

Ulla Haselstein

## Toni Morrison (1993)

1993 wurde Toni Morrison der Nobelpreis für Literatur zuerkannt, eine Entscheidung, die in den USA und in vielen anderen Ländern der Welt Signalwirkung entfaltete. Denn die afroamerikanische Schriftstellerin erzählt in ihren Büchern von Rassismus und Diskriminierung der amerikanischen Mehrheitsgesellschaft gegen die schwarze Bevölkerung und von deren Überlebenswillen sowie individuellem und kollektivem Widerstand. Morrisons Romane zeichnen zerrissene Genealogien nach und zeigen die Folgen jahrhundertelanger Unterdrückung, und sie plädieren für ein neues Verständnis der Moderne, indem sie nahelegen, dass auch die Sklaverei als eine Urszene der Moderne begriffen werden muss (vgl. Gilroy 1993b). Sobald die nationale Geschichtsschreibung von einer globalen abgelöst wird, tritt die Ungleichzeitigkeit und Heterogenität der Entwicklung der Moderne hervor. Die Gespaltenheit und Dezentrierung moderner Subjekte lässt sich auf Arbeitsteilung, Industrialisierung und Ökonomisierung als Prozessen zurückführen, die in der Verschleppung ungezählter Menschen aus Afrika und ihrer Behandlung als Handelsware kulminierten.

Die Hybridität der Kultur der afrikanischen Diaspora ist ein exemplarisches modernes Phänomen. Diese Kultur entstand an vielen Orten rings um den Atlantik – den Ozean, der von Europa, Afrika und den beiden Americas gesäumt wird und von Handelsschiffen durchquert wurde, die bei ihrer Fahrt SklavInnen aus Afrika zu den Plantagen in der Karibik und in Nord- und Südamerika transportierten. Da es Sklaven und Sklavinnen gesetzlich verboten war, Lesen und Schreiben zu lernen, waren es die Musik und das Erzählen von Geschichten (oft im liturgischen Rahmen), die eine schwarze Gegen-Öffentlichkeit begründeten. Diese stellte einen kollektiven Raum der Trauer und der Hoffnung, des Selbstausdrucks und der Selbstaffirmation dar, in dem Arbeitsgesänge, Kirchenlieder, rituelle Feste, eschatologische Hoffnungen, politische Kommentare, Klagen und Anklagen, aber auch Spruchweisheiten, sexuelle Anspielungen, Scherze oder Parodien nebeneinander bestanden und vielfältige Mischungen eingingen: die mündlich geprägte ‚vernacular tradition‘. Houston Baker Jr., der den Begriff prägte, wies darauf hin, dass das Wort ‚vernacular‘, das sonst mit ‚mundartlich‘ und ‚volkssprachlich‘ übersetzt wird, in Bezug auf SklavInnen eine weitere Bedeutung besitzt, nämlich „born on his master’s estate“ (Baker 1984, 2). Die „vernacular tradition“ verbindet afrikanische mit europäischen Elementen; es handelt sich um eine „non-traditional tradition, an irreducibly modern, ex-centric, unstable, and asymmetrical cultural ensemble that cannot be apprehended through the manichean logic of binary coding“ (Gilroy 1993a, 198), eine Kultur

der Improvisation, in der die Flexibilität der Formen die Regel ist. Was immer diese Kultur hervorbringt, trägt mehrere unvereinbare kulturelle Zeitlichkeiten in die Gegenwart ein und öffnet damit Zwischenräume der Reflexion und Selbstreflexion (vgl. Bhabha 1993).

Zum Zeitpunkt der Nobelpreisverleihung war Morrison bereits eine (afro-)amerikanische literarische und intellektuelle Institution. Sie hatte als Professorin für Englische Literatur an mehreren Universitäten gelehrt, bevor sie als Lektorin beim amerikanischen Großverleger Random House arbeitete. In dieser Funktion hatte sie afroamerikanische Autorinnen (z. B. Toni Cade Mambara, Gayl Jones, Alice Walker) gefördert und wichtige Anthologien afroamerikanischer Texte herausgebracht. Von 1970 an hatte sie eine Reihe preisgekrönter Romane geschrieben, darunter den Welterfolg *Beloved* (1987). Sie hatte überdies mit einer Reihe von Vorträgen Furore gemacht, die unter dem Titel *Playing in the Dark* (Morrison 1992a) publiziert wurden, und einen Essayband herausgegeben, der die Berufung des konservativen afroamerikanischen Richters Clarence Thomas an den Supreme Court kritisch kommentierte. Thomas wurde von einer früheren Mitarbeiterin, der Juraprofessorin Anita Hill, sexueller Übergriffe beschuldigt (vgl. Morrison 1992b).

