

# Die Repräsentation der haitianischen Revolution als Bürgerkonflikt: Marie Vieux-Chauvets Roman *La Danse sur le volcan*

Anja Bandau

1957 veröffentlicht Marie Vieux-Chauvet, eine der ersten haitianischen Autorinnen überhaupt, einen 370-seitigen Roman über den Sklavenaufstand von Saint-Domingue. *La Danse sur le volcan* ist einer der wenigen, wenn nicht der einzige Roman über die Ereignisse zwischen 1789 und 1804, der im 20. Jahrhundert auf Haiti entsteht.<sup>1</sup> Er erscheint im Jahr der Machtergreifung François Duvaliers, der die Herrschaft der Mulatokratie ablöst und gestützt auf eine schwarze Mittel- und Unterschicht eine Diktatur errichtet, in der Korruption sowie die Repression ziviler Institutionen, jeglicher politischer Opposition und eines intellektuellen Klimas im Lande unter anderem durch die Milizen der Tonton Macoute neue Dimensionen erreichen. In deren Folge verlassen viele der einflussreichen Intellektuellen – Roger Dorsinville, Jacques-Stéphen Alexis, René Depestre und die Autorin selbst – das Land aus politischen und ökonomischen Gründen in Richtung USA, Kanada und Frankreich. Marie Vieux-Chauvet, 1916 als Tochter eines haitianischen Politikers in Port-au-Prince geboren, Autorin mehrerer Theaterstücke und Romane, setzt sich mit der eigenen Schicht, der traditionellen Mulattenelite, auseinander und schreibt ihr Ideal der Gleichheit und Gerechtigkeit am historischen Stoff fort. Damit steht sie in der Tradition anderer mulattischer Intellektueller, die seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch ihre Kunst die ethnischen Grenzen zwischen schwarzer und nicht-weißer Bevölkerung überwinden wollen. Zu Beginn der sechziger Jahre versammelt sich die literarische Elite in Chauvets

---

1 *La Danse sur le volcan* kommt 2004 in die Vorauswahl des *Prix du Livre Insulaire*, der auf der Insel Ouessant 2004 zum sechsten Mal vergeben wurde, und wird aus diesem Anlass im selben Jahr wieder aufgelegt. Ich zitiere im Folgenden aus dieser Ausgabe unter Angabe des Kurztitels *La Danse*.

literarischem Salon, den sie mit Beginn der Diktatur einstellt. Der bekannteste Text der erst seit einigen Jahren wieder entdeckten Autorin, *Amour, colère et folie* ist eine beißende Satire der Duvalier-Diktatur. Als sein Erscheinen 1968 von Vieux-Chauvets Familie verhindert wird, geht die Autorin ins Exil nach New York, wo sie 1973 verstirbt.

*La Danse sur le volcan* widmet sich den Ereignissen vor und während des Aufstands der *hommes de couleur* zwischen 1788 und 1793 und damit dem Beginn der ersten erfolgreichen Revolution auf amerikanischem Boden. Als Bildungsroman erzählt er zugleich die Emanzipation einer jungen freien Farbigen<sup>2</sup>, deren Geschichte von den historischen Ereignissen konditioniert und gespiegelt wird.

## 1. Der historische Konflikt

Zeitgleich mit den Umwälzungen von 1789 in Frankreich beginnt in der ökonomisch wichtigsten französischen Kolonie ein komplexer Transformationsprozess, in dessen Folge 1804 die erste Republik freier Sklaven entsteht. Er verbindet die antikolonialen Autonomiebestrebungen der *grands blancs* (etwa 20.000 weiße kreolische Plantagenbesitzer), den Kampf der *hommes de couleur* (ca. 30.000 freie Farbige) um Gleichstellung mit den Weißen und vor allem um politische Partizipation, den Kampf der so genannten *petits blancs* (30.000 weiße Handwerker, Ladenbesitzer und Besitzlose) um soziale Gleichstellung, der Kampf der freien und besitzlosen Schwarzen (*affranchis*) sowie den Kampf der schwarzen und nicht-weißen Sklaven (ca. 500.000 und über 90% der Bevölkerung) um die Abschaffung der Sklaverei, der radikale Umwälzungen erforderte. Der Konflikt zwischen diesen Gruppen äußert sich in bewaffnetem Terror, Pogromen, vereinzelt Revolten, Guerillakrieg und militärischen Auseinandersetzungen zwischen Armeen. Die Ereignisse

2 Ich übersetze *femme de couleur* mit „Farbige“ und verstehe diesen Begriff als historisch gewachsenen. Wenn ich in meinem theoretischen Sprechen auf jene hierarchischen sozialen Positionen Bezug nehme, die historisch mit *mulâtre*, *mestizo* (*métis*), *griffe*, *gens de couleur* bezeichnet wurden, so spreche ich von markierten nicht-weißen Positionen (hier nicht-weiß, an anderen Stellen nichtweiß, aber auch nicht immer – eine bewusste Unterscheidung?. „Rasse“ verstehe ich im Sinne von Omi und Winant als durch die Kopplung von sozialer Struktur und kultureller Repräsentation konstituiert. Die von den Autoren eingeführte „racial formation“, eine diskursive Formation, bringt als soziohistorischer Prozess Kategorien von „Rasse“ hervor, eignet sie an, verändert und zerstört sie (vgl. Omi/Winant 1994: 55).

zwischen 1790 und 1793 sind Teil eines Unabhängigkeitskrieges, Teil eines Staatenkrieges zwischen Frankreich, England und Spanien um die Kolonialherrschaft und die Abschaffung der Sklaverei und schließlich Teil eines Bürgerkrieges. Sie werden sowohl von den Zeitgenossen Ende des 18. Jahrhunderts als auch bis ins 20. Jahrhundert hinein als Bürgerkrieg bezeichnet: Unter Bezug auf den Kampf der royalistisch-katholisch gesinnten Landbevölkerung der Vendée und benachbarter Départements gegen die republikanischen Revolutionstruppen in den Jahren 1793 bis 1796 im Norden Frankreichs taucht die Bezeichnung „Vendée coloniale“<sup>3</sup> auf. Aus der Perspektive der haitianischen Republik und der aktuellen Historiographie werden die Ereignisse üblicherweise „Revolution“ genannt.

Mit der französischen Revolution verändert sich das Selbstverständnis der Nation hin zu einer staatlichen Gemeinschaft, die unter *einem* Gesetz steht und durch die verfassunggebende Versammlung (Konstituente) repräsentiert wird. Dieses moderne Nationenverständnis, das im Sprechen über den Bürgerkrieg, verstanden als kriegerische Auseinandersetzung innerhalb einer solchen Gemeinschaft, konzeptuell an den Ausgangspunkt des Phänomens Bürgerkrieg gesetzt wird, ist zur Zeit der haitianischen Revolution also erst im Entstehen begriffen. Im Falle der Republik Haiti steht der Bürgerkrieg am Ursprung einer neuen Nation. Die gesellschaftlichen Gruppen, die sich an ihrer Erschaffung beteiligen, konstituieren sich in einer kolonialen Gesellschaft, in der ihr Verhältnis vor allem von (sozialer) Distanz geprägt ist: Diese Distanz wird durch eine rigide Rassen- und Klassenhierarchie etabliert.<sup>4</sup>

Die Nation, auf die sich die Akteure des Ereignisses und Protagonisten des hier zur Debatte stehenden Textes – *grands blancs, hommes de couleur, affranchis, petits blancs* und Sklaven – in ihrer Auseinandersetzung beziehen, ist also zunächst die französische des kolonialen Zentrums, die selbst gerade im Umbruch begriffen ist. Die bewaffneten Konflikte und Revolten sind vorerst darauf ausgerichtet, an dieser Nation zu partizipieren bzw. Gruppen von der Partizipation auszuschließen. Während das Zentrum die Regeln der

---

3 So etwa der Präsident des Direktoriums Lazare Carnot anlässlich der Verurteilung des Kommissars Sonthonax. (Vgl. „Saint-Domingue et Santhonax“ 1822: 3). Dies ist für mich eine etwas hermetische bibliographische Angabe...

4 Nicht nur das Verhältnis zwischen Kolonialherren und Kolonisierten ist von Distanz geprägt: Auch diejenigen Bevölkerungsteile, die aus der Verbindung zwischen beiden entstehen – die *gens de couleur* –, sind von wichtigen Rechten innerhalb der kolonialen Gesellschaft ausgeschlossen.

Beteiligung an der Macht gerade verändert, die *gens de couleur* gemäß den Idealen Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit daran partizipieren lassen will und über die Abschaffung der Sklaverei heftig diskutiert, arbeiten die führenden Gruppen in der Kolonialgesellschaft solch einem Vorhaben vehement entgegen.<sup>5</sup> Die entsprechenden Gesetzgebungen (vgl. den *Code noir* sowie die *Déclaration des droits de l'homme*) werden jedoch von der Kolonialversammlung, die ihren Sitz auf Saint-Domingue in Saint-Marc hat, zwischen April und August 1790 ignoriert. Die Autonomiebestrebungen der Elite wollen unabhängig vom revolutionären Frankreich gerade die nach Rasse und Klasse hierarchisierte Gesellschaft festschreiben, die *gens de couleur*, *affranchis* und Sklaven vom Staatsbürgerstatus und von politischer Partizipation ausschließt. Dies ruft die Empörung der *gens de couleur*, vor allem der farbigen Plantagenbesitzer auf den Plan, die sich auf die Forderungen der französischen Revolution berufen. Die Revolte einer kleinen Gruppe beginnt in Reaktion auf die Ereignisse mit einem bewaffneten Aufstand, dessen Genese und Verlauf Vieux-Chauvet in ihrem Roman erzählt.

In der Auseinandersetzung beziehen sich die einzelnen Gruppen in der Kolonie in ihrem Selbstverständnis unterschiedlich stark auf die französische Nation und ziehen aus dieser Bezugnahme die Rechtfertigung ihres Handelns in der komplexen Gemengelage zwischen den Interessen des Mutterlands und denen der Kolonie. Die konkurrierenden und koalierenden Gruppen verhandeln über ihre staatsbürgerlichen Rechte und jeweiligen Interessen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bezugsrahmens der französischen Nation. Vieux-Chauvets Text gestaltet einerseits die Utopie des über Rassen- und Gendergrenzen hinweg solidarischen Nukleus der haitianischen Revolution und macht andererseits ihre Einschränkung durch die Ambivalenzen, die die historische Position der *hommes* und *femmes de couleur* bestimmen, deutlich.

5 Die in Frankreich seit der Aufklärung geführten Debatten um die Legitimität der Sklaverei sowie jene um die Partizipation an politischen Grundrechten (also um Staatsbürgerrechte) bestimmen diese Auseinandersetzungen wesentlich. Publikationen wie Rousseaus *Contrat social* und Raynals *Histoire des deux Indes* und später Abbé Gregoires *De la Littérature des Nègres* (1808), die die Sklaverei grundsätzlich verurteilten, wurden in den Kolonien rezipiert; sie sind ebenso gewichtige Faktoren in diesen Auseinandersetzungen wie der Umsturz der sozialen Ordnung in Frankreich selbst und die Sklavenaufstände in Martinique und Guadeloupe. Entsprechende Gesetzgebungen wie der *code noir* von 1685 und die *Déclaration des droits de l'homme* vom August 1789 stellen die *affranchis* afrikanischen Ursprungs mit Weißen gleich, das Zensuswahlrecht bezog wohlhabende *hommes de couleur* ein. 1794 schafft die französische Nationalversammlung die Sklaverei ab.

In ihm handeln die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen das staatsbürgerliche Subjekt aus, und zwar vor allem das in die Zukunft projizierte der noch nicht existierenden, unabhängigen Republik Haiti auf dem Territorium der Kolonie. Dies umso mehr, als das französische koloniale Subjekt sich als nicht reformierbar erweist.

Erst ab 1797, mit der Gouverneurschaft des schwarzen Generals Toussaint Louverture, spricht die Geschichtsschreibung von der konsequenten Verfolgung der Unabhängigkeitsidee. Nachdem Napoleon die Sklaverei wieder eingeführt hatte, erhoben sich die Sklaven mit Macht und schlugen die französische Armee, die 1802 die Unabhängigkeit Saint Domingues militärisch verhindern sollte.

## 2. Die Repräsentation einer unfassbaren und unerhörten Revolution

Wie über eine Revolution schreiben, die sich gerade durch ihre Unfassbarkeit, ihre Ambivalenz und Gewalt definiert und von der die Mehrheit der Akteure kein schriftliches Zeugnis hinterlassen hat? Zwar wurde eine breite Debatte über die Abschaffung der Sklaverei in Frankreich seit der Aufklärung geführt und gesellschaftliche Kräfte wie die *amis des noirs* setzten sich dafür ein. Dennoch zeigen die Reaktionen auf die Ereignisse im Kontext der haitianischen Revolution sowie ihre Repräsentationen, wie unbegreiflich und unerhört der Gedanke war, dass Sklaven eine erfolgreiche Revolution durchführen und zu staatsbürgerlichen Subjekten werden konnten. Die Geschichtsschreibung der letzten zehn Jahre hat versucht, genau diese Perspektive in den Blick zu nehmen und mit Zeugnissen zu belegen (vgl. Geggus 1982, 2001). Texte der Weltliteratur, von Heinrich Kleists Novelle *Die Verlobung von Santo Domingo* (1811) über Edouard Glissants *Monsieur Toussaint* (1971) bis zu Heiner Müllers *Der Auftrag* (1979) bestätigen die überregionale, transatlantische, historische Bedeutung und Langzeitwirkung des Ereignisses. Hans-Jürgen Lüsebrink (1994) unterscheidet in seiner Bestandsaufnahme der karibischen und kontinentalamerikanischen literarischen Verarbeitungen des Ereignisses drei verschiedene Tendenzen der Fiktionalisierung der haitianischen Revolution: 1. die Dämonisierung der Ereignisse vor allem durch emigrierte Plantagenbesitzer, aber auch Kolonialbeamte etc., 2. die Legitimation innerhalb der

identitätsbildenden Texte der haitianischen Literatur und 3. eine dialektische, synkretistische Sicht innerhalb postkolonialer *re-écriture*.

Das Bild der haitianischen Revolution war in der Wahrnehmung der Zeitgenossen von außergewöhnlicher Grausamkeit und Zerstörungskraft geprägt, und zwar vor allem von Seiten der aufständischen Sklaven. Es repräsentiert die Perspektive französischer und kreolischer Staatsbeamter, Militärs sowie Reisender und kreolischer Plantagenbesitzer auf die Ereignisse. In ihren Texten suchen sie Erklärungsmodelle für den Verlust der Kolonien, für die Niederlage des napoleonischen Heeres 1804 ebenso wie für das unerhörte Ereignis, das die Verhältnisse zugunsten derjenigen Gruppe verändert, die bis dato nicht als staatsbürgerliches Subjekt gedacht wurde. Diese Berichte und Memoiren politischer und militärischer Akteure sowie Reiseberichte und Romane, die vom letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts veröffentlicht werden, sind Teil der Debatte um die politische Reform in Frankreich und um die Abschaffung der Sklaverei (1848). Sie halten ein Bild aufrecht, in das die Perspektive der *hommes de couleur* sowie der sich befreienden Sklaven nur wenig Eingang findet. Die Berichte und Memoiren sind Quellen für die Klassiker der europäischen Romantik, etwa Hugos *Bug Jargal* (1819/1826) oder Lamartines *Toussaint Louverture* (1850), die bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts die Rezeption des Ereignisses bestimmen.

Die haitianische Geschichtsschreibung sowie verschiedene literarische Texte – zumeist Theaterstücke –, die nach 1804 in den ersten Jahrzehnten der haitianischen Republik entstehen, sind stark hagiographischer Natur und heben entweder die Verdienste mulattischer Führer wie André Rigaud und Alexandre Pétion oder jene der schwarzen Führer wie Toussaint Louverture oder Jean-Jacques Dessalines hervor.<sup>6</sup> Erst C.L.R. James' historiographischer Text *The Black Jacobines* (1938) hat für die Geschichtswissenschaft sowohl einen

6 Die neue Elite nach 1804 feiert ihre Helden Boisrond-Tonnerre, Juste Chanlatte. In der neuen Republik entstehen zwischen 1844 und 1963 eine Reihe von Theaterstücken zum Thema, die von Hoffmann (1995) als hagiographisches Theater qualifiziert werden: Pierre Fauberts (1844) erstmalig aufgeführtes historisches Drama *Ogé, ou le préjugé de couleur* (1858), Alcibiade Pommeyracs *La dernière nuit de Toussaint Louverture* (1877), Massillon Coicous *L'empereur Dessalines* (1906), Isnardin Vieux' *Mackandal* (1925), Vernigaud Leconte's *Roi Christophe* (1926), Marcel Dauphins *Boisrond-Tonnerre* (1954), Jean F. Brierres *Pétion et Bolivar* (1955) und René Philoctetes *Boukman* (1963). Einen Erzählband zum Thema unter dem Titel *Entre maîtres et esclaves* veröffentlichte Jean-Joseph Vilairé (1943).

radikalen Wechsel der Perspektive vorgenommen als auch ein komplexeres Bild gezeichnet. Die literarischen Texte karibischer Autoren – C.L.R. James literarische Version von *Black Jacobines* 1938, Alejo Carpentiers *El reino de este mundo* 1949, Derek Walcotts *Henri Christophe* 1949, Aimée Césaires *La tragédie du Roi Christophe* 1963 und Edouard Glissants *Monsieur Toussaint* 1971 – revidieren und unterlaufen die einseitigen, auf unregelmäßige Gewalt und einzelne Führerfiguren fokussierten Darstellungen aus karibischer Perspektive, indem sie die revolutionären Ereignisse im Kampf um Dekolonialisierung kontextualisieren und den Akzent auf das Imaginäre der schwarzen karibischen Gesellschaft verlagern. Sie sehen die Revolution als postkolonialen Erfahrungsraum, der nur fragmentarisch erschlossen werden kann. Ihr Fokus liegt auf schwarzen Subjekten, die differenzierte Rollen erhalten. Ihre *re-écriture* konzentriert sich auf die Ambivalenzen der historischen Charaktere, auf Vielstimmigkeit in dem Bewusstsein, dass es sich bei der haitianischen Revolution um einen „auch mit Mitteln der Fiktion nur fragmentarisch zu durchdringende[n] Erfahrungsraum“ handelt, indem „Grundkonflikte der postkolonialen Gegenwart [...] in ihren kulturanthropologischen Grunderfahrungen vorgelebt und in ihren politischen Grundkonstellationen vorgezeichnet [scheinen]: so etwa die Hypothek kolonialer Machtinszenierung [...], die Kluft zwischen mündlichen und schriftlichen Kommunikations- und Kulturformen, [...] der machiavellistische Kampf um Macht“ (Lüsebrink 1994: 156).

### 3. Marie Vieux-Chauvets Inszenierung einer revolutionären Utopie

Marie Vieux-Chauvets *La Danse sur le volcan* ist ebenfalls Teil des Prozesses der Umbewertung aus haitianischer Sicht und nutzt dafür den historischen Roman. Die haitianische Literaturwissenschaftlerin Madeleine Gardiner klassifiziert den Text in einer der wenigen Studien zu Vieux-Chauvets Werk als „un des rares essais entrepris chez nous dans ce genre: le roman historique“ (Gardiner 1981:60).<sup>7</sup> *La Danse sur le volcan* beleuchtet ein für den Ausgang der

---

<sup>7</sup> Erst 2001 veröffentlichte Fabienne Pasquet, Autorin schweizerisch-haitianischer Herkunft, mit *La deuxième mort de Toussaint-Louverture* einen weiteren Text in Romanform. Dieser Text, *re-écriture* in mehrfacher Hinsicht, beschäftigt sich mit Toussaint-Louverture und Heinrich von Kleist, beide

haitianischen Revolution eher marginales Ereignis: Der Roman setzt bei der Revolte der *gens de couleur* an, aber seine Spezifik besteht darüber hinaus vor allem darin, dass er den Zugang zur kolonialen Gesellschaft konsequent über weibliche Figuren und ihre Geschichten wählt: Frauen werden zu Beobachterinnen, Kommentatorinnen und Akteurinnen der Ereignisse.

Die nun folgende Analyse diskutiert die Figur der *femme de couleur* als Synekdoche für die Zwischenposition der *gens de couleur*, insbesondere im Hinblick auf ihre Rolle in der Erzählung der haitianischen Revolution. In diesem Zusammenhang wird die Frage aufgeworfen, inwiefern diese spezifische Erzählung der Ereignisse gesellschaftlicher Umwälzung als Versuch einer nationalen Gründungserzählung erfolgreich ist. Zudem wird erörtert, welche Rolle dabei die Parallelisierung der Räume des Theaters und der Kolonialgesellschaft einnimmt bzw. wie das Theater als Heterotopie der Kolonialgesellschaft und ihrer Unterminierung genutzt wird. Schließlich geht es darum, wie die Aushandlung der Interessenskonflikte der verschiedenen Gruppen durch die Zuordnung spezifischer Gewaltformen inszeniert und der Konflikt so als Bürgerkonflikt dargestellt wird. Eher als Ausblick denn umfassend soll abschließend die Frage diskutiert werden, in welchem Verhältnis die beiden historischen Referenzebenen des Romans (der Aufstand der *gens de couleur* Ende des 18. Jahrhundert und der Beginn der Duvalier-Diktatur Mitte des 20. Jahrhunderts) zueinander stehen.

Die Protagonistin Minette, eine freie *femme de couleur* aus dem Händlerviertel von Port-au-Prince, avanciert gemeinsam mit ihrer Schwester Lise (Alter Ego Minettes) zu einer gefeierten Sängerin am hauptstädtischen Theater in Port-au-Prince. Ihr Ausnahme-Talent – insbesondere ihre außergewöhnliche Stimme – ermöglicht den Töchtern einer freigelassenen Sklavin Zugang zu öffentlichen Räumen, den ihnen die rigide soziale Ordnung der Kolonie eigentlich verwehrt. In einer Art Zwischenstatus im Sinne von Homi Bhabhas Begriff des *Inbetween* (Bhabha 1990, 1994) partizipieren sie auf begrenzte Weise an der Welt der Weißen und Reichen und gehören andererseits über ihre Sozialisation und ihre Herkunft mütterlicherseits in das Milieu der *affranchis*. Der Weg Minettes kreuzt die Wege von Vertretern aller Gesellschaftsschichten, und eine auktoriale Erzählstimme, die sich über weite Teile

---

Gefangene in Fort Joux/Jura, und diskutiert die historischen Ereignisse der haitianischen Revolution und ihrer Rezeption.

auf Minettes Perspektive fokussiert, kommentiert ihre Auseinandersetzung mit den „Rassenvorurteilen“ der städtischen Gesellschaft in der Hauptstadt Port-au-Prince – dem Theater als Ort des Vergnügens, dem populären Viertel der *affranchis* – sowie der ländlichen, aber zugleich luxuriösen Welt der Plantagen. Die schwarzen Sklaven sind in Vieux-Chauvets Roman einerseits die gesichtslose, gezeißelte Masse, andererseits hat auch ihre Gruppe ihre individualisierten, gebildeten Vertreter in den Haussklaven Simon (vgl. *La Danse* 170, 194) und Ninninne (190), den entlaufenen Sklaven Zoé und Jean-Pierre Lambert. Minette trifft auf die Führer der Revolte der *hommes de couleur* von 1791 (Vincent Ogé und de Chavannes), die wie sie als Kinder des Handwerker- und Händler-Viertels dargestellt werden und die im Militär Karriere gemacht haben. Dieser Nukleus einer nichtweißen Gesellschaft, der sich in der Hauptstadt der Kolonie bildet, ist äußerst heterogen: Er umfasst freigelassene Sklaven aus Guadelupe und Martinique, aber auch aufgeklärte, nichtweiße Sklavenbesitzer wie den Geliebten Minettes Jean-Baptiste Lapointe. Die Figur Lapointes, ebenso historisch verbürgt wie Ogé und de Chavanne, dient dazu, die Grenzen der im Roman gestalteten Rassen- und Klassengrenzen überschreitenden Utopie zu verdeutlichen. Denn die Liebesgeschichte zwischen Minette und Lapointe scheitert letztlich an den unterschiedlichen Vorstellungen über Klassen- und Geschlechterrollen sowie über die Mittel des Kampfes um Gleichstellung der Gruppe der Nichtweißen.

Über Minette erschließen sich dem Leser die für den Roman wichtigen gesellschaftlichen Räume: zum einen das Theater und zum anderen die Welt der *gens de couleur* sowie der *affranchis*. In beiden Räumen ereignet sich der Prozess ihrer Bewusstseinsbildung, in beiden wird der Konflikt ausgetragen und inszeniert.

### 3.1. Die exponierte Position der *femme de couleur*

Von Beginn an wird der Konflikt als einer beschrieben, der von unterschiedlichen sozialen Positionen aus geführt wird, die durch Rasse und Klasse markiert sind:

Entre les femmes de Saint-Domingue, la rivalité avait soulevé une lutte à mort qui régnait d'ailleurs à cette époque au sein de toute chose; rivalité entre colons blancs et „petits blancs“, entre officiers et le Gouvernement, entre les nouveaux riches sans noms ni titres et ceux de la grande noblesse de France; rivalité encore entre les planteurs blancs et les planteurs affranchis, entre les esclaves domestiques et les esclaves cultivateurs. Cet état de choses ajouté au mécontentement des affranchis et à la muette protestation des nègres d'Afrique traités comme des bêtes, créait une tension perpétuelle qui alourdissait étrangement l'atmosphère. (*La Danse 2*)

Vieux-Chauvets Text inszeniert die Rivalität der sozialen Gruppen als „Kampf auf Leben und Tod“. Als Ausgangspunkt wählt sie die Rivalität der Frauen, die für die Ausnahmesituation innerhalb der gesamten Gesellschaft steht. Diese exponierte Position entspringt dem Bemühen, Frauen als soziale Akteure überhaupt in den Blick zu nehmen und ihre Geschichten als Zugang zu dem revolutionären Geschehen zu gestalten. Denn zuvor spielten sie, weder in historiographischen noch in literarischen Darstellungen als Akteurinnen des Geschehens eine Rolle. Einzig die Rolle der sexualisierten Figur der Geliebten und der sittenlosen Verführerin ermöglichte der *femme de couleur* einen eingeschränkten Akteurstatus, der jedoch mit einer Stereotypisierung einherging. Mit der exponierten Figur der *femme de couleur* übernimmt Vieux-Chauvet nun allerdings nicht nur deren emblematische Funktion, sondern auch damit verbundene stereotype Momente, die sich in einer langen Tradition des Schreibens und Sprechens über die Kolonien diskursiv konstituiert haben und auf die Zeit vor dem historischen revolutionären Umbruch zurückweisen. Auf diese versteckten und möglicherweise wenig intendierten Kontinuitäten verweist die Rolle der *femme de couleur* in einem zentralen Inter-text, den die Autorin sowohl in einer Autorennotiz als auch in einem Epigraph zu Beginn des Romans zitiert: Beide Male bezieht sie sich auf *Le Théâtre à Saint Domingue* von 1955, in dem Jean Fouchard das Theaterleben in der Kolonie rekonstruiert. Dieser Abhandlung sind das Sujet und die Protagonisten ihres Romans entnommen. In einem direkten Zitat übernimmt Vieux-Chauvet ebenfalls Fouchards paternalistische Ausdrucksweise:

[Voici l'histoire de] deux petites filles comblées de dons. En souriant, elles se frayèrent un chemin parmi les barbelés dressés contre leur race, bousculant les préjugés coloniaux, la jalousie et les haines, pour monter ensemble vers la Gloire, portées par le frémissement des foules enthousiastes ... (*La Danse Epigraph*)

Das Schicksal der beiden Mädchen ist in der Darstellung des haitianischen Historikers außerordentlich, weil sie sich den kolonialen Vorurteilen entgegenstellen. Zugleich stehen sie für die Gruppe der *gens de couleur*, deren Aufbegehren sie einerseits verkörpern und deren veränderten sozialen Status ihr Schicksal andererseits möglich erscheinen lässt.

Fouchards Darstellung hebt Minettes und Lises Erfolg zwar wohlwollend hervor, er führt ihn aber neben der außergewöhnlichen Stimme der beiden *femmes de couleur* zumindest partiell auf ihre Verführungskunst zurück. Das stereotype Bild der „poupées brunes“, „séduisantes“ (Fouchard 1955: 303, 310), eine Reminiszenz an das Bild der sittenlosen Verführerin aus der Kolonialzeit, lebt in seinem Text implizit fort. Sowohl für die Geschichte von Minette und Lise als auch für das stereotype Frauenbild stützt sich Fouchard auf Moreau de Saint-Méry, einen kreolischen Kolonialbeamten, der in den späten 1780ern ein ausgeklügeltes System rassischer Differenzierung etablierte, das der Restrukturierung der kolonialen Gesellschaft dienen sollte. In seiner *Description de la Partie Française de l'île de Saint Domingue* (1797/1875) beschreibt Moreau de Saint-Méry Personen gemischter afrikanischer und europäischer Herkunft als „instabile Hybride, physisch und moralisch degeneriert“. Während der *homme de couleur* feminisiert sei, wird die sexualisierte Figur der verführerischen *femme de couleur* für ihn zum „Archetyp“ der die Moral und die politische Stabilität gefährdenden Dekadenz sowie zur Ursache kolonialer Korruption.<sup>8</sup>

Marie Vieux-Chauvets Text ändert den Stellenwert der *femmes de couleur* und versucht seine Protagonistinnen von dem Image, das die *femme de couleur* auf verführerische sexuelle und körperliche Reize reduziert, zu befreien. So wird aus der unpolitischen koketten Schönen in Gestalt Minettes die

<sup>8</sup> Vgl. auch Garrigus 1997: 3f. In Übereinstimmung mit dieser Politik wurden Teile der kolonialen Elite, die nun als *gens de couleur* galten, systematisch ausgegliedert. Dies änderte sich mit der französischen Revolution, in der die *gens de couleur* als Verbündete Frankreichs ein anderes Bild einforderten. Für die *femmes de couleur* war die Rehabilitierung (von „colonial courtesans to republican wives“, Garrigus 1997: 10) wesentlich komplexer und schwieriger.

moralisch verantwortungsbewusste, politisch denkende und ihre Kunst in den Dienst gesellschaftlicher Veränderung stellende Frau. Das Stereotyp wird jedoch auch bei ihr insofern präsent gehalten, als Minettes Schwester Lise es als Kontrastfigur zur Heldin durchaus verkörpert. Sie erscheint oberflächlich schön, denkt an ihren finanziellen Vorteil und hat vor allem keine weiterreichenden künstlerischen Ambitionen. Die Autorin nutzt das Moment der „verführerischen“ Stimme also auch für ihr Anliegen, allerdings wird die außergewöhnliche Stimme durch Minettes revolutionäre Moral und den Dienst an der Sache sublimiert.

Fouchard stellt Verbindungen zwischen den biographischen Daten der Schauspielerinnen und dem Massaker an den *gens des couleur* im November 1791 (in Reaktion der *colons* auf die Rebellion der *gens de couleur*) her, wonach sich die Angaben über die historischen Figuren Minette und Lise verlieren. Er lässt seine Erzählung ihres Schicksals als Märchen enden:

Il y avait une fois, deux fillettes de couleur qui partirent à la conquête de Saint-Domingue. On les vit portées par le frémissement des foules enthousiastes, avec comme un défi la grâce de leur sourire et la chanson de leur voix.

Le reste, l'Histoire ne l'a pas dit.

Saura-t-on, un jour, la fin de ce beau conte de fées?

Depuis longtemps, la Nuit est tombée, comme le rideau après les derniers rappels, sur le secret des deux petites filles brunes de la rue Traversière ... (Fouchard 1955: 344)

Minettes und Lises Aufstieg in zuvor segregierte öffentliche Räume und ihr Verschwinden aus der Geschichtsschreibung liest Fouchard allegorisch für das Schicksal der *gens de couleur*, die nur zu bestimmten öffentlichen Räumen der Kolonialgesellschaft Zugang hatten und bis auf eine Minderheit nur einen Vornamen und keinen Nachnamen tragen durften. Zugleich dokumentiert er anhand ihrer allegorischen Geschichte genau dieses Verschwinden und schreibt sie so wieder in die Geschichte ein. Anhand dieser allegorischen Lesart der *femme de couleur* als Emblem für die ausgeschlossenen sozialen Gruppen dokumentiert der Autor haitianische Geschichte für diese ausgeschlossenen Gruppen und revidiert zugleich die Geschichtsschreibung.

In *La Danse* wird nun revidierte Geschichte in eine nationale Erzählung umgewandelt. Die zentrale Liebesgeschichte des Romans bedient sich des

Modells der *national romance*, das Doris Sommer für die nationalen lateinamerikanischen Gründungsromane des 19. Jahrhunderts aufgezeigt hat. In ihnen repräsentieren die Protagonisten, vor allem die Liebenden, verschiedene Regionen, ethnische, politische und ökonomische Gruppen, die es in der neuen Nation zu vereinen gilt.<sup>9</sup> Auch wenn *La Danse* Mitte des 20. Jahrhunderts entsteht, so ist der Text ein Versuch, die verschiedenen Bevölkerungsgruppen der haitianischen Gesellschaft zu einen und das individuelle Schicksal der Liebe Minettes zum Sklavenbesitzer und anarchistischen Revolutionshelden Jean-Baptiste Lapointe allegorisch für die Ebene der haitianischen Gesellschaft zu deuten. Die immer wieder vollzogenen Trennungen und die verzögerte Vereinigung der Liebenden nehmen dieses Muster auf: Minettes heftige Leidenschaft für den attraktiven und charismatischen Lapointe wird durch ihre abolitionistischen Prinzipien und ihre Leidenschaft für das Theater gestört; verlässt sie ihn zunächst aus Empörung, weil er seine Sklaven misshandelt, so tut sie es ein weiteres Mal, weil sie ihre Theaterkarriere voranbringen will. Auf seinen Einwurf: „si tu m’aimais assez pour tout quitter, je t’offrirais le mariage ...“ entgegnet sie: „ma carrière fait aussi partie de ma vie. [...] Chacun de nous tient à ce qu’il possède.“ (*La Danse* 223) Hier werden in den vierziger und fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts neben der allegorischen Unvereinbarkeit der beiden Lebensentwürfe auch die Ansprüche der Autorin an die Geschlechterdemokratie und an die Partizipation am nationalen Aufbau formuliert. Sowohl auf der privaten als auch auf der gesellschaftlichen Ebene bestimmt letztlich die Haltung zur Sklaverei den Ausgang der Unternehmungen: Lapointe hält an der Sklaverei fest und Minette ist Trägerin revolutionärer Ideale. Die von den beiden Liebenden vertretenen politischen, ökonomischen und sozialen Flügel der Gruppe der *gens de couleur* erscheinen unvereinbar, auch wenn der Kampf gegen die Vorherrschaft der *colons* sie zunächst eint.

---

9 Bei Sommer heißt es: Anf.z. Classic examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like. Their passion for conjugal and sexual union spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan minds along with hearts.“ (1991: 5)

### 3.2. Das Theater als Heterotopie: Die koloniale Gesellschaft vor und auf der Bühne

Der Roman parallelisiert die Räume des Theaters und der Kolonialgesellschaft. Die Idee des Theaters als Ort der Repräsentation *par excellence*, an dem Darstellen und Vertreten, Simulation von Ordnungen und Inszenierung von Welt stattfinden, ist zentral für Chauvets Poetik der Inszenierung des Konflikts. Im Sinne von Foucaults heterotopischem Ort vermag das Theater „an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammen[zu]legen, die an sich unvereinbar sind.“ (Foucault 1991: 42) Es ist ein paradoxer Ort der Abweichung und zugleich der Repräsentation. Es hat die Funktion, einen Illusions- und einen Kompensationsraum zu schaffen. Insofern ist das Theater, das bereits im revolutionären Frankreich als Metapher für gesellschaftlichen Umbruch gesehen wird, der prädestinierte Ort für die Inszenierung des Bürgerkonflikts.

Vieux-Chauvet inszeniert im öffentlichen Raum des Theaters die koloniale Gesellschaft von Port-au-Prince: Dort trifft man sich, repräsentiert und kommentiert; dort sind die einzelnen gesellschaftlichen Schichten vertreten. Der Zuschauerraum repräsentiert die Segregation der Kolonialgesellschaft in Plätze für die nicht-weißen freien Bürger auf den bühnenfernen Rängen und für die weiße Stadtbevölkerung im Parkett sowie Logen für die reichen Plantagenbesitzer und damit die Distanz zwischen den einzelnen Gruppen. Ihre Interaktion ist vermittelt durch die Reaktion auf das Geschehen auf der Bühne. Die Bühne spiegelt die Gesellschaft, schafft aber auch über das fiktionale Geschehen neue Möglichkeiten und Illusionen. Minettes Auftritt wird von den verschiedenen Plätzen aus unterschiedlich rezipiert und diese Rezeption ist wiederum Gegenstand von Kommentaren. Auf der Bühne selbst findet eine Vermischung, eine Überschreitung der „rassisch“ markierten Grenzen statt. Sie repräsentiert insofern eine imaginäre Welt und eröffnet einen Möglichkeitsraum; es entsteht ein utopischer und ein Illusionsraum. Minettes Stimme ist das sublimale Detail, über das sich eine Gemeinschaft der Bewunderung herstellt, die imaginäre Gemeinschaft, die auch laut Benedict Anderson am Ursprung des nationalen Bewusstseins steht.

Im Theater erhält Minettes Kampf um Partizipation an der Welt der Kolonialgesellschaft eine zusätzliche Dimension: Hier wird der Kampf um Repräsentation zur Auseinandersetzung mit Grundprinzipien künstlerischer Re-

präsentation erweitert. Als erste nicht-weiße SchauspielerIn am Theater von Port-au-Prince spielt sie den klassischen französischen Kanon. Sie verunsichert damit die internen Grenzen der Kolonialgesellschaft in einem Raum, der einerseits die Gesellschaft als *mise en abyme* repräsentiert, andererseits aber als Illusions- und Möglichkeitsraum einen Ausnahmeort, einen Nicht-Ort darstellt. Daher kann auf der Bühne gespiegelt und imaginiert werden, was in der Gesellschaft nicht möglich ist. Im Theater als ökonomischem Unternehmen und sozialem Raum muss Minette jedoch ebenso politisch argumentieren, strategisch denken und taktisch handeln wie in der Kolonialgesellschaft außerhalb, um als gleichberechtigtes Mitglied anerkannt zu werden. Dies ist etwa der Fall, wenn sie sich weigert, ohne Gage zu spielen, bestimmte Sujets und Rollen ablehnt, und das Theater zeitweilig verlässt, um ihren Forderungen Nachdruck zu verleihen. Ihre Revolte findet in der sozialen Interaktion in der Theatertruppe statt:

Toute sa révolte, toute sa rage accumulée se servirent de cette soupape pour s'échapper. Rejetant ses draps, elle vociféra après les blancs, en les traitant de féroces et d'exploiteurs.

– Vous, toujours vous, rien que vous. Que reste-t-il pour les autres races après celle des blancs? Vous êtes-vous jamais demandé si je crevais de faim? J'ai travaillé près de trois ans sans toucher un sol, ce n'est rien cela, n'est-ce pas? Le travail gratuit, c'est fait pour les gens comme moi. Que je m'esquinte, c'est naturel. Je ne jouerai pas après-demain, je ne jouerai plus jamais, vous m'entendez. Je vous hais, je hais le monde entier... (*La Danse* 263f.)

Der Ort, den der Theaterdirektor ausdrücklich als unpolitisch markiert – „Nous ne faisons pas de politique, Minette, nous sommes des artistes“ (126) –, wird zum Politikum, wenn Minette auf der Bühne erscheint oder aber einen regulären Vertrag fordert, den ihr die Vertreter der *colons* verweigern. Als sich die politischen Ereignisse und die Kampfaktionen zuspitzen, verlässt Minette den Theaterraum und widmet sich den Aktionen der *gens de couleur*. (vgl. 341f.) Sie setzt ihre Stimme bei den Aktionen auf der Straße als Mittel des friedlichen Protests und der Abwendung von Gewalt zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen ein (vgl. 351).

### 3.3. Die Inszenierung der Gewalt einzelner Konfliktparteien

In der Kolonialgesellschaft außerhalb des Theaters wird der Konflikt durch physische Gewalt ausgetragen, und den einzelnen Gruppen der *colons*, *affranchis/gens de couleur* und *esclaves marrons* (entlaufene Sklaven) werden spezifische Formen von Gewalt zugeordnet. Teil der Subjektwerdung Minettes ist ihre Selbstverständigung über die angemessene Form der Revolte und des Kampfes: „Ah! Comment lutter? Les armes étaient trop inégales. Il fallait donc pour se venger tuer par surprise, assassiner dans l'ombre?“ (247)

Im Gegensatz zum Theater als institutionalisiertem und ritualisiertem Raum und als *mise en abyme* der Kolonialgesellschaft konstituiert der Text den öffentlichen Raum der Stadt als Ort, an dem physische Gewalt von den *colons* als *spectacle* sichtbar wird. Von der Misshandlung eines *esclave marron*, eines entlaufenen Sklaven, zu Beginn des Textes heißt es: „jamais encore un tel spectacle ne l'avait autant bouleversée.“ (37) Die beiden Führer des Aufstands der *hommes de couleur*, Vincent Ogé und Chavanne, werden in einem Schauprozess gerädert (vgl. 322): „C'est pour quand le spectacle?“ (328). Die Zur-Schau-Stellung der Gewalt als Bestrafung entspricht einer historischen Praxis, die als Ritual der Wiedereinsetzung der Macht, der Wiederherstellung der Ordnung durch die *colons* verstanden werden kann. Diese destruktiven Rituale der Wiedereinsetzung der alten Ordnung, in denen die nicht-weiße Bevölkerung Objekt der physischen Gewalt der *colons* und passiver Teil der gewalttätigen Inszenierung von Maßregelungen werden, stellt Vieux-Chauvet dem utopischen Möglichkeitsraum des Theaters gegenüber, indem nicht-weiße Subjekte Agens der Inszenierung werden.

Die Darstellung von Gewalt ist einer der wenigen Anlässe, zu denen die Gruppe der Sklaven als Handelnde in Aktion tritt: Die Gewalt der entlaufenen Sklaven, der *marrons*, wird im Gegensatz zur inszenierten Gewalt der weißen Plantagenbesitzer als chaotisch und unerwartet präsentiert. Ganz im Sinne der These Herfried Münklers wird die Bürgerkriegsgewalt als ungeregelt markiert (vgl. Münkler 2005: 8). Sie findet zunächst außerhalb der Stadtgrenzen statt und nähert sich dieser aber konsequent mit dem Fortschreiten der Handlung:

Les esclaves marrons continuaient à terroriser les habitants des plaines et des villes. Leur soumission n'avait été qu'un *simulacre*. Ils descendaient des mornes en

bandes hurlantes pour piller les ateliers auxquels souvent ils mettaient le feu. (*La Danse* 281, Herv. v. Verf.)

Die kleine Gruppe der *esclaves marrons* wird als besonders gefährlich präsentiert, denn sie bedienen sich innerhalb des Stadtraums der Maskerade und der Dissimulation:

A cette époque une nouvelle forme de marronnage plus subtile sévissait. Des esclaves, après s'être enfuis des habitations, se rendaient dans les villes où ils circulaient habillés en affranchis. Ces esclaves formaient un petit lot dangereux, sans foi, ni loi. Embusqués dans les bois, ils attaquaient les voyageurs, pillaient et détroussaient ceux qui passaient à leur portée. Pourchassés par la maréchaussée, ils revenaient alors dans les villes où ils se mêlaient à la foule déguisés [sic] en affranchis pour dépister les soupçons. (283)

Der Ausbruch der Gewalt der Sklaven führt zum Höhepunkt des Romans, an dem die Titelmetapher des Vulkans aufgenommen wird.

Das letzte Viertel des Romans ist den militärischen Aktionen der *hommes de couleur* gewidmet. Ihre Gewalt ist nun organisiert, sie agiert aus dem Geheimen, ist aber immer Regeln und einer Strategie unterworfen. Ihre Aktionen werden am differenziertesten geschildert, etwa konspirative Treffen und konzertierte Aktionen an verschiedenen Orten der Insel.<sup>10</sup> Einzig Lapointe, Minnettes Geliebter, eine Figur zwischen Terrorist und Revolutionsheld, greift wie die *marrons* zu unregelmäßiger Gewalt aus dem Hinterhalt und wie die *colons* zu Terroranschlägen auf Unschuldige. Damit setzt er sich von der Reihe der positiv konnotierten Figuren der Revolte ab. Indem sich Minette jedoch in ihrem persönlichen Reifungsprozess vor allem mit Lapointes Form der Gewaltausübung auseinandersetzt, erhält diese Form der Gewalt Gewicht. Sie erscheint ihr zunächst unangemessen brutal,<sup>11</sup> später als angemessen

10 Die Namen Chanlatte, Pétion und Rigaud fallen und verweisen damit auf die historischen Führerfiguren der *gens de couleur*.

11 Seine Gewalt wird darüber hinaus als zügellose Wut beschrieben, die sich Bahn bricht, und mit einer Ohnmacht angesichts fehlender anderer Mittel begründet. Gegen Ende des Romans ähnelt er einem Verrückten: „[...] les yeux fulgurants, un sourire cruel au coin des lèvres, il poignarda des blancs avec des gestes déments“ (353). Seine Gewalt ist vom Nahkampf geprägt, im Text heißt es „Mann gegen Mann“.

sene Antwort auf die Grausamkeit der Bestrafungsakte der *colons*, um den eigenen Hass zu stillen:

Si elle avait haï les blancs, jamais encore elle n'avait su à quel point ce sentiment pouvait être violent, amer et destructeur. Elle rêvait la nuit qu'elle enfonçait de gros couteaux dans des nuques blanches en souriant tranquillement comme si elle s'acquittait d'une tâche délicieuse. Combien depuis elle s'était sentie plus près de son amant! (*La Danse* 266)

Indem der Roman die von den beteiligten Gruppen ausgeübte Gewalt differenziert und das Ringen um die angemessene Form des Widerstands beschreibt, korrigiert er die gängige Rezeption der Ereignisse um die haitianische Revolution als Exzess ungeregelter Gewalt. Daher kann Lapointes Gewalt, die den *gens de couleur* in entscheidenden Situationen durchaus militärischen Vorteil einbringt, indem sie den Gegner verwirrt und in Panik versetzt, letztlich keine positive Konnotation erlangen, gilt es doch, sich von dieser zu distanzieren und das Ereignis umzuinterpretieren. *La Danse* rechtfertigt die Gewalt der *gens de couleur* und präsentiert Erklärungsansätze: Ihre Gewalt wird ausdrücklich durch die Ausschreitungen der *colons* motiviert sowie durch die wiederholte Nichtachtung ihrer politischen Anstrengungen um politische Partizipation. Die militärische Gewalt wird zur notwendigen Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, denn sie dient der Durchsetzung ihrer Forderungen nach Gleichberechtigung.

Ausgehend von der angespannten Situation zwischen den einzelnen sozialen Gruppen zu Beginn des Romans nähert sich der Spannungsbogen über vereinzelte Ausbrüche von Gewalt und die Häufung der Zwischenfälle dem Höhepunkt. Das Geschehen eskaliert, als ein Vertrag zwischen *gens de couleur* und *colons* von den *colons* gebrochen wird. Die gesamte Stadt ist in Folge dessen von den Kampfhandlungen betroffen, es kommt zu einem „corps à corps“, in das auch Frauen und Kinder aus dem Viertel der *affranchis* verwickelt sind. Plünderungen und Brandschatzung enden in einem Massaker, bei dem Hunderte von nichtweißen Frauen und Kindern umkommen. In dieser Situation, zu der die asymmetrische Macht- und Gewaltkonstellation kulminiert, greift Minette zur Waffe, um sich zu verteidigen, trotzdem verliert sie Mutter und Schwester und wird selbst verwundet; Wohnhäuser, Geschäfte und das Theater werden durch ein von den *colons* gelegtes Feuer verwüstet. Vier

Tage nach diesem Massaker erheben sich die Sklaven und säen ihrerseits Gewalt, plündern, brandschatzen, vergewaltigen, antworten mit gleicher Brutalität – „ivres de vengeance et de haine“ (*La Danse* 359):

Le volcan, que les colons, pendant de longues années avaient voulu croire inexistant, était en éruption. En guise de lave et de cendres, la foule immense des esclaves coulait des mornes, sortant des ateliers et des bois comme vomis par un cratère. Et leurs mains armées frappaient à leur tour, sans pitié ... (360).

Das Eingreifen der Massen von schwarzen Sklaven stellt die Verbindung zur Titelmetapher des Vulkans her und verweist somit auf die Klimax der aufständischen Gewalt. Jedoch liegt, parallel zum im Zitat beschriebenen Bild der plötzlich ausbrechenden Gewalt, die die kreolischen Grundbesitzer zu lange ignorierten, auch der Fokus von Vieux-Chauvets Roman nicht auf den aufständischen Sklaven als Protagonisten. Die Autorin setzt mit der Vulkanmetapher das durchaus problematische Bild der ungelenkten und ziellosen schwarzen Masse, die sich wie „Lava“ plötzlich und ungebändig über die Zivilisation ergießt, fort. Das legendäre Treffen der schwarzen Führer im *Bois Caiman*, das etwa in Alejo Carpentiers *El reino de este mundo* zur entscheidenden Szene wird, findet bei Vieux-Chauvet als Vorbereitung der ersten gemeinsamen Aktion von *hommes de couleur* und Sklaven nur in drei Zeilen Erwähnung. Chauvets Perspektive ist jene der *gens de couleur* und nicht der Sklaven. Für sie sind die *gens de couleur* die entscheidenden Kämpfer und Strategen, die die Bevölkerung leiten. Sie kann die Mehrheit der schwarzen Sklaven nicht als revolutionäre Subjekte jenseits ungerichteter und zügelloser Gewalt imaginieren.

### 3.4. Dissimulation als politische Strategie, politische Repräsentation als Komödie und die Straße als Bühne

In ihrem ersten gemeinsamen Kampf gegen die *colons* erreichen *affranchis* und freie Sklaven einen Sieg, der in einem Friedensvertrag mit den *colons* endet und ihnen endlich politische Partizipation gewähren soll. Dieser Vertrag (das *Concordat* von Damiens, vgl. *La Danse* 343) wird als Akt der Versöhnung zwischen *colons* und *gens de couleur* präsentiert. Bereits während der

Schilderung des Aktes wird jedoch seine Glaubhaftigkeit in Frage gestellt. Die Rituale und Gesten der nationalen Einigung wie das Hissen der Fahne sollen den Vertrag besiegeln, erweisen sich jedoch als trügerische Zeichen. Das politische Spiel mit der Dissimulation wahrer Beweggründe und konträr gelagerter Interessen mündet in die Inszenierung der nationalen Symbole als strategischem Akt, denn deren Einsatz dient dem Zweck der Verzögerung: Der Vertrag wird gebrochen. Und damit ergibt sich zwischen Kolonialgesellschaft und der Welt des Theaters eine weitere Parallele: Die politische Repräsentation gerät zur Komödie (vgl. *La Danse* 346), es regiert das Prinzip der Dissimulation, des trügerischen Scheins.

Jedoch nicht nur die *colons* nutzen politische Verhandlungen zum trügerischen Taktieren. Um den Vertrag aufrechtzuerhalten, verraten die *hommes de couleur* die *esclaves marrons*, die zuvor den Sieg ermöglicht hatten. Dieser Verrat kostet dreihundert *marrons* das Leben. Den Warnungen der *femmes de couleur* wird kein Gehör geschenkt: Minettes Ideal der *gens de couleur* als utopischer Kern der Revolution wird erschüttert, denn sie erkennt, dass jene nur die eigenen Interessen vertreten. Ihr Kindheitstraum, alle Sklaven freizukaufen, lässt sich auch auf diese Weise nicht realisieren. Deutlich wird: Einheit kann auf diesem Wege nicht mehr erreicht werden. Das Ideal der gleichberechtigten Partizipation erfüllt sich nicht und bleibt als Auftrag bzw. Vision für eine künftige staatliche Gemeinschaft, die eben nicht die französische ist, bestehen.

Die Schlusszene des Romans, der tatsächlich über weite Strecken wie ein Theaterstück mit verschiedenen Szenen und Bühnenbildern funktioniert, stellt die von Minette mehrmals beschworene Einigkeit zeitweilig her: Sie vereint alle Gruppen durch die Verkündigung der Abschaffung der Sklaverei. Die politische Entscheidung des Kommissars Sonthonax, die Abschaffung der Sklaverei eigenmächtig zu verkünden und damit die Unterstützung der Sklaven gegen die *colons* und deren verbündete Kolonialmächte England und Spanien zu erreichen, kommentiert der Roman wie folgt: „Et c'est ainsi que les trois classes si distinctes depuis des centaines d'années se trouvèrent pour une fois confondues.“ (368) Kann „confondues“ zunächst als „vermischen“ und „verschmelzen“ und damit „vereinen“ verstanden werden, so weisen die anderen Wortbedeutungen – verwechseln, durcheinander bringen, verwirren und entlarven – auf das verquere Moment dieser Szene und dieses politischen Aktes hin. Diese semantischen Aspekte des Vermischens im Sinne eines Durchein-

anders lassen eine Deutung zu, die das Nichterreichen des Ziels, ein Misslingen der Einheit suggeriert.

Die Bühne wird in einer letzten Szene auf die Straße verlegt, auf der sich durch die Kämpfe ein neuer Möglichkeitsraum eröffnet: Umringt von ihren Freunden des revolutionären Nukleus, der hier wiederum freie Schwarze, *gens de couleur* und weiße Abolitionisten vereint, verhilft Minette durch ihren Gesang dem erhabenen Moment der Vereinigung aller gesellschaftlichen Gruppen zur Anerkennung:

Minette avait l'air d'être seule au milieu de la foule, seule ou avec quelqu'un qu'elle suppliait. Ses mains jointes, son attitude tendue trahissaient une détermination qui n'avait rien à voir avec un simple désir de chanter. C'était autre chose, une évasion vers l'au-delà, une simple idée peut-être qu'elle aiderait au miracle [...]. (*La Danse* 370)

De ces deux mains, Minette comprima son cœur et lança dans un ultime effort sa voix splendide qui reprit seule le chant de paix.

Les commissaires cherchèrent des yeux la citoyenne qui chantait. Cette voix mêlée au son des cloches portait jusqu'au ciel un incomparable message de reconnaissance. (371)

Dies ist möglich, da sie eine Ausnahmefigur verkörpert: Sie verfügt über moralische Qualitäten, Ideale wie Gleichheit und Solidarität, die sich in Loyalität zu ihrer Mutter und damit zu ihrer Herkunft sowie in ihrer Empathie für das Schicksal der schwarzen Sklaven manifestieren. Damit hebt sie sich von anderen Vertretern der *gens de couleur* (etwa ihrer ebenso talentierten Schwester) ab und wird zur legitimen Trägerin der revolutionären Ideale. Chauvets Heldin riskiert ihr Leben in diesem künstlerischen und zugleich körperlichen Einsatz aller Kräfte. Minettes exponierte Zwischenposition als *femme de couleur*, die Vieux-Chauvet durch den gesamten Text hindurch aufbaut, erfüllt hier noch einmal ihren einenden Zweck. Ihre Stimme wird zum Instrument, das Mischung, und damit nach Vieux-Chauvets Ideal Einheit erzeugt, indem es alle Zuhörenden in der Bewunderung verbindet und den Moment zu einem besonderen macht: „Une voix de femme chantait un air divin et cette voix sembla ... d'un timbre si spécial, qu'il s'arrêta pour mieux l'entendre.“ (373)

Es ist Lapointe, den Minettes Gesang erreichen und vom Wunder des erkämpften Erfolgs überzeugen will. Dieser konstatiert mit einem Blick auf

die Menge, die sich auf dem Platz versammelt hat: „la population pour une fois mêlée sans haine ni préjugés [...]“ (373) Als Minettes von der Verwundung geschwächter Körper jedoch nicht standhält und der Tod ihre Stimme plötzlich verstummen lässt, stellt diese Szene nicht das große Finale dar, indem ihr Tod den sublimen Moment durch das Opfer des eigenen Lebens erhöht. Lapointes Verzweiflung über Minettes Tod, die sich von Stammeln über Schluchzen bis zu Racheschwüren Bahn bricht, durchkreuzt die friedliche Stimmung: Außer sich über den Tod seiner Geliebten schwört er sie zu rächen, setzt auf *marron*-Gewalt und verrät die Kolonie an die Engländer, indem er das Gebiet seiner Plantage unter deren Hoheit stellt. Lapointe verkörpert nicht Chauvets Ideal der Revolution der *femmes/gens de couleur*, sondern Hass, Gewalt und Taktieren sowie die Durchsetzung der eigenen Interessen als Besitzender. Stand seine Figur zunächst für die Abweichung vom Ideal der revolutionären *gens de couleur*, so verdeutlicht sie gegen Ende dessen Scheitern. Zudem verkörpert er die Nähe zu den *marrons*, der Kraft, die auch bei Vieux-Chauvet dunkel und unberechenbar bleibt, jedoch durchaus im Recht. Insofern repräsentiert auch Lapointes Figur nicht nur Abweichung, sondern auch eine Zwischenposition.

Was bedeutet nun die Parallelisierung und gegenseitige Überlagerung von Theaterraum und öffentlichem Raum? Eine Umwälzung betrifft alle gesellschaftlichen Räume gleichermaßen und setzt etablierte Prinzipien außer Kraft. Dazu gehören der Selbstzweck der Kunst ebenso wie die Verlässlichkeit politischer Prinzipien der Repräsentation und der gesellschaftlichen Partizipation. Einerseits ist in der Kunst möglich, was in der Gesellschaft immer wieder in Frage gestellt und deshalb prekär wird: die soziale Gleichstellung der *gens de couleur* und die Einheit zwischen den verschiedenen Gruppen. Andererseits beinhaltet die revolutionäre Umwälzung auch jene des Theaters als Illusions- und Möglichkeitsraum. Das Theater, das bis zu dem Massaker an den *gens de couleur* den Möglichkeitsraum für nichtweiße Partizipation an der Kolonialgesellschaft eröffnete, verliert mit dem Massaker diese Funktion und geht in Flammen auf. Mit der Umkehrung des Kräfteverhältnisses, der Umwälzung der Gesellschaft durch die Verkündung der Gleichberechtigung und der Abschaffung der Sklaverei wird auch der alte Repräsentationsraum, der ja die koloniale Gesellschaft spiegelte und repräsentierte, vernichtet. Der heterotopische Raum Theater wird in die Straße getragen und der Illusions-

und Kompensationsraum geht im „historischen“ Raum der gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse auf. Beide für Minette signifikanten Räume, Theater und gesellschaftliche Realität, die Straße, fallen damit für einen zeitlich begrenzten, festlichen Moment zusammen: „Toute sa vie, elle a rêvé de vivre cela.“ (370) Was die überschüssigen „verqueren“ Bedeutungskomponenten der Bezeichnungen „confondues“ und „mêlée“ in Bezug auf die angestrebte Einigkeit bereits angedeutet haben, wird manifest mit Minettes Tod und den letzten Ereignissen der Rache Lapointes, die der Roman nur knapp berichtet: Der Versuch, den Gründungsmythos eines geeinten Saint-Domingues auf der Basis der Revolte der *gens de couleur* zu etablieren, ist gescheitert.

Für die haitianische Nation ergibt sich ein ähnliches Bild: Die bisherige Analyse der Repräsentation des historischen Stoffes lässt sich parallel lesen zu der politischen und gesellschaftlichen Situation Ende der fünfziger Jahre, in der der Roman entstanden ist. In diesem Kontext kann er verstanden werden als Abrechnung mit der Möglichkeit, die haitianische Gesellschaft durch die Führung der mulattischen Elite zu einer Gesellschaft umzuformen, an der die verschiedenen Bevölkerungsgruppen gleichberechtigt partizipieren können. Auf diese Aktualisierung läuft die gegensätzliche Behandlung der verschiedenen *gens de couleur* hinaus. Im Kontext der Entstehungszeit lässt sich das historische Ereignis als erstes signifikantes Moment der rezenten Entwicklung verstehen, die sich unmittelbar aus den historischen Tendenzen ablesen lässt. Die fehlende Solidarität, die Partikulärinteressen an Macht und Besitz werden zum impliziten Vorwurf an die politischen Eliten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die die Einigung der haitianischen Nation nach wie vor im Projektstatus belassen. Die Figur Lapointes verweist auf das innergesellschaftliche Gewaltpotential, das die haitianische Gesellschaft auch 150 Jahre nach dem Beginn der Revolution von 1791 bestimmt. Das identitätsstiftende Moment muss in dem gescheiterten Gründungsmythos vom revolutionären Nukleus um die *gens de couleur* aufgegeben werden.

Damit verabschiedet sich die Autorin von ihrem eigenen Ideal und stellt zugleich die Frage nach dem haitianischen Gründungsmythos und nach seinen Subjekten neu. Die Frage nach der Rolle des Theaters im Besonderen und der Kunst als Möglichkeitsraum im Allgemeinen verweist nicht nur auf die zentrale historische Rolle des Theaters als Revolutions-, sondern auch als postkoloniales Genre. Hier sind es die Stücke C.L.R. James', Aimée Césaires, Edouard Glissants oder auch Derek Walcotts, die das revolutionäre Potential

der Ereignisse der haitianischen Revolution über Haiti hinaus in einem literarischen Imaginären neu fassen.

## Bibliographie

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York.
- Bernecker, Walther L. (1996): *Kleine Geschichte Haitis*. Frankfurt a. M.
- Bhabha, Homi (1990): „The Third Space“. Interview in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity, Community, Culture, Difference*. London, 207–221.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. London-New York.
- Gardiner, Madeleine (1981): *Visage de femmes. Portraits d'écrivains*. Port-au-Prince.
- Fouchard, Jean (1955): *Le Théâtre à Saint-Domingue*. Port-au-Prince.
- Foucault, Michel (1991): „Andere Räume“, in: Karlheinz Bark (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 34–46.
- Frasans, Hippolyte de (1822): „Saint-Domingue et Santhonax“, Auszug aus: *Annales universelles*, 6 Juni 1797, Paris, 3.
- Garrigus, John (1997): „Tropical Temptress to Republican Wife: Gender, Virtue, and Haitian Independence, 1763–1803“, Vortragsmanuskript, ASA Annual meeting, April 1997, Guadalajara.
- Geggus, David Patrick (1982): *Slavery, War and Revolution: the British Occupation of Saint Domingue 1793–1798*. Oxford.
- Geggus, David Patrick (2002): *Haitian Revolutionary Studies*. Bloomington.
- Gliech, Oliver (2005): „Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen (1789/91–1804/25)“, in: Bernd Hausberger/Gerhard Pfeisinger (Hg.): *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492–2000*. Wien, 85–100.
- Hoffmann, Léon-François (1995): *Littérature d'Haïti*. Vanves.
- Hoffmann, Léon-François (1999–2000): „Prolégomènes à l'étude de la représentation de la révolution haïtienne en Occident“, in: *Anales del Caribe*, 19–20, 355–366.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1994): „Von der Geschichte zur Fiktion – die Haitianische Revolution als gesamtamerikanisches Ereignis“, in: *Lateinamerikastudien* 32, 145–160.
- Moreau de Saint-Méry, L.-É. (1875 [1797]): *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*.
- Münkler, Herfried (2005): „Geleitwort“, in: Isabella v. Treskow/Albrecht Buschmann/Anja Bandau (Hg.): *Bürgerkrieg. Erfahrung und Repräsentation*. Berlin, 7–12.

---

Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley.

Vieux-Chauvet, Marie (2004 [1957]): *La danse sur le volcan*. Paris.