

Neither White Nor Male – Identität in Toni Morrisons *Sula* und *Paradise*

Dissertation

**Zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie
beim Fachbereich Sprachwissenschaften
der Universität Hamburg**

**vorgelegt von
Stefanie Jenkner
aus Schleswig**

Hamburg, 2004

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprach-Literatur- und
Medienwissenschaft der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten
von Frau Prof. Dr. Bettina Friedl
und Herrn Prof. Dr. Joseph C. Schöpp
Hamburg, den 14. Januar 2004

I. EINLEITUNG	5
II. THEORIE.....	10
1. DAS KRITISCHE POTENTIAL POSTSTRUKTURALISTISCHER SPRACHPHILOSOPHIE ..	10
2. FEMINISTISCHE KULTURKRITIK	16
3. AFROAMERIKANISCHE SPRACH- UND IDENTITÄTSPROBLEMATIK: BLACK LITERARY CRITICISM.....	20
4. "NEITHER WHITE NOR MALE": <i>BLACK FEMINIST CRITICISM</i>	25
5. JULIA KRISTEVA.....	33
III. INTERPRETATION SULA	41
1. ERZÄHLTECHNIK	41
1.1. DAS ERZÄHLERISCHE VERFAHREN IN SULA	41
1.2. KRITIK AM AUTONOMEN SUBJEKT: SHADRACK.....	49
2. DIE MÜTTERLICHEN LINIEN ALS VORBEREITUNG DES "SUBJEKT-IM-PROZESS"	52
2.1. NELS MÜTTERLICHE LINIE	53
2.2. SULAS MÜTTERLICHE LINIE	60
3. SULA UND NEL ALS "SUBJEKT-IM-PROZESS"	70
3.1. DIE SPIEGELSZENE.....	71
3.2. SULA ALS PRINZIP DES SEMIOTISCHEN UND NEL ALS PRINZIP DES SYMBOLISCHEN.	74
3.3. NEL UND SULA ALS POTENTIELLE EINHEIT	81
3.4. DIE TRENNUNG.....	87
3.5. SULAS RÜCKKEHR.....	90
3.6. DER EHEBRUCH ALS TRENNENDES ELEMENT ZWISCHEN SULA UND NEL.....	97
3.7. NEL UND SULA ALS SEPARATE KOMPONENTEN DES "SUBJEKT-IM-PROZESS"	102
3.8. DIE RELATIVIERUNG DER GEGENSÄTZE	107
IV. INTERPRETATION PARADISE	117
1. EINLEITUNG	117
2. ERZÄHLTECHNIK	119
3. RUBY	134
3.1. RUBY ALS SCHAUPLATZ.....	134
3.2. DAS DISALLOWING ALS KRISTALLISATIONSPUNKT DER POLARISIERUNGEN.....	140
3.3. DER OFEN - ZENTRUM DES ORTES RUBY	145
4. DIE BEWOHNER RUBYS	150
4.1. EINLEITUNG.....	150
4.2. SCOUT AND EASTER ALS WEITERENTWICKLUNG DES SHADRACK - MOTIVS: AUFLÖSUNG DES EINHEITLICHEN SUBJEKTS	150
4.3. DIE BEWOHNER VON RUBY: POLARISIERUNGEN.....	152
4.4. DIE BEIDEN PRIESTER ALS GEGENSATZGEFÜGE.....	153
4.5. DOPPELUNGEN UND ZWILLINGE	155
4.6. DIE MORGAN-ZWILLINGE (ALS "SUBJEKT-IM-PROZESS").....	156
4.7. DIE AUSGRENZUNG DES ANDEREN IN RUBY: DIE FAMILIE ROGER BEST.....	165

4.8. FRAUEN IN RUBY	172
5. DAS KLOSTER.....	181
5.1. EINLEITUNG.....	181
5.2. DAS KLOSTER ALS GEGENENTWURF ZU RUBY - KORRESPONDENZEN ZU SULA	182
6. DIE BEWOHNERINNEN DES KLOSTERS.....	188
6.1. MAVIS	189
6.2. GIGI	196
6.3. SENECA.....	198
6.4. PALLAS.....	200
6.5. CONSOLATA	202
7. SCHLUSS	219
<u>V. RESÜMEE</u>	<u>222</u>
<u>VI. LITERATURVERZEICHNIS.....</u>	<u>230</u>
1. PRIMÄRLITERATUR	230
2. SEKUNDÄRLITERATUR	230
<u>VII. EIDESSTATTLICHE VERSICHERUNG.....</u>	<u>244</u>

I. EINLEITUNG

Toni Morrison ist spätestens seit ihrer Auszeichnung mit dem Nobelpreis für Literatur im Jahr 1993 eine der berühmtesten und einflussreichsten Autorinnen der Vereinigten Staaten von Amerika. Wenn ich in dieser Arbeit die Identitätsproblematik in ihren Romanen *Sula* (1973) und *Paradise* (1998) untersuche, muss dabei jedoch ebenso die Tatsache berücksichtigt werden, dass Morrison noch bei Erscheinen des Romans *Sula* als schwarze Autorin eher marginal, bestenfalls aber als exotisch wahrgenommen wurde.

In einem Interview mit Claudia Tate hat Morrison rückblickend zwar gerade die Abwesenheit einer schwarzen, weiblichen Erzähltradition als besonderen Schreibimpetus für sich formuliert: "I wrote *Sula* and *The Bluest Eye* because they were books I had wanted to read. No one had written them yet, so I wrote them".¹ Dennoch galt "neither white nor male" für afroamerikanische Frauen gewissermaßen als Formel für das Dilemma, über einen langen Zeitraum als Frauen und Schwarze gleich doppelt aus dem herrschenden literarischen Diskurs ausgeschlossen zu sein. Konstatierte Michelle Wallace in ihrem Aufsatz "Black-Eyed Susans" zur Frage einer afroamerikanischen, weiblichen Identität: "The Black woman's philosophical problem might be phrased in a question: How do I invent an identity for myself in a society which prefers to behave as though I do not exist?"², ist dies der für mich maßgebliche Kontext, in dem mindestens die in *Sula* vorliegende Identitätsproblematik zu sehen ist.

Mit den Romanen *Sula*, der 1973 erschien, und *Paradise*, der Ende 1998 veröffentlicht wurde, sind bewusst zwei Werke aus unterschiedlichen Schaffensperioden gewählt. Wie ich zeigen werde, lassen sich trotz der großen Zeitspanne, die sie umschließen, in beiden Romanen dieselben

¹ Claudia Tate. „Black Woman Writers at Work“. *Conversations with Toni Morrison*. Hg. Danille Taylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, S. 161.

² Zitiert nach Anne Koenen. *Zeitgenössische afroamerikanische Frauenliteratur*. Frankfurt: Campus Verlag, 1985, S. 19.

Grundannahmen bezüglich Sprache und Identität finden. Die Parallelen zwischen den Romanen sind meines Erachtens derart frappierend, dass es zu den Zielen dieser Arbeit gehört, diese insbesondere mit Blick auf die in ihnen verwandte Erzähltechnik herauszuarbeiten. Aus diesem Grund werde ich in meiner Interpretation von *Paradise* zudem immer wieder Bezug auf *Sula* nehmen. Auch aus einem weiteren Grund wird mit zwei Romanen ein reduziertes Spektrum des Werkes von Toni Morrison untersucht: So ist die Schreibweise Morrisons derart komplex und zuweilen widersprüchlich wirkend, dass ich es für zwingend halte, die Romane einem *close reading* zu unterziehen. Anders, so meine ich, kann man hier kaum zu haltbaren Ergebnissen kommen. Insgesamt erscheint es mir wissenschaftlich befriedigender, erstmalig den Parallelen der Romane *Sula* und *Paradise* nachzugehen und diese in Form eines *close reading* detailliert zu analysieren, als alle oder mehrere der Romane Morrisons eher exemplarisch behandeln zu müssen.

Im Verlauf dieser Arbeit werde ich im Wesentlichen zwei Fragestellungen verfolgen:

Die erste Frage ist, welches Konzept von Identität generell den Romanen *Sula* und *Paradise* zugrunde liegt. Da Toni Morrison zugleich eine afroamerikanische und weibliche Autorin ist, lautet die zweite Frage zwangsläufig, ob und inwiefern sich die damit verbundenen besonderen Bedingungen ihrer Autorschaft in dem von ihr entwickelten Konzept von Identität widerspiegeln. Für mein Vorgehen ist dabei wesentlich, dass die Frage, wie schwarze Frauen innerhalb eines literarischen Diskurses ausgegrenzt werden konnten, immer auch eine sprachtheoretische Fragestellung beinhaltet. In dem Vorwort ihrer Essaysammlung *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* schreibt Toni Morrison:

I am a black writer struggling with and through a language that can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissive "othering" of people and language, which are by

no means marginal and already and completely known and acknowledgeable in my work.³

In zahlreichen Analysen literarischer Texte unternimmt Morrison den Versuch zu zeigen, dass die Rassenfrage gleichsam konstitutiv für die Identitätsfindung des weißen Amerika war. Wie Morrison herausarbeitet, fungierte das unsichtbare Schwarze als eine Metapher, mit deren Hilfe sich weiße Kultur eine Art Negativprojektionsfläche für ihre Identität schuf. Ihr Hauptaugenmerk richtet Morrison dabei auf sprachliche Mechanismen und Funktionsweisen des Sinngabungsprozesses, denen rassen- oder geschlechtsspezifisch diskriminierende kulturelle Sichtweisen (der dominierenden weißen amerikanischen Gesellschaft) eingeschrieben sind. In einem der Interpretation beider Romane vorangestellten Theorieteil möchte ich deshalb detailliert darstellen, inwiefern Morrison das sprachtheoretische Instrumentarium und die Erkenntnisse des Poststrukturalismus für ihr eigenes Schreibvorhaben produktiv gemacht hat.

Wie ich zeigen werde, bildete die sprachphilosophische Hinterfragung von Sprache und Bedeutung zum einen eine theoretische Grundlage für Frauen und Minderheiten, um sich zunehmend kritisch in den literarischen und philosophischen Diskurs einzubringen.⁴ Zum anderen ging mit der strukturalistischen Erforschung von sprachlicher Sinngabe auch die Hinterfragung eines einheitlichen Subjektes einher.

Im ersten Teil der theoretischen Ausführungen meiner Arbeit werde ich kurz darstellen, wie sich der durch de Saussures Zeichentheorie eingeleitete sprachtheoretische Paradigmenwechsel vollzog. In dieser Darstellung sind zwei Aspekte ausschlaggebend:

Zum einen konnten durch die neuere Sprachtheorie vor allem des Franzosen Jacques Derrida solche sprachlichen Funktionsweisen kritisiert

³ Toni Morrison. "Introduction". Playing in the Dark. Cambridge: Harvard University Press, 1992, S. 4.

⁴ Vgl. Karin Pelzer. Autorschaft, Paternität und Text in den Werken Faulkners und Toni Morrisons. Diss. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992, S. 35.

werden, die dazu beitragen, dass Frauen und Schwarze als das "Andere"⁵ definiert werden konnten und- wie die schwarze feministische Literaturkritik verdeutlicht hat- schwarze Frauen als "the other of the other" in ein philosophisches Vakuum platzierten.

Des Weiteren hatte auch die Rationalitätskritische Philosophie, wie sie beispielsweise Horkheimer und Adorno in ihrer "Dialektik der Aufklärung" formulierten, gezeigt, dass sich das sogenannte herrschende Subjekt der abendländischen Philosophie und Literatur nur über eine Ausgrenzung des Weiblichen und der anderen Rasse konstituieren konnte.⁶

Im zweiten und dritten Teil meiner Ausführungen zur Theorie werde ich darstellen, wie sich sowohl die feministische als auch die afroamerikanische Sprach- und Literaturtheorie die Hinterfragbarkeit einer sprachlichen Sinngebung zunutze machen konnten, durch deren Funktionsweisen sie sich bislang ausgegrenzt sahen.

Im vierten Teil werde ich im Rahmen einer Darstellung des *Black Feminist Criticism* auf die besondere Sprach- und Identitätsproblematik schwarzer Frauen eingehen. Der fünfte Teil zeigt, wie erst die konsequente Hinterfragung eines einheitlichen Subjektes durch die poststrukturalistisch orientierte Psychoanalyse- insbesondere durch Jacques Lacan und Julia Kristeva- eine Möglichkeit schuf, dem als männlich und weiß kritisierten Subjekt der westlichen Epistemologie eine Subjektkonzeption entgegenzusetzen, die einen Gegenentwurf darstellt und nicht wieder in die gleichen Konstitutionsweisen des abgelehnten traditionellen Subjektes verfällt.

In meiner Interpretation werde ich untersuchen, inwiefern wesentliche Aspekte dieser Problematik in die Romane *Sula* und *Paradise* eingeflossen sind. So werde ich anhand der beiden Protagonistinnen Sula

⁵ Da der Begriff des "Anderen" auf Emmanuel Lévinas Aufsatz "Die Zeit und das Andere" zurückgeht, wird im Folgenden die Schreibweise dieses Begriffs mit großgeschriebenem "A" beibehalten. Vergleiche dazu Simone de Beauvoir. Das andere Geschlecht. Reinbek: Rowohlt, 1994, S. 901.

⁶ Vgl. Sigrid Weigel. Topographien der Geschlechter. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1989, S. 259.

und Nel zeigen, dass Toni Morrisons Roman *Sula* die Konzeption eines „Subjekt-im-Prozess“ zugrunde liegt, wie sie die Psychoanalytikerin Julia Kristeva im Anschluss an das Werk des Psychoanalytikers Jacques Lacan entwickelt hat. Meine Interpretation des Romans *Paradise* zielt darauf aufzuzeigen, inwiefern auch dieser Roman Konstitutions- und Verfahrensweisen von Sprache und Identität thematisiert. Denn ebenso wie in *Sula* werden hier die Konzeption eines einheitlichen Subjektes, aber auch in aller Deutlichkeit vermeintliche Gewissheiten und Positionierungen von Rassen- und Geschlechterzugehörigkeiten zum einen vorgestellt, dann aber hinterfragt.

Dabei ist den Interpretationen jeweils eine kurze Darstellung vorangestellt, wie sich die besonderen Bedingungen einer schwarzen und weiblichen Autorschaft in der in *Sula* und *Paradise* angewandten Erzähltechnik widerspiegeln. Im theoretischen Teil kann ich aufgrund der Komplexität der jeweiligen angesprochenen Aspekte immer nur auf die mir jeweils wichtigsten Thesen eingehen. Da die Sprachtheorie meiner Ansicht nach die Grundlage für alles Folgende bildet, werde ich mit ihr beginnen.

