie der Blicke und Anblicke in “Die Verlobung in St. Domingo” führt Földényi eine “Schlüsselszene” aus der Erzählung an, in der Toni Gustav folgende Frage stellt: “wunderlicher Herr, was fällt Euch in meinem Anblick so auf?”⁴⁰⁴ Der Fremde beantwortet Tonis Frage mit der Geschichte der Hinrichtung seiner früheren Verlobten Mariane. Als Gustav sich zu erkennen gibt, folgt diese Beschreibung, in der Marianes Blick eine wichtige Rolle spielt:

Doch sie, die schon auf dem Gerüste der Guillotine stand, antwortete auf die Frage einiger Richter, denen ich unglücklicherweise fremd sein musste, indem sie sich mit einem Blick, der mir unauslöschlich in die Seele geprägt ist, von mir abwandte: diesen Menschen kenne ich nicht!⁴⁰⁵

Im Anschluss wird Mariane hingerichtet und Gustav fällt in Ohnmacht. Der Blick spielt in dieser Textstelle eine entscheidende Rolle, denn “Tonis Anblick” ruft Gustav nicht Marianes äußeres Erscheinungsbild in Erinnerung – die ja

⁴⁰¹ Ebda, S. 64

⁴⁰² Ebda, S. 63

⁴⁰³ Eybl 2007, S. 123

⁴⁰⁴ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München: Carl Hanser 1993, S. 173, zit. nach: Földényi 1999, S. 63

⁴⁰⁵ Ebda, S. 174, zit. nach: Földényi 1999, S. 63

erheblich älter als Toni und zudem auch keine Mestize ist – sondern den Blick von Mariane. Durch diese Verbindung der Blicke von Toni und Mariane werde laut Földényi auch Tonis Tod vorweggenommen.⁴⁰⁶

Roland Reuß betont ebenfalls die Bedeutung der Geste des Blicks in der Erzählung „Die Verlobung in St. Domingo“. Reuß definiert schon die erfolgreich durchgeführte Gestik des Händereichens als „Ereignis kommunikativer Allgemeinheit“, das im „Augenblick“⁴⁰⁷ stattfindet. Für ein „solches Übereinkommen“⁴⁰⁸ könne daher auch kein Grund bestimmt werden, da die jeweils zwei Beteiligten sich frei, also ohne äußeren Zwang, dazu entschieden haben. Kleist weist laut Reuß an drei wichtigen Textstellen der Erzählung auf die Metapher des Augenblicks durch den „immer schon reflektierten und zu sich zurückgekommenen Blick des Anderen“⁴⁰⁹ hin. Typisch für Kleist ist, dass er nicht die „Gleichberechtigung beider Blicke in dem Einen Augenblick oder gar noch dessen Dauer“⁴¹⁰ kennzeichnet. Reuß führt wie Földényi die Erzählung des Fremden über Mariane als Beispiel für Kleists Dramaturgie der Blicke an.⁴¹¹ Dem Blick wird laut Reuß „keine *gemeinsame* Kontinuität“⁴¹² ermöglicht. Und auch in der Schilderung von Tonis Tod ist wieder die Beschreibung bzw. die Kennzeichnung einer nicht möglichen Beschreibung des Blicks auffällig, wobei die Geste des Blicks mit einer erfolglosen Gestik der Hände verbunden wird:

„Ach!“ rief Toni, und streckte, mit einem unbeschreiblichen Blick, ihre Hand nach ihm aus: „dich, liebsten Freund, band ich, weil - - !“ Aber sie konnte nicht reden und ihn auch mit der Hand nicht erreichen; (193)

Laut Reuß zeigt diese Stelle besonders deutlich, dass die Beziehungen zwischen den Figuren als „inkommunikative[r] Verhältnisse“⁴¹³ zu verstehen sind. Földényi bezieht sich in dem Kapitel „Unaussprechlich“⁴¹⁴, in dem er auch die Verwendung des Begriffs „unbeschreiblich“ analysiert, ebenfalls auf die

⁴⁰⁶ Vgl. Földényi 1999, S. 63f.

⁴⁰⁷ Reuß 1988, S. 14

⁴⁰⁸ Ebda, S. 14

⁴⁰⁹ Ebda, S. 15

⁴¹⁰ Ebda, S. 15

⁴¹¹ Vgl. ebda, S. 15

⁴¹² Ebda, S. 15

⁴¹³ Reuß 1988, S. 15

⁴¹⁴ Földényi 1999, S. 434f.

oben zitierte Stelle aus der Erzählung. Tonis Blick ist im Augenblick ihres Todes “unbeschreiblich[en]”⁴¹⁵ und kurz davor hat Gustav sich mit “einem unaussprechlichem Ausdruck von Gram”⁴¹⁶ mit seiner rechten Hand über die Stirn gestrichen, anstatt die ihm gereichte Pistole zu nehmen. In folgendem Zitat erklärt Földényi die Bedeutung der in Kleists Erzählungen häufig vorkommenden Attribute “unbeschreiblich” und “unaussprechlich”:

Unbeschreiblich und unaussprechlich, *schreibt* und *spricht* der Erzähler mit zuweilen schon verdächtiger Begeisterung. Und indem er diese Attribute niederschreibt, *beschreibt er etwas* und *spricht etwas aus*. Er enthält dem Leser das Wissen nicht vor, das nötig ist, um die geschilderte Situation zu verstehen, vielmehr weiht er ihn in *Hintergrundwissen* ein. Tonis Blick ist “unbeschreiblich”, schreibt er; doch wer den Lauf der Ereignisse bis dahin aufmerksam verfolgt hat, weiß genau, daß hier das Attribut deshalb *so wenig* besagt, weil es *zu viel* beinhaltet.⁴¹⁷

Laut Földényi lassen sich mit diesem “Zwiespalt”⁴¹⁸ Tonis Handlungen verstehen. Sie weiht Gustav während der Fesselung nicht in ihren Rettungsplan ein, “obwohl sie es deshalb tut, weil sie den Fremden zusehr liebt”.⁴¹⁹ Gustavs Gram ist laut Földényi deswegen “unaussprechlich”, weil er Toni “zusehr”⁴²⁰ Vertrauen schenkt. In einer Erzählung die mangelndes Vertrauen thematisiert, mag dieser Gedankengang von Földényi verwunderlich erscheinen. Doch es ist durchaus plausibel, wenn Földényi auf folgende, bereits im Kapitel zur Geste des Errötens zitierte, Textstelle verweist, in der Gustav seine zwiespältigen Gefühle beim Anblick von Toni formuliert:

Der Fremde, indem er den Arm sanft um ihren Leib schlug, sagte verlegen: dass der Hut, den sie aufgehabt, ihn verhindert hätte, ihr ins Gesicht zu schau'n. Hätte ich dir, fuhr er fort, indem er sie lebhaft an seine Brust drückte, ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles Übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen. (168)

Földényi weist nicht darauf hin, dass ein verhinderter Blick und ein geglückter Blick in diesem Zitat eine große Rolle spielen – und zwar der Blick von Gustav ins Auge von Toni. Die ihm zuvor anstößige Hautfarbe wird irrelevant, wenn der

⁴¹⁵ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München: Carl Hanser 1993, S. 193, zit. nach: Földényi 1988, S. 434

⁴¹⁶ Ebda, S. 192, zit. nach: ebda, S. 434

⁴¹⁷ Földényi 1999, S. 434

⁴¹⁸ Ebda, S. 434

⁴¹⁹ Ebda, S. 434

⁴²⁰ Ebda, S. 434

Blick ins Auge bzw. wie Kleist es ausdrückt: wenn das “ins Auge sehen können” (168) glückt. Földényi erklärt Gustavs Schwanken zwischen zu viel und zu wenig Vertrauen. Weiters betont Földényi, dass Gustav in der Verführungsszene immer auch die Gesichts- und Wesenszüge von Mariane vor Augen hat, denen seine Bewunderung gilt.⁴²¹ Földényi versteht die Attribute “unbeschreiblich” und “unaussprechlich” als Signale für “eine *Verzerrung* der Ereignisse, Gefühle” und “Gesten”.⁴²² In anschließendem Zitat verweist Földényi auf die Bedeutung von Kleists Kant-Krise für das Verständnis der beiden bei Kleist so wichtigen Attribute:

[...] die Hoffnung auf die “positiven” Wahrheiten zerrinnt, [...]. Statt allgemeiner Wahrheiten erlebt er [Kleist] persönliche Wahrheiten, deren Quintessenz gerade im Fehlen bzw. im bloßen ANSCHEIN einer Wahrheit liegt. Erst dadurch reifen das “Unaussprechliche” und das “Unbeschreibliche” von einem grammatikalischen Attribut zu einem existentiellen Zustand.⁴²³

Hans Richard Brittnacher hebt eine andere Textstelle aus der Erzählung zur Erläuterung der Blicke hervor und erläutert, wie der Verlust von Tonis “letzten Orientierungen” beim Zusammenfall der ihr von Babekan und Hoango aufgezwungenen “politischen[r] Pflicht” und ihrer “erotischen[r] Neigung”⁴²⁴ mit dem Scheitern des “offene[n] Blick[s] ins Auge des anderen”⁴²⁵ verbunden wird, der laut Brittnacher als “Metapher Europas [...] für Aufrichtigkeit”⁴²⁶ zu verstehen ist. Brittnacher weist auf die Textstelle hin, als Toni Gustav mit “gesenkten Augen”⁴²⁷ antwortet, sowie als sie “ihre großen schwarzen Augen in lieblicher Verschämtheit zur Erde”⁴²⁸ richtet. Wie Weigel und Gribnitz gezeigt haben, könnte dieses Blickverhalten aber auch auf das von Toni rezipierte Modell weiblicher Schamhaftigkeit verweisen.⁴²⁹ Doch Brittnacher zitiert ebenfalls jene Stelle, als Toni auf Gustavs Frage antwortet, ob sie auch zu so einer Tat wie die ehemalige Sklavin mit Gelbfieber fähig wäre: “Nein! [...] indem

⁴²¹ Vgl. ebda, S. 434

⁴²² Ebda, S. 434

⁴²³ Ebda, S. 434

⁴²⁴ Brittnacher 1994, S. 174

⁴²⁵ Ebda, S. 175

⁴²⁶ Ebda, S. 175f.

⁴²⁷ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut von (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 172, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 175

⁴²⁸ Ebda, S. 172, zit. nach: ebda, S. 175

⁴²⁹ Vgl. Weigel 1991, S. 212 und Gribnitz 2002, S. 70f.

sie verwirrt vor sich nieder sah“⁴³⁰ Hier weicht Toni Gustavs Blick aus und kennzeichnend ist dabei ihr Zustand der Verwirrung.

9.2. Gestische Zeichen

9.2.1. Gestik der Hände

Stefanie Marx fasst zusammen, dass in Kleist-Forschungsberichten vielfach über das in der Erzählung so häufig eingesetzte Wort “Hand” diskutiert worden ist. So hat etwa Ilse Graham⁴³¹ die “Ambiguität der Gestik des Händegreifens”⁴³² erkannt und beschrieben. Im Folgenden möchte ich mit einem Durchgang durch die Erzählung beschreiben, welche Figuren in welchen Situationen von Kleist durch die Gestik ihrer Hände beschrieben werden – sei es durch das versuchte Ergreifen der Hände, durch Handküsse oder das Beider-Hand-nehmen.