Aus ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises lassen sich die Grundlinien ihres Schreibens ableiten. Morrison reagiert auf eine kulturelle Situation des Umbruchs, in der Rap und Hip-Hop als neue Ausdrucksformen der überwiegend von Schwarzen bewohnten ‚Inner Cities‘ in den Mittelpunkt rückten und den Jazz und die Literatur als afroamerikanische ‚Leitmedien‘ verdrängten. Sie nimmt dies zum Anlass, um über ihr Schreiben zu reflektieren und das Gleichnis als Form zu profilieren, die eine gnomische orale Überlieferung mit der Mehrdeutigkeit und Metafiktionalität als (post)modernen Merkmalen des Literarischen vereint. Morrison beginnt mit der rituellen Eingangsformel des Märchens (die sie in der Druckfassung in Anführungszeichen setzt, um sie als Zitat zu markieren) und fällt sich sofort selbst ins Wort. Ihr Sprechen wechselt derart zwischen einer zitierenden Aufführung und einer Kommentierung traditionaler Wissensbestände.

„Once upon a time there was an old woman. Blind but wise.“ Or was it an old man? A guru, perhaps. Or a griot soothing restless children. I have heard this story, or one exactly like it, in the lore of several cultures. (Morrison 1997, 267)

Um eine blinde Dichterin oder Seherin geht es also oder einen blinden Sänger. Morrison hätte auf Teiresias anspielen können oder auf Homer. Die Wörter „guru“ und „griot“ schlagen jedoch eine Brücke nach Indien und Afrika und situieren das Märchen, das Morrison zu erzählen im Begriff ist, in den mündlich

tradierten Weisheitslehren vormoderner Kulturen, wie sie von Ethnologen gesammelt, aufgeschrieben und erforscht wurden. Morrison will das Märchen aber gehört, nicht gelesen haben und stellt damit sich, ihre zitierende Rede und ihr Schreiben in die ‚vernacular tradition‘ und zugleich in das Feld postkolonialen Schreibens, wie es von postkolonialen Schriftstellern und Schriftstellerinnen in einer Vielzahl ehemals kolonialisierter Länder im kritischen Dialog mit den lokalen Traditionen und der europäischen Kultur entwickelt wurde.

Morrison hat das Märchen nicht erfunden, sondern gibt es, mit ihren Anmerkungen versehen, weiter und zwar an „this company“, wie es, auf die anderen Gäste des schwedischen Festaktes ironisch-distanziert Bezug nehmend, heißt. Und dann fängt sie noch einmal an. Wieder setzt sie die Formel in Anführungszeichen: „Once upon a time there was an old woman. Blind. Wise.“ (Morrison 1997, 267) Diese Formulierung ist nicht identisch mit der ersten. Sie ist kürzer, nachdrücklicher, und die Weisheit steht nun nicht mehr im Gegensatz zur Blindheit, sondern die Blindheit scheint geradezu die Voraussetzung der Weisheit zu sein; im Sinne einer Unbestechlichkeit und Unverführbarkeit durch die Illusion, oder im Sinne einer im Laufe der Erfahrung eines langen Lebens erreichten Unabhängigkeit vom Augenschein. Die Wiederholung der Formel verändert subtil deren Sinn: Die ‚vernacular tradition‘ ist ein plastisches Gebilde, das mit jedem Akt des Erzählens neue Akzentuierungen erfährt und neue Ausdeutungen erlaubt.

Morrison unterbricht sich abermals, kommentiert, erklärt, macht sich die Geschichte zu eigen und führt damit vor, wie die mündliche afroamerikanische Tradition in ihr Schreiben hineinreicht. Die blinde, weise Frau ist Morrisons Spiegelfigur: „In the version I know the woman is the daughter of slaves, black, American, and lives alone in a small house outside of town“. Morrison fährt fort: „Her reputation for wisdom is without peer and without question“, eine selbstironische Bemerkung angesichts des Anlasses von Morrisons Rede (Morrison 1997, 267). Doch die Achtung, die man der alten Frau allenthalben entgegenbringt, wird von den jungen Leuten in den Großstädten nicht geteilt. Eine Gruppe von Jugendlichen fordert die blinde Seherin heraus und stellt ihre Weisheit auf die Probe, indem einer aus der Gruppe sie fragt, ob der Vogel, den er in der Hand halte, lebendig oder tot sei. Nach langem Schweigen antwortet die alte Frau.

„I don't know,“ she says. „I don't know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is on your hands. It is in your hands.“ (Morrison 1997, 268)

Nun wird das Märchen zur Parabel, wobei Morrison die Deutung nicht den Hörern oder Lesern anheimstellt, sondern zwischen den Rollen der Erzählerin und der Exegetin wechselt und mit ihrer Interpretation in einem kreativen Akt die

Tradition fortschreibt. Sie deutet die alte Frau als eine erfahrene Schriftstellerin, was ihr erlaubt, von sich in der dritten Person zu sprechen und das eigene Schreiben zu historisieren. Der Vogel, den der Jugendliche in der Hand hält und der tot oder lebendig ist, ist die Sprache, erklärt sie, das Material der Schriftstellerin also, das aber in der Verantwortung aller Sprecher liegt: „She thinks of language partly as a system, partly as a living thing over which one has control, but mostly as agency – as an act with consequences.“ (Morrison 1997, 268) Eine tote Sprache ist deshalb nicht nur eine, die nicht mehr gesprochen wird, sondern auch eine „unyielding language content to admire its own paralysis“ (Morrison 1997, 268), eine erstarrte, bürokratische Sprache, die ihre Kraft, dem Neuen Gestalt zu geben, eingebüßt hat und statt dessen den Strukturen der Macht zur Behauptung ihrer Dominanz dient: „obscuring state language“, „faux-language of mindless media“, „the calcified language of the academy“, „the malign language of law-without-ethics“, oder „language designed for the estrangement of minorities“ (Morrison 1997, 269). Als Gegenbeispiel zitiert Morrison aus Lincolns Ansprache auf dem Soldatenfriedhof von Gettysburg nicht die berühmte Schlussformel – „that government by the people of the people, by the people and for the people shall not perish from the earth“ – sondern die einfachen Worte, mit denen Lincoln den Soldaten der Nordstaatenarmee seinen Respekt zollte, weil sie ihr Leben für die Prinzipien der amerikanischen Demokratie, für die Freiheit und Gleichheit aller Menschen gegeben hatten. Lincoln, so Morrison, habe damit die Vision einer gemeinsamen Zukunft aller Amerikaner formuliert, der sich Morrison anschließt.