II. THEORIE

1. Das kritische Potential poststrukturalistischer Sprachphilosophie

Wie Karin Pelzer schreibt, hat der poststrukturalistische Diskurs in den vergangenen drei Jahrzehnten zu einer veränderten Sprach- und Realitätsauffassung geführt, die die Verbindung von Sprache und Wirklichkeit neu problematisierte und damit zu einer "Enthierarchisierung" der amerikanischen Kultur beitrug.⁷

Dieser sprachtheoretische Paradigmenwechsel wurde bereits 1916 durch Ferdinand de Saussures Vorlesungsschrift "Cours de linguistique generale" eingeleitet, in der de Saussure Sprache nicht mehr als Substanz, sondern vielmehr als differentielles Zeichensystem betrachtet.⁸ Das sprachliche Zeichen hat nach de Saussure zwei Seiten: sein Lautbild, das er Signifikant nennt, und die Vorstellung, die sich mit dem zu bezeichnenden Gegenstand verbindet, die er als Signifikat bezeichnet.⁹ Da die Verbindung von Signifikat und Signifikant in sich beliebig ist und keine natürliche Zusammengehörigkeit zwischen ihnen besteht, ist eine weitere Grundeigenschaft des sprachlichen Zeichens seine Arbitrarität.¹⁰ Indem seine Beziehung zu anderen Zeichen durch die Abgrenzung von diesen gekennzeichnet ist, hat das sprachliche Zeichen an sich keinen "positiven" Charakter. Vielmehr liegt seine Eigenschaft darin, etwas zu sein, was die anderen nicht sind. Daraus folgt aber, dass Sprache nicht von einer ihr vorgeordneten Wirklichkeit ausgeht, sondern durch ein Prinzip bestimmt ist, das "jede Möglichkeit von Präsenz und Identität- sei

⁷ Pelzer, S. 35.

⁸ Ferdinand de Saussure. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. A. Berlin: 1967.

⁹ So schreibt de Saussure: "Ich schlage also vor, dass man das Wort Zeichen beibehält für das Ganze, und Vorstellung bzw. Lautbild durch Bezeichnetes und Bezeichnung (Bezeichnendes) ersetzt; die beiden letzteren Ausdrücke haben den Vorzug, den Gegensatz hervorzuheben, der sie voneinander trennt und von dem Ganzen, dessen Teil sie sind." S. 78/79.

¹⁰ ebenda.

es des Sinnes, des Objektes oder des Subjektes- erst nachträglich entstehen lässt".¹¹

Aufbauend auf der Zeichentheorie de Saussures hat die poststrukturalistische Sprachtheorie maßgeblich durch Derrida diese sprachphilosophische Wende noch vorangetrieben. War für de Saussure das Zeichen noch ein konkretes Element und Signifikant und Signifikat darin miteinander verbunden, so stellt Derridas Auffassung, dass sich Bedeutung durch ein "freies Spiel zwischen Signifikat und Signifikanten" konstituiert, auch die Geschlossenheit des Zeichens in Frage.¹²

Hatte de Saussure Sprache als ein in sich geschlossenes System von Gegensätzen betrachtet, vertritt Derrida eine Auffassung von Sprache, nach der sich Bedeutung durch das "freie Spiel zwischen der Anwesenheit eines Signifikanten und der Abwesenheit der anderen" konstituiert¹³:

Die *différance* ist demnach eine Struktur oder eine Bewegung, die sich nicht mehr von dem Gegensatzpaar Abwesenheit/Anwesenheit her denken lässt. Die *différance* ist das systematische Spiel der Differenzen, der Spuren von Differenzen, der Verräumlichung, mittels derer sich die Elemente aufeinander beziehen.¹⁴

Noch im klassischen Strukturalismus wurde (beispielsweise durch Greimas "Strukturelle Semantik") angenommen, dass sich Bedeutung über binäre Oppositionen konstituiere.¹⁵ In dem Begriffspaar männlich/weiblich erhielt demnach jeder dieser beiden Begriffe nur durch seine strukturelle Beziehung zum jeweils anderen seine Bedeutung. Gerade diese Sinnkonstitution, die über binäre Oppositionen erfolgt, wird von Derrida

¹¹ Gerda Pagel. Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1989, S. 42.

¹² Vgl. dazu Jacques Derrida, Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

¹³ Toril Moi. Textual Sexual Politics. London and New York: Routledge, 1985, S. 106. (Im fortlaufenden Text zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Sexus Text Herrschaft. Übersetzt v. Elfie Hartenstein, Sylvia James, Ellen Schlootz. Bremen: Zeichen und Spuren Verlag, 1989. S. 126.)

¹⁴ Jacques Derrida. Positionen. Übersetzt von Dorothea Schmidt. Graz/Wien: Böhlau, 1986, S. 67.

¹⁵ Vgl. Rolf Günther Renner und Engelbert Habekost, Hg. Lexikon literaturtheoretischer Werke. Stuttgart: Kröner Verlag, 1995, S. 340-341; Vgl. außerdem Moi, S. 105.

vehement kritisiert.¹⁶ Dabei ist Derridas dekonstruktivistisches Vorgehen gegen eine Sinnkonstitution durch binäre Oppositionen, wie Terry Eagleton schreibt, gleichzeitig Ideologiekritik:

Die Dekonstruktion hat also erfasst, dass die binären Oppositionen, mit denen der klassische Strukturalismus gewöhnlich arbeitet, eine Sichtweise darstellen, wie sie für Ideologien typisch ist. Ideologien ziehen gerne strikte Grenzen zwischen dem Akzeptablen und dem Inakzeptablen, zwischen Selbst und Nichtselbst, zwischen Wahrem und Falschem [...].¹⁷

Indem die Metaphysik der abendländischen Philosophie annimmt, dass Bedeutung tatsächlich im Wort, bzw. Logos vorhanden ist, läuft Derridas Analyse des Signifikationsprozesses schließlich, wie Toril Moi schreibt, auf eine grundlegende Kritik an der westlichen philosophischen Tradition heraus:

Derrida's analysis of the production of meaning thus implies a fundamental critique of the whole of Western philosophical tradition, based as it is on a metaphysics of presence" which discerns meaning as fully present in the Word (or Logos).¹⁸

Aus der Erkenntnis heraus, dass "die Tradition der europäischen Philosophie, die vom "Logozentrismus" und Identitätsdenken bestimmt ist, nicht so ohne weiteres verlassen, negiert oder transformiert werden kann"¹⁹, versucht die poststrukturalistische Sprachtheorie diese von innen her aufzusprengen und den traditionellen Kanon wie Wahrheit, Rationalität, Objektivität und den Glauben an das einheitliche Subjekt sprachkritisch zu dekonstruieren.²⁰

Die sprachphilosophischen Theorien führten schließlich dazu, dass auch die traditionelle Vorstellung des Autor-Text-Verhältnisses ins Kreuzfeuer der Kritik geriet, indem eine Praxis der Literaturkritik abgelehnt wurde, die "den Autor/die Autorin als das transzendente Bezeichnete seines/ihrer

¹⁶ Moi, S. 106/107.

¹⁷ Terry Eagleton. Einführung in der Literaturtheorie. Übersetzt von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. Stuttgart: Metzler, 1992, S. 117.

¹⁸ Moi, S. 106.

¹⁹ Heinz Kimmerle. Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1992, S. 17.

²⁰ ebenda.

Textes vermittelt."²¹ So versuchte Roland Barthes in einem Buch, das den programmatischen Titel *Der Tod des Autors* trägt, das als autoritär und hierarchisch empfundene traditionelle Autor-Text-Verhältnis als Inbegriff westlicher Epistemologie zu dekonstruieren.²²

Die dekonstruktivistische Sprachtheorie war aber nicht allein durch de Saussure inspiriert. Vielmehr ging ihr auch ein philosophischer Diskurs voraus, dessen grundlegende Denkarbeit bereits ein diesbezügliches kritisches Potential enthielt.

Mit seiner Schrift *Identität und Differenz*²³ hatte Heidegger 1957 dargelegt, dass die europäische Philosophie seit Platon überwiegend auf das "Eine, Identische ausgerichtet ist und das Viele, Verschiedene von diesem aus zu erfassen sucht."²⁴ Selbst wenn es innerhalb dieser Tradition auch antisystematische Bestrebungen gibt, kann das "ad unum vertere" dennoch als die herrschende Tendenz bezeichnet werden.²⁵

Noch weiter gingen die Philosophen der Frankfurter Schule Max Horkheimer und Theodor Adorno. In ihrem Werk *Dialektik der Aufklärung* legten Horkheimer und Adorno 1944 dar, dass die überlieferten literarischen und philosophischen Schriften der abendländischen Kultur eine Zivilisationsgeschichte beschreiben, in der "sich das männliche Subjekt über die Opferung d.h. die Zerstörung, die Ausgrenzung und Aufspaltung des Anderen konstituiert".²⁶ So schreibt Sigrid Weigel in ihrem Buch *Topographien der Geschlechter* über die *Dialektik der Aufklärung*:

In dieser Studie und in zahlreichen rationalitätskritischen Arbeiten konnte gezeigt werden, dass sich die Überwindung der äußeren und inneren Natur, der sich die Geburt des heute herrschenden Subjekts verdankt, an

²¹ Moi, S. 62.

²² Roland Barthes. *Der Tod des Autors*. Übersetzt von Peter Geble. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. Vgl. Moi, S. 62/63.

²³ Martin Heidegger. *Identität und Differenz*. Pfullingen: 1957.

²⁴ Kimmerle, S. 17.

²⁵ Kimmerle, S. 17.

²⁶ Weigel, S. 259/260. Vgl. dazu insbesondere "Juliette oder Aufklärung und Moral", S. 88- 123ff. und "Odysseus oder Mythos und Aufklärung" in: Theodor Adorno und Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1969.

den Bildern der Wildnis, der Weiblichkeit, der anderen Rasse, des Körpers und des Wahnsinns vollzog.²⁷

Es findet sich in dieser philosophischen Kritik genau die Erklärung dafür, warum die Philosophie des Poststrukturalismus sowohl für die Entwicklung einer weiblichen sowie einer schwarzen Identität so fruchtbar werden konnte. Die Sprachtheorie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, diese westliche Epistemologie zu dekonstruieren, schuf ein geeignetes kritisches Instrumentarium für genau diejenigen, die als "das Weibliche" beziehungsweise als "andere Rasse" im traditionellen philosophischen Diskurs ausgegrenzt worden waren.

Nach Karin Pelzers Auffassung führten eben diese sprachtheoretischen Theorien schließlich auch in Amerika dazu, dass gesellschaftliche und kulturelle Machtstrukturen hinterfragt werden konnten:

Die Entwicklung seit den sechziger Jahren gab den Minderheiten die Möglichkeit, sich zu artikulieren. Die Kritik am Autor, die Erkenntnis, dass Sprache nicht Ausdruck von, sondern Ursache für "Realität" ist, führten dazu, dass die traditionelle Historiographie und Literatur angreifbar wurden. Soziale und ethnische Minderheiten konnten die Erschütterung männlicher Autorität nutzen, und selber das Wort ergreifen.²⁸

Auch Susan Sniader-Lanser schreibt:

I am speculating that the success of once disauthorized voices engaged in political transformation within a postmodern literary environment has depended on their ability to reconstitute the grounds of knowledge and judgement in terms compatible with, if not transformative of, late-twentieth century Western consciousness.²⁹

Die Implikationen dieses theoretischen Traditionsbruchs für Frauen sowie für Minderheiten sind dabei auf zwei Ebenen angesiedelt. Zum einen liefern die neuen Theorien das theoretische Instrumentarium, mit dem sich

²⁷ Weigel, S. 259/260. So formulieren Horkheimer und Adorno: "Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt". S. 40.

²⁸ Pelzer, S. 35.

²⁹ Susan Sniader-Lanser. "Unspeakable Voice: Toni Morrison's Postmodern Authority". Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Ithaca, London: Cornell University Press, 1992, S. 167.

die Universalherrschaft des "Logos" und damit verbunden des männlichen, weißen Subjekt hinterfragen lässt, um nun selber das Wort zu ergreifen. Zum anderen ermöglichen sie die De- und vor allem auch Rekonstruktion einer literarischen und philosophischen Tradition, die sowohl Frauen als auch Schwarze als das Andere implizit ausschloss.

Wie ich darstellen werde, haben tatsächlich die Diskurse des Feminismus sowie der Afroamerikaner mehr oder weniger unabhängig voneinander das kritische Potential dieser Theorien in der Formulierung ihrer eigenen Kritik an der westlichen Epistemologie für sich produktiv gemacht.

2. Feministische Kulturkritik

In ihrem Buch *Das andere Geschlecht*, das als ein Gründungsdokument des heutigen Feminismus gesehen werden kann, legte Simone de Beauvoir bereits 1949 dar, inwiefern der abendländische philosophische Diskurs, indem er auf das "Eine", "Identische" ausgerichtet ist, die Frau zu allen Zeiten als das Andere, und damit zum Objekt des Mannes degradiert hat: "Sobald das Subjekt sich zu behaupten sucht, braucht es das Andere, das es begrenzt und negiert: nur über diese Realität, die nicht es ist, gelangt es zu sich selbst."³⁰ Die Frau aber, so argumentiert sie, ist nur Frau, weil sie aus spezifischen männlichen Interessen dazu gemacht wird: "Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird dazu gemacht."³¹

Aus dieser Perspektive beschreibt Simone de Beauvoir, inwiefern sich die Marginalisierung und Ausgrenzung des Weiblichen als dem Anderen bereits in den antiken Mythen sowie der späteren Literatur in einer Fülle von dichotomisierten, d.h. aufgespaltenen Weiblichkeitsbildern niederschlug:

[...] in den Gestalten von Dalila und Judith, Aspasia und Lucrezia, Pandora und Athene ist die Frau zugleich Eva und die Jungfrau Maria. Sie ist Idol und Dienerin, Quelle des Lebens und Macht der Finsternis; sie ist das elementare Schweigen der Wahrheit und sie ist Arglist, Geschwätz und Lüge; sie ist Heilerin und Hexe; sie ist die Beute des Mannes und sein Verderben, sie ist alles, was er nicht ist und was er haben will, seine Negation und sein Seinsgrund.³²

Die feministische Literaturkritik hat im Anschluss daran begonnen, die Literatur auf Bilder des Weiblichen hin zu untersuchen.

So kommt beispielsweise auch die Anglistin Anna Maria Stuby in ihrer Studie über Mythen des Weiblichen in der Literatur zu dem Ergebnis, dass

³⁰ de Beauvoir, S. 191.

³¹ zitiert nach Toril Moi, S. 109.

³² de Beauvoir, S. 194.

die Position des Weiblichen in der Literatur eine "zweideutige", "janusköpfige" sei.³³

Es sind zwei entgegengesetzte Frauenbilder, die die Kunst und Literatur durchziehen: im Typus der entsexualisierten Kindfrau (angel) und in ihrem Gegenteil, der männermordenden Dämonin (monster). Eva (Lilith)-Maria, Schlange- Taube, Rose- Lilie, Hexe (Hure)- Heilige sind die am häufigsten vertretenen Kontrastpaare dieser dichotomischen Vorstellung.³⁴

In der angloamerikanischen feministischen Literaturkritik hat insbesondere Gilbert und Gubar *The Madwomen in the Attic* dazu beigetragen, derartige Imaginationen des Weiblichen einer kritischen Relektüre zu unterziehen. Gilbert und Gubar zufolge besteht die Aufgabe einer weiblichen Textstrategie "in revising, deconstructing and reconstructing those images of women inherited from male literature, especially the paradigmatic polarities of angel and monster."³⁵

Darüber hinaus haben Gilbert und Gubar zeigen können, dass im 19. Jahrhundert Kreativität grundsätzlich als männliche Qualität aufgefasst wurde. In einer Analogie zum männlichen Schöpfergott der christlich-abendländischen Kultur wurde der Schriftsteller als der "Erzeuger" seines Werkes gesehen.³⁶ In dem Maße aber, wie schriftstellerische Autorität und Kreativität als männliche Domäne definiert wurden, bedeutete es für Schriftstellerinnen eine Herausforderung diesen, wie Moi es nennt, "phallogozentrischen Mythos von Kreativität zu überwinden."³⁷

³³ Anna Maria Stuby. Liebe, Tod und Wasserfrau. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992, S. 68.