Gustav setzt die Gebärde des Handausstreckens, um eine andere Hand zu ergreifen, schon bei seiner Ankunft im Haus ein:

Und damit streckte er, durch die Dunkelheit der Nacht, seine Hand aus, um die Hand der Alten zu ergreifen, und fragte: “seid Ihr eine Negerin?” Babekan sagte: nun, Ihr seid gewiß ein Fremder, daß ihr dieser stockfinstern Nacht lieber ins Antlitz schaut, als einer Negerin! (162)

Babekan reagiert auf Gustavs Ausstrecken der Hand und sein versuchtes Greifen nach ihrer Hand, wobei in der Textstelle nicht ersichtlich wird ob sein Versuch glückt oder nicht, und auf seine Frage mit einer Antwort, in der wieder ein Blick thematisiert wird. Babekan bringt das Schauen ins “Antlitz” des Gesichts mit dem Schauen in die “stockfinstern[e] Nacht” (162) in Verbindung, um das Vertrauen des Fremden für sich zu gewinnen.

⁴³⁰ Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Semdner, Helmut von (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München 1977, S. 170, zit. nach: Brittnacher 1994, S. 176

⁴³¹ Vgl. Graham, Ilse: Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet’s Quest for the Symbol. Berlin, New York 1977, zit. nach: Marx 1994, S. 30

⁴³² Marx 1994, S. 30

Die Geste des Handreichens fungiert laut Roland Reuß, wie bereits erwähnt, als ein "Beispiel für die Eröffnung von Verhältnissen kommunikativer Allgemeinheit"⁴³³. Entscheidend sei dabei, die Unsicherheit, ob derjenige dem die Hand gereicht wird, auf dieses Angebot auch eingeht. "Dieses Moment von Differenz"⁴³⁴ ist laut Reuß ein Bestandteil von freier Kommunikation. Denn nur wenn der, dem die Hand gereicht wird, sich zu dieser Geste "frei verhalten"⁴³⁵ und somit das Angebot auch ausschlagen kann, hat die Erwidierung der Geste eine Bedeutung. Reuß deutet die wiederholten Versuche des Hände-Ergreifens in der Erzählung als Versuche der Figuren durch "inkommunkative[r] Verhältnisse [...] hindurch [...] zu sich, zu-ein-ander und über-Eines zu kommen".⁴³⁶

Hans Jörg Bay begründet Gustavs "Orientierungsnot" mit dessen Unfähigkeit Toni und ihre Mutter "im System der ‚Rassen‘ - und damit verknüpft dann sekundär auch der Weiblichkeit"⁴³⁷ einzuordnen. Um Orientierung zurück zu erlangen, stützt sich Gustav auf Körpergesten und auf die "Interpretation ‚natürlicher‘ Zeichen"⁴³⁸, wobei er scheitert. Besonders auffällig ist für Bay Gustavs häufiges "Greifen nach fremden Händen"⁴³⁹, das den Umfang seiner Verzweiflung aufgrund seiner Orientierungslosigkeit veranschaulicht. Schon bei seiner Ankunft im Haus verbindet Gustav seine Frage nach Babekans Hautfarbe, wie schon gezeigt, mit dem Greifen nach ihrer Hand. Laut Bay erscheint dies so, als wolle sich Gustav "ihrer Hautfarbe taktil vergewissern."⁴⁴⁰ Auch Brittnacher hebt diese Stelle der Erzählung hervor und interpretiert sie wie Bay, dass Gustav Babekans Antwort "gebärdensprachlich bestätigt wissen will".⁴⁴¹ Brittnacher wertet das Ausstrecken der Hand und das versuchte Ergreifen von Babekans Hand als "Versuch, Sicherheit zu erpressen".⁴⁴²

⁴³³ Reuß 1988, S. 14

⁴³⁴ Ebda, S. 14

⁴³⁵ Ebda, S. 14

⁴³⁶ Ebda, S. 15

⁴³⁷ Bay 1998, S. 104

⁴³⁸ Ebda, S. 104

⁴³⁹ Ebda, S. 104

⁴⁴⁰ Ebda, S. 104

⁴⁴¹ Brittnacher 1994, S. 171

⁴⁴² Ebda, S. 171

Toni setzt die Geste des Händegreifens ebenfalls ein, um Vertrauen zu gewinnen. So versucht sie den Fremden an der Hand zu greifen, um ihn zur Haustür zu ziehen. (163) Gustav reißt seine Hand wieder von ihr los, als sie ihm “bei dem Licht der Sonne” (163) beteuert, dass nur sie und ihre Mutter in dem Haus wohnen. Als sie dann doch zugibt, dass das Haus Hoango gehört – wobei ihre Formulierung interessant ist: “und wenn gleich einem Wüterich, der diesen Namen führt, das Haus gehört” (163) – der abwesend ist, zieht “sie den Fremden mit ihren beiden Händen in das Haus hinein” (163). Auffällig ist, dass Toni kurz zuvor noch in einer Hand die Laterne gehalten hat, die plötzlich verschwunden ist. Gleich darauf ergreift sie abermals die Hand des Fremden, um ihn zum Zimmer von Babekan in den oberen Stock zu führen. (163) Gustav setzt die Geste des Händegreifens nicht nur gegenüber Toni ein, sondern er ergreift auch “die Hand der Alten” und “drückte sie an sein Herz.” (164) Als er vom “Himmel” spricht, der “mich [ihn] wenn nicht alles trügt, [...] mitleidigen Menschen zugeführt [hat]” (165), drückt er währenddessen wieder Babekans Hand.

Brittnacher weist auf folgende Stelle der Erzählung hin, in der erstmals die Hände im Zusammenhang mit einem Kampf thematisiert werden. Babekan “heuchelt[e]” Gustav vor, dass sie und Toni auf seiner Seite sind und sagt: “Ist es nicht, als ob die Hände *eines* Körpers, oder die Zähne *eines* Mundes gegen einander wüten wollten, weil das eine Glied nicht geschaffen ist, wie das andere?” (165) Laut Brittnacher kommt die bei der “Verschiebung von der offenen Auseinandersetzung in die trügerische Versöhnlichkeit der Gebärdensprache verdrängte Gewalttätigkeit”⁴⁴³ in dieser Formulierung Babekans wieder zum Vorschein. Stefanie Marx führt eine weitere Textstelle an, in der ersichtlich wird, dass die Hand “nicht nur als greifbarer Vertrauensbeweis, sondern auch als Instrument der Gewalt figuriert”⁴⁴⁴ wird. Babekan erklärt gegenüber Gustav, dass Herr Guillaume “durch seine [Hoangos] grimmige Hand beim Ausbruch der Empörung fiel”. (166) Zum Schluss wird Hoango “durch einen Säbelhieb an der Hand” (190) verletzt,

⁴⁴³ Brittnacher 1994, S. 172

⁴⁴⁴ Marx 1994, S. 31

wodurch wieder die mit der Metapher der Hände verbundene Kampfthematik deutlich wird.⁴⁴⁵

In der Fußbadszene ist die Gestik der Hände wieder ein Mittel der Vertrauensbezeugung und wird von Gustav eingesetzt, um Toni für sich zu gewinnen. So "ergriff" er sie während den Vorbereitungen zum Fußbad "bei der Hand" (172) und erkennt, dass es "nur ein Mittel gab, zu erproben, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht". (172) Weiters wird vom Erzähler berichtet, dass der Fremde Tonis "schlanken Leib" "mit seinen beiden Händen [...] umfaßt hielt". (172) Als Toni sich auf die Frage des Fremden, ob es "ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen solle", "nach einem flüchtigen, träumerischen Bedenken" und dem bereits besprochenen "Erröten" an seine Brust legte, schließt er sie "wie durch göttliche Hand von jeder Sorge erlöst, in seine Arme." (173) Vor der Erzählung der Geschichte von Mariane nimmt Toni Gustav "freundlich und teilnehmend bei der Hand". (173) Nach der nur durch den Satz "Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst liest" (175) beschriebenen bzw. nicht beschriebenen Liebesvereinigung, setzt Gustav die Gestik der Hände ein, um Toni zu beruhigen, in dem er "ihre Hand bald streichelte, bald küßte". (175)

Nachdem die Fesselung Gustavs von Babekan und Congo Hoango entdeckt worden ist, sagt Toni Hoango, "der ihr noch einmal die Hand gereicht" hatte, "nur scheinbar [...] gute Nacht". (187) Toni will Babekan "zum Abschied in einer Rührung, die sie nicht unterdrücken konnte", "die Hand geben" (191), doch sie wird von Babekan weggestoßen. Herr Strömli nimmt Toni, nachdem sie sich dazu bekannt hat eine Weiße zu sein, "bei der Hand" (191), um sie von Babekan und Hoango wegzuführen. Gustav drückt "freundlich die Hand" von Herrn Strömlis Söhnen und "statt die Pistolen, die sie ihm darreichten, zu ergreifen, hob er die Rechte, und strich sich mit einem unaussprechlichen Ausdruck von Gram, damit über die Stirn." (192) Toni trägt Seppy und wird "an der Hand Herrn Strömlis" in Gustavs Zimmer geführt. (192) Nach dem Schuss von Gustav hält Toni "sich mit der Hand krampfhaft die Wunde" zu. (192) Kurz

⁴⁴⁵ Vgl. ebda, S. 31

vor Tonis Tod, führt Kleist die gescheiterte Geste des Ergreifens der Hand, die Blickthematik, das missglückte Reden, sowie das häufige Motiv des Niedersinkens, in einer Szene zusammen:

“Ach!” rief Toni, und streckte, mit einem unbeschreiblichen Blick, ihre Hand nach ihm aus: “dich, liebsten Freund, band ich, weil - -!” Aber sie konnte nicht reden und ihn auch mit der Hand nicht erreichen; sie fiel, mit einer plötzlichen Erschlaffung der Kraft, wieder auf den Schoß Herrn Strömlis zurück. (193)

Neben der Gestik des Händegreifens wird in der Erzählung auch der Handkuss eingesetzt, um Vertrauen zu erlangen oder es vorzutäuschen. So küsst der Fremde Babekans “knöchernen Hand” “vielfach[en]” (167), um Lebensmittel für seine Familie zu erbitten. Toni gebraucht ebenfalls die Geste des Handkusses, allerdings um ihre Mutter zu täuschen. An dieser Stelle verbindet Kleist wieder die Gestik des Blickes, des Niedersinkens und der Hände:

Ein Blick jedoch auf die Brust ihrer unglücklichen Mutter, sprach sie, indem sie sich rasch bückte und ihre Hand küßte, rufe ihr die ganze Unmenschlichkeit der Gattung, zu der dieser Fremde gehörte, wieder ins Gedächtnis zurück: (179)

Sehr oft halten die Figuren etwas in der Hand oder nehmen bzw. entwenden es aus einer anderen Hand, wie folgende Ausschnitte aus der Erzählung zeigen. So nimmt Toni ihre weißen Kleider aus der Hand von Babekan entgegen (162), Gustav versucht Nanky den Schlüssel des Tores aus der Hand “zu entreißen” (163), Toni hat die “Laterne” in der Hand (163), Babekan nimmt “ein Licht in die Hand” (171) und Toni hält in der Liebeszene Gustavs “Kreuz” in der Hand und lässt es “fahren”. (172) Babekan nimmt Toni den Korb mit Lebensmitteln “aus der Hand” (180), Gustav zieht sich “einen Ring vom Finger” und “händigt[e]” ihn Nanky als “Zeichen” der Beglaubigung aus. (181) Babekan glaubt sich an anderer Stelle daran zu erinnern, den “Brief aus seiner [Gustavs] Hand empfangen” zu haben. (182) Zuvor hatte Babekan “die Hand, ungläubig gegen ihr Gedächtnis, einen Augenblick an den Kopf” (182) gelegt. Hoango nimmt ein “Schnupftuch” (190) zum Winken in seine Hand, um sein Gefolge von einem Angriff auf die Weißen abzuhalten, da die Weißen seinen Sohn als Geisel genommen haben. Gustav nimmt den Söhnen von Herrn Strömli die Pistole aus der Hand (192). Herr Strömli klärt Gustav über Tonis Rettungsversuch auf und

sagt dass Toni durch die Fesselung Zeit gewinnen wollte, damit die Weißen Gustav "mit den Waffen in der Hand" (193) befreien könnten.