Eine lebendige Sprache ist demnach eine, die Veränderungen hervorbringt, dem Hass und der Herrschaft nicht zuarbeitet; deren Kraft und Erkenntnisanspruch darin besteht, sich dem anzunähern, was jenseits des Wissens liegt, nämlich der Vielfalt des Lebens, das nicht auf standardisierte Bedeutungen reduziert werden kann. Es ist nicht möglich, in der Paraphrase den Duktus von Morrisons Prosa wiederzugeben: die Parallelismen, die Wechsel zwischen langen, weit ausgreifenden Perioden und fragmentarischen, kontrapunktischen Sätzen, die eingestreuten Reminiszenzen, die Fragen nach der ‚agency‘, die nicht rhetorisch sind und keine Antwort finden, es sei denn in der Form von Morrisons Sprechen selbst. Dazu gehört auch, dass Morrison sich nicht mit einer Beschwörung der lebendigen Sprache zufrieden gibt, sondern unvermittelt die Perspektive wechselt und sich vorstellt, wie sich die Worte der weisen alten Frau (ihre eigenen Worte) für die Jugendlichen aus der Stadt ausnehmen. Sie zitiert die Eingangsformel ein drittes Mal und unterbricht sich diesmal mitten im Satz: „Once upon a time ...“ (Morrison 1997, 271). Die Blindheit und Weisheit der alten Frau werden noch einmal neu verhandelt. Morrison gibt dem Gleichnis einen anderen Rahmen und einen anderen Verlauf: die Gruppe will sich gar

nicht über die Prophetin vom Lande lustig machen, und die alte Frau erweist sich als blind für deren Anliegen. Die Frage nach dem lebenden oder toten Vogel (der Sprache) ist ernst gemeint, und die Jugendlichen fühlen sich von der ‚Weisheit‘ der Antwort der alten Frau im Stich gelassen. An die Stelle der Selbstreflexionen der ‚erfahrenen Schriftstellerin‘ über die literarische Sprache tritt eine Serie von Vorwürfen und bohrenden Fragen der LeserInnen, die die ungelösten Konflikte und verlorenen Kämpfe und das schleichende Gift der Vergangenheit betreffen, die die afroamerikanische Identität für jede Generation aufs Neue prekär machen:

Tell us what it is to be a woman so that we may know what it is to be a man. What moves at the margin. What it is to have no home in this place. To be set adrift from the one you knew. What it is to live at the edge of towns that cannot bear your company. (Morrison 1997, 273)

Aus den Anklagen und Forderungen an die alte Frau, wovon sie erzählen sollte, entwickeln die Jugendlichen in der Folge sprachliche Szenen und erzählen eine Geschichte; sie schaffen damit selbst, was sie von der alten Frau verlangen. Sie geben sich Antworten, in denen die bittere Erinnerung an die Sklaverei lebendig ist, die sie bis in die Gegenwart verletzt und verletzlich macht, und vollziehen zugleich einen Schritt zur Durcharbeitung und Überwindung des Traumas. Am Schluss ihrer Rede imaginiert sich Morrison einen kritischen Dialog mit ihren LeserInnen, in dessen Verlauf diese die nächste Generation von Gurus und Griots hervorbringen. Die afroamerikanische (und die postkoloniale) Tradition wird durch die existentiellen Fragen der Jungen am Leben erhalten, die sich in einer Welt behaupten müssen, in der die Hautfarbe über die Verteilung von Lebenschancen entscheidet.

## **In Morrisons Essay-Band *Playing in the Dark* (1992a) heißt es:**

Writing and reading are not all that distinct for a writer. Both exercises require being alert and ready for unaccountable beauty, for the intricateness or simple elegance of the writer's imagination, for the world that imagination evokes. Both require being mindful of the places where imagination sabotages itself, locks its own gates, pollutes its vision. Writing and reading mean being aware of the writer's notions of risk and safety, the serene achievement of, or sweaty fight for, meaning and response-ability. (Morrison 1992a, xi)

„Response-ability“ schreibt Morrison. Als politisch engagierte Schriftstellerin geht es für sie darum, auf die Welt, in die sie sich gestellt findet, reagieren, auf sie antworten zu können und ihr dadurch eine sprachliche Gestalt zu geben,

die ihr selbst und den Lesern verständlich macht, wie und warum die Welt so ist, wie sie sich für sie ausnimmt, aber auch zur Geltung zu bringen, wie die Welt sein könnte oder sein sollte. Die Freiheit, fiktionale Welten für sich und für andere zu imaginieren, bringt Verantwortung mit sich; die Gefahren, die es zu erkennen und zu vermeiden gilt, sind die Selbstsabotage der Phantasie, der Ausschluss von LeserInnen – sei es durch eine esoterische Sprache oder eine Darstellung, die sich nur an Gleichgesinnte richtet – und die „pollution of vision“, die Verunreinigung der Vorstellungskraft durch Klischees, Stereotype, Ignoranz.