³⁴ Stuby, S. 54.

³⁵ Susan Gilbert und Sandra Gubar. The Madwoman in the Attic. New Haven und London: Yale University Press, 1979, S. 76.

³⁶ Gilbert und Gubar, S. 3-5.

³⁷ Moi, S. 60. Die feministische Literaturkritik sieht insbesondere in Harold Blooms "The Anxiety of Influence" die Fortsetzung einer solchen männlich geprägten Auffassung von Kreativität in der heutigen Zeit. Bloom stellt in seinem Werk poetischen Einfluss in den Rahmen eines "filial relationship" von Vater und Sohn und damit als männliche Domäne dar. Vgl. Harold Bloom. The Anxiety of Influence. London: Oxford University Press, 1973, S. 26ff; Vgl. auch Gilbert und Gubar, S. 46-51.

Hinzu kommt die fast aporetische Situation schreibender Frauen, die Sigrid Weigel in ihrem Buch *Die Stimme der Medusa* folgendermaßen formuliert:

Wenn diese [Frauen] versuchen, das, was aus den herrschenden Redeweisen und Überlieferungen ausgeschlossen ist, zu beschreiben, dann müssen sie den Ort, von dem aus gesprochen wird, einnehmen, und dort sind sie immer schon die Beschriebenen. Die Stimme der Medusa bzw. die Sprache der Frauen ist daher nichts einfach Gegebenes oder zu Konstruierendes, sondern eine Bewegung, der ein ständiger Perspektivwechsel einhergeht[...]. Wollen Frauen sich zu Wort melden, so bleibt ihnen nur die herrschende Sprache, mittels derer sie sich an der bestehenden Ordnung beteiligen können.³⁸

Dabei benutzen sie aber, so Weigel weiter, eine Sprache, Normen und Werte, von denen sie zugleich als das andere Geschlecht ausgeschlossen sind.

So hat sich der Feminismus in kürzester Zeit umfassend mit Relektüre und Dekonstruktion theoretischer und literarischer Traditionen befasst, um "jene Strukturen nachzuzeichnen und außer Kraft zu setzen, die den Ausschluss von Frauen aus der öffentlichen Geschichte begründet haben."³⁹ Gerade aus dieser Forschung ergab sich Weigel zufolge eine erneute Infragestellung des einheitlichen Subjekts:

Dabei wurde das Konzept des identischen, autonomen Subjekts immer grundsätzlicher in Frage gestellt. Vollzog sich historisch die Subjektconstitution über die Ausgrenzung des 'Anderen', u.a. der Weiblichkeit, so kann sich die Frau nicht in den vom männlichen Subjekt entwickelten Äußerungsformen bewegen, ohne selbst an dieser Ausgrenzung des Weiblichen teilzuhaben.⁴⁰

Karin Pelzer formuliert diese Aporie folgendermaßen:

In dem Versuch der Frauen, eine eigene Identität zu finden, stehen sie in einem Spannungsverhältnis zu den Theorien, die ihren Prozess der Identitätsfindung ermöglicht haben. Die Kritik an traditionellen Vorstellungen von Subjektivität, Realität, Chronologie und Autorität hat ja gerade bislang ausgeschlossenen Kulturen dazu verholfen, eine eigene Autorität zu ergreifen. Das Ziel der Konstitution von Identität und

³⁸ Sigrid Weigel. *Die Stimme der Medusa*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1989, S. 8.

³⁹ Weigel, (DSdM) S. 8-9.

⁴⁰ Weigel, (DSdM) S. 95.

Autorschaft verhindert aber gerade die Identifikation mit den Theorien, die dem Subjekt und dem Autor den Tod erklären.⁴¹

Wird in diesem Zusammenhang deutlich, dass schriftstellerisches Schaffen für Frauen damit immer mit einer Herausforderung und einem Dilemma zugleich gekoppelt ist, so ist diese Situation für schwarze Frauen, deren kulturelle Marginalisierung nicht nur geschlechtsspezifisch, sondern auch ethnisch begründet ist, doppelt prekär. Da sich ihre Situation aber gerade dadurch, dass sie auch als rassistisch Fremdes marginalisiert wurden, in dieser Hinsicht sehr von der weißer Frauen unterscheidet, werde ich im nächsten Abschnitt den Hintergrund schwarzer Sprach- und Identitätsproblematik aufzeigen.

⁴¹ Pelzer, S. 38; Um dem Dilemma zu entgehen, sich der herrschenden Sprache unterwerfen zu müssen, um sich als Frauen zu Wort melden zu können, postulieren die Vertreterinnen des postmodernen Feminismus, Luce Irigaray und Hélène Cixous, eine "écriture féminine" als alternative weibliche Artikulationsform; Vgl. beispielsweise Hélène Cixous. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve Verlag, 1980; Auch wenn Julia Kristeva häufig im Zusammenhang mit Irigaray und Cixous genannt wird, grenzt sie sich insbesondere von Irigarays biologistischer Auffassung von Weiblichkeit ab.

3. Afroamerikanische Sprach- und Identitätsproblematik: Black Literary Criticism

In seinem Aufsatz "The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page" beschreibt Timothy Powell die Schwierigkeit afroamerikanischer Selbstdarstellung und Artikulation mittels einer Sprache, in deren Hell/Dunkel Metaphorik das Dunkle bzw. Schwarze immer eine Form von Abwesenheit oder Verneinung, wenn nicht gar das "Böse" symbolisiert.⁴² Er zitiert dazu Henry Louis Gates, der diesen Zusammenhang zwischen schwarzer Sprachskepsis und Identität in seinem Aufsatz "Criticism in the Jungle" so formuliert hat: "The problem for us, can perhaps be usefully stated in the irony implicit in the attempt to posit a 'black self' in the very Western languages in which blackness itself is a figure of absence, a negation."⁴³

Zwar haben Powell zufolge Schwarze in Amerika bereits seit Jahrhunderten den weißen Logos durch Sprachspiele und "signifying" effektiv unterminiert. Dennoch kommt er zu dem Schluss, dass gerade dadurch, dass "blackness" in der westlichen Epistemologie Abwesenheit und Verneinung repräsentiert, es die Aufgabe afroamerikanischen Schreibens sei, "blackness" umzudefinieren:

The battle becomes for the critic and novelist of Afro-American literature, to de-center the white logos, to create a universe of critical and fictional meanings where blackness will no longer connote absence, negation and evil, but will come to stand instead for affirmation, presence, and good[...].⁴⁴

Die Forderung von Powell, dem weißen Negativ-Entwurf von "blackness" einen positiven Gegenentwurf entgegenzusetzen, hat Deborah Mc Dowell

⁴² Timothy Powell. "Toni Morrison: The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page". *Black American Literary Forum* 24, 4 (Winter 1990): 747.

⁴³ Powell, ebenda; Henry Louis Gates. "Criticism in the Jungle". *Black Literature and Literary Theory*. Hg. Henry Louis Gates. New York: Methuen, 1984, S. 7.

⁴⁴ Timothy Powell, S. 747.

zufolge bereits eine gewisse Tradition.⁴⁵ So hatte schon W. B. E. DuBois 1926 ein "Write-In-Symposium" initiiert, das den Titel "The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed?" trug.⁴⁶ In einem vorangegangenen Aufsatz "Negro Art" hatte er dabei den Standpunkt vertreten, dass dem weißen Rassismus positive Eigenentwürfe entgegengesetzt werden müssten: "We want everything said about us to tell of the best and highest and noblest in us."⁴⁷ Langston Hughes veröffentlichte daraufhin unter dem Titel "The Negro Artist and the Racial Mountain" eine berühmt gewordene Kritik an dieser Position, die verlangt, dass schwarze Schriftsteller lediglich dazu da seien, zu beschreiben, "how good black people are" und artikulierte sich selbst frei von ideologischen Zwängen: "We younger Negro artists who create now intend to express our individual darkskinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too."⁴⁸

Fünfzig Jahre später setzte im Zuge des *Black Aesthetic Movement* diese Forderung nach positiven Selbstbildern erneut ein. McDowell zufolge verkörperte Addison Gayles "Blueprint for Black Criticism" das prototypische Beispiel der *Black Aesthetic*.⁴⁹ In diesem Essay forderte Gayle, dass literarische Charaktere Vorbildern aus dem *Black Liberation Movement* entsprechen sollten: "In that they offer images of heroism, beauty and courage, these men and women are positive characters, functional alternatives to the stereotypes of blacks and thus warriors in the struggle against American racism."⁵⁰

⁴⁵ McDowell. "'The Self and the Other': Reading Toni Morrison's *Sula* and the Black Female Text". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: GK Hall & Co., 1988. S. 77ff.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 77.

⁴⁷ zitiert nach McDowell, S. 77.

⁴⁸ Langston Hughes. *The Negro Artist and the Racial Mountain*. zitiert nach: Calvin Hernton. The Sexual Mountain And Black Women Writers. New York: Anchor Press, S. 37.

⁴⁹ McDowell, S. 77. Vgl. Addison Gayle. The Black Aesthetic. New York: Doubleday, 1971. sowie Elliott Butler Evans. "Producing the Signs of Race: Self-Fashioning in Black-Aesthetic Discourse". Elliott Butler Evans. Race, Gender and Desire. Philadelphia: Temple University Press, 1989, S. 19-35.

⁵⁰ zitiert nach McDowell, S. 78.

Die schwarze feministische Kritikerin Madhu Dubey sieht in ihrem Buch *Black Women Novelists and the Nationalist Aesthetic* zunächst auch das Verdienst dieser *Black Nationalist Aesthetic*: "The nationalist definition of blackness as an integral, beautiful, natural value was indisputably a powerful oppositional gesture against the Western construction of blackness. [...] as a 'zero and negative-image-myth'."⁵¹

Dennoch ist Dubey zufolge diese *Black Aesthetic*, die mit der Ideologie des Black Nationalism einhergeht, heftiger Kritik ausgesetzt.⁵² So kritisiere auch Henry Louis Gates, dass die Annahme eines einheitlichen Selbst wiederum auf genau der Konstitutionsweise begründet sei, die es zu kritisieren gelte:

The most famous of these is Henry Louis Gates' quarrel with the Black Aesthetic metaphysical concept of blackness as presence, which, instead of supplanting an essentialist notion of identity, merely installs blackness as "another transcendent signified".⁵³

An dieser knappen Darstellung lässt sich bereits ersehen, dass sich die afroamerikanische Ästhetik in einem ähnlichen Dilemma befindet wie eine weibliche Ästhetik. So ist auch das Interesse des afroamerikanischen Diskurses an einer Dekonstruktion westlicher Epistemologie dem der feministischen Kulturkritik ähnlich. Die Voraussetzungen der afroamerikanischen Sprach- und Identitätsproblematik jedoch sind fundamental anders.

Die Verknüpfung von Sprache und Identität ist wohl nirgends so prägnant gekoppelt wie in der Situation der Afroamerikaner, denen durch die Sklaverei gleichzeitig mit ihrer Sprache und Kultur auch ihre Menschenwürde genommen wurde. Es ist entscheidend sich zu vergegenwärtigen, dass eines der, wie Barbara Christian schreibt, "most basic philosophical concepts of slavery" darin bestand, "that blacks were

⁵¹ Madhu Dubey. *The Black Women Novelists and the Black Nationalist Aesthetic*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, S. 28.

⁵² ebenda.

⁵³ Dubey, S. 28/29.

not human beings."⁵⁴ Wurde den Schwarzen zum einen ihre Identität als menschliche Wesen abgesprochen, war es im weißen System darüber hinaus verboten, Schwarze zu unterrichten, so dass sie offiziell von der Teilhabe an der herrschenden Sprache ausgeschlossen waren.⁵⁵

Außerdem wurde "blackness" im System der Sklaverei, wie Andrée McLaughlin konstatiert, als abstrakte Kategorie zu einem Teil des weißen Wertesystems: "As a term and social category, black came to form part of a system of oppositional and hierarchical cultural constructs that patterned and justified power constellations of the colonizer and the colonized, the slave owner and the slave."⁵⁶

Dennoch gelang es den Sklaven, die englische Sprache so zu transformieren, bzw. subvertieren, dass sie im Rückgriff auf Formen ihrer mündlichen Erzähltradition eine eigene Sprachkultur entwickelten. So gebrauchten die Sklaven einen "double-voiced-discourse", der einerseits die Verständigung mit dem weißen Herren erlaubte, andererseits auch die Kommunikation innerhalb der schwarzen Gruppe ermöglichte.⁵⁷

Die Suche nach einer eigenen Identität war damit von Anfang an mit der Suche nach einer eigenen Sprache und eigenen Literatur verbunden, die der weißen entgegengesetzt werden konnte. Dennoch blieb das Dilemma, sich immer in einem sprachlichen und philosophischen System artikulieren zu müssen, das "blackness" als das Andere ausgrenzte.

Diese für Schwarze problematische Verknüpfung von Sprache und Identität beschrieb W.E.B. DuBois in "The Soul of Black Folk" als einen Zustand ständiger Gespaltenheit:

The Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with a second sight in this American world,- a world which yields to him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of

⁵⁴ Barbara Christian. Black Feminist Criticism. New York: Pergamon Press, 1985, S. 3.

⁵⁵ Vgl. Pelzer, S. 43.

⁵⁶ Andrée McLaughlin. "Black Women, Identity, and the Quest for Humanhood and Wholeness". Wild Women in the Whirlwind. Hg. Andrée McLaughlin und Joanne Braxton. London: Serpent's Tail, 1990, S. 153.

⁵⁷ Vgl. Pelzer, S. 45, sowie Henry Louis Gates, "Criticism in the Jungle", S. 8, und Malvine Blunck, S. 121.

the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness- an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings;[...]⁵⁸

In ihrem Buch "A World of Difference" greift Barbara Johnson genau diese Problematik auf, um zu kritisieren, dass die Beschreibung des schwarzen Dilemmas bei DuBois ohne Frage davon ausgeht, dass das schwarze Subjekt männlich sei.⁵⁹ "The black woman", so Johnson, "is totally invisible in these descriptions of the black dilemma."⁶⁰ Sie fragt deshalb: "If the black man's soul is divided in two, what can be said of the black woman's?"⁶¹ Ich möchte Barbara Johnsons Frage aufgreifen, um im nächsten Abschnitt auf die Situation schwarzer Frauen einzugehen.⁶²

⁵⁸ W.E.B. DuBois. "The Souls of Black Folk". Three Negro Classics. New York: Avon, 1965, S. 214-215.

⁵⁹ Barbara Johnson. A World of Difference. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. S. 166.

⁶⁰ ebenda.

⁶¹ ebenda.

⁶² Ein Aspekt, der hier unberücksichtigt bleiben muss, ist die Frage der Leserschaft. So war es zunächst fast ausschließlich eine weiße Leserschaft, an die sich afroamerikanische Autoren richten konnten. Kam zunehmend eine schwarze Leserschaft hinzu, blieb dennoch lange das Dilemma, gleichzeitig für schwarze und weiße Leser zu schreiben. Toni Morrison beschreibt dieses Dilemma in ihrem Aufsatz "Unspeakable Things Unspoken". Michigan Quarterly Review 28, 1 (Winter 1989): 24-25.