In Kleists Erzählung "Die Marquise von O..." zeigen die "Berührungen der Körper", wie Franz M. Eybl betont, "die Nähe bzw. Distanz der Figuren" an.⁴⁴⁶ In "Die Verlobung in St. Domingo" ist die Gestik der Hände ambivalent, da sie häufig missbraucht wird. Das Ergreifen der Hand oder der Händekuss wird eingesetzt, um Sicherheit zu gewinnen oder um diese vorzutäuschen. Auch Toni setzt ihrer Mutter gegenüber die Gestik der Hände ein, um ihre Gefühle zu Gustav zu verbergen. Aus den tatsächlichen Gestiken der Hände lässt sich nicht unmittelbar auf den Gefühlszustand der Figuren schließen bzw. stellt die Erzählung, wie auch "Die Marquise von O..." jene "Sicherheit in Frage, mit der Figuren, Erzähler und Leser aus solchen Signalen [des Körpers] zuverlässig Seelenzustände ableiten können."⁴⁴⁷ Der Fremde versucht sich ab dem Zeitpunkt seiner Ankunft im Haus mit seinen Händen zu orientieren, wobei Kleist sein Scheitern zeigt. Die Ambivalenz der Händegestik wird laut Marx vor allem dadurch deutlich, dass die Hände in der Erzählung nicht nur als Beweismittel des Vertrauens, sondern auch als Mittel zum Kampf eingesetzt werden:

Der körperliche Ausdruck größten Vertrauens bzw. höchster Vertrauenswürdigkeit fällt also mit dem Ausdruck des Verrats und der Gewalt in der Gestik der Hände zusammen.⁴⁴⁸

Brittnacher weist zudem darauf hin, dass das Greifen von Händen "nicht nur falsche Sicherheiten"⁴⁴⁹ verbürgt, sondern gleich zu Beginn mit dem Hinweis auf Tonis Pflicht zu Liebkosungen von Weißen als Teil des Betrugs ausgewiesen wird. Eybl kommt zu dem Schluss, dass Gestik und Worte sich in "Der Marquise von O..." nur in der "Liebesbegegnung in der Laube"⁴⁵⁰ entsprechen. In "Die Verlobung in St. Domingo" könnten meiner Ansicht nach selbst im Vorfeld der Liebesbegegnung, im Zuge des Fußbades, die Gestik der Hände von Seiten Gustavs auch als ambivalent gelesen werden. Denn Gustavs

⁴⁴⁶ Eybl 2007, S. 126

⁴⁴⁷ Ebda, S. 120

⁴⁴⁸ Marx 1994, S. 31

⁴⁴⁹ Brittnacher 1994, S. 172

⁴⁵⁰ Eybl 2007, S. 127

Gesten, sind Teil seiner Prüfung, ob Toni ein Herz hat oder nicht. Nach der Liebesbegegnung setzt Gustav die Gestik der Hände ein, um die weinende Toni zu beruhigen, da sie „auf seine Worte nicht hörte.“ (175)

9.3. Berührungen

Meike Bohn zählt das „Reichen und Ergreifen der Hand“⁴⁵¹, das Greifen nach dem Kopf, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopf, die Umarmungen, die zahlreichen Küsse und Fesselungen, die Geste des Niederknien, das „Aufstehen und Sich-im-Bett-Aufrichten“⁴⁵² zu den gestischen Zeichen. Ich habe die Gestik der Hände bereits im Kapitel der gestischen Zeichen behandelt, obwohl sie ebenso gut unter dieses Kapitel einzuordnen wäre. Die Geste des Kusses, die Geste des Umarmens bzw. des Um-den-Hals-Fallens, möchte ich nun in diesem Kapitel behandeln. Die Fesselung ist ebenfalls zur Berührung der Körper erzählen, da laut Eybl das „Bild des Fesselns“ in der Erzählung „zwischen einer Liebesmetapher und einer Kampfhandlung gleitet“⁴⁵³. Es steht somit sowohl für die Berührung der Körper im Kampf, als auch im Liebeskontext – da Toni Gustav im Bett fesselt, um ihn zu retten. Somit steht das Fesseln sinnbildlich für die beiden wichtigsten Berührungsmodelle in der Erzählung. Trotzdem möchte ich die Fesselung bei den proxemischen Zeichen behandeln, da ein wesentlicher Zweck der Fesselung eine Verhinderung von Bewegung im Raum ist. Die Fesselungen lassen sich somit mit dem Niedersenken im Kampf verbinden und stellen einen Gegenpol zu den sehr zahlreichen Bewegungen in der Erzählung dar.

9.3.1. Ambivalenz der Küsse

Marx erläutert, wie ambivalent die Küsse in der Erzählung, ebenso wie die Gestik der Hände, sind. Sie sind laut Marx „einerseits [als] Zeichen der Liebe“, andererseits als „Zeichen des Verrats“⁴⁵⁴ zu lesen. Auf den Handkuss, durch den ebenfalls nicht eindeutig auf den Zustand oder die Beweggründe der

⁴⁵¹ Bohn 2000, S. 163

⁴⁵² Ebda, S. 163

⁴⁵³ Eybl 2007, S. 128

⁴⁵⁴ Marx 1994, S. 31

Figuren zu schließen ist, bin ich bereits im vorigen Kapitel eingegangen. Der Kuss wird im Text explizit als “Zeichen der Aussöhnung und Vergebung” (173) bezeichnet und zwar als Gustav sich von allen Sorgen erlöst fühlt, nachdem Toni sich an seine Brust gelegt hat. Er gibt ihr einen Kuss auf die Stirn. (173) Interessant ist, dass vor dem Kuss auf den Schluss von Körpersignalen auf den Zustand bzw. die Beweggründe der Figuren hingewiesen wird:

Der Fremde, von ihrer [Tonis] Anmut und Lieblichkeit gerührt, nannte sie sein liebes Mädchen, und schloß sie, wie durch göttliche Hand von jeder Sorge erlöst, in seine Arme. Es war ihm unmöglich zu glauben, daß alle diese Bewegungen, die er an ihr wahrnahm, der bloße elende Ausdruck einer kalten und gräßlichen Verrätereie sein sollten. Die Gedanken, die ihn beunruhigt hatten, wichen, wie ein Heer schauerlicher Vögel, von ihm; er schalt sich ihr Herz nur einen Augenblick verkannt zu haben, und während er sie auf seinen Knien schaukelte, und den süßen Atem einsog, den sie ihm heraufsandte, drückt er, gleichsam zum Zeichen der Aussöhnung und Vergebung, einen Kuß auf ihre Stirn. (173)

Im Satz zuvor werden folgende Körperbewegungen beschrieben: das plötzliche An-die-Brust-legen nach einem kurzen “träumerischen Bedenken” und das “reizende[n] Erröten” (173) von Toni. Der Fremde schließt von Tonis Körperzeichen auf ihren seelischen Zustand bzw. auf ihre Liebe und Treue zu ihm. Er liest ihre Körpersignale als direkten Ausdruck ihres Herzens – daher sein Vergebungskuss, der jedoch auf die Stirn erfolgt. Nach der Liebesbegegnung streichelt und küsst Gustav Tonis Hand (175) und drückt ihr zum Abschied “einen Kuß auf ihre Wangen und nennt sie “seine liebe Braut”. (176) Marx deutet diesen Kuss als Besiegelung der Verlobung⁴⁵⁵ und vergisst dabei jedoch, dass im Text sogar deutlich erwähnt wird, dass Gustav “alles nur Mögliche” versucht, “um sie [Toni] zu beruhigen”. (175) Denn Tonis Körpersignale nach der Liebesbegegnung sind: ihre “verschränkte[n] Arme”, ihr Weinen, nach dem Gustav ihr das Kreuz als “Brautgeschenk” gegeben hat, Toni zerfließt in Tränen und “ihre Tränen” fließen “in unendlicher Ergießung auf das Bettkissen”. (175) Gustav fragt Toni, was er ihr “zu Leide getan” (175) hat und bittet sie um Vergebung. Ihr Zustand versetzt ihn in “die entsetzlichsten Besorgnisse.” (176) Er kann jedoch nur aus Tonis Körpersignalen auf ihren seelischen Zustand schließen, da Toni “auf alles, was er vorbrachte, nicht antwortete”. (176) Toni hat ihr “Haupt stilljammernd, ohne sich zu rühren, in die Arme gedrückt” (176) und Gustav trägt Toni, “die wie eine Leblose von seiner

⁴⁵⁵ Vgl. Marx 1994, S. 31

Schulter niederhing“ schließlich “ohne weitere Rücksprache” (176) in ihr Zimmer. Erst dann erfolgt der Wangenkuss. Daher lese ich diesen Kuss nicht als Besiegelung der Verlobung. Im Text selbst wird direkt nach der mit einer Wendung an den Leser ausgelassenen Beschreibung der Liebesbegegnung darauf hingewiesen, dass Gustav sich durch seine “Tat” (175) gerettet fühlt. Durch das Heiratsversprechen und den Kuss will Gustav Toni beruhigen – auch um seine Rettung nicht zu gefährden. Die Körpergestik nach der Liebesbegegnung ist hier daher nicht so wie es Eybl für die “Liebesbegegnung in der Laube” in der “Marquise von O...” festgestellt hat, “in völligem Gleichklang mit dem Inhalt der Unterredung”⁴⁵⁶ – da Toni an der Unterredung verbal gar nicht teilnimmt. Diese Szene steht daher im Gegensatz zu der Fußbadszene (172f). In der Fußbadszene entsprechen die Körperzeichen dem Gesprochenen, doch ist dabei nicht zu vergessen, dass Gustav die Verführung von Toni als einziges Mittel sieht, um “zu erprüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht.” (172)

Der einzige in der Erzählung direkt beschriebene Kuss auf die Lippen, erfolgt bezeichnenderweise nachdem Toni Gustav ans Bett gefesselt hat. Marx liest diesen Kuss, wie auch schon Gustavs Wangenkuss als “Zeichen” der “Vertrauenswürdigkeit”.⁴⁵⁷ Auch in dieser Szene spricht Toni nicht, was wieder zeigen könnte, dass Körpersignale Worte ersetzen sollen bzw. dass Gustav und Toni daran festhalten, dass diese Ersetzung möglich ist. Toni beachtet gar nicht, dass Gustav sich während der Fesselung “rührte und sträubte”. (185) In der oben beschriebenen Szene nach der Liebesbegegnung war Toni “die Leblose” (176), jetzt wird Gustav von Toni bewegungsunfähig gemacht. Marx liest die beiden beschriebenen Küsse, den Kuss auf die Lippen von Toni und den Wangenkuss von Gustav als eindeutige “Zeichen der Liebe”⁴⁵⁸, wobei ich diese Eindeutigkeit anzweifle. Beide Küsse dienen der Rettung – wobei Gustav beim ersten Kuss sich selbst retten will, und es Toni beim Kuss nach der Fesselung um Gustavs Rettung geht. Marx setzt jedoch dem Kuss als “Zeichen

⁴⁵⁶ Eybl 2007, S. 127

⁴⁵⁷ Marx 1994, S. 31

⁴⁵⁸ Ebda, S. 31

der Liebe“, einen Kuss als “Zeichen des Verrats”⁴⁵⁹ entgegen und zwar in Gustavs Geschichte der an Gelbfieber erkrankten ehemaligen Sklavin, die sich an ihrem Herrn rächt. Die Frau benutzt das Zeichen der Liebe um ihren ehemaligen Herrn zu täuschen. Sie klärt ihn nach dem sexuellen Akt mit folgenden Worten auf:

Eine Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt, hast du geküsst: geh und gib das gelbe Fieber allen denen, die dir gleichen! (170)

Marx betont, dass in der Erzählung “Liebes und Judaskuß”⁴⁶⁰ nicht unterscheidbar sind und daher die Geste des Kusses kein verlässliches Körpersignal und kein Orientierungsmittel darstellt.