Morrison fährt fort:

Readers and writers both struggle to interpret and perform within a common language shareable imaginative worlds. And although upon that struggle the positioning of the reader has justifiable claims, the author's presence – her or his intentions, blindness, sight – is part of the imaginative activity. Until very recently, and regardless of the race of the author, the readers of virtually all of American fiction have been positioned as white. I am interested to know what that assumption has meant to the literary imagination. When does racial „unconsciousness“ or awareness of race enrich interpretive language, and when does it impoverish it? (Morrison 1992a, xi)

Romane lassen ihre LeserInnen Einblicke in die Lebenssituationen anderer Menschen nehmen, lassen sie andere kulturelle Werte kennenlernen, andere soziale Zwänge erleben. Sie tragen dazu bei, dass moderne Gesellschaften nicht in sich voneinander abschottende Gruppen zerfallen, sondern als unterschiedliche Lebenswelten erlebt werden, die miteinander vermittelt werden können, indem das Gemeinsame und die Unterschiede reflektiert werden. Was aber heißt es in diesem Zusammenhang, dass die LeserInnen nahezu aller amerikanischen Romane von den AutorInnen als Weiße imaginiert werden? Handelt es sich um schwarze AutorInnen, die in aller Regel von schwarzen Figuren und ihren Schicksalen erzählen, so geben sie im Text Erklärungen für die rechtlichen und ökonomischen und psychischen Bedingungen, die das Handeln ihrer Figuren bestimmen. Damit spiegelt sich die Spaltung der amerikanischen Gesellschaft in der Struktur des Textes wider, denn für schwarze LeserInnen sind diese Erklärungen redundant. Die Romane büßen damit ihre literarische Integrität ein und verwandeln sich unter der Hand in soziologische Fallstudien von etwas Fremdem, von der Norm Abweichendem und Erklärungsbedürftigem, eine Selbstsabotage der Phantasie, die sich aus der kulturellen Dominanz des weißen Amerika ergibt.

Weiße AutorInnen hingegen denken meist nicht weiter darüber nach, wenn sie sich ihre LeserInnen als Weiße imaginieren. AfroamerikanerInnen kommen in ihren Texten häufig gar nicht oder nur am Rande vor. In den Romanen des neunzehnten Jahrhunderts bieten sie Anlass zu humoristischen Einlagen oder werden stereotyp gezeichnet und heben sich von der komplexen Subjektivität

der weißen Romanfiguren ab. In den Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts wird die Darstellung von Schwarzen meist afroamerikanischen AutorInnen überlassen. Aus dem unbewussten Ausschluss schwarzer LeserInnen wird hier eine ‚pollution of vision‘.

In *Playing in the Dark* postuliert Morrison, dass es in ausnahmslos allen amerikanischen Romanen, auch in denen weißer AutorInnen, manifest oder latent um das Verhältnis von Weißen und Schwarzen geht, und zwar auch dann, wenn im betreffenden Text gar keine schwarzen Figuren vorkommen. Sie begründet dies damit, dass ur-amerikanische Werte wie Freiheit und Selbstbestimmung vor dem Hintergrund der Sklaverei gedacht werden müssen. Das war bei der Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung der Fall und gilt für jeden Text, der auf diese Werte Bezug nimmt (und das tun auf die eine oder andere Weise alle amerikanischen Romane). Wenn Morrison über die Darstellung von Schwarzen in Romanen weißer SchriftstellerInnen spricht, benutzt sie den Begriff *Africanism* in Analogie zu Edward Saids Begriff *Orientalism* (Said 1978); auch dies ein Querverweis auf die postkoloniale Theorie. Morrison bezeichnet damit die Phantasien und Stereotype, die auf Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft projiziert werden und über das Selbstverständnis derjenigen Auskunft geben, die diese Phantasien entwickeln und diese Stereotype einsetzen.

Morrison hat aus diesen Überlegungen zwei Konsequenzen gezogen: zum einen hat sie – „reading as a writer“ – einige Romane berühmter amerikanischer Autoren, nämlich von Poe, Twain und Hemingway, auf den *Africanism* in ihrer Sprache und in der Konstruktion der Figuren, des Plots und der Erzählperspektive untersucht.

Yes, I wanted to identify those moments when American literature was complicit in the fabrication of racism, but equally important I wanted to see when literature exploded and undermined it. Still, those were minor concerns. Much more important was to contemplate how Africanist personae, narrative, and idiom moved and enriched the text in self-conscious ways, to consider what the engagement meant for the work of the writer's imagination.

As a writer reading, I came to realize the obvious. The subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity. (Morrison 1992a, 16–17)

Zum anderen zog sie aus dieser Analyse den Schluss, ihre Romane für afroamerikanische LeserInnen zu schreiben. Das heißt nicht, dass sie keine weißen Leser will. Aber sie verzichtet darauf, auf weiße LeserInnen und ihr Nicht-Wissen oder Nicht-Wissen-Wollen Rücksicht zu nehmen, wenn sie schwarze Lebenswelten, Rassismus, Gewalt gegen Schwarze oder auch unter Schwarzen darstellt.

Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha hat eine Formulierung Morrisons, in der sie die Kunst als „the fully realized presence of a haunting“ nennt, die Beschreibung ihres „house of fiction“ genannt (Bhabha 1993, 12). Damit spielt er auf eine berühmte Formulierung des (weißen) amerikanischen Romaniers Henry James an. Dieser hatte beim Neuerscheinen von *The Portrait of a Lady* (1882) im Rahmen der *New York Edition* im Jahre 1908 ein Vorwort verfasst, in dem es heißt:

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. They are but windows at the best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft: they are not hinged doors opening straight upon life. But they have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes [...]. He and his neighbors are watching the same show, but one seeing more where the other sees less, one seeing black when the other sees white, one seeing big when the other sees small, one seeing coarse when the other sees fine. [...] The spreading field, the human scene, is the „choice of subject“; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-bowed, is the „literary form“; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher, without in other words, the consciousness of the artist. Tell me what the artist is, and I tell you of what he has been conscious. Thereby I shall express to you at once his boundless freedom and his „moral“ reference. (James 1984, 1075).

„One seeing black where the other sees white“. James klingt hier fast wie Morrison in *Playing in the Dark*. Er beschreibt die Gattung Roman als ein Haus inmitten einer Landschaft. Jeder Autor bohrt eine Öffnung durch die Mauern, ein Fenster, eine Schießscharte, durch die er nach draußen blickt. Mit ihren Analysen in *Playing in the Dark* entwickelt Morrison James' Überlegungen weiter. Weiße LeserInnen Morrisons können nicht umhin zu bemerken, dass ihre Romanwelten – und seien es die des zeitgenössischen Amerika – kulturelle Welten darstellen, deren Sprache sie nicht immer verstehen und deren Regeln sie nicht kennen, sodass sie die Entwicklung des Plots schwer vorhersehen können. Mehr noch: wenn sie sich in die dargestellte Welt hineinversetzen, begreifen sie, dass sie aufgrund ihrer Hautfarbe von vielen Romanfiguren gemieden, gefürchtet oder gar gehasst würden. Weiße LeserInnen von Morrisons Büchern müssen ihre Komfortzone verlassen.

*Beloved* (1987) – auf Deutsch trägt das Buch den Titel *Menschenkind* – ist Morrisons bekanntestes Buch. Es gewann viele Auszeichnungen und trug ihr vor allen anderen Büchern den Nobelpreis ein. *Beloved* ist das meistkommen-



tierte und -analyisierte Werk der amerikanischen Gegenwartsliteratur. Heute steht es auf der Leseliste vieler amerikanischer Highschools, aber in einzelnen Bundesstaaten des amerikanischen Südens wird immer noch gelegentlich versucht, den Roman aus Schulbibliotheken und öffentlichen Bibliotheken zu verbannen: zu groß ist immer noch der Schock, wenn weiße LeserInnen mit der Sklaverei aus der Perspektive der SklavInnen jenseits romantisierender Romane und Filme konfrontiert werden.

*Beloved* beruht auf Tatsachen. Morrison greift die Geschichte Margaret Garners auf, einer Sklavin, die 1856 mit ihrem Mann, dessen Eltern, ihren vier Kindern und neun weiteren Sklaven aus dem Sklavenstaat Kentucky über den Ohio-Fluss in den Bundesstaat Ohio floh, in dem die Sklaverei verboten war. Dort trennte sich die Gruppe, und die Garners kamen bei Verwandten unter. Die Ankunft in Ohio bedeutete aber nicht die Rettung, denn seit 1850 galt in den Vereinigten Staaten das *Fugitive Slave Law*, das die Behörden der nicht-sklavenhaltenden Staaten zwang, flüchtige SklavInnen an ihre früheren Besitzer auszuliefern. Die sogenannte ‚underground railroad‘, eine geheime abolitionistische Hilfsorganisation, versuchte deshalb die Flüchtlinge nach Kanada in Sicherheit zu bringen. Die Garners jedoch wurden von ihren Verfolgern aufgespürt. In ihrer Verzweiflung wollte Margaret Garner lieber mit den Kindern sterben, als erneut sich und ihre Kinder versklavt zu wissen. Während ihr Mann mehrere Schüsse auf die Truppe von Sklavenjägern abfeuerte, tötete sie eines ihrer Kinder, eine dreijährige Tochter, und war dabei, ein Neugeborenes zu töten, als sie überwältigt wurde. Sie kam in Ohio vor Gericht, wurde nicht wegen Kindesmords, sondern wegen der Zerstörung fremden Eigentums verurteilt und an ihren früheren Besitzer zurückgegeben, der sie, ihren Mann und eines der Kinder in den tiefen Süden nach Mississippi verkaufte (wo die Arbeitsbedingungen der Sklaven besonders schlecht und ihre Lebenserwartung besonders kurz war), weil er damit rechnete, dass sie bei nächster Gelegenheit erneut versuchen würden zu fliehen.

Die Geschichte ist unter anderen durch einen zeitgenössischen Zeitungsartikel überliefert, der den Besuch eines weißen Abolitionisten bei Garner im Gefängnis schildert. Morrison hatte ihn in ihrer Anthologie *The Black Book* (1974) publiziert. Eine andere Quelle ist der Bericht Levi Coffins, eines abolitionistischen Quäkers, der mutmaßlich Präsident der Underground Railroad war und Garner vor Gericht unterstützte (zur Quellenlage vgl. Gilroy 1993, 65–69). Von der afroamerikanischen Schriftstellerin und Abolitionistin Frances Harper stammt eine poetische Behandlung des Stoffes, die Harper unmittelbar im Anschluss an die Ereignisse verfasste. Margaret Garners Fall wurde auch bei der juristischen Auseinandersetzung der Abolitionisten mit dem *Fugitive Slave Law* herangezogen (vgl. Andrews/McKay 1993, 21–23 und 25–36). Es ist eine grauenvolle Geschichte. Doch ähnliche Geschichten wurden zu Hunderten in den Jahr-

zehnten vor dem Bürgerkrieg von flüchtigen Sklaven, die sich in Sicherheit bringen konnten, in autobiographischen ‚Slave Narratives‘ aufgeschrieben und von den Abolitionisten, publiziert, um die amerikanische Öffentlichkeit wachzurütteln. Auf der Basis solcher Erzählungen verfasste Harriet Beecher Stowe 1852 ihren Roman *Uncle Tom’s Cabin*, ein Werk, das sich wie die ‚Slave Narratives‘ an weiße LeserInnen wandte und so erfolgreich wie kein anderes an deren Mitgefühl und christliches Gewissen appellierte.

*Beloved* ist ein Beispiel für die postkoloniale literarische Praxis des *re-writing* oder *writing back*: eine Umschrift der ‚Slave Narratives‘ und von *Uncle Tom’s Cabin*, die sich nicht an weiße, sondern schwarze LeserInnen wendet und an die Stelle des Mitleids Anteilnahme, Trauer und Reflexivität setzt. Der Roman hat keine Geschichte von einer geglückten Flucht zu erzählen wie die ‚Slave Narratives‘. *Beloved* kommt auch ohne eine Figur wie Onkel Tom aus, der noch im Martertod christliche Güte und Vergebung verkörpert; und ohne ein engelsgleiches, weißes Kind wie Eva St. Clair, das sterbend seinem Vater den Weg zum Guten weist. Aber Morrison ersetzt ebenfalls nicht einfach Onkel Tom durch eine ebenso kämpferische wie verzweifelte Kindsmörderin und kommt damit den Bedürfnissen heutiger LeserInnen nach einer tragischen Heldin entgegen. Stattdessen hybridisiert sie die Gattung: ‚Slave Narrative‘ und sentimentaler Roman mutieren zu einem postmodernen Schauerroman, der mit einem Bewusstseinsroman gekreuzt wird und dabei distinkte Elemente der oralen ‚vernacular tradition‘ in sich aufnimmt (vgl. Solomon 1998; Andrews/McKay 1999; Dubey 2003).

Morrison verlegt die Romanhandlung ins Jahr 1873, also zehn Jahre nach Lincolns Proklamation der Emanzipation der SklavInnen und acht Jahre nach dem Ende des Bürgerkriegs und wandelt Margaret Garners Geschichte an einigen Punkten ab. Der für den Plot zentrale Unterschied ist historisch ein Ding der Unmöglichkeit und schlägt für sich allein genommen den Roman der Gattung der Phantastischen Literatur zu: die flüchtige Sklavin, die zur Mörderin ihres Kindes wurde – Morrison nennt sie Sethe – ist freigesprochen worden und lebt zusammen mit ihrer inzwischen siebzehnjährigen Tochter Denver unbehelligt in Ohio im Haus ihrer verstorbenen Schwiegermutter, in dem sie einst von den Häschern überrascht worden war, Nr. 124 Bluestone Road am Stadtrand von Cincinnati. Ihren Lebensunterhalt verdient sie als Köchin in einem Restaurant. Sethe und Denver werden von der afroamerikanischen Bevölkerung gemieden – weil Sethe ihr Kind getötet hat und weil es in dem Haus, in dem sie wohnen, umgeht: es sind tote Sklaven, die sich dort einstellen, vor allem aber eine tote Sklavin, nämlich *Beloved*.

Postmodern ist der Roman, weil das Gespenst, das in ihm umgeht, als Genrezitat und als Allegorie gelesen werden muss. Literarhistorisch ist der Schauer-

roman die Kehrseite des sentimentalen Romans. Zur Zeit der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert entstanden, erzählte der vom Bösen, von Gewalt, Mord, Vergewaltigung, Machtmissbrauch, zynischer Ausbeutung. Einer Ästhetik des Schreckens gehorchend, konnte er in symbolischer Form jene Aspekte der Wirklichkeit zur Sprache bringen, die die dominante Kultur nicht zur Kenntnis nehmen wollte. Eine realistische Schilderung der Sklaverei im neunzehnten Jahrhundert konnte nicht umhin, in dieses Register eingeordnet zu werden. Vielen weißen LeserInnen der ‚Slave Narratives‘ waren die Schilderungen von Gräueltaten auf den Plantagen ein Beleg dafür, dass sie erfunden sein mussten, Schauerliteratur eben, weswegen den Texten Erklärungen weißer Abolitionisten beigegeben wurden, die sich für die Faktizität der Darstellung verbürgten. Harriet Beecher Stowe antwortete auf die entsprechenden Vorwürfe, dass sie die Tatsachen weder verfälscht noch aufgebauscht, sondern im Gegenteil abgemildert hatte, um sie überhaupt zur Sprache bringen zu können.

Die Darstellung der Sklaverei gerät heute nicht mehr automatisch in den Verdacht, Schauerliteratur zu sein. Dafür gibt es eine andere Gefahr, nämlich, dass ein solcher Text als Gewaltpornographie funktioniert: Die moralische Empörung der LeserInnen über das Grauen der Sklaverei geht dann mit einem sadistischen Voyeurismus Hand in Hand, auch dies in Morrisons Sinn eine „pollution of vision“. Mit der Entscheidung, Margaret Garners Geschichte als Schauerroman zu erzählen, vermeidet Morrison diese Tendenz und reflektiert den historischen Abstand, der *Beloved* von den ‚Slave Narratives‘ und von *Uncle Tom’s Cabin* trennt. Das Atemberaubende des Textes besteht aus der Vielfalt und der Virtuosität von Morrisons Sprache: Sie wechselt zwischen Schriftsprache und afroamerikanischer Alltagssprache, zwischen der Sprache von Erwachsenen und Kindern, zwischen romanhaftem Erzählen, szenischem Vergegenwärtigen und lyrischem Evozieren hin und her. Sie hält die Balance zwischen Gesagtem und Ungesagtem, zwischen Angedeutetem und Verschwiegenen, zwischen allwissendem Erzählen, personalem Erzählen und Bewusstseinsstrom. Sie bedient sich nicht der typischen Plotmuster des Schauerromans, der bis zur Aufklärung des Rätsels und der Bestrafung des Bösen eine Kette von Konfrontationen und waghalsigen Rettungen in Gang setzt, sondern eines postmodernen Erzählens, das die Formen des Erlebens der Figuren mit der Präsentation des Erzählens als Bewusstseinsvorgang kombiniert: Handlungszusammenhänge werden aufgebrochen, Rückblicke nicht markiert; das Geschehen wird aus der Perspektive verschiedener Figuren geschildert und mit erzählerischen Einsichten gerahmt. Es wird schnell klar, dass das Gespenst *Beloved* als Allegorie zu deuten ist, ohne dass die Geschichte und die Beweggründe der Hauptfiguren dadurch im Geringsten an Spannung und Intensität verlören.

William Faulkner, auch er Nobelpreisträger für Literatur und ein – weißer – amerikanischer Schriftsteller, dessen wichtigstes Thema die Sklaverei war, hat

den vielzitierten Satz geprägt, „The past isn’t dead. It isn’t even past.“<sup>1</sup> 124 Bluestone Road ist ein Ort, in dem die Vergangenheit nicht vergehen will. In der fiktionalen Welt des Romans ist das Haus ein Ort der Heimsuchung durch die Toten – *bluestone* klingt ähnlich wie *tombstone*. Zugleich ist das Geisterhaus eine Allegorie für das Bewusstsein seiner Bewohner, die mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart leben und in ihren traumatisierten Gefühlswelten lebendig begraben sind. Sie repräsentieren die Überlebenden der Sklaverei – nicht nur die historischen Überlebenden in der dargestellten Welt nach dem Bürgerkrieg, sondern auch die heute lebenden AfroamerikanerInnen. 124 Bluestone Road ist Amerika, das Amerika, in dem die AfroamerikanerInnen leben – bis heute.

Beloved wird als Gespenst geschildert und ist doch für alle, die ihr in 124 Bluestone Road begegnen, auf sinnlich-konkrete Weise körperlich präsent. Beloved mästet sich an Sethes Liebe und Schuldgefühlen, ebenso wie an Denvers Vernachlässigung, Einsamkeit und Angst: Sie ist ein Quälgeist: der friedlose, besitzergreifende, eifersüchtige und rachsüchtige Geist des getöteten Kindes, eine feindselige Frau, die ihren Körper zu manipulativen Zwecken einsetzt, und ein Wesen, das sich selbst nicht kennt. Beloved ist eine Wiedergängerin des getöteten Kindes (die Inschrift auf dem Kindergrab nennt keinen Namen, sondern lautet lediglich „Beloved“), aber steht auch für all die namenlosen Menschen, die in der Sklaverei umkamen. Mit dem Genrezitat des Gespensts konnte Morrison auf die ‚Slave Narratives‘ und *Uncle Tom’s Cabin* als ihre Quellen anspielen, die in ihrem Text wiederkehren, aber auch auf das Verschweigen der Sklaverei im neunzehnten Jahrhundert Bezug nehmen, etwa in der Schauerliteratur Nathaniel Hawthornes und Edgar Allan Poes, in deren Allegorien des Bösen Morrison zufolge die Sklaverei unerkannt umgeht. Vor allem aber konnte sie die anhaltende Präsenz der Sklaverei im Unbewussten der AfroamerikanerInnen des zwanzigsten Jahrhunderts thematisieren.

So viele postkoloniale Autorinnen und Autoren haben es Morrison inzwischen nachgetan, dass die Literaturwissenschaft einen neuen Begriff geprägt hat und von „spectrality“ oder „hauntology“ spricht, als einem literarischen Kunstgriff, der es ermöglicht, die Heimsuchung der Lebenden durch die unbewältigte Vergangenheit in der allegorischen Figur des Gespensts darzustellen (Derrida, Gordon). Doch im Gegensatz zu vielen anderen AutorInnen gibt Morrison dem Gespenst eine Stimme. So heißt es in einem der fragmentarischen Abschnitte des Texts ohne jede Einleitung und erzählerische Rahmung:

---

<sup>1</sup> Morrison schrieb 1955 über Faulkner und Virginia Woolf ihre Magisterarbeit im Fach Englische Literatur.

I am Beloved and she is mine. I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket the leaves are not for her she fills the basket she opens the grass I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her there is no place where I stop her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too a hot thing

All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead his face is not mine his mouth smells sweet but his eyes are locked [...]

Sethe's is the face that left me Sethe sees me see her and I see the smile her smiling face is the place for me it is the face I lost she is my face smiling at me doing it at last a hot thing now we can join a hot thing (Morrison 1987, 259 und 263)

Beloveds Sprechen ist abgerissen, lückenhaft, verrätselt, poetisch. Sie ist als zweijähriges Kind gestorben, ihr Blick auf die Welt ist von Schock und Hass geprägt, aber auch von der Suche nach Liebe und Geborgenheit. Nur der erste Satz ist abgeschlossen, alle anderen verharren in einem Schwebezustand. Was sich den LeserInnen mitteilt, sind Stimmungen und Gefühle: triumphierendes Besitzergreifen, Unverständnis, Zärtlichkeit, Angst, Grauen, Drohen, Freude, Zuversicht.

Im Anschluss an dieses Kapitel wird die Passage noch einmal in ganzen Sätzen formuliert; am Ende sprechen Beloved, Sethe und Denver im Chor und die Ich-Grenzen der drei Figuren verschwimmen.

Beloved  
 You are my sister  
 You are my daughter  
 You are my face; you are me (Morrison 1987, 267)

Doch diese Verschmelzung mit Beloved und ihre symbolische Re-Integration in die Familie ist nicht das letzte Wort des Romans. Auf der Ebene der erzählten Geschichte ergibt sich Sethe ihrer Liebe zu Beloved und vergisst darüber die Sorge um ihr überlebendes Kind und um sich selbst. So ist es schließlich Denver, die einen Weg findet, die afroamerikanische *community* um Hilfe zu bitten. Gemeinsam schaffen sie es, Beloved aus dem Haus 124 Bluestone Road zu vertreiben.

Beloved muss betrauert werden, und es bedarf der Solidarität der Überlebenden und ihres gemeinsamen Handelns, um sich von der unbewältigten Vergangenheit nicht aufzehren zu lassen. Das individualpsychologische Modell der Trauerarbeit aber kann auf die allegorische Ebene der afroamerikanischen Kultur nicht ohne weiteres übertragen werden. Wie können die sechzig Millionen Toten betrauert werden, denen der Roman gewidmet ist? Welches Gedenken können die Nachkommen der Überlebenden der *middle passage* den Toten bereiten?

This is not a story to pass on.

Down by the stream in back of 124 her footprints come and go, come and go. They are so familiar. Should a child, an adult place his feet in them, they will fit. Take them out and they disappear again as though nobody ever walked there.

By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what it is down there. The rest is weather. Not the breath of the disremembered and unaccounted for. But wind in the eaves, or spring ice thawing too quickly. Just weather. Certainly no clamor for a kiss.

Beloved. (Morrison 1987, 337–338)

## Bibliographie

- Andrews, William L. und Nellie McKay (Hg.). *Toni Morrison's 'Beloved'. A Casebook*. New York/Oxford: Oxford UP, 1999.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1993.
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- Dubey, Madhu. *Signs and Cities. Black Literary Postmodernism*. Chicago: Chicago UP, 2003.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993a.
- Gilroy, Paul. „Living Memory: A Meeting with Toni Morrison.“ *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London/New York: Verso, 1993b.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: Minnesota UP, 1997.
- James, Henry. „Preface to the New York Edition of *The Portrait of a Lady*“. Ders. *Literary Criticism*. New York: The Library of America, 1984. 1070–1085.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Knopf, 1987.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1992a.
- Morrison, Toni. *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas and the Construction of Social Reality*. New York: Patheon Books, 1992b.
- Morrison, Toni. „Nobel Lecture 1993“. *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*. Hg. Nancy J. Peterson. Baltimore: Johns Hopkins UP. 267–273.
- Solomon, Barbara H., Hg. *Critical Essays on Toni Morrison's 'Beloved'*. New York: Hall, 1998.