4. "Neither White nor Male": *Black Feminist Criticism*

Als Barbara Smith 1982 ihren Aufsatz "Toward a Black Feminist Criticism" veröffentlichte, begann sie mit den Sätzen: "I do not know where to begin. Long before I tried to write this I realized that I was attempting something unprecedented."⁶³ Ist der Grund für die Neuartigkeit, die Barbara Smith ihrem Aufsatz zu schwarzer feministischer Theorie beimisst, zum einen ihre zusätzliche lesbische Perspektive, so spiegelt sich dennoch in ihren Zeilen eine Art "Nullpunktbewusstsein" wider, das die Anfänge des *Black Feminist Criticism* insgesamt prägte. Doch auch die schwarze Frauenliteratur wurde Anfang der siebziger Jahre noch weitgehend von der Kritik missachtet. So schreibt Smith:

All segments of the literary world- whether establishment, progressive, Black, female, or lesbian- do not know, or at least act as if they do not know, that Black women writers and Black lesbian writers exist. [...] It seems overwhelming to break such a massive silence.⁶⁴

Selbst Anfang der achtziger Jahre konstatierten Sabine Bröck und Anne Koenen, dass schwarze Frauen, obwohl es unzweifelhaft bereits eine Tradition schwarzer Frauenliteratur gäbe, immer noch vom herrschenden literarischen Diskurs ausgeschlossen seien. Aus der Notwendigkeit heraus, dieser Tradition nachzugehen, habe sich Anfang der siebziger Jahre der *Black Feminist Criticism* entwickelt:

Despite its exclusion from the literary canon, the existence of a Black female literary tradition is beyond question. There is a body of literature written by Black women from Phyllis Wheatly to contemporary writers like Toni Morrison and Alice Walker. Realizing this fact, Black female scholars initiated Black feminist criticism in the seventies, because, as Mary Helen Washington claims, literary traditions are established by the critics.⁶⁵

⁶³ Barbara Smith. "Toward a Black Feminist Criticism". *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. Hg. Gloria Hull, Patricia Bell Scott und Barbara Smith. New York: Feminist Press, 1982. S. 157.

⁶⁴ ebenda.

⁶⁵ Anne Koenen / Sabine Bröck. "Rediscovering a Black Female Literary Tradition". *History and Tradition in Afro-American Culture*. Hg. Günther Lenz [et al.]. Frankfurt: Campus Verlag, 1984. S. 167; Dass es trotz der Abwesenheit eines diskursiven

Fußnoten werden auf der nächsten Seite fortgesetzt

Die schwarze feministische Literaturkritik profitierte dabei zum einen erheblich von dem Vorbild des weißen Feminismus.⁶⁶ So wurden und werden im Wesentlichen die gleichen Ziele, wie beispielsweise das der Rekonstruktion einer eigenen literarischen Tradition und der kritischen Relektüre der amerikanischen Literatur verfolgt, die ich in Kapitel II. 2. bereits ausführlich dargestellt habe.⁶⁷ Zum anderen wurde aber auch die Unterschiedlichkeit deutlich, die zwischen den Interessen schwarzer und weißer feministischer Kritik bestand und die sich nicht zuletzt in der Verschiedenheit schwarzer und weißer Weiblichkeitsklischees äußerte.⁶⁸ So waren es in Bezug auf schwarze Frauen Stereotypen wie die des "black matriarch", der "black mammy" und der "loose woman", die es zu revidieren galt.⁶⁹

Zurecht wurde deshalb beklagt, dass trotz der Existenz sowohl eines feministischen als auch eines *Black* oder *Racial Discourse* schwarze Frauen und deren Belange in beiden Bewegungen subsumiert wurden, ohne selbst zu ihrem Recht zu kommen. So formuliert Barbara Johnson: "The black woman is both invisible and ubiquitous: never seen in her own right but forever appropriated by the others for their own ends."⁷⁰ Auch

Zusammenhangs immer schwarze weibliche Literatur gab, zeigt meines Erachtens, dass Wallace' Aussage, literarische Traditionen gingen vor allem auf die Kritiker zurück, nur eingeschränkt gültig ist.

⁶⁶ Diese Einschätzung vertreten so beispielsweise Dubey, S. 15ff. und Anne Koenen. Zeitgenössische afroamerikanische Frauenliteratur. Frankfurt: Campus Verlag, 1985, S. 6.

⁶⁷ Grundlegend hierfür war Alice Walker's Aufsatz "In Search of Our Mother's Gardens", in welchem sie mit einem Zitat von Virginia Woolf an die Anfänge der angloamerikanischen feministischen Literaturkritik anknüpft. Woolf's These -"women writers think back through their mothers" - gewann auch in der Rekonstruktion einer schwarzen weiblichen Literaturtradition unter dem Stichwort einer "matrilinear tradition" an Bedeutung. Vgl. Alice Walker. In Search of Our Mothers' Gardens. Ms Magazine, (May 1974): 64-70; Ein Beispiel für eine kritische Position gegenüber der Etablierung einer "matrilinearen Literaturtradition" ist Madhu Dubey's Aufsatz "Gayl Jones and the Matrilinear Metaphor of Tradition". Signs 20, 2 (Winter 1995): 245-268.

⁶⁸ Zu weiteren Unterschieden vgl. Dubey, S. 15-17 sowie Toni Morrisons Aufsatz "What the Black Woman Thinks about Woman's Lib". New York Times Magazine. August 1971, 22. S. 14-15, 63-66.

⁶⁹ Vgl. hierzu insbesondere Barbara Christian. "Images of Black Women in Afro-American Literature: From Stereotype to Character". Black Feminist Criticism. Hg. Barbara Christian. New York: Pergamon Press, 1985. S. 1-30 sowie Koenen (ZaF), S. 9ff.

⁷⁰ Johnson, S. 168.

Madhu Dubey konstatiert zu dem Ausschluss von schwarzen Frauen aus den "two liberation discourses":

In neither of these two movements could black women assume subject status; the black women's sense of their exclusion from the two liberation discourses of this period is eloquently expressed by the phrase ALL WOMEN ARE WHITE ALL BLACKS ARE MEN which form part of the title of a well known black feminist anthology.⁷¹

Die in dem Titel "All Women are White and all Blacks are Men" angesprochene Subsumption der schwarzen Frau analysiert Barbara Johnson dabei unter Verwendung poststrukturalistischer Sprachtheorie. So ergibt sich Barbara Johnson zufolge das Nicht-Vorhandensein schwarzer Frauen in beiden Diskursen aus der Tatsache, "that polar or binary oppositions are crucial to the logic of our culture's rhetoric about race and sex [...]".⁷² Indem immer nur in Hinblick auf eine Kategorie, Rasse oder Geschlecht theoretisiert würde, kämen schwarze Frauen in der Logik des kritischen Diskurses nicht vor.⁷³ Barbara Johnson verdeutlicht dies, indem sie ein Koordinatensystem entwirft, in dem das dominierende männlich-weiße Element nur zwei Polaritäten hat, die entweder nach Rasse oder Geschlecht bestimmt sind: nämlich die weiße Frau innerhalb der Mann-Frau-Polarität und den schwarze Mann innerhalb der Schwarz-Weiß Opposition:

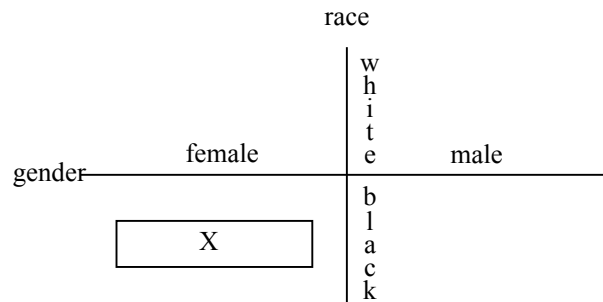
Here again, what is constantly seen exclusively in terms of binary opposition- black versus white, man versus woman- must be redrawn at least as a tetrapolar structure. What happens in the case of a black woman is that the four quadrants are constantly being collapsed into two.⁷⁴

⁷¹ Dubey, S. 16.

⁷² Johnson, S. 168.

⁷³ ebenda.

⁷⁴ Johnson, S. 167.



Das Feld links unten, das keine direkte gegensätzliche Beziehung zum weißen und männlichen Feld hat, bezeichnet damit ihrer Ansicht nach die "impossible position between two oppositions", die schwarze Frauen innehaben.⁷⁵

Die Problematik, die sich aus dieser Situation ergibt, schildert Johnson so:

If the black woman voices opposition to male domination, she is often seen as a traitor to the cause of racial justice. But if she sides with black men against white oppression, she often ends up having to accept her position within the Black Power Movement as, in Stokely Carmichael's words, "prone".⁷⁶

Michelle Wallace zufolge sind die von Barbara Johnson beschriebenen Mechanismen genau die, die dazu beitragen, schwarze Frauen im herrschenden kritischen Diskurs unsichtbar zu machen:

There is no question to my mind that the unrelenting logic of dualism, or polar oppositions -such as black and white, male and female, good and evil- is basic to the discourse of the dominant culture and tend to automatically erase black female subjectivity. The "on the one hand/on the other hand" logic of most rational argumentation works out fine if you happen to fit neatly into one of the following categories: (1) the unified, universalizing subject, usually claimed by white men, or (2) the "other", usually spoken for by white women or men of color. But if you happen to have more than one feature disqualifying you from participation in the dominant discourse- if you are black and a woman, and perhaps lesbian and poor, as well- and you insist on writing about it, you're in danger of not

⁷⁵ ebenda.

⁷⁶ ebenda.

making any sense, because you're attempting speech from the dangerously unspeakable posture of the "other" of the "other".⁷⁷

Auch wenn sie ein solches Koordinatensystem zunächst braucht, um zu verdeutlichen, wie die Funktionsweisen von Sprache ausgrenzen und unsichtbar machen können, stellt Barbara Johnson jedoch ihre schematische Darstellung gleichzeitig in Frage: "Ultimately, though, this mapping of tetrapolar differences is itself a fantasy of universality. Are all the members of each quadrant the same? Where are the nations, the regions, the religions, the classes, the professions?"⁷⁸ Auch Michelle Wallace warnt deshalb davor, überhaupt Kategorien aufzustellen: "There is no point of view from which the universal characteristics of the human or of the woman, or of the black woman [...] can be selected and totalized. Unification and simplification are fantasies of domination, not understanding."⁷⁹

So fordert die Kritikerin Mae Henderson eine Theorie, die sich eben nicht in den Bahnen einer entweder/oder Logik bewegt, sondern vielmehr bemüht ist, alle möglichen Perspektiven schwarzer Frauen einzubeziehen: "What I propose is a theory of interpretation based on what I refer to as the 'simultaneity of discourse', a term by Barbara Smith."⁸⁰ Dabei sieht sie aber gerade in der Marginalität schwarzer Frauen, indem sie eine besondere Beziehung zu allen anderen Gruppen einnehmen, auch eine besondere Chance einen heterogenen Diskurs zu führen und definiert ihre Position gewissermaßen um:

⁷⁷ Michelle Wallace. "Variations on Negation and the Heresy of Black Feminist Criticism". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990, S. 60.

⁷⁸ Johnson, S. 168.

⁷⁹ Wallace, S. 63. So wird in zwischen nur noch im Plural von den Diskursen des schwarzen Feminismus gesprochen. Zu der Differenzierung dieser Diskurse vgl. Carol Boyce Davies. Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject. London: Routledge, 1994. sowie Andrée McLaughlin. "Black Women, Identity, and the Quest for Humanhood and Wholeness: Wild Women in the Whirlwind". Wild Women in the Whirlwind. Hg. Joanne Braxton und Andrée Mc Laughlin. London: Serpent's Tail, 1990, S. 147-180.

⁸⁰ Mae Henderson. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition." Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990, S. 121.

As such, black women writers enter simultaneously into testimonial discourse with black men as blacks, with white women as women and with black women as black women. At the same time, they enter into a competitive discourse with black men as women, with white women as blacks, and with white men as black women[...]. This dialogic of difference and dialectic of identity characterize both black women's subjectivity and black women's discourse.⁸¹

Die Auseinandersetzung schwarzer feministischer Kritikerinnen mit der Position schwarzer Frauen im herrschenden Diskurs brachte es schließlich mit sich, Fragen schwarzer und weiblicher Identität wieder zu erörtern, um dem *Black Aesthetic Movement* eine neue, eigene Position gegenüberzustellen.⁸²

In ihrem Aufsatz "Boundaries: Or Distant Relations and Close Kin" beschreibt McDowell, wie die Betonung eines einheitlichen schwarzen Subjektes durch die *Black Aesthetic* trotz seiner zunächst befreienden Wirkung schließlich zu einem Dogma für schwarze Schriftstellerinnen wurde.⁸³ So wurde durch das Postulat eines positiven Selbstentwurfs eine Erkundung von Differenz und Widersprüchlichkeit ausgeschlossen, die sich aber als notwendig erweist, um das Oppositionsgefüge binärer Logik zu überwinden.⁸⁴

Der gegenwärtige *Black Feminist Criticism* ist deshalb gerade aufgrund seiner Kritik an den Funktionsweisen binärer Logik darum bemüht, sich von dem präskriptiven Konzept einer positiven schwarzen Identität zu lösen:

The recent academic attack on the BA notion of identity, informed as it is by the various structuralist and poststructuralist critiques of the human subject, has helped to clarify the theoretical problems and contradictions attending an essentialist conception of black identity.⁸⁵

⁸¹ Henderson, ebenda.

⁸² Vgl. Elliott Butler-Evans. "Enabling Discourse for Afro-American Women Writers." *Race, Gender and Desire*, Elliott Butler-Evans. Philadelphia: Temple University Press, 1989, S. 37-58.

⁸³ McDowell, S. 59ff.

⁸⁴ Vgl. Dubey, S. 3.

⁸⁵ Dubey, S. 29.

Dubey zufolge ist die schwarze feministische Literaturkritik mit namentlich Kritikerinnen wie Deborah McDowell, Hortense Spillers and Karla Holloway vielmehr dazu übergegangen, den Begriff der Differenz sowie aber auch "the persistence of the decentered subject"⁸⁶ in den Werken der schwarzen Frauenliteratur hervorzuheben. So geht mit der Hinterfragung von binären Bedeutungsstrukturen die Forderung nach einem Konzept von Identität einher, die Dubey als "to splinter and decenter the black feminine subject"⁸⁷ beschreibt. McDowell zufolge ist dies ebenfalls auf die poststrukturalistische Theorie zurückzuführen:

Falling in step with recent developments in contemporary critical theory, some critics in Afro-American literature have usefully complicated some of our most common assumptions about the self, and about race as meaningful category in literary study and critical theory. These recent theories have made it difficult to posit with any assurance, a "positive" black self, always unified, coherent, stable and known.⁸⁸

In einem nächsten Schritt, so fordert McDowell deshalb, muss die feministische Literaturkritik jene Festschreibungen überschreiten, "that keep us locked in antagonism and opposition."⁸⁹ Gerade im Prozesscharakter des in Toni Morrisons Roman *Sula* zugrundeliegenden Identitätskonzeptes sieht sie die exemplarische literarische Verarbeitung eines dezentrierten Subjektes, wie es die schwarze feministische Literaturkritik fordert:

Sula is full of such liberating possibilities. It frustrates the race and image-conscious critic at every turn, by transgressing the rhetoric of opposition that excludes women from creative agency. [...] it also denies the whole notion of character as static essence, replacing it with the idea of character as process. Whereas the former is based on the assumption that the self is knowable, centered and unified, the latter is based on the assumption, that the self is multiple, fluid, relational, and in a perpetual state of becoming.⁹⁰

⁸⁶ Dubey, S. 3.