9.3.2. Umarmungen

Als weiteres ebenso trügerisches Körpersignal, will ich das Umarmen bzw. das Um-den-Hals-fallen thematisieren, das von Marx nicht behandelt wird. Die eben beschriebene Umarmung der ehemaligen Sklavin – der ehemalige Herr “schloß sie voll Dankbarkeit, da er sich gerettet glaubte, in seine Arme” (170), bringt nicht die von ihm erwartete Rettung vor den Weißen, sondern seinen Tod. Die “Liebkosungen und Zärtlichkeiten” (170) erinnern schon durch den Wortlaut an die zu Beginn beschriebene Pflicht Tonis, die darin besteht “den Fremden keine Liebkosungen zu versagen, bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war”. (161)

Das Umarmen ist eine häufige Geste in der Erzählung. Der Fremde schlägt bereits beim Abendessen seinen “Arm sanft um ihren [Tonis] Leib”. (168) Als sich Gustav nach der Fußbadszene durch die Deutung von Tonis Körpersignalen als Zeichen ihrer “Anmut und Lieblichkeit” von seinen Sorgen befreit fühlt, schließt er sie “in seine Arme.” (173) Toni drückt sich “herzlich und innig” (174) an Gustav, als Gustav von Mariane erzählt und sagt, dass er sich “vor Wehmut der Tränen nicht enthalten” könne – da er sich beim Anblick Tonis an die damaligen “rührenden Umstände, unter denen ich [Gustav] sie [Mariane]

⁴⁵⁹ Ebda, S. 31

⁴⁶⁰ Marx 1994, S. 48

verlor“ (174) erinnert. Nach der Erzählung der Marianengeschichte kommt es zur Geste des Um-den-Hals-Fallens:

da diese [Toni] sah, daß er [Gustav] sein Gesicht gerührt in ein Tuch drückte: so übernahm sie, von manchen Seiten geweckt, ein menschliches Gefühl; sie folgte ihm mit einer plötzlichen Bewegung, fiel ihm um den Hals, und mischte ihre Tränen mit den seinigen. (175)

Nach der Liebesbegegnung, umarmt Gustav Toni (175). An einer anderen Stelle legt Gustav in Babekans Gegenwart heimlich den “Arm sanft um Tonis Leib”. (181) Auf Gustavs Frage, ob er Babekan alles berichten soll, löst sich Toni “aus seinem Arm”. (181) Als die Söhne von Herrn Strömli Gustav aus der Fesselung befreit haben, “umarmten und küßten” (191f.) sie ihn und Gustav umschließt die Jünglinge mit seinem Arm. (192)

Lázló F. Földényi hat der in Kleists Werken so wichtigen Geste des “Um den Hals fallen[s]” ein eigenes Kapitel in seinem Buch gewidmet. Ausführlich geht Földényi dabei auf oben zitierte Stelle aus der Erzählung ein. Das “Um-den-Hals-Fallen” “beendet [...] einen sehr sorgfältig, szenisch genau aufgebauten Auftritt.”⁴⁶¹ Gustav will Toni “auf dem Umweg seines Selbstmitleids”⁴⁶², also durch die Erzählung der Marianengeschichte und seine zur Schau gestellten Körpersignale der inneren Bewegtheit, für sich gewinnen. Toni wird durch ihre Geste des “Um-den-Hals-Fallens” aktiv. Die Geste stellt für Földényi den Schlusspunkt “einer komplexen Gefühlsstrategie” dar, die jedoch nur weitere “Verwicklungen”⁴⁶³ mit sich bringt. Dabei erscheint es so “als würde der Text” nach Tonis Geste “abreißen”⁴⁶⁴, da der Erzähler anmerkt: “Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst liest.” (175) Földényi ist jedoch der Ansicht, dass das Geschehen “gar nicht so selbstverständlich ist”⁴⁶⁵, da die vorangehende Szene aufgrund des Aneinander-Vorbeirredens durch eine “Sich-entfernende-Annäherung”⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Földényi 1999, S. 192

⁴⁶² Ebda. S. 192

⁴⁶³ Ebda, S. 193

⁴⁶⁴ Ebda, S. 193

⁴⁶⁵ Ebda, S. 193

⁴⁶⁶ Ebda, S. 193

gekennzeichnet sei, wobei erst das Um-den-Hals-Fallen, das Földényi nicht als erotisch, sondern als "beklemmend"⁴⁶⁷ versteht, die Figuren zusammen bringt.

9.4. Proxemische Zeichen. Analyse der Bewegungen im Raum

Gabriele Brandstetter erklärt im Kleist-Jahrbuch 2007 die Bedeutung von Bewegungen im Werk von Kleist:

Beinahe alle Texte Kleists [bieten] ein reiches Inventar von Bewegungsmustern und choreographischen Ritualen. Es sind – bei Kleist – gerade die choreographischen Konfigurationen, ihre politische Ordnung und die widerständigen Körperdynamiken, die die Sprechakte durchkreuzen und damit einen anderen und prekären Schauplatz des Handelns, des Spiels der Affekte und eines anderen Bewegungs-Wissens eröffnet. Die Modernität Kleists zeigt sich im gespaltenen Blick auf körperpolitische Strategien und Choreographien der Macht.⁴⁶⁸

Meike Bohn nennt folgende in der Erzählung dargestellte proxemische Bewegungen: "das Herabstürzen", das "Eilen", das "Schleichen" durch Hintertüren, "das Ans-Fenster-Treten" und das "Sich-Umwenden".⁴⁶⁹ Bohn liest Gustavs "Ans-Fenster-Treten" und "Tonis Sich-Umdrehen" dabei als körperliche Zeichen "seelischer Bewegtheit" und in Folgendem will ich daher auf diese beiden Gesten näher eingehen.⁴⁷⁰

9.4.1. Gustavs Ans-Fenster-Treten und Tonis Sich-Umwenden

Meike Bohn weist darauf hin, dass Tonis Bewegung eher zu den gestischen Zeichen zu zählen wäre. Da die Geste aber laut Bohn "analog zu Gustavs Verhalten für die Kommunikationsstörungen"⁴⁷¹ von Bedeutung ist, behandelt sie Bohn im Zuge ihrer Analyse von Gustavs Bewegung. In László F. Földényis Studie findet sich ein Eintrag zur Bedeutung der Fenster bei Kleist:

Wer stellt sich noch ans Fenster? Fast jeder in diesem oder jenem Augenblick, in den Novellen genauso wie in den Stücken. Und zwar gewöhnlich dann, wenn den Figuren die Argumente ausgehen oder wenn sie fassungslos vor den Ereignissen stehen oder ihre

⁴⁶⁷ Ebda, S. 193

⁴⁶⁸ Brandstetter, Gabriele: Kleists Choreographien. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 36

⁴⁶⁹ Bohn 2000, S. 163

⁴⁷⁰ Bohn 2000, S. 163

⁴⁷¹ Ebda, S. 184

Verwirrung verbergen wollen oder den anderen den Rücken kehren wollen, ohne sie zu beleidigen.⁴⁷²

Schon bei der Ankunft des Fremden im Haus spielt das Fenster eine Rolle. Babekan steht von ihrem Bett auf und macht das Fenster auf, um zu fragen wer anklopft. Der Fremde stellt "sich unter das Fenster" (162) und antwortet mit der Gegenfrage ob Babekan "eine Negerin" (162) ist. Als Gustav sich dann im Haus befindet, tritt er mehrmals ans Fenster. Nachdem Gustav die Geschichte von der ehemaligen Sklavin erzählt hat, fragt er Toni, ob sie auch zu so einem Verrat im Stande wäre. Toni verneint diese Frage zwar, doch sie weicht seinem Blick aus, "indem sie verwirrt vor sich niedersah". (170) In anschließendem Zitat verurteilt Gustav den Verrat der ehemaligen Sklavin und während dieser Worte tritt Gustav zum ersten Mal in der Erzählung ans Fenster:

Der Fremde, indem er das Tuch auf dem Tische legte, versetzte: daß, nach dem Gefühl seiner Seele, keine Tyrannei, die die Weißen je verübt, einen Verrat, so niederträchtig und abscheulich, rechtfertigen könnte. Die Rache des Himmels, meinte er, indem er sich mit einem leidenschaftlichen Ausdruck erhob, würde dadurch entwaffnet: [...] Er trat bei diesen Worten auf einen Augenblick an das Fenster, und sah in die Nacht hinaus, die mit stürmischen Wolken über den Mond und die Sterne vorüber zog; und da es ihm schien, als ob Mutter und Tochter einander ansähen, obschon er auf keine Weise merkte, daß sie sich Winke zugeworfen hätten: so übernahm ihn ein widerwärtiges und verdrießliches Gefühl; er wandte sich und bat, daß man ihm das Zimmer anweisen möchte, wo er schlafen könne. (170f.)

Der Fremde erhebt sich, wobei diese vertikale Bewegung nach oben "mit einem leidenschaftlichen Ausdruck" (171) spezifiziert wird, dann tritt er ans Fenster – aber nur "auf einen Augenblick". (171) In weiterer Folge kommt es zu einer interessanten Blickregie. Gustav schaut aus dem Fenster und es kommt ihm so vor, "als ob" Babekan und Toni "einander ansähen" (171). Hier wird Gustavs unsichere Wahrnehmung thematisiert, da er "auf keine Weise merkte, daß sie sich Winke zugeworfen hätten". (171) Földényi betont, dass Gustav nur kurz ans Fenster tritt und erläutert die Bedeutung dieses "Augenblick[s]" (171) wie folgt:

In diesem Augenblick verdichten sich das soeben geschilderte Entsetzen, die Gedanken über die Rache des Himmels und die menschliche und göttliche Ordnung und die Nacht, die genauso stürmisch wie Gustav in dem Augenblick leidenschaftlich ist – und als Folge von alledem überkommt ihn ein *Unbehagen*.⁴⁷³

⁴⁷² Földényi 1999, S. 128

⁴⁷³ Ebda, S. 130

Für Meike Bohn bedeutet dieses Ans-Fenster-Treten von Gustav einen Kommunikationsabbruch, da er Babekan und Toni den Rücken zuwendet. Auch Bohn schließt aufgrund der Wetterschilderung auf Gustavs seelischen Zustand:

Ebenso stürmisch wie in der wolkenreichen Nacht sieht es in diesem Moment in seinem Inneren aus. Im Zusammenhang mit dem [...] Ans-Fenster-Treten stehen jeweils die negativ bestimmten Gefühle Gustavs: Hier steigt infolge seiner Abkehr von den Frauen ein großes Mißtrauen in ihm auf, [...] ⁴⁷⁴

Unmittelbar vor der Fußbadeszene ist Gustav "in das Fenster gelehnt" (171), diesmal in dem ihn zugewiesenen Zimmer. Erst als Toni ihn zum Fußbad auffordert, lässt er sich "auf den Stuhl nieder" (171) – wieder eine vertikale Bewegung nach unten. Bohn hebt das negative Gefühl hervor, das Gustav hatte, bevor er das Fenster aufsuchte.⁴⁷⁵ Er erkannte nämlich an "der Pracht und dem Geschmack" (171) des Zimmers, das es dem getöteten ehemaligen Besitzer der Pflanzung angehört hatte. Das negative Gefühl wird als "ein Gefühl der Unruhe" beschrieben, das sich "wie ein Geier um sein Herz" (171) legte. Gustavs Geste des Ans-Fenster-Treten signalisiert für Bohn Gustavs "Rührung und Wehmut" und "womöglich auch Reue"⁴⁷⁶, da er sich in das Versteck von seinen Familienangehörigen zurückwünscht.

Zum abermaligen Ans-Fenster-Treten kommt es, nachdem Gustav Toni die Geschichte von seiner ehemaligen Verlobten Mariane erzählt hat. Deutlich ist im Text seine damit verbundene Trennung von Toni gekennzeichnet, da er "indem er das Mädchen losließ" (174) ans Fenster tritt und weint. Für Bohn zeigt diese Geste, durch die Gustav auch schon nach der Erzählung der Geschichte der ehemaligen Sklavin charakterisiert wurde, dass Gustav "seine wahren Gefühle [...] verbergen"⁴⁷⁷ möchte. Für Bohn ist die Geste des Ans-Fenster-Tretens nicht nur deswegen bedeutungsvoll, da Gustav viermal in der Erzählung diese proxemische Bewegung vollzieht, sondern da diese räumliche Bewegung zugleich seine letzte in der Erzählung dargestellte Bewegung ist,

⁴⁷⁴ Bohn 2000, S. 164

⁴⁷⁵ Vgl. ebda, S. 164

⁴⁷⁶ Ebda, S. 164

⁴⁷⁷ Ebda, S. 184

bevor er sich selbst erschießt⁴⁷⁸. Die Geste befindet sich also zwischen Tonis und Gustavs Tod:

aber alle Bemühung, wie gesagt, war vergebens, sie [Toni] war von dem Blei ganz durchbohrt, und ihre Seele schon zu besseren Sternen entflohn. – Inzwischen war Gustav ans Fenster getreten; und während Herr Strömli und seine Söhne unter stillen Tränen beratschlagten, was mit der Leiche anzufangen sei, und ob man nicht die Mutter herbeirufen solle: jagte Gustav sich die Kugel, womit das andere Pistol geladen war, durchs Hirn. (194)

Die äußerliche Bewegung des Ans-Fenster-Tretens zeichnet Gustavs innere Bewegung nach, wie Bohn erläutert:

Wieder ist er innerlich sehr bewegt und wieder bleibt dies den anderen handelnden Figuren verborgen, was dazu führt, daß diese Kommunikationsstörung tragisch endet.⁴⁷⁹

So wie Gustav durch seine Bewegung des Ans-Fenster-Tretens inszeniert wird, wendet sich Toni in der Erzählung häufig um. Bohn versteht Tonis “Geste des Dem-Gesprächspartner-den-Rücken-Zuwendens” als “analog”⁴⁸⁰ zu Gustavs Bewegung des Ans-Fenster-Tretens. Interessant ist, dass Toni durch diese Geste mit Mariane in Verbindung gebracht wird, da diese “sich mit einem Blick, der mir unauslöschlich in die Seele geprägt ist, von mir [Gustav] abwandte” (174) und vorgibt Gustav nicht zu kennen. Bohn weist darauf hin, dass Marianes Geste so wie Tonis Geste, “obgleich es so aussehen mag, gerade nicht für Verrat”⁴⁸¹ steht.

Wenn Gustav sich abwendet, dann tritt er häufig ans Fenster. Tonis innerlicher Zustand wird hingegen kein einziges Mal in der Erzählung durch diese Geste inszeniert. An folgender Stelle der Erzählung ist ihre Geste des Sich-Umwendens mit einer Bewegung vor den Spiegel verbunden:

Und damit befahl sie [Babekan] Toni, die dem Fremden den Rücken zukehrend, vor den Spiegel getreten war, einen Korb mit Lebensmitteln, der in dem Winkel stand, aufzunehmen; und Mutter, Tochter, der Fremde und der Knabe begaben sich in das Schlafzimmer hinauf. (180)

⁴⁷⁸ Vgl. ebda, S. 164

⁴⁷⁹ Bohn 2000, S. 164

⁴⁸⁰ Ebda, S. 164

⁴⁸¹ Ebda, S. 185

Bohn bezieht Tonis Bewegung zum Spiegel auf die von ihrer Mutter gewünschte Täuschung von Gustav⁴⁸², da in folgender Textstelle die Vorspiegelung falscher Tatsachen eine Rolle spielt:

Zu diesem Zweck, sprach sie [Babekan], habe sie erdacht, dem Fremden vorzuspiegeln, daß, einer soeben eingelaufenen Nachricht zufolge, der General Dessalines sich mit seinem Heer in diese Gegend wenden werde, [...] (176)

Bohn geht davon aus, dass das Sich-Umwenden von Toni nicht eine Ablehnung gegenüber Gustav ausdrückt, sondern dass sie mit dieser Geste Gustav ohne den Einsatz von Worten warnen möchte, wie Bohn in anschließendem Zitat erklärt:

Toni setzt, da es ihr nicht möglich ist, in Gegenwart ihrer bereits Mißtrauen schöpfenden Mutter die Wahrheit zu sagen, die Zeichensprache ein, um Gustav zu warnen, und bildet so körperhaft ab, was folgen wird: daß ihm dies alles nur vorgespiegelt werde. Gustav sieht sie zwar im Spiegel, erkennt sie, ihr Wesen und die im Haus bestehenden Verhältnisse jedoch nicht. Die Hoffnung auf die Zuverlässigkeit der Gebärde als konstantes Orientierungsmuster, die von allen Kommunikationspartnern verstanden wird, erfüllt sich somit nicht.⁴⁸³

An einer anderen Textstelle, nachdem Babekan Verdacht geschöpft hatte und Toni über die Nacht beim Fremden befragt hatte, wendet sich Toni von ihrer Mutter ab:

Doch Toni, deren Brust flog, antwortete hierauf nicht, oder nichts Bestimmtes; das Auge zu Boden geschlagen, stand sie indem sie sich den Kopf hielt, und berief sich auf einen Traum; ein Blick jedoch auf die Brust ihrer unglücklichen Mutter, sprach sie, indem sie sich rasch bückte und ihre Hand küßte, rufe ihr die ganze Unmenschlichkeit der Gattung, zu der dieser Fremde gehöre, wieder ins Gedächtnis zurück: und beteuerte, indem sie sich umkehrte und das Gesicht in ihre Schürze drückte, daß, sobald der Neger Hoango eingetroffen wäre, sie sehen würde, was sie an ihr für eine Tochter habe. (179)

In dieser Textstelle findet sich eine Verdichtung aller bei Kleist bisher besprochenen die Figuren inszenierenden Gesten. Zuerst gibt Toni keine Antwort – oder es ist nicht davon zu unterscheiden ob sie nur “nichts Bestimmtes” (179) antwortet. Sie weicht dem Blick ihrer Mutter aus, indem sie ihre Augen – genauer “das Auge” (179) – zu Boden gerichtet hat. Dann wieder ein entscheidender Blick – der Blick “auf die Brust ihrer unglücklichen Mutter”, wodurch dieser Blick mit der Geste zu Beginn verbunden wird, als Tonis “Brust

⁴⁸² Vgl. ebda, S. 164f.

⁴⁸³ Ebda, S. 165

flog“ (179). Toni “bückt[e]” sich – wieder eine vertikale Bewegung nach unten – und gibt ihrer Mutter einen Handkuss. Die darauf folgende Beteuerung findet statt, “indem sie sich umkehrte” (179) und ihr Gesicht zudem noch in ihre Schürze verbirgt. Zuletzt wieder die Berufung auf einen in der Zukunft liegenden Blick, da Tonis Mutter “sehen würde, was sie an ihr für eine Tochter habe.” (179)

Bohn ist der Ansicht, dass Toni die Geste des Sich-Umwendens hier als “Mittel der Verstellung”⁴⁸⁴ einsetzt. An einer anderen Stelle wird die Geste hingegen im Text selbst deutlich mit dem Zweck der Verstellung, diesmal gegenüber Hoango, gekennzeichnet:

“Seid ihr rasend?” rief Toni, indem sie den Alten, der bei dem sich ihm darbietenden Anblick erstarrte, von sich stieß: “da liegt der Fremde, von mir in seinem Bette festgebunden; und, beim Himmel, es ist nicht die schlechteste Tat, die ich in meinem Leben getan!” Bei diesen Worten kehrte sie ihm den Rücken zu, und setzte sich, als ob sie weinte, an seinen Tisch nieder. (185f.)

9.4.2. Bewegungen in der Vertikalen

Franz M. Eybl erläutert, dass im erzählerischen und dramatischen Werk von Kleist “eine ganze Parade von Beispielen im Paradigma der vertikalen Bewegung” beobachtbar sei – “nämlich eine stets wiederkehrende Bewegung des Niedersinkens”.⁴⁸⁵ Auch Gabriele Brandstetter weist auf “das Fallen” als “Grund-Topos”⁴⁸⁶ des Werkes von Kleist hin. Sie versteht Kleist als “Choreograph[en]”, da er “seine Figuren in charakteristischen Bewegungsmustern führt, sie durch typische Modi in ihrer Bewegung zeichnet – im Gehen, im Gehen-Denken, im (Traum-)Wandeln und im Stürzen.”⁴⁸⁷ Obwohl “Die Verlobung in St. Domingo” kein Drama, sondern eine Erzählung ist, zeichnet sie sich durch eine komplexe Regie der Bewegungen aus. So lautet bezeichnenderweise schon Tonis zweite Frage an den Fremden, nachdem sie ihn gefragt hatte, ob Gustav ihren Vater kenne (168): “wer er denn wäre? Wo er herkäme und wo er hinginge?” (169) Hier will ich folgende vertikale

⁴⁸⁴ Bohn 2000, S. 164

⁴⁸⁵ Eybl 2007, S. 121

⁴⁸⁶ Brandstetter 2007, S. 29

⁴⁸⁷ Ebda, S. 25

Bewegungen beschreiben: die Bewegungen in der Vertikalen im Haus, da das Haus selbst durch eine Struktur von Oben und Unten gekennzeichnet ist, weiters das Aufrichten und Erheben vom Bett, die Bewegung des Niederknien, das Niedersinken in Ohnmacht, sowie das Niederwerfen und Niedersinken im Kampf.

9.4.2.1. Vertikale Bewegungen im Haus

Bereits auf der dritten Seite der Erzählung wird die Struktur des Hauses durch eine vorgetäuschte und eine tatsächliche Bewegung von Babekan entfaltet. Als Babekan den Fremden ins Haus hineinlocken will, indem sie beteuert dass sie allein mit ihrer Tochter das Haus bewohne, wird folgende Bewegung in der Vertikalen beschrieben:

Und damit machte sie das Fenster zu, als wollte sie hinabsteigen und ihm die Tür öffnen; schlich aber, unter dem Vorwand, daß sie den Schlüssel nicht sogleich finden könne, mit einigen Kleidern, die sie schnell aus dem Schrank zusammenraffte, in die Kammer hinauf und weckte ihre Tochter. (162)

Babekan täuscht also eine Bewegung von oben nach unten vor, geht jedoch in Wahrheit in das oben gelegene Zimmer ihre Tochter, um Toni zu befehlen "auf den Hof hinab zu gehen" und den Fremden hereinzulocken. (162) Toni führt den Fremden schließlich, indem sie seine Hand ergriffen hatte, "die Treppe hinauf, nach dem Zimmer ihrer Mutter." (163) Babekan hat inzwischen das Gespräch zwischen Toni und dem Fremden "von dem Fenster herab" (163) verfolgt. Später kommt es wieder zu einer Bewegung von oben nach unten. Toni folgt ihrer Mutter "in das untere Wohnzimmer" (178), weil sie Babekans Zustimmung den Fremden abreisen zu lassen misstraut. Nachdem Babekan Toni befohlen hatte, einen Korb mit Lebensmitteln aufzuheben, begeben sich Babekan, Toni, der Fremde und Nanky "ins Schlafzimmer hinauf". (178) Toni "stürzt[e]" "unter dem Vorwand" Gustav das Frühstück herzurichten, "eilig in das untere Wohnzimmer herab" (181), um den Brief zu entwenden. Nachdem Babekan Toni gegenüber Hoango als "Verräterin" (184) bezeichnet hat, steigt Hoango mit seinen Gefolgsmännern "die Treppe hinauf" (184) zum Zimmer von Gustav.

Die Struktur des Hauses bildet somit schon den entsprechenden Rahmen für die äußerst zahlreichen Bewegungen in der Vertikalen, die ich im Folgenden schildern möchte.

9.4.2.2. Aufrichten und Erheben vom Bett

Besonders häufig wird in der Erzählung eine vertikale Bewegung rund um Betten beschrieben. Als der Fremde an das Haus klopft “erhob sich” (162) Babekan vom Bett, um das Fenster zu öffnen. Als Babekan ihre Tochter auffordert aufzustehen, richtet “sie sich halb im Bett” (162) auf. Babekan zündet die Laterne an, “während Toni aufstand”. (162) Als Gustav die Geschichte von der ehemaligen an Gelbfieber erkrankten Sklavin erzählt ist das Bett als Ort der Krankheit, der Rache und der Täuschung gekennzeichnet. Nach “kaum [...] eine[r] halben Stunde” die der ehemalige Herr “in ihrem Bett zugebracht hatte”, “erhob” sie sich “mit dem Ausdruck wilder und kalter Wut” (170) und berichtet von ihrer Rache. Nachdem Gustav diese Geschichte erzählt hatte, verurteilte er den Verrat und erzählt von der “Rache des Himmels”, “indem er sich mit einem leidenschaftlichen Ausdruck erhob”. (171) Ein Bett – das Bett in dem Zimmer Gustavs – ist auch der Ort nach der Liebesbegegnung zwischen Gustav und Toni bzw. der Schauplatz nach der “Tat”. (175) Als Toni “auf dem Bett” weint, schenkt er ihr das Kreuz von Mariane als “Brautgeschenk” und setzt sich “auf den Rand des Bettes nieder”. (175) Er fordert Toni auf sich “ihrer Gesundheit wegen” vom Bett “zu erheben” (175) und auf ihrem eigenen Bett zu erholen. Er fragt Toni, ob er sie “in seinen Armen aufheben”(176) soll und als sie keine Antworten gibt, hebt er sie “ohne weitere Rücksprache” (176) vom Bett auf. Gustav trägt Toni, “die wie eine Leblose von seiner Schulter niederhing, die Treppe hinauf” (176) in ihr Zimmer und legt sie auf ihr Bett nieder. Am nächsten Tag kommt Babekan “zu ihrer Tochter hinauf” und berichtet von ihrer geplanten Täuschung des Fremden, “indem sie sich an ihr Bett niedersetzte”. (176) Wie in der Geschichte der Sklavin, ist das Bett nun indirekt als Ort der Täuschung markiert. Doch als Babekan ihre Tochter auffordert ihr bei dem Betrug zu helfen, richtet Toni sich “halb im Bette” (176) auf, “indem die Röte des Unwillens ihr Gesicht überflog”. (176) Toni verurteilt den Plan der Mutter, Gustav durch

eine vorgetäuschte Nachricht weiterhin im Haus zu halten, und droht dem Fremden alles zu verraten.

Das Bett ist, nachdem Hoango und Babekan die Fesselung des Fremden entdeckt haben, wieder als Ort der Täuschung konnotiert, als Toni Hoango "nur scheinbar [...] gute Nacht gesagt und sich zu Bette gelegt hatte", in Wahrheit aber "sobald sie alles im Hause still sah, wieder auf[stand]", um der Familie Strömli entgegentzulaufen. Das Bett ist auch Ausgangspunkt einer Geiselnahme, da Toni Seppy heimlich "aus seinem Bett" (189) hebt, um Hoango zu erpressen. Herr Strömli schleicht sich mit seinem Gefolge in das Zimmer von Hoango, "aber statt ihn und Babekan, wie er glaubte, im Bette zu finden, standen, durch das Geräusch geweckt, beide, obschon halbnackt und hülflos in der Mitte des Zimmers da". (189) Zum Schluss wird Gustavs Bett Ausgangspunkt seiner Ermordung Tonis. Als die Söhne von Herrn Strömli Gustav vom Bett losbinden und ihn zum mitgehen auffordern, richtet er sich "halb im Bette" (192) auf. Dann folgt eine Serie von vertikalen Bewegungen: Adelbert und Gottfried setzten sich "bei ihm nieder[...]", Adelbert "wollte [...] sich erheben, um ihm in Wahn, daß ihn [Gustav] eine Ohnmacht anwandle" etwas zu trinken holen. Als Toni ins Zimmer kommt, "hielt [er] sich, indem er aufstand, als ob er umsinken wollte, an den Leibern der Freunde fest" und erschießt dann Toni. (192) Gustav "warf sich, indem er sie eine Hure nannte, wieder auf das Bett nieder". (192) Er lag "ohne auf sie [Adelbert und Gottfried] zu achten, auf dem Bette", dann "richtete [er] sich auf" (193) und schließlich, nach einem Blick auf die sterbende Toni, war er "von dem Bette aufgestanden". (193)

Das Aufrichten im Bett – insbesondere die halbe Bewegung – verheißt in der Erzählung häufig nichts Gutes. So leitete das halbe Aufrichten von Toni im Bett zu Beginn der Erzählung die Täuschung von Gustav mit dem Einsatz von Licht ein. Die ehemalige Sklavin erhebt sich im Bett und sagt ihrem ehemaligen Herrn, dass er eine "Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt" (170) geküsst hat. Dieselbe vertikale Bewegung, hier ist es die halbe Aufrichtung Gustavs, leitet, gefolgt von einer weiteren Inszenierung vertikaler Bewegungen, die Ermordung von Toni ein. Mit der vertikalen Bewegung im Bett sind meist

negative Gefühle verbunden: die „Wut“ (170) der Sklavin, Tonis „Röte des Unwillens“ (176), sowie Gustavs wortlose Zerstreuung (192) und sein „unausprechlicher Ausdruck von Gram“, als er sich mit der Hand über die Stirn streicht. (192).

9.4.2.3. Vertikale Bewegung des Niederkniens

In der Erzählung kommt es zum wiederholten Niederknien von Toni, jeweils gegenüber unterschiedlichen Figuren. Gustav erkennt Tonis „Anmut“, als diese sich in den Vorbereitungen zum Fußbad „auf ihre Kniee vor ihm hin[ge]kauert“. (172) Als er sich dazu entschließt, ihr Herz zu prüfen, „zog er sie auf seinen Schoß nieder“. (172) Eybl, betont dass Kleist „soziale Sachverhalte nicht vorwiegend über deskriptive Details aus[drückt], sondern über die Bewegung in der Vertikalen.“⁴⁸⁸ Auch Gabriele Brandstetter weist im Zuge ihrer Analyse von Kleists „Körper-Dramaturgien“ auf die verschiedenen „Repräsentation[en] durch Bewegung“⁴⁸⁹ hin:

Choreographien erstellen Plattformen der körperlichen Interaktion: Bewegungskartographien, in denen hierarchisierende und de-hierarchisierende Aktionen inszeniert werden.⁴⁹⁰

In der Fußbadszene drückt Toni durch ihre Geste des Niederkniens Demut gegenüber dem Offizier Gustav aus. Gegenüber ihrer Mutter setzt Babekan dieselbe Geste ebenfalls ein, um sie um Vergebung zu bitten, was dem „Verhaltenscode der Zeit“⁴⁹¹ entspricht. Doch Tonis Geste kann auch als Täuschung der Mutter gelesen werden, worauf die Formulierung „als ob“ und der Konjunktiv in folgendem Zitat ein Hinweis sein könnten:

Sie [Toni] stellte sich, [...] vor das an die Tür geschlagene Mandat, in welchem allen Schwarzen bei Lebensstrafe verboten war, den Weißen Schutz und Obdach zu geben; und gleichsam als ob sie, von Schrecken ergriffen, das Unrecht, das sie begangen, einsähe, wandte sie sich plötzlich und fiel der Mutter, die sie, wie sie wohl wußte, von hinten beobachtet hatte, zu Füßen. (178)

⁴⁸⁸ Eybl 2007, S. 121

⁴⁸⁹ Brandstetter 2007, S. 36

⁴⁹⁰ Ebda, S. 36

⁴⁹¹ Eybl 2007, S. 121

Toni bittet ihre Mutter um Verzeihung und redet sich auf ihren "halb träumend[en], halb wachend[en]" Zustand aus, da sie von ihrer Mutter "noch im Bette gelegen überrascht worden sei." (178) Als Babekan nach Tonis Beteuerung die für den Fremden vergiftete Milch wegschüttete, "traute" Toni "ihren Sinnen nicht" und "starrte, von Entsetzen ergriffen" ihre Mutter an. (178) Jetzt ist Toni tatsächlich "von Entsetzen ergriffen", und handelt nicht "als ob sie, von Schrecken ergriffen" (178) ist. Schließlich hebt Babekan, "während sie sich wieder niedersetzte" (178), Toni, die "noch immer auf den Knien dalag, vom Boden" (179) auf.

Leitete Tonis erstes Niederknien ihre Abwendung von der Mutter ein, so besiegelt ihr drittes und letztes Niederknien, dass sie sich ihrer Mutter widersetzt und auf die Seite von Gustav stellt. Als Toni sich vergewissert hatte, "daß die Mutter entschlummert war, stellte sie das Bildnis der heiligen Jungfrau, das neben ihrem Bette hing, auf einen Sessel und ließ sich mit verschränkten Händen auf Knien davor nieder." (183) Sie bittet um "Mut und Standhaftigkeit" für das "Geständnis" gegenüber Gustav, da es ihr Wunsch ist, mit ihm "als sein treues Weib [...] nach Europa" (183) zu gehen. Als Toni Gustav alles gestehen möchte, flüstert Gustav im Traum ihren Namen und Toni "kann sich nicht entschließen ihn aus den Himmeln lieblicher Einbildung in die Tiefe einer gemeinen und elenden Wirklichkeit herabzureißen." (184) Sie ist sich sicher, dass er von selbst aufwacht und "kniete an seinem Bette nieder und überdeckte seine teure Hand mit Küssen." (184)

Zehn Seiten später ist es Gustav, der sich zum ersten und einzigen Mal in der Erzählung niederkniet – bezeichnenderweise vor Toni, die im Sterben liegt. Toni will Gustav erklären, warum sie ihn gefesselt hat, doch "sie konnte nicht reden" und "fiel [...] auf den Schoß Herrn Strömlis zurück." (193): "Weshalb? fragte Gustav blaß, indem er zu ihr niederkniete." (193)

9.4.2.4. Niedersinken in Ohnmacht

Besonders häufig wird in der Erzählung das Aussetzen des Bewusstseins in Sprachlosigkeit, Verwirrtheit, Taubheit und im Traum beschrieben – sowie ein Niedersinken in Ohnmacht, das ebenfalls eine vertikale Bewegung darstellt und worauf ich hier hinweisen möchte. Gustav erzählt wie er nach der Beobachtung der Hinrichtung von Mariane nicht mehr weiß wie er gerettet wurde und “in der Wohnung eines Freundes [...] aus einer Ohnmacht in die andere fiel”. (174) Die Frau von Herrn Strömli fällt, als Toni die Geschehnisse im Haus schildert, vom “Maultier ohnmächtig auf den Boden nieder.” (188) Herr Strömli hebt sie dann wieder hinauf. Zum Schluss beim Kampf im Haus, lässt Herr Strömli “den Diener, der mit zersplittertem Schulterknochen, ohnmächtig am Boden lag, aufheben und wegtragen;” (191) Hier wird das Niedersinken in Ohnmacht mit dem Kampf verbunden, worauf ich im nächsten Kapitel eingehen möchte.

9.4.2.5. Niedersenken und Niedersinken im Kampf

Das *Niedersinken* hat seine faktative Begleitung durch das *Niedersinken*: als Fällen, Siegen, Zu-Boden-Strecken.⁴⁹²

Auch in dieser Erzählung ist die vertikale Bewegung des Niedersenkens und – sinkens sehr häufiger Bestandteil des Kampfes. Schon zu Beginn wird erzählt, dass Congo Hoango nach der Ermordung seines Herrn “sämtliche zur Besetzung gehörige Etablissements der Erde gleich gemacht” (160) hatte. Bei der Ankunft von Gustav im Haus, war er “im Begriff, den Jungen [Nanky] niederzuwerfen” (163), als Nanky ihm sagt, dass das Haus Hoango gehört. Babekan erzählt Gustav, dass der vorherige Besitzer des Hauses “durch seine [Hoangos] grimmige Hand beim Ausbruch der Empörung fiel”. (166) Gustav erzählt Toni die Geschichte von Mariane und erzählt wie “das Eisen [...] herabfiel, und ihr Haupt von seinem Rumpfe trennte.” (174) Nach Tonis Verteidigungsrede von Gustav fragt Babekan sie “was der junge Portugiese verschuldet, den man unter dem Torweg kürzlich mit Keulen zu Boden geworfen habe” (177) und “was die beiden Holländer verbrochen, die vor drei

⁴⁹² Eybl 2007, S. 121

Wochen durch die Kugeln der Neger im Hofe gefallen" (177) sind. Bei der Rückkehr von Hoango glaubt Toni, dass Gustav "zu den Waffen greifen" und "Zubodenstreckung unmittelbar sein Los sein würde." (185) Hoango reißt "statt aller Antwort", als Herr Strömli verlangt, dass er und Babekan sich ergeben sollen, "ein Pistol von der Wand" (189) und schießt. Schließlich werden Hoango und Babekan "niedergeworfen" (190) und gefesselt. Die Söhne von Herrn Strömli "überwältigen" (191) die zwei Männer, die Gustav bewachen – der "eine lag tot im Zimmer; der andere hatte sich mit einer schweren Schusswunde bis auf den Korridor hinausgeschleppt." (191) Toni sinkt nach Gustavs Schuss "vor ihm nieder[sank]" und er "schleudert [...] das Pistol über sie". (192) Die letzte in der Erzählung dargestellte Bewegung von Toni und Gustav ist eine vertikale Bewegung nach unten – die Leichen werden in ein am Möwenweiher geschaffenes Grab "unter stillen Gebeten in die Wohnung des ewigen Friedens" (195) hinabgesenkt.

9.4.3. Fesselungen als verunmöglichte Bewegung im Raum

Meike Bohn weist in ihrer Analyse nicht darauf hin, dass es zu all den vielen Bewegungen in der Erzählung einen deutlichen und handlungsbestimmenden Gegenpol gibt: die Fesselung Gustavs durch Toni. Bohn ordnet "das Fesseln" lediglich den "Gesten"⁴⁹³ zu, ohne näher darauf einzugehen. Dabei gibt es in der Erzählung nicht nur eine Fesselung, die eine weitere Bewegung im Raum verhindert, sondern gleich mehrere. So weist auch schon Hans Richard Brittnacher in einer Fußnote auf das vielfach eingesetzte "Motiv, den anderen stillzustellen und damit seine Fügsamkeit zu erzwingen"⁴⁹⁴ hin. Herr Strömli lässt Hoangos Sohn Nanky "die Hände binden", um ihn "als eine Art von Geißel" (188) nehmen zu können, bevor sie sich auf den Weg zum Haus von Hoango machen, um durch die Hintertür einzuschleichen. Hoango wird in der Erzählung selbst sogar gleich zweimal gefesselt. Hoango wird von "Herrn Strömlis Haufen" nachdem er an der Hand verletzt wurde, gemeinsam mit Babekan "niedergeworfen und mit Stricken am Gestell eines großen Tisches festgebunden." (190) Als Toni mit Seppy in das Zimmer kommt, erpresst Herr

⁴⁹³ Bohn 2000, S. 163

⁴⁹⁴ Brittnacher 1994, S. 172

Strömli Hoango mit dem Jungen, sodass dieser seine Männer zurückrufen muss. Doch es wird im Text nur erwähnt, dass “er [Hoango] sich vom Boden aufheben ließ” (190), nicht dass seine Fesseln gelöst werden. Nach dem Bekenntnis Tonis eine Weiße zu sein, lässt Herr Strömli Hoango bewachen, “den er zur Sicherheit wieder hatte fesseln und an die Pfosten der Tür [hatte] festbinden lassen”. (191) Dieses Mal wird seine Befreiung im nachhinein erwähnt als Hoango “den man die Vorsicht beobachtet hatte, loszubinden” die Schwarzen zurückruft, damit die Weißen abziehen können. (194). Herr Strömli lässt auch dem zweiten Sohn Hoangos, jetzt “vor den Augen” seines Vaters “die Hände binden.” (192)

Auffällig ist an den bisherigen Fesselungsszenarien, dass Herr Strömli nie selbst die aktive Rolle übernimmt, sondern fesseln lässt und dass nie von einem Bett die Rede ist. Hatte Babekan Gustavs Stricke noch selbst “untersucht[e]” (186), so untersucht Strömli zwar auch noch selbst “der Sicherheit wegen” die Stricke von Hoango, aber “weil er sie zu locker befand” ruft er “ein paar Leute herbei[...], um sie noch enger zusammenzuziehen”. (187) Aufgrund von Tonis Aktivität hebt sich Tonis Fesselung von Gustav deutlich von den anderen Fesselungen ab. Außerdem ist die Formulierung eine andere, sodass die Fesselung die sonst als Teil des Kampfes inszeniert wird, hier eine erotische Konnotation erhält. Denn Toni “umschlang den Jüngling, vielfache Knoten schürzend, an Händen und Füßen” (185) und bindet ihn am Bettgestell fest. Auffällig ist auch, dass im Gegensatz zu den anderen Fesselungen hier ein Zufall das handlungsentscheidende Geschehen einleitet. Denn Toni sieht einen Strick, “welcher, der Himmel weiß durch welchen Zufall, an dem Riegel der Wand hing.” (185) Sie deutet diesen Zufall als Zeichen von Gott. Doch Gustav deutet Tonis Rettungsversuch als Verrat – er wirft ihr später “Blicke voll Verachtung” zu, die Toni “wie Messerstiche durchs Herz” (187) treffen. Gustav rechtfertigt seine Mordtat an Toni gegenüber Herrn Strömli damit, “daß sie ihn schändlicher Weise zur Nachtzeit gebunden und dem Neger Hoango übergeben habe.” (193) Bei einer Analyse des Textes ist mir eine Klammer, die die Fesselung Gustavs durch Toni umschließt, aufgefallen. Analog zur Gustavs durch die Fesselung verursachten Bewegungsunfähigkeit wird im Text eine Bewegungsunfähigkeit Tonis inszeniert – und zwar vor ihrem durch einen Zufall

eingeleiteten Entschluss Gustav zu fesseln. Toni hat sich hinter den Vorhängen versteckt und belauscht das Gespräch zwischen Hoango und Babekan. Babekan bezeichnet Toni als "Verräterin" (184) und teilt Hoango mit, dass Toni sich derzeit noch im Bett von dem Fremden befindet. Hoango steigt mit seiner Gefolgschaft "die Treppe hinauf" (184) zum Zimmer von Gustav. Nun folgt die Textstelle, wo Toni als bewegungsunfähig beschrieben wird:

Toni, vor deren Augen sich, während weniger Minuten, dieser ganze Auftritt abgespielt hatte, stand, gelähmt an allen Gliedern, als ob sie ein Wetterstrahl getroffen hätte, da. (184f.)

Und auf derselben Seite wird Hoango zweimal als stillstehend dargestellt, zuerst, verbunden mit einem Zustand der Verwirrtheit, als er Toni aus dem Zimmer des Fremden kommen sieht:

Der Neger, der dem Bericht der Alten, Toni anbetreffend, immer noch keinen Glauben schenkte, stand, als er sie aus dem bezeichneten Zimmer hervortreten sah, bestürzt und verwirrt im Korridor mit seinem Troß von Fackeln und Bewaffneten still. (185)

Nachdem Hoango Toni zum Zimmer des Fremden geschleppt hat, entdeckt er, dass dieser gefesselt ist:

"Seid ihr rasend?" rief Toni, indem sie den Alten, der bei dem sich im darbietenden Anblick erstarrte, von sich stieß: "da liegt der Fremde, von mir in seinem Bette festgebunden; (185f.)

Auffällig ist, dass Hoangos Stillstand jeweils durch einen Anblick ausgelöst wird, so wie auch schon die Lähmung Tonis durch ihre Beobachtung von Babekan und Hoango ausgelöst wurde. Und noch eine Gemeinsamkeit verbindet Tonis und Hoangos Bewegungslosigkeit: Sie dauert nur einen Augenblick an. Toni wird bei der Fesselung äußerst aktiv und auch Hoangos zweimaliger Stillstand wird durch Aktivität abgelöst. Gribnitz weist darauf hin, dass in der Sekundärliteratur "erstaunlich wenig"⁴⁹⁵ auf die Fesselungsszene eingegangen wurde. Dabei ist die Fesselung nicht nur als "eine Etappe, die einen um so heftigeren Ausbruch seiner [Gustavs] Aggression vorbereitet"⁴⁹⁶, sondern als

⁴⁹⁵ Gribnitz 2002, S. 93

⁴⁹⁶ Gratzke, Michael: Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur. Würzburg 2000, S. 192, zit. nach: Gribnitz 2002, S. 93

eine entscheidende “Zäsur”⁴⁹⁷ zu verstehen, wie Gribnitz in anschließendem Zitat erläutert:

Wollte sie [Toni] zuvor nach der Rettung des Fremden als “sein treues Weib” mit nach Europa fahren [(183)] und “im schlimmsten Falle den Tod *mit* ihm [er]leiden” [(181)], so “frohlockte [sie nun] bei dem Gedanken, in dieser zu seiner Rettung angeordneten Unternehmung zu sterben.” [(187)] Statt mit ihm *für* ihn.⁴⁹⁸

Franz M. Eybl liest die Fesselung von Gustavs als “weitere Variante” der in Kleists Werken so häufigen Bewegungsform der “vertikalen Bewegung” in Form des “Niedersinken[s]”.⁴⁹⁹ Die Fesselung stellt somit ein “freiwillig-gezwungenes Niedersinken”⁵⁰⁰ dar. Ist die Bewegung des Niedersinkens mit dem “Niedersenken” in einer Kampfhandlung verbunden, so steht die erotisch konnotierte Fesselung, wie schon erwähnt, “zwischen einer Liebesmetapher und einer Kampfhandlung”.⁵⁰¹ Im Gegensatz zu den anderen Fesselungen, die als Berührungen im Kampf zu verstehen sind, ist die Fesselung Gustavs daher zugleich “Kampf und Liebesberührung”⁵⁰². Diese doppelte Interpretationsweise kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass die Fesselung aus Liebe von Babekan und Hoango als Kampfhandlung verstanden werden soll. So betont Toni gegenüber Babekan und Hoango, dass nur ihre Fesselung Gustavs Flucht und zudem seinen Mordanschlag auf Babekan verhindert habe. (186) Interessant ist auch Tonis Vorwurf, den sie an Babekan richtet, dass jene “keine Augen und Ohren” (186) habe. Gustav soll die Fesselung hingegen als Zeichen der Liebe verstehen, als Mittel zu seiner Rettung – obwohl Toni nicht mit ihm darüber spricht und Gustav sich während der Fesselung auch im Zustand des Schlafs befindet. Allein das Vertrauen zu Toni soll die Kluft “zwischen Erscheinung und [innerem] Zustand”⁵⁰³ schließen. So erkennt Gustav nach Tonis letzten Worten auch: “ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten!” (193) Auch über die Fesselung wechselten Gustav und Toni keine Worte.

⁴⁹⁷ Gribnitz 2002, S. 94

⁴⁹⁸ Ebda, S. 94

⁴⁹⁹ Eybl 2007, S. 121

⁵⁰⁰ Ebda, S. 121

⁵⁰¹ Ebda, S. 128

⁵⁰² Ebda, S. 128

⁵⁰³ Ebda, S. 123

10. Zusammenfassung und Resümee

Die Körpergesten weisen zum einen auf den seelischen Zustand der Figuren hin, wie die Analyse des Errötens, die Bewegung des Ans-Fenster-Tretens und des Sich-Umwendens gezeigt hat, zum anderen wird jedoch die fehleranfällige Verbindung von Körperzeichen und innerer Befindlichkeit thematisiert, wie die Ambivalenz der Gestik der Hände und des Kusses verdeutlicht. Das gegenseitige Vertrauen soll dabei die Missverständlichkeit der Gesten überwinden, was in der Erzählung mit der Ermordung Tonis und Gustavs Selbstmord scheitert.

Im ersten Teil der Arbeit habe ich untersucht, in welche unterschiedlichen Erklärungskontexte – vom klassischen über den ethischen bis hin zum kolonialen Kontext – die Verwendung des Begriffs der schönen Seele bei Kleist in der Sekundärliteratur gesetzt wird. In weiterer Folge habe ich beschrieben, wie Kleistforscherinnen und –forscher Toni auf eine „Rasse“ festlegen und damit einer problematischen Konstruktion Vorschub leisten. Andere Interpretinnen und Interpreten geben dem Dritten bzw. der Mehrdeutigkeit Raum und betonen die dadurch verursachte Ambivalenz der Körpergesten. Weiters habe ich untersucht, wie Kleists Kennzeichnung Tonis als Mestize Uneindeutigkeit hervorruft und wie darauf auf verschiedene Weise in der Sekundärliteratur reagiert wird. Des weiteren habe ich auf die in der Erzählung erkannten Widerstände gegen die kolonialistische Sichtweise hingewiesen und neuere Studien erläutert, die von einer in der Erzählung dargestellten Überwindung von Binarität ausgehen. Im Großteil des zweiten Teils der Arbeit gehe ich der Frage nach, wie Kleist Körper mit Lichtdramaturgie sowie mit Körpergesten inszeniert. Anhand von Belegstellen aus der Erzählung beschreibe ich mimetische, gestische und proxemische Körpergesten.

Ein interessanter Anschlusspunkt für eine zukünftige Untersuchung wäre die Analyse der Requisiten, die ebenfalls zur Inszenierung der Figuren eingesetzt werden. Immer wiederkehrende Requiiten sind die Laterne, Tonis Latz und Hut, Tücher, Gustavs Degen, das Kreuz, Ringe, sowie die schriftliche Einladung von Gustav an seine Familie.

11. Literaturverzeichnis

- Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. München: Carl Hanser 1993, S. 160-195
- Alt, Peter-André: Eine Bühne für die schöne Seele. Autonomie und Androgynie der Frauen, S. 91-107 In: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers. C.H. Beck 2008
- Bay, Hansjörg: "Als die Schwarzen die Weißen ermordeten". Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists "Verlobung in St. Domingo". In: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 80-108
- Beil, Ulrich Johannes: "Kenosis" der idealistischen Ästhetik. Kleists "Über das Marionettentheater" als Schiller-réécriture. In: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 75-99
- Blamberger, Günter: Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen über Kleists Sportbetrachtungen. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 38-45
- Bohn, Meike: Kommunikationsproblematik in Heinrich von Kleists "Die Verlobung in St. Domingo". Zur Vielfalt der Kommunikationsstörungen. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2000, S. 155-195
- Brandstetter, Gabriele: Kleists Choreographien. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 25-37
- Brittnacher, Hans Richard: Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Aurora 54 (1994), S. 167-189
- Brittnacher, Hans Richard: Rasse und Geschlecht in Kleists "Verlobung in St. Domingo". In: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 321-324
- Brittnacher, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1998, S. 587-609
- Butzlaff, Wolfgang: „Wir selber haben jahrelang gewartet“. Verlobte in der Literatur und im Leben. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag 2004
- Eybl, Franz. M.: Kleist-Lektüren. Wien: WUV, Facultas 2007 (UTB 2702 Literaturwissenschaft)
- Fischer, Bernd: Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München: Wilhelm Fink Verlag 1988

- Földényi, László F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. München: Matthes & Seitz 1999
- Grathoff, Dirk: Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur)
- Greiner, Bernhard: Die Verlobung in St. Domingo. Verwirrungen des reflektierenden Urteils. In: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen und Basel 2000, S. 420-440
- Gribnitz, Barbara: Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ‚Rasse‘ und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 408)
- Hamacher, Bernd: „Auf Recht und Sitte halten“? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist. Kleist-Jahrbuch 2003, S. 63-78
- Harnischfeger, Johannes: Liebe und Vertrauen in Kleists *Verlobung in St. Domingo*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2001, S. 99-127
- Häker, Horst: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg und Die Verlobung in St. Domingo. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen. Frankfurt am Main, Bern und New York: Peter Lang 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 946)
- Heckner, Elke: Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists „Verlobung in St. Domingo“. In: Kleist-Jahrbuch 2001, S. 226-244
- Heutger, Ulrike Stefanie: Gewalt in ausgewählten Erzählungen Heinrich von Kleists. Ihre Funktion und Darstellung. Stuttgart: ibidem-Verlag 2003
- Locquet-Bayard, Elfriede: Kleist als Erzähler – Beziehungsproblematik und Erzählstruktur in den Novellen: Das Erdbeben in Chili, Die Marquise von O..., Die Verlobung in St. Domingo. Dipl. Wien 2002
- Lützeler, Paul Michael: Napoleons Kolonialtraum und Kleists „Die Verlobung in St. Domingo“. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000
- Marx, Stefanie: Beispiele des Beispiellosten. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 129)
- Reuß, Roland: „Die Verlobung in St. Domingo“ – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), S. 3-45

- Rieger, Bernhard: Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Lang 1985 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 839)
- Ruprecht, Lucia: Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 46-60
- Selbmann, Rolf: „Hier endigt die Geschichte.“ Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen. In: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 233-247
- Schilling, Diana: Über Anmut und Würde (1793). In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 388-398
- Schuller, Marianne: Lesen im Lichte des dunklen Kontinentes Text. Zur Ordnung des Geschlechts in Heinrich von Kleists Erzählung: ‚Die Verlobung in St. Domingo‘. In: Baisch, Katharina und Kappert, Ines u.a. (Hg.): Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien. Stuttgart und Weimar: Metzler 2002 (M-&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 33-51
- Schuller, Marianne: Verpassen des Geschlechts. Kleists „Die Verlobung in St. Domingo“. Lektüre und literaturwissenschaftliche Reflexion. In: Gruber, Bettina und Plumpe, Gerhard (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 289-296
- Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003,
- Schmidt, Jochen: Goethe und Kleist. In: Goethe Jahrbuch 112 (1995), S. 111-119
- Uerlings, Herbert: Preussen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists „Verlobung in St. Domingo“. In: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 185-201
- Weigel, Sigrid: Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung „Die Verlobung in St. Domingo“. In: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 202-217
- Wittkowski, Wolfgang: Gerechtigkeit und Loyalität, Ethik und Politik. Kleists „Verlobung in St. Domingo“ und Goethes teilweiser Widerspruch in der „Belagerung von Mainz“. In: Kleist-Jahrbuch 1992, S. 152-171
- Wittkowski, Wolfgang: Terror der Politik oder Politik des Terrors? Kleists *Hermannsschlacht* und *Verlobung in St. Domingo*. Beiträge zur Kleist-Forschung 1994, S. 93-260

Lebenslauf

Barbara Binder wurde am 27. September 1979 in Wien geboren. Sie besuchte nach dem Bundesgymnasium Bachgasse Mödling die Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe in Biedermannsdorf und maturierte mit ausgezeichnetem Erfolg und Deutsch als Wahlfach im Schuljahr 1999/2000. Nach einem Ferienpraktikum im Gastgewerbe entschied sie sich in Zukunft nicht im Tourismusbereich arbeiten zu wollen. Durch ihren Klassenvorstand Alexandra Maierhofer wurde sie auf die Idee gebracht deutsche Philologie und Publizistik zu studieren. Begleitend zum Studium begann Barbara Binder in den Sommerferien 2000 ihre Tätigkeit als Redakteurin im Chronik-Ressort der Zeitschrift News, die sich später auch auf die Zeit während der Semester ausdehnte. Zudem schrieb sie für eine Filmzeitschrift und besuchte im Rahmen dieser Tätigkeit internationale Filmfestivals. Durch die viele praktische journalistische Arbeit verlagerte sich nach Abschluss des ersten Publizistik-Studienabschnitts ihr Interesse innerhalb des Studiums von der Publizistik auf Gender Studies. Gender Studies ließen sich auf vielfache Weise mit Literaturwissenschaft verbinden und ermöglichten zudem durch Querverbindungen zu anderen Instituten wie zur Philosophie oder zur Anglistik fächerübergreifendes Arbeiten. Barbara Binders Studiumsschwerpunkte lagen im zweiten Studienabschnitt im Bereich der neueren deutschen Literaturwissenschaft, wie etwa autobiographischen Schriften und Montageliteratur, sowie im Bereich der feministischen Literaturwissenschaft und der Queer Theory. Nach einer Seminararbeit über Heinrich von Kleists „Penthesilea“ entschloss sie sich auch ihre Diplomarbeit über Kleist zu schreiben. Ihr Betreuer Franz M. Eybl weckte ihr Interesse für die Novelle „Die Verlobung in St. Domingo“. Die Arbeit war zu Beginn als Vergleich mit Goethes „Iphigenie auf Tauris“ geplant, doch im Zuge der Literaturrecherche entstand das neue Thema, wobei die entkörperte Seele die Brücke zur Untersuchung der Inszenierung der Körper legte.