⁸⁷ ebenda.

⁸⁸ McDowell, S. 57.

⁸⁹ McDowell, S. 59.

⁹⁰ McDowell, S. 61.

Auch wenn McDowell in diesem Zusammenhang Thomas Docherty und nicht Julia Kristeva erwähnt, werde ich im nächsten Kapitel zeigen, dass das von Julia Kristeva entwickelte Modell eines "Subjekt-im-Prozess" ebenfalls prozessual ist. Indem es darüber hinaus das kritische Potential poststrukturalistischer Sprachphilosophie aufgreift, kann es als Gegenkonzeption zu dem als männlich und weiß kritisierten autonomen Subjekt gesehen werden. In meiner Interpretation des Romans *Paradise* werde ich später zeigen, dass dieser Roman fast analoge Fragestellungen thematisiert.

5. Julia Kristeva

Die französische Psychoanalytikerin Julia Kristeva hat eine Subjekttheorie entwickelt, die das traditionelle Konzept eines autonomen, einheitlichen Subjekts radikal in Frage stellt. In ihrem Buch *Die Revolution der poetischen Sprache* entwickelt sie dieses Modell, in welchem sie die poststrukturalistische Sprachkritik mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse verknüpft.⁹¹ Die Hauptthese von Kristevas „*Subjekt-im-Prozess*“⁹² besteht darin, dass ein einheitliches Subjekt als solches gar nicht existiert, sondern vielmehr ständig im Prozess ist, sich zu bilden.

Da in diesem Modell die frühkindliche Subjektconstitution an den Eintritt in die Sprache gebunden ist, umfasst der Prozesscharakter dieser Subjektgenese gleichzeitig ein Modell sprachlicher Sinngabung, das nicht, wie im Strukturalismus angenommen, als statisches System binärer Oppositionen, sondern ebenfalls als Prozess begriffen wird. So schreibt Toril Moi:

Kristeva maintains that structuralism, by focusing on the thetic or static phase of language, posits it as a homogeneous structure, whereas semiotics, by studying language as a discourse enunciated by the speaking subject, grasps its fundamentally heterogeneous nature.⁹²

In ihrem Aufsatz "The System and the Speaking Subject" schreibt Kristeva: "Semiotics conceives of meaning not as a sign system but as a signifying process."⁹³

Da die Theorie Lacans ohne Zweifel als Voraussetzung für Kristevas „*Subjekt-im-Prozess*“⁹⁴ gesehen werden kann, möchte ich im Folgenden kurz die Grundidee seines Aufsatzes "Das Spiegelstadium als Bildner der

⁹¹ Julia Kristeva. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übersetzt von Reinold Werner. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

⁹² Toril Moi. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986, S. 24.

⁹³ Kristeva, in: Toril Moi, *The Kristeva Reader*, S. 28.

Ich-Funktion"⁹⁴ darstellen, die für meine spätere Interpretation des Romans wichtig wird.

Ausgangspunkt von Lacans Theorie ist seine Überlegung, dass das Kind zu einem Zeitpunkt auf die Welt kommt, zu dem es eigentlich noch nicht lebensfähig ist, weil sein Instinktapparat noch nicht ausgeprägt ist und es sich noch "eins" mit der Mutter fühlt. Nach der Geborgenheit des fötalen Lebens erlebt das Kind seine Hilflosigkeit nach der Geburt als eine Erschütterung seines Urvertrauens. Diese Erschütterung ist vor dem Spiegelstadium angesiedelt, in welchem das Kind erkennt, dass es nicht "eins" mit der Mutter ist und mit der Erfahrung der Zerstörung der Mutter-Kind-Dyade die Erfahrung einer inneren Zwietracht macht.

In diesem frühen Kindheitsstadium, das Lacan das "Spiegelstadium" nennt, entwirft das Kind ein imaginäres Bild von der Gestalt seines Körpers, wenn es in den Spiegel blickt. Da die Innenwahrnehmung des Kindes noch nicht mit seiner Außenwahrnehmung koordiniert ist, freut es sich, wenn es sich trotz des Gefühls einer inneren Zerstückelung als Einheit im Spiegel erblickt und es beginnt, sich mit dieser Ganzheit als einem Ideal-Ich, die es sich selbst wünscht, zu identifizieren. Lacan schildert dies folgendermaßen:

[...] das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden.⁹⁵

Wird auch die "Zerstückelung" des eigenen Körpers eventuell schon vor dem Spiegelstadium erlebt, taucht erst mit der Erfahrung des Spiegelbildes das Gefühl einer Spaltung als innere Dialektik auf. Da das

⁹⁴ Jacques Lacan "Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion." Schriften I. Hg. Haas und Metzger. Olten, Freiburg: 1973. S. 61-70.

⁹⁵ Jacques Lacan, S. 67.

Ich im Moment des Sich-Erkennens, sich gleichzeitig ver-kennt, beschreibt Lacan das Ich als den Sitz aller Täuschungen und formuliert die paradoxe These: "Das Ich ist ein anderer".⁹⁶ Später beschreibt Lacan das Spiegelstadium als "[...] das ursprüngliche Abenteuer, in dem der Mensch zum ersten Mal die Erfahrung macht, dass er sich sieht, sich reflektiert und sich anders begreift als er ist- die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben strukturiert."⁹⁷ Tatsächlich gibt es vielfältige Beispiele, in denen dieses Wechselspiel aus Verkennen und Sich-Erkennen in die Literatur eingegangen ist.⁹⁸

Es scheint mir wichtig, noch einmal die Grundthese Lacans festzuhalten, die Inge Suchsland folgendermaßen zusammenfasst:

Das menschliche Subjekt konstituiert sich also als gespaltenes, nicht mit sich selbst identisches. Es ist nicht etwa die bestimmte Gesellschaftsform, die ein ursprünglich zufrieden in sich ruhendes Subjekt seiner selbst entfremdet. Es gibt keine ursprüngliche Einheit des Subjekts. [...] Es verhält sich nicht so, dass das Subjekt im Gegenüber etwas Eigenes wiedererkennt, es formt sich erst nach diesem äußeren Bild. "Überspitzt gesagt: Der Ort des andern ist gegenüber der eigenen Psyche keineswegs sekundär sondern primär".⁹⁹

Für Kristeva wie für Lacan geht die Subjektbildung mit dem Spracherwerb einher. Dabei ist für Kristeva das Unbewusste der Schauplatz, an dem

⁹⁶ Diese Formulierung wurde ursprünglich von Rimbeau in den *Seher-Briefen* geprägt. Lacan bringt in ihr insbesondere die in seinem Aufsatz "Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten" formulierte Theorie des dezentrierten Subjektes auf einen Begriff. Vgl. Jacques Lacan "Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten". *Schriften II*. Hg. Haas und Metzger. Olten, Freiburg: 1975, S. 183ff. Die Schreibweise mit klein 'a' geht hier auf eine Differenzierung zurück, die Lacan vornimmt, um wiederum das Spiegelbild als das imaginierte Bild des 'anderen' von dem Begriff des 'Anderen', den er ebenfalls mit groß 'A' schreibt, abzuheben.

⁹⁷ Lacan, Das Seminar von Jacques Lacan, Buch I. *Freuds technische Schriften*. Hg. Haas und Metzger. Olten, Freiburg: 1978, S. 105.

⁹⁸ Bereits Ovid schildert im Mythos des Narziss eine solche Spiegelproblematik. Kleists "Das Marionettentheater" sowie „Das Bildnis des Dorian Gray" von Oscar Wilde sind weitere literarische Beispiele. Mit dem Motiv des Spiegels in der angloamerikanischen Frauenliteratur befasst sich insbesondere: Jenojoy La Belle. *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. Eine kurze Geschichte der Spiegelmetapher findet sich bei Ralf Konersmann. *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1991, S. 75-176.

⁹⁹ Inge Suchsland. *Kristeva zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1992, S. 42. (Das im Zitat angeführte Zitat ist von Peter Widmer. *Subversion des Begehrens*, S. 34.).

Vorsprachliches und Sprachliches aufeinander treffen und sich unablässig aneinander abarbeiten. Das Vorsprachliche und das Sprachliche sind die beiden Komponenten, die Kristeva als die zwei Modalitäten des Sinngabungsprozesses differenziert und als das *Semiotische* und das *Symbolische* bezeichnet. Das Symbolische verweist dabei auf Lacans Begriff der symbolischen Ordnung und damit auf gesellschaftlich-soziale Strukturen, beispielsweise unsere Sprache, denen das einzelne Subjekt unterworfen ist, und entspricht in etwa dem Freudschen "Über-Ich".¹⁰⁰ Das Semiotische reicht als präöedipales Vorsprachliches in die Zeit vor dem Spiegelstadium zurück und ist aus dem Begriff des Freudschen "Es" entwickelt. Die Verknüpfung beider Modalitäten im Sinngabungsprozess formuliert Kristeva folgendermaßen:

Sagen wir an dieser Stelle, um später genauer darauf einzugehen, dass mit den zwei erwähnten Tendenzen auf die zwei Modalitäten dessen hingewiesen wird, was in unseren Augen ein und derselbe Prozess der Sinngabe ist. Wir nennen die Erste "das Semiotische" und behalten der zweiten den Terminus "das Symbolische" vor. Beide Modalitäten sind vom Prozess der Sinngabe, durch den sich die Sprache erst konstituiert, nicht zu trennen. [...] Da das Subjekt immer semiotisch und symbolisch ist, kann kein Zeichensystem, das von ihm erzeugt wird, ausschließlich semiotisch oder symbolisch sein, sondern verdankt sich sowohl dem einen wie dem anderen.¹⁰¹

Wie hier gesagt wird, ist das Semiotische und das Symbolische in einem ständigen Wechselspiel miteinander verbunden. Dabei ist das Semiotische zunächst die beherrschende Modalität im Sinngabungsprozess des Neugeborenen. Die Entwicklung des „*Subjekt-im-Prozess*“ beginnt mit der semiotischen *chora*, die als körperliches, undifferenziertes Kontinuum des Mutterleibes beschrieben wird.¹⁰² Es ist nach Kristeva eine "ausdruckslose Totalität", die durch die Triebe in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird.¹⁰³ Kristeva schreibt dazu:

¹⁰⁰ Vgl. Suchsland, S. 125.

¹⁰¹ Kristeva (RpS), S. 35.

¹⁰² Vgl. Kristeva (RpS), S. 36-39.

¹⁰³ Kristeva (RpS), S. 36.

Es geht also um präödpale, semiotische Funktionen, um Energieabfuhr, die den Körper im Verhältnis zur Mutter binden und orientieren. Dabei ist zu beachten, dass der Trieb als solcher von vornherein ambivalent ist, sowohl aneignend, als auch destruktiv.¹⁰⁴

Die semiotische *chora* stellt so ein ständiges Hin- und Hergeworfenwerden zwischen diesen ambivalenten, heterogenen Trieben dar, bis die archaische Mutter in einem Einschnitt, der thetischen Phase, aufgegeben wird.¹⁰⁵ Toril Moi beschreibt diese Phase so:

For Kristeva, signifiante is a question of positioning. The semiotic continuum must be split if signification is produced. This splitting (coupure) of the semiotic chora is the thetic phase, enabling the subject to attribute differences and thus signification to what was the ceaseless heterogeneity of the chora.¹⁰⁶

In dieser Phase, die dem Lacanschen Spiegelstadium entspricht, erlebt das Kind die Zuwendung der Mutter zu etwas Drittem, als etwas, das mit der symbolischen Ordnung zu tun hat. Kristeva nennt diese Instanz der symbolischen Ordnung den „Vater der persönlichen Vorzeit.“¹⁰⁷ Die entscheidende und folgenschwere Loslösung des Kindes aus der Mutter-Kind-Dyade vollzieht sich Kristeva zufolge folgendermaßen: "Entscheidender und folgenschwerer Augenblick: das Subjekt, das seine Identität im Symbolischen findet, löst sich aus der Mutterbindung, lokalisiert das Lusterleben im Genitalen und leitet die semiotische Bewegung über in die symbolische Ordnung."¹⁰⁸ Nur indem die Aufgabe der archaischen Mutter als Objekt vollzogen wird, kann das Kind mit der Bildung eines Subjektes beginnen.¹⁰⁹ Der "Muttermord" gilt als damit "die Bedingung sine qua non unserer Individuation."¹¹⁰

¹⁰⁴ Kristeva (RpS), S. 38.

¹⁰⁵ Suchsland, S. 92.

¹⁰⁶ Moi, (TKR), S. 13.

¹⁰⁷ In ihrem späteren Werk, Geschichten von der Liebe, führt Kristeva zusätzlich die Entwicklung des *Primärnarzissmus* als eine Zwischenstufe ein. Julia Kristeva. Geschichten von der Liebe. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

¹⁰⁸ Kristeva (RpS), S. 56.

¹⁰⁹ Vgl. Kristeva (RpS) 56ff. sowie Suchsland S. 92.

¹¹⁰ Kristeva. Soleil noir. Dépression et mélancholie. Paris: 1987, S. 38. Zitiert in der Übersetzung von Inge Suchsland, S. 92.

Hat dieser Einschnitt stattgefunden, mit dem das Symbolische aufgebaut werden kann, erhält das Semiotische eine genauere Positionierung. Kristeva zufolge wirkt das Semiotische jetzt in den "signifikanten Praktiken", wie beispielsweise der Musik oder Poesie als "Übertretung des Symbolischen" weiter.¹¹¹ Dabei definiert sie die "semiotische Funktionsweise" als "Negativität, die in das Symbolische eingeschleust wird und seine Ordnung verletzt."¹¹² So schreibt sie:

Auf diese Weise konfrontiert sich die Praxis den Sinneinheiten, die unter die Gesetze fallen, und den Subjekten, die die Sinneinheiten zu denken imstande sind; doch hält sie sich nicht bei/ mit ihnen auf, hypostasiert sie nicht, sondern geht über sie hinaus, stellt sie in Frage, verändert sie. Sinn und Subjekt sind für sie nur Momente: sie verweigert sich weder der Erzählung noch der Metasprache, noch der Theorie; sie macht sie sich alle zu eigen und schiebt sie dann beiseite; auf diese Weise setzt sie deren produktive Momente dem heterogenen Feld der gesellschaftlichen Praxis aus.¹¹³

Das kontinuierlich-diskontinuierliche Weiterwirken des körperlichen Semiotischen im Symbolischen hat damit eine bedeutende Konsequenz. So sind Sinn und Subjekt insofern nur "Effekte eines Prozesses", wodurch es unmöglich wird, einen bestimmten Sinn festzulegen oder eine bestimmte Form von Subjektivität zur Norm zu erheben.¹¹⁴

Das Wechselspiel von Semiotischem und Symbolischem hat darüber hinaus jedoch auch ein "revolutionäres" Potential. Kann die symbolische Ordnung immer auch als unsere auf Normen und Konventionen aufgebaute Gesellschaft betrachtet werden, so ist, wie Eagleton schreibt, für Kristeva und Lacan „die symbolische Ordnung in Wirklichkeit die patriarchalische geschlechtliche und gesellschaftliche Ordnung der modernen Klassengesellschaft“, deren „transzendente Bedeutungen“ von dem Semiotischen unterminiert werden.¹¹⁵ Eagleton beschreibt dies so:

¹¹¹ Kristeva (RpS), S. 77.

¹¹² Kristeva (RpS), S. 78.

¹¹³ Kristeva (RpS), S. 109.

¹¹⁴ Vgl. Suchsland, S. 86.

¹¹⁵ Eagleton, S. 179.

Das Semiotische ist fließend und vielfältig, eine Art lustvolles Überschreiten der gesellschaftsüblichen Bedeutungen, und es findet in der Zerstörung oder Negierung solcher Zeichen ein sadistisches Vergnügen. Es steht allen festgelegten, transzendentalen Bedeutungen konträr gegenüber; und da die Ideologien der modernen, männerbeherrschten Klassengesellschaft in ihrer Macht von solchen festen Zeichen (Gott, Vater, Staat, Ordnung, Eigentum) abhängig sind, wird diese Literatur im Bereich der Sprache zu einer Art Entsprechung zur Revolution in der politischen Sphäre.¹¹⁶

Ich möchte im Folgenden kurz rekapitulieren, inwiefern dieses Modell eines „*Subjekt-im-Prozess*“ für die Frage schwarzer und weiblicher Identität relevant ist. Es sind dabei vor allem zwei Aspekte wesentlich. Erstens entwirft Kristeva ein einem einheitlichen Subjekt entgegengesetztes dynamisches Subjektmodell, das sich- aufbauend auf Lacans These "das Ich ist ein anderer"- eben nicht durch das Verdrängen des ihm Anderen konstituiert, sondern vielmehr ständig mit diesem in Form einer inneren Dialektik in einer Wechselbeziehung steht. Zweitens enthält Kristevas Modell als Modell sprachlicher Sinnggebung, insofern in diesem Prozess der Sinnggebung keine eindeutige Positionierung möglich ist, durch das Prinzip des Semiotischen auch das Potential, herkömmliche Dichotomien wie männlich/weiblich, schwarz/weiß zu unterwandern, wie es die schwarze feministische Literaturkritik postuliert. Dieses sprachkritische Potential beschreibt Eagleton folgendermaßen:

Das Semiotische bringt jede scharfe Trennung zwischen dem Maskulinen und dem Femininen durcheinander- es ist eine bisexuelle Art des Schreibens- und bietet die Möglichkeit der Dekonstruktion aller fein säuberlich binären Oppositionen- richtig/falsch, Norm/Abweichung, vernünftig/verrückt, mein/dein, Autorität/Gehorsam, (...). Kristeva sieht diese Sprache des Semiotischen als ein Mittel an, die symbolische Ordnung zu untergraben.¹¹⁷

Während das Symbolische solche gesellschaftsüblichen sprachlichen Setzungen repräsentiert, die auf binären Oppositionen aufgebaut sind, hat

¹¹⁶ Eagleton, S. 181.

¹¹⁷ Eagleton, S. 181.

das Semiotische als Moment der Negativität das Potential, diese Setzungen zu unterlaufen.¹¹⁸

In der Einleitung habe ich bereits erwähnt, dass Toni Morrisons Roman *Sula* ein prozessuales Subjektmodell zugrunde liegt. Wie ich anhand meiner Interpretation von *Sula* zeigen werde, können die beiden Figuren Sula und Nel als Repräsentationen des Semiotischen und des Symbolischen gesehen werden, die gemeinsam ein „*Subjekt-im-Prozess*“ bilden. Die Figuren der jeweiligen Mutter und Großmutter von Sula und Nel antizipieren dabei bereits diese beiden Komponenten des Kristevaschen Subjektes, bevor sie in der Figurenkonstellation von Nel und Sula dem Kristevaschen „*Subjekt-im-Prozess*“ entsprechend miteinander in Beziehung treten.

Anschließend werde ich in meiner Interpretation von *Paradise* herausarbeiten, inwiefern es hier zwar nicht wie in *Sula* zwei einzelne Protagonistinnen und deren mütterliche Linien, dafür aber zwei Schauplätze sind, mit deren Unterschiedlichkeit gearbeitet wird: das sogenannte Kloster und der Ort Ruby. Fungiert dabei das Kloster als eine „semiotisch geprägte Sphäre“, lässt sich dessen Gegenstück, der Ort Ruby, als die Verkörperung einer „symbolischen Ordnung“ interpretieren.

¹¹⁸ Suchsland beschreibt das Einbrechen des Semiotischen in das Symbolische so: "In das Kommunikationsmedium Sprache bricht etwas ein, was die Kommunikationsfunktion unterminiert. Die durch die Verknüpfungsregeln der Grammatik garantierten Sinnzusammenhänge zwischen distinkten Einheiten werden aufgebrochen." S. 86.

III. INTERPRETATION *SULA*

Toni Morrisons Roman *Sula*¹¹⁹ (1973) problematisiert schwarze und weibliche Identität weit vor dem theoretischen Diskurs des schwarzen Feminismus. Dennoch werde ich zeigen, dass Elemente dieser theoretischen Auseinandersetzung ebenfalls bereits in dem Roman angelegt sind und untersuchen, welche Konzeptionen von Identität den von mir analysierten Charakteren zugrunde liegen. Dabei zeigt sich, dass Toni Morrison entsprechend einer Wirklichkeit, die Schwarze in die Position des "other" und schwarze Frauen in die Position des "other of the other" verdrängt, in *Sula* grundsätzlich die Konzeption eines einheitlichen Subjektes und positiver Eigenbilder hinterfragt.

Zuerst werde ich aber untersuchen, inwiefern sich auch die besondere Problematik von Morrisons zugleich schwarzer und weiblicher Autorschaft in der in *Sula* angewandten Erzähltechnik widerspiegelt.

1. Erzähltechnik

1.1. *Das erzählerische Verfahren in Sula*

Da ich im Verlauf meiner Interpretation im Wesentlichen nur noch auf solche Stilmittel eingehen werde, die in einem direkten Zusammenhang mit meiner Interpretation von Identitätskonzepten stehen, möchte ich im Folgenden einige erzähltechnische Aspekte voranstellen.

Wie ich im Zusammenhang mit meiner Darstellung der feministischen Kulturkritik bereits festgestellt habe, ergibt sich aus der doppelten Marginalisierung von schwarzen Frauen innerhalb des literarischen Diskurses auch eine spezielle Problematik der Autorschaft. Das Dilemma, einerseits das Prinzip Autorschaft zu hinterfragen und sich gleichzeitig als

¹¹⁹ Toni Morrison. *Sula*. London: Picador, 1991. Alle folgenden Zitate sind durch Angabe der Seitenzahl im Text gekennzeichnet.

Autorinnen nicht zuletzt auch in Form einer Erzählstimme selbst autorisieren zu müssen, formuliert Sniader-Lanser in Hinblick auf Toni Morrison folgendermaßen: "Through which narrative strategies does Morrison authorize [...] narrators who are not only implicitly black and female but overtly authorial, at a historical moment when narrative authority has been radically compromised?"¹²⁰

Da sich bereits an einigen Aspekten der Erzählstrategie zeigen lässt, wie Morrison mit der Situation, als Autorin "neither white nor male" zu sein, umgeht, möchte ich im Folgenden auf zentrale Punkte von der in *Sula* angewandten Erzählstrategie eingehen. So lässt sich zeigen, dass Toni Morrison eine Erzählweise vertritt, die Sigrid Weigel als typische Erzählhaltung der von der herrschenden Sprache ausgeschlossenen Autorinnen schildert:

Als Teilhaberinnen dieser Kultur dennoch ausgegrenzt oder abwesend zu sein, das macht den spezifischen Ort von Frauen in unserer Kultur aus. Autorinnen haben zahlreiche Schreibweisen entwickelt, um diesen doppelten Ort [...] zum Ausdruck zu bringen: z.B. doppelte und vielfach verdoppelte Perspektiven, die Anwendung bestehender Genremuster und ihre gleichzeitige Zerstörung, Beschreibungen von innen und außen zugleich.¹²¹

Bereits anhand der Gliederung des Romans zeigt sich, dass auch in *Sula* eine Anwendung und gleichzeitige Zerstörung bestehender Genremuster vorgenommen wird. Ein Beispiel dafür ist Morrisons Abweichen von einer linearen Erzählweise.

Auf den ersten Blick gliedert sich der Roman in zwei etwa gleich lange Teile, die beginnend mit einem Prolog jeweils in elf Kapitel unterteilt sind. Da die jeweiligen Kapitel mit Jahreszahlen überschrieben sind, 1919 bis 1965, wird bei dem Leser zunächst die Erwartungshaltung auf die chronologische Darstellungsweise, wie sie beispielsweise für den klassischen Bildungsroman typisch ist, geweckt. Wie sich jedoch herausstellt, wird diese Erwartungshaltung nicht erfüllt. So gibt es

¹²⁰ Sniader-Lanser, S. 122.

¹²¹ Weigel (DSdM), S. 9.

innerhalb der Kapitel oft nur ein zentrales Ereignis, in der Regel ein Todesfall, das in dem besagten Jahr spielt.¹²² In dem mit "1921" überschriebenen Jahr spielen überhaupt nur drei von insgesamt achtzehn Seiten in dem benannten Jahr, das im übrigen Geschehnisse bis 1910 zurückverfolgt.¹²³ Auch zwischen den Kapiteln treten im Verlauf des Romans unregelmäßige Zeitsprünge auf, die nicht näher erklärt werden. Diese nicht-lineare Vorgehensweise beschreibt Dubey so: "The novel first offers an incomplete rendering of an event withholding its meaning from the reader. Later chapters curve back to the earlier event, filling out its implications."¹²⁴

Die Einführung von Sula als auch von Nel erfolgt nach dem gleichen Schema. Erst nachdem jeweils ein Kapitel das Verhältnis ihrer Mütter, Großmütter und in Nels Fall sogar Urgroßmütter zueinander darstellt, werden Nel und Sula als Charaktere entwickelt. Diese spiralenförmige Art der Näherung an den Erzählgegenstand, der zumindest dem Titel nach als Sula angekündigt ist, wird den gesamten Roman hindurch -auch in der Einführung wichtiger Ereignisse- beibehalten. Damit ist diese Erzählweise außerdem eine deutliche Absage an die lineare Erzählweise des realistischen Romans, in welchem ein Ereignis chronologisch und kausal aus dem nächsten entwickelt wird.¹²⁵

¹²² Vgl. Malwine Blunck. Toni Morrison. Dissertation. Hamburg, 1984, S. 57-58, sowie Patrick Bryce Bjork. The Novels of Toni Morrison. New York: Lang, 1992, S. 59.

¹²³ Vgl. Dubey, S. 68-69.

¹²⁴ Dubey, S. 69.

¹²⁵ Meine These, dass hier die Gattungsmuster des klassischen Bildungsromans sowie des realistischen Romans demontiert werden, wird durch die Analyse von Dubey bestätigt: "Sula deliberately summons the *bildungsroman* by its structural use of years as the temporal markers that chart Sula's growth into adulthood. The linear expectations of the *bildungsroman* are frustrated, however, by the large gaps between the years (...)." S. 66; Chronologie, Linearität und Kausalität gelten darüber hinaus als die Hauptkennzeichen einer realistischen Erzählweise, denen auch die postmodernen Erzählstrategien eine Absage erteilen. Sniader-Lanser vertritt deshalb die Auffassung, dass Morrison deshalb der Postmoderne zuzurechnen sei. Vgl. Sniader-Lanser, S. 122. Ein Aspekt, der hier gänzlich unberücksichtigt bleiben muss, ist Morrisons Gebrauch von Mythen in ihrer Erzählweise. Vgl. dazu Marilyn Sanders Mobeley. Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.

Dieses spiralenförmige Verfahren ist aber nicht nur- wie Weigel aufgezeigt hat- charakteristisch für schreibende Frauen, sondern kann ebenso als Kennzeichen für eine afroamerikanische Erzählweise gesehen werden. Es erscheint zum einen als Rückgriff auf die afroamerikanische Erzähltradition und einen afrikanisch-zirkulären Zeit- und Geschichtsbegriff.¹²⁶ Zum anderen spiegelt es, wie Susan Sniader-Lanser formuliert "the unrepresentability of African-American subjectivity or perhaps any subjectivity in a linear, verbal form" wider.¹²⁷

Ein weiteres erzähltechnisches Merkmal ergibt sich aus der Tatsache, dass Sula als eigentliche Titelheldin erst nach einem Drittel des Romans eingeführt wird und zwei Kapitel vor seinem Ende stirbt. Es lässt sich so feststellen, dass Morrison zwar einerseits eine schwarze Frau in den scheinbaren Mittelpunkt des Geschehens stellt, aber auf diese Weise gleichzeitig das Prinzip des zentralen Charakters hinterfragt. McDowell zufolge wird anhand der Art der Einführung von Sula bereits die implizite Infragestellung eines einheitlichen Subjektes deutlich:

Morrison begins by questioning traditional notions of self as they have been translated into narrative. She implicitly criticizes the concepts of "hero" and "major character" by emphatically decentering and deferring the presence of Sula. Bearing her name, the narrative suggests that she is the protagonist, the privileged center, but her presence is constantly deferred.¹²⁸

Neben dieser Einschränkung eines zentralen Charakters in *Sula* verzichtet Morrison außerdem bewusst auf einen einheitlichen auktorialen oder allwissenden Erzähler, der das Geschehen quasi "von oben" überschaut und kommentiert. Durch ständig wechselnde Erzählperspektiven, wie sie auch Weigel erwähnt, ist vielmehr eine eindeutige Erzählstimme kaum positionierbar. Durch die Betrachtung des Geschehens aus

¹²⁶ Vgl. Pelzer, S. 40-41. sowie Houston Baker. Workings of the Spirit. The Poetics of Afro-American Women's Writing. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991, S. 157.

¹²⁷ Vgl. Sniader-Lanser, S. 132.

¹²⁸ McDowell, S. 61.

divergierenden Perspektiven wird vielmehr eine pluralistische Erzählform erreicht.

Darüber hinaus wird dadurch, dass sich Erzählstimme und handelnde Charaktere in ihrem Sprachduktus ähneln, eine Hierarchie zwischen Erzählstimme und Charakteren vermieden. So konstatiert Sniader-Lanser: "Instead of opposing "dialect" and "white English", Morrison's narrators adopt a vernacular that is neither dialect nor white[...]. There is no class distinction between narrator and characters."¹²⁹

Ein weiteres Kennzeichen der Erzähltechnik in *Sula* besteht darin, dass bewusst erläuternde Passagen weggelassen werden, die für das unmittelbare Verständnis zentraler Ereignisse wichtig wären, wie beispielsweise die Art und Weise wie Sulas Großmutter Eva ihr Bein verliert. Damit entstehen Zwischenräume, die der Leser selbst mit seinen eigenen Deutungen füllen muss, so dass Autor und Leser quasi dialogisch den Roman gestalten.¹³⁰ Morrison schreibt dazu in ihrem Aufsatz "Memory, Creation, and Writing", dass diese Erzählweise in der Tradition der afroamerikanischen Ästhetik steht, in der kreative Prozesse immer durch die Offenheit für die Teilnahme einer Gruppe bestimmt sind: "[...]the text, if it is to take improvisation and audience participation into account, cannot be the authority- it should be the map. It should make a way for the reader (audience) to participate in the tale."¹³¹

Wie Sniader-Lanser konstatiert, bietet gerade diese Verwendung einer pluralistischeren afroamerikanischen Erzähltradition Morrison eine Möglichkeit, die traditionelle Autorität des Autors als Inbegriff westlicher Epistemologie in Frage zu stellen:

¹²⁹ Sniader-Lanser, S. 129.

¹³⁰ Vgl. McDowell, S. 67ff. In einem Interview mit Claudia Tate sagt Morrison hierzu: "My language has to have holes and spaces so the reader can come into it. Then we (you, the reader, and I, the author) come together to make this book, to feel this experience." Claudia Tate. "Black Women Writers at Work." *Conversations with Toni Morrison*. Hg. Danille Taylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, S. 156.

¹³¹ Morrison, "Memory, Creation, and Writing." *Thought*. 59, 235 (December 1984): 389.

For it is not simply narration but Western epistemology that Morrison's narrators undermine. Using authorial structures to make clear that certain kinds of authority may be futile or impossible, the narrators of the first two novels deconstruct realism, while the later narrators reconstruct the "real" on different ground.¹³²

Die Abwesenheit einer eindeutigen Erzählstimme sowie von erläuternden Passagen im Text lässt sich schließlich auch als ein Stilmittel interpretieren, das auf die Abwesenheit aus der herrschenden Sprache verweist. So schreibt auch Henry Louis Gates, dass schwarze Literatur von dem stilistischen Gebrauch von Abwesenheit geprägt ist "that is not presence of voice at all but its absence. To speak of a silent voice is to speak an oxymoron."¹³³ Ziehen sich leitmotivisch zum einen Abwesenheiten durch den Roman, zeigt sich andererseits, dass Morrison an einigen Stellen diese Abwesenheit in Anwesenheit umdefiniert, so dass gleichermaßen bedeutend wird, was anwesend und was nicht anwesend ist. In ihrem Aufsatz "The Afro-American Presence in American Literature" weist sie ausdrücklich darauf hin, dass "invisible things are not necessarily 'not there'; that a void may be empty but is not a vacuum. In addition, certain absences are so stressed, so ornate, so planned, they call attention to themselves; [...]."¹³⁴

In dem vorausgegangenen theoretischen Teil über die besondere Problematik schwarzer weiblicher Identität habe ich dargestellt, dass es dem schwarzen Feminismus zufolge darauf ankommt, das logische Gefüge binärer Oppositionen zu durchbrechen, um damit die Position des "other of the other" zu demontieren. In meiner Interpretation wird es mir deshalb darum gehen zu zeigen, wie Morrison ebenfalls Gegensätze bewusst einsetzt, um sie teilweise wieder zu verkehren und damit eine Demontage traditioneller Hierarchien vorzunehmen. Indem sie immer

¹³² Sniader-Lanser, S. 139.

¹³³ Henry Louis Gates. The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism. New York: Oxford University Press, 1988, S. 167.

¹³⁴ Toni Morrison. "The Afro-American Presence in American Literature". Michigan Quarterly Review 28, 1 (Winter 1989): 11.

wieder Gegensatzpaare so vertauscht, bis diese im Prinzip ihre Gültigkeit verloren haben, demonstriert sie die Relativität sprachlicher Setzungen.

Das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit beginnt Morrison bereits in der Widmung des Romans: „It is sheer good fortune to miss somebody long before they leave you. This book is for Ford and Slade, whom I miss although they have not left me.“ Wie Rachel Lee in ihre Aufsatz „Missing Peace in Toni Morrison’s *Sula* and *Beloved*“ schreibt, werden hier die Söhne Toni Morrisons Slade und Ford in die Position der zukünftig Abwesenden versetzt, die sie zur Zeit noch gar nicht innehaben. Lee folgert daraus: „With this dedication, Morrison unsettles the very sense of ‘to miss’ and intimates the impossibility of any representation not informed by missing meanings.“¹³⁵

Auch anhand des Schauplatzes lässt sich die ständige Ambivalenz von Abwesenheit und Anwesenheit verdeutlichen. Denn der Roman beginnt direkt mit der Zerstörung des "Bottom" (3), so dass der Ort des Geschehens schon nicht mehr existiert, während die Handlung erzählt wird. Auch Barbara Hill Rigney schreibt: "The very setting of the story, the neighborhood of the Bottom in Medallion, Ohio, no longer exists at the time of the telling, [...] all having been replaced by the Medallion City Golf Course."¹³⁶ Eine weitere Ambivalenz liegt darin, dass der Ort gleich zwei Namen hat, "Medallion, Ohio" (3), sowie "the Bottom", eine folkloristische Bezeichnung, so dass sich der Schauplatz jeder entweder/oder Logik entzieht.

Zusätzlich hatte Ohio als Bundesstaat eine ambivalente Rolle während der Sklaverei inne. Gab es hier einerseits einen ausgeprägten Rassismus, der Toni Morrison zufolge demjenigen in Kentucky in nichts nachstand, so war Ohio ebenso Schauplatz der schwarzen Untergrundbefreiungsbewegung.

¹³⁵ Rachel Lee. „Missing Peace in Toni Morrison’s *Sula* and *Beloved*“. *African American Review* 28, 4 (Winter 1994): 572.

¹³⁶ Barbara Hill Rigney. *The Voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State University Press, 1991, S. 23.

In einem Interview hat Toni Morrison die zwei Seiten des Staates so beschrieben:

The Northern part of the state had underground railroad stations and a history of black people escaping into Canada, but the Southern part of the state is as much as Kentucky as there is, complete with crossburnings. Ohio is a curious juxtaposition of what was ideal in this country and what was base.¹³⁷

Vereint insofern der Staat Ohio beide Seiten schwarzer Geschichte, lässt sich "Medallion" als Metapher für die Ambivalenz dieses Schauplatzes interpretieren. Denn eine Medaille umschließt immer noch eine andere verdeckte Seite, auch wenn nur jeweils die vordere zu sehen ist.

Anhand der folkloristischen Bezeichnung "Bottom" lässt sich darüber hinaus zeigen, dass Morrison hier das Gegensatzpaar oben/unten so verkehrt, bis sich die Hierarchie dieser Begriffe vollkommen relativiert hat.¹³⁸ Dabei zeigt sich sprachliche Bedeutung zunächst als weißes Machtinstrument. So ist die Bezeichnung "Bottom" Produkt eines Betruges, in welchem ein weißer Farmer, der seinem Sklaven nicht das versprochene fruchtbare Land im Tal geben will, stattdessen kurzerhand behauptet, das steinige, unfruchtbare Hügelland sei vom Himmel aus betrachtet der "bottom of heaven" (5) und deshalb das wahre "bottomland" (5). Aufgrund dieses Betruges erscheint der Ort des Bottom deshalb zunächst als eine Allegorie auf ein weißes Machtmonopol, das sich sogar auf die Manipulation sprachlicher Bedeutung erstreckt.

Die Paradoxie des Bottom, der damit zugleich oben und unten ist, entzieht sich allerdings einer solchen eindeutigen Auslegung. So relativiert die Erzählstimme auch gleichzeitig die Benachteiligung der Schwarzen: "Still it was lovely up in the Bottom. [...] And the hunters who went there sometimes wondered in private if maybe the farmer was right after all.

¹³⁷ Tate, S. 158.

¹³⁸ Rita Bergenholtz hat auf die Fülle von „bottoms“, „buttocks“, „rear-ends“ in *Sula* hingewiesen, die jedes Kapitel füllen. Ihrer Ansicht nach spielen diese satirisch auf einen Pejorativ an, mit dem Afro-Amerikaner, insbesondere auch afroamerikanische Frauen geläufig assoziiert werden. Rita Bergenholtz: „Toni Morrison's *Sula*: A Satire on Binary Thinking“. *African American Review* 30, 1 (Spring 1996): 94-95.

Maybe it was the bottom of heaven" (6). Indem hier also immer wieder die Beurteilung, ob der Bottom oben oder unten ist, zur Disposition gestellt wird, lässt sich schließlich den Kategorien keine eindeutige Bedeutung mehr zuordnen. Die ständige Veränderbarkeit dieser Setzungen zeigt sich letztendlich darin, dass am Ende des Romans die Weißen nach oben und die Schwarzen nach unten ziehen.

1.2. Kritik am autonomen Subjekt: Shadrack

Die Problematik eines einheitlichen Subjektes wird bereits im ersten Kapitel des Romans eingeführt. Dort wird geschildert, wie Shadrack, ein Bewohner des Bottom, durch ein traumatisches Erlebnis im ersten Weltkrieg seinen Verstand verliert. Selber nur leicht verwundet sieht er, wie einem Soldaten neben ihm der Kopf weggeschossen wird:

Before he could register shock, the rest of the soldier's head disappeared under the inverted soup bowl of his helmet. But stubbornly, taking no direction from his brain, the body of the headless soldier ran on, with energy and grace, ignoring altogether the drip and slide of brain tissue down his back. (8)

Das groteske Bild des kopflös rennenden Körpers deutet Eliabeth Abel als programmatisch für die Infragestellung eines einheitlichen Subjektes in *Sula*: "The self in *Sula* is equally open to fragmentation and expansion, as Morrison graphically demonstrates in her image of the soldier's headless body running."¹³⁹

Doch auch Shadracks Identität wird nach diesem Erlebnis als fragmentiert geschildert.¹⁴⁰ Dies zeigt sich zum einen an den "loose chords in his mind" (10), die er zu verknüpfen sucht, zum anderen ist seine körperliche Wahrnehmung derart gestört, dass er seinen Körper in ständigen

¹³⁹ Eliabeth Abel. "(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women." *Signs* 6, 3 (Spring 1981): 426.

¹⁴⁰ Diese Interpretation teilen Chikwenye Okonjo Ogunyemi. "*Sula*: A Nigger Joke." *Black American Literary Forum* 13, 4 (Winter 1979): 130 sowie Cleonora Hudson-Weems. "Experimental Lives: Meaning and Self in *Sula*". *Toni Morrison*. Hg. Wilfried D. Samuels und Cleonora Hudson-Weems. Boston: Twayne Publishers, 1990.

grotesken Veränderungen erlebt. Neben seinem Orientierungsvermögen hat Shadrack außerdem alle äußeren Anzeichen einer Identität eingebüßt:

Twenty-two years old, weak, hot frightened, not daring to acknowledge the fact that he didn't even know who or what he was... with no past, no language, no tribe, no source, no address book, no comb (...) and nothing, nothing to do... he was sure of one thing only: the unchecked monstrosity of his hands. (12)

Er gewinnt erst eine gewisse Stabilität zurück, als er, wegen seines desorientierten Verhaltens versehentlich von der Polizei eingesperrt, in dem Wasser der Gefängniszelloilette sein Spiegelbild erblickt:

There in the toilet water he saw a grave black face. A black so definite, so unequivocal, it astounded him. He had been harboring a skittish apprehension that he was not real- that he didn't exist at all. But when the blackness greeted him with its indisputable presence, he wanted nothing more. (13)

Es ist zunächst bedeutend, dass Shadracks "blackness" entgegen seiner klassischen Konnotation als Abwesenheit hier explizit als Anwesenheit erfahren wird. So bietet ihm seine "blackness" eine Möglichkeit affirmativer Selbstvergewisserung, zu der Susan Willis schreibt: "Shadrack's affirmation of self, arising out of the moment he sees his image reflected in a toilet bowl, and beholds the solid and profound reality of his blackness, ranks as one of the most powerful literary statements of racial affirmation."¹⁴¹

Doch die Tatsache, dass sich Shadrack in einer Toilette spiegelt, schränkt das Positive dieser schwarzen Selbst-Bestätigung entscheidend ein, so dass die Forderung nach positiven Selbstbildern anhand dieses Charakters nicht erfüllt wird.

Diese Szene lässt sich aber auch in Analogie zu Lacans Spiegelstadium als nur scheinbare Selbst-Bestätigung interpretieren. Nach der Erfahrung innerer Fragmentierung und nicht funktionierender Koordination von

¹⁴¹ Susan Willis. "Eruptions of funk: historicizing Toni Morrison." Black Literature and Literary Theory. Hg. Henry Louis Gates. New York: Oxford University Press, 1984, S. 276.

Innen- und Außenwahrnehmung fungiert auch hier der Anblick einer vermeintlichen Einheit im Spiegel zunächst als Linderung seines Traumas. Doch auch wenn Shadrack seine "blackness" zunächst als einheitsstiftend erfährt, wird anschließend gezeigt, dass diese innere Stabilität nicht von Dauer ist, da er in den Augen der Bewohner des Bottom weiterhin als "crazy" 15) gilt und sich nie wieder in ihre Gemeinschaft integriert. In seiner Dissertation „Transforming Subjects Readings of Toni Morrison, Judy Grahn, Leslie Feinberg, and Leslie Marmon Silko“ nennt John Chapin das, was Shadrack erlebt, „the postmodern condition“:

Shadrack enters a struggle to retain control of himself in the face of what some postmodern theorists have called the void, the realm of infinite possibility which defies logic and understanding. Shadrack has discovered a gap in meaning; he has found that ultimately there is no rational foundation for comprehension since things can occur at any time that shatter reasoning.¹⁴²

Für Chapin weist Morrison hier bereits die grundsätzliche Instabilität bedeutungstiftender Strukturen hin: „Morrison points to the instability of our structures of understanding (specifically of language) and of the boundaries that we usually draw between types of experience and their implications.“¹⁴³

Abschließend lässt sich damit festhalten, dass anhand der Figur Shadrack bereits eine deutliche Absage an die Konzeption eines einheitlichen, autonomen Subjekts erteilt wird.

¹⁴² John Philip Chapin. Transforming Subjects Readings of Toni Morrison, Judy Grahn, Leslie Feinberg, and Leslie Marmon Silko. Dissertation. Lincoln, Nebraska, 1998, S. 7.

¹⁴³ Chapin, S. 8.

2. Die mütterlichen Linien als Vorbereitung des *“Subjekt-im-Prozess”*

In diesem Kapitel werde ich zunächst eingehend die mütterlichen Generationsfolgen von Sula und Nel analysieren. So werde ich zeigen, dass es die in meinem Theorieteil behandelten zwei unterschiedlichen Konstitutionsweisen von Identität sind, die Nels mütterlicher Linie einerseits und Sulas mütterlicher Linie andererseits zugrunde liegen.

In ihrem Aufsatz "Boundaries: Or Distant Relations and Close Kin" erklärt McDowell, dass Sula generell das westliche "ego-centered self defined in an opposition to an other"¹⁴⁴ in Frage stellt. Schließe ich mich zwar McDowells Auffassung an, dass in diesem Roman eine prinzipielle Hinterfragung eines einheitlichen Subjektes vorliegt, darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass Morrison ein derartiges Konzept zunächst in Nels mütterlicher Linie darstellt. So wird anhand von Nels Mutter, Helen Wright, und ihrer Großmutter gezeigt, wie sich die Identität dieser Frauen in einem Abgrenzungsverhalten von der jeweils anderen konstituiert.¹⁴⁵ Diese Konstitutionsweise von Identität entspricht dabei der Konzeption des westlich-metaphysischen Subjektes, das sich über das Ausgrenzen des Anderen bildet, was sich sprachlich darin bestätigt, dass die Beziehung der Frauen untereinander durch die permanente Gegenüberstellung ihrer Gegensätzlichkeit geprägt ist.

Indem den Charakteren der Urgroßmutter und Großmutter die weißen dichotomischen Weiblichkeitsbilder zugrunde liegen und auch Helen als Objekt einer männlich-weißen Betrachtungsweise gezeigt wird, lassen sich diese Figuren in ihrer Konzeption sowohl als Objekte, als auch als Repräsentantinnen des Symbolischen sehen.

¹⁴⁴ Deborah McDowell, "Boundaries: Or Distant Relations and Close Kin." Afro-American Literary Study in the 1990s. Hg. Houston Baker und Patricia Redmond. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989, S. 60.

¹⁴⁵ Die Mutter von Nel wird anfangs zwar auch als Helene eingeführt, hauptsächlich aber im Verlauf des Romans überwiegend Helen genannt, weshalb ich ebenfalls diesem Namen benutzen möchte. Vgl. *Sula*, S. 18.

Demgegenüber ist in der Konzeption von Sulas Mutter und Großmutter eine derartige Konstitutionsweise von Identität nicht festzustellen. Vielmehr werden die beiden Familien in einen direkten Kontrast gestellt, der verdeutlicht, dass die beiden mütterlichen Linien als zwei verschiedene Prinzipien konzipiert sind. So lässt sich hier zeigen, dass in der Figur der Großmutter Eva ein Konzept von Identität vorgestellt wird, das entsprechend dem semiotischen Prinzip der Negativität darauf beruht, Gegensätze nicht aufzubauen, sondern vielmehr zu verkehren. Die Beziehung von Eva zu ihrer Tochter Hannah ist ebenfalls nicht durch Gegensätze, sondern durch ein sowohl/als auch Gefüge geprägt. Außerdem werden anhand dieser beiden Figuren schwarze Weiblichkeitsbilder aufgegriffen, die jedoch insgesamt eine Revision erfahren.

Beiden mütterlichen Linien ist schließlich gemeinsam, dass die Väter und Großväter von Sula und Nel fast vollkommen im Hintergrund stehen und lediglich in Bezug auf ihre Bedeutung für die jeweiligen Mütter und Großmütter überhaupt Erwähnung finden.

Ich werde im Folgenden so vorgehen, dass ich die beiden mütterlichen Linien zunächst interpretiere und erst im Nachhinein erläutere, inwiefern sie die beiden Komponenten des Kristevaschen Subjektes repräsentieren. Der Reihenfolge des Romans entsprechend, möchte ich zunächst auf Nels familiären Hintergrund eingehen.

2.1. Nels mütterliche Linie

Der Inhalt des Kapitels, in dem die Charaktere der Frauen aus vier Generationen entwickelt werden, lässt sich in einen Rahmen und einen Binnenteil unterteilen. So handelt der Rahmen davon, wie Helen in Medallion erfährt, dass ihre Großmutter nicht mehr lange zu leben habe und sich mit ihrer Tochter Nel deshalb auf die Reise in den Süden macht. Im Binnenteil wird teils aus Nels und teils aus Helens Perspektive die

Reise und deren Treffen mit Rochelle Sabat, Helens Mutter, erzählt, die als Prostituierte in einem "Sundown House" arbeitet. Außerdem wird die Atmosphäre beschrieben, die Nels tote Urgroßmutter, Cecile Sabat, in ihrem Haus umgibt. Dabei beginnt das Kapitel mit einem Rückblick, in welchem bereits der Abgrenzungsmechanismus, der die Beziehungen von Nels Mutter, Großmutter und Urgroßmutter zueinander bestimmt, zusammengefasst wird:

It had to be as far away from the Sundown House as possible. And her grandmother's middle-aged nephew who lived in a Northern town called Medallion was the one chance she had to make sure it would be. The red shutters had haunted both Helene Sabat and her grandmother for sixteen years. Helene was born behind these shutters, daughter of a Creole whore who worked there. The grandmother took Helene away from the soft lights and flowered carpets of the Sundown House and raised her under the dolesome eyes of a multicolored Virgin Mary, counseling her to be constantly on guard for any sign of her mother's wild blood. (17)

Schon der erste Satz beschreibt die Gegensätzlichkeit, von der die direkten Mutter-Tochter-Beziehungen dieser Generationenfolge bestimmt sind. "It had to be as far away from the Sundown House as possible." (17), fasst aus der Perspektive von Nels Mutter Helen als Schlüsselsatz den Grundmechanismus der Auseinandersetzung mit ihrer Mutter zusammen: All ihr Streben bestand darin, sich nicht nur räumlich so weit es ging von ihrer Mutter zu entfernen, sondern auch ihr Leben so gegensätzlich wie möglich zu gestalten. Dabei war es wiederum ihre Großmutter, die sie aus dem Sundown House holte und damit die völlige Abgrenzung zur Mutter ermöglichte. Es wird an diesem Absatz bereits sichtbar, dass dem Gegensatz, der diese Frauen bestimmt, die dichotomischen Weiblichkeitsbilder der Hure und der Madonna zugrunde liegen. Während anhand der späteren Schilderung von Ceciles Haus, in welchem Helen und Nel Rochelle begegnen, diese Dichotomie noch deutlicher wird, kontrastieren hier schon im ersten Absatz "the red shutters" (24) und "the soft lights and flowered carpets" (24) des Sundown Houses mit den "dolesome eyes of a multicolored Virgin Mary" (24), unter denen Helen dazu erzogen wurde, sich vor dem "wild blood" (24) ihrer Mutter zu hüten.

Als Helen und Nel ankommen, ist Cecile bereits gestorben. Doch lässt sich die Schilderung ihres Hauses, das durchaus Aussagekraft in Hinblick auf seine verstorbene Bewohnerin besitzt, als metaphorische Charakterisierung ihrer Person interpretieren. So durchzieht die Marienmetaphorik die gesamte Schilderung von Ceciles Haus, das sich in nichts von den Häusern neben ihm unterscheidet und mit seinem "tiny wrought-iron fence" (24) ein Symbol bürgerlicher Enge und Konformität darstellt. An insgesamt drei weiteren Stellen werden immer wieder Marienfiguren in ihrem Haus erwähnt, die als Symbole männlicher Weiblichkeitsimaginationen gesehen werden können. Dabei zeigt sich auch hier eine Ambivalenz der Abwesenheit der toten Cecile Sabat. Denn durch die Metaphorik ihres mit Marienfiguren geschmückten Hauses wird eine Atmosphäre erzeugt, die sie, auch wenn sie als Person nicht mehr präsent ist, als sowohl abwesend als auch anwesend erscheinen lässt.

Als Rochelle das erste Mal in Erscheinung tritt, wird die Polarität von Mutter und Großmutter aus der Perspektive Nels noch einmal beschrieben:

Then it was she who carried the gardenia smell. This tiny woman with the softness and glare of a canary. In that somber house that held four Virgin Marys, where death sighed in every corner and candles sputtered, the gardenia smell and the canary-yellow dress emphasized the funeral atmosphere surrounding them. (25)

Wie in dieser Charakterisierung deutlich wird, verkörpert Rochelle als Person den extremen Gegensatz zu der Frömmigkeit, die Ceciles Haus bestimmt. Der Duft und das grelle Gelb ihres Kleides appellieren an eine dem Leben zugewandte Sinnlichkeit, die die Begräbnisatmosphäre von Ceciles Haus noch betonen.

Mit der Beschreibung von Rochelles Kleidung wird aber gleichzeitig auch der Kontrast zu ihrer Tochter Helen verdeutlicht, deren Kleidung in der Rahmenhandlung des Kapitels eingehend beschrieben wird. So hat sich Helen, wie es scheint, ihr schweres, braunes Samt-und-Woll-Kleid wie zum Schutz gegen jegliche Ähnlichkeit mit ihrer Mutter genäht.

Es zeigt sich, dass auch in dieser Generation die Beziehung zwischen Mutter und Tochter von Gegensätzlichkeit geprägt ist. Drei Stellen machen dies besonders deutlich. Als Rochelle Helen und Nel begegnet heißt es: "The two women looked at each other. There was no recognition in the eyes of either." (25). Anhand dieser Beschreibung der Mutter-Tochter-Beziehung in Nels mütterlicher Linie wird hier das Motiv des Spiegels eingeführt, der in der Beziehung von Sula und Nel noch eine größere Rolle spielen wird. Denn indem sich die beiden Frauen anblicken, ohne sich in den Augen der anderen erkennen zu können, werden hier die Augen als Spiegel vorgestellt, die das Sich-Spiegeln einer Person in einer anderen ermöglichen. Dass beide Frauen von dieser Möglichkeit, sich selbst in der anderen zu erkennen, keinen Gebrauch machen wollen oder auch können, zeigt überdeutlich, wie tief die Kluft zwischen Mutter und Tochter ist.

Diese Kluft wird darüber hinaus durch die Leerstellen repräsentiert, die entstehen, als Helen Rochelle in ihrer Rolle als Mutter und Großmutter Nel gegenüber vorstellen soll. Durch die Pausen zwischen "your...grandmother" und "my...mother" (25) entsteht ein Schriftbild, aus dem auch visuell augenfällig wird, dass die Verbindung zwischen den Personen, auf die sich die Pronomen beziehen, und der Person selber unterbrochen ist.

Die sich anschließende Unterhaltung zeigt allerdings, dass Rochelle ihre Tochter zwar weder explizit begrüßt noch ihr besondere Beachtung schenkt, aber sehr wohl an ihrer Enkeltochter interessiert ist. Doch obwohl Helen bemüht ist, eine Annäherung beider zu unterbinden, kann sie nicht verhindern, dass ihre Mutter Nel noch einmal umarmt, bevor sie geht. Stephanie Demetrakopolous zufolge ist diese Umarmung Ausdruck für den Verlust aller Bindungen zwischen den Generationen, die durch die Projektion männlicher Weiblichkeitsbilder hervorgerufen wird: "The first and the last embrace is an emblem of great loss. It reflects the separatism among women caused by polarized and largely Christian, male-created

images of the feminine; the women lose their roots and connections, their continuity."¹⁴⁶

Nach dem französischen Dialekt der Großmutter gefragt, beantwortet Helen Nels interessierte Fragen entweder mit einer abfälligen Bemerkung oder weicht aus. Als sie Nel sagt, dass sie kein Kreolisch spreche, fügt sie dem hinzu: "and neither do you" (27). Da sie die Frage "Comment t'appelle?" (26) ihrer Mutter einwandfrei verstanden hat, wird so deutlich, dass sie vielmehr auf metaphorischer Ebene nicht die gleiche Sprache sprechen will wie ihre Mutter. Da sie sich selber keine Verständigung mehr wünscht, möchte sie diese auch für ihre Tochter ausschließen. Wie aus der näheren Betrachtung dieses Binnenteils des Kapitels also deutlich wird, ist jedes Mutter-Tochter Verhältnis von Nels Mutter, Großmutter und Urgroßmutter durch ein Gegensatzgefüge gekennzeichnet. Während das Gegensatzpaar der Urgroßmutter und der Großmutter das der Hure und der Heiligen ist, stehen sich in Rochelle und in Helen zwei Frauen gegenüber, von denen eine als Prostituierte außerhalb der Gesellschaft steht, während Helen, wie ich zeigen werde, nicht nur innerhalb der (schwarzen) Gesellschaft steht, sondern diese gewissermaßen verkörpert. Auch John Chapin sieht in Helen insgesamt den Inbegriff der symbolischen Ordnung „Helene`s life embodies the traditional binaries of religion and sin, immorality and respectability, social order versus chaos.“

¹⁴⁷

Beschreibt der erste Absatz, mit dem der Rahmenteil des Kapitels beginnt, zum einen die Polarität, die das Mutter-Tochtergefüge in Nels Familie beherrscht, kommt darin ebenso zum Ausdruck, worin die Quintessenz von Helens Existenz in Medallion liegt: darin nämlich, sich in jeglicher Hinsicht vom mütterlichen Sundown House entfernt zu haben und sich von ihrer Mutter als das ihr Andere durch einen ihr entgegengesetzten

¹⁴⁶ Stephanie Demetrakopoulos. "Sula and the Primacy of Woman-to-Woman Bonds". *New Dimensions of Spirituality*. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987, S. 53.

¹⁴⁷ Chapin, S. 10.

Lebensstil abzugrenzen. Ihre Heirat mit Wiley Wright, "(wily/right, the correct but escapist husband)", wie Demetrakopoulos anmerkt¹⁴⁸, ermöglichte ihr dies: So nahm er sie mit in das ferne, nördliche Ohio, und bot ihr damit die Chance einer ihrer Mutter entgegengesetzten Identität in Medallion. Das verdeutlicht nicht zuletzt ihr neuer Name "Wright" (right), der zur Metapher ihres in Normen und Konventionen gepressten Ehelebens wird. In Medallion wird Helen als fest in der bestehenden Gemeinschaft verankerte Frau beschrieben, deren Werte sie nicht nur vertritt, sondern noch vorantreibt. So tritt sie nicht nur in die konservativste Kirchengemeinde ein, sondern sie führt noch zusätzliche kirchliche und soziale Bräuche ein wie das Schmücken des Kirchenaltars sowie Willkommensessen für Kriegsheimkehrer. Der Verlauf ihrer Eingliederung ist aber durchaus nicht einseitig, sondern gestaltet sich als wechselseitiger Prozess. Indem die Gemeinschaft sie hartnäckig Helen statt Helene nennt, verliert sie mit der französischen Aussprache ihres Vornamens auch den letzten Rest dessen, was an ihre kreolische Herkunft erinnert, und vollzieht somit vollkommen ihre Metamorphose von der Helene Sabat aus New Orleans zu Medallions Helen Wright.

Gleicht Helens Identität also durch die Abgrenzung von ihrer Mutter als dem ihr Anderen zunächst in seiner Konstitutionsweise dem Konzept des metaphysisch-einheitlichen Subjektes, wird ihr vermeintlich so stabiles Selbst auf der Zugfahrt nach New Orleans wieder hinterfragt. Die Reise zurück in den Süden wird für sie gleichzeitig zu einer metaphorischen Reise zurück in die Geschichte schwarzer Sklaverei und Unterdrückung. Als sie von einem weißen Schaffner "gal" genannt wird, setzt dies in Helen alte, längst vergrabene Ängste frei, die in der erlebten Rede, dem *free indirect discourse* geschildert werden:

So soon. So soon. She hadn't even begun her trip back. Back to her grandmother's house in the city where the red shutters glowed, and already she had been called "gal". All the old vulnerabilities, all the old fears of being somehow flawed made her hands tremble. (20)

¹⁴⁸ Demetrakopoulos, S. 35.

Als auch Helen hier in Analogie zu ihrer Mutter und Großmutter ebenfalls Objekt weißer und männlicher Diskriminierung wird, zeigt sich, dass die sonst so unerschütterlich würdevolle Helen der erniedrigenden Diskriminierung durch den weißen Schaffner mit einem Lächeln begegnet, das bestenfalls eine Unterwerfungs- und Demutsgeste ist. Indem sie nicht nur Opfer weißer und männlicher Diskriminierung wird, sondern mit ihrer Reaktion auf die Erniedrigung diese Objektposition bestätigt, zeigt sich, dass sich auch ihre in den Normen Medallions so scheinbar festverankerte Identität als nicht tragfähig erweist.

So verdeutlicht der *free-indirect discourse* hier auch sprachlich die plötzliche Auflösung von Helens vorher noch so stabil wirkendem Selbst, da, wie Henry Louis Gates schreibt, im *free indirect discourse* traditionelle Grenzen aufgelöst werden: "[...] the inside/outside boundaries between narrator and character, between standard and individual [are] both transgressed and preserved, making it impossible to identify and totalize either the subject or the nature of the discourse."¹⁴⁹

Auch in der Erzählhandlung wird deutlich, dass Helens Anblick plötzlich in Nels Augen äußerliche Anzeichen eines Auflösungsprozesses birgt. Helen verwandelt sich in Nels Augen nach diesem Vorfall in einen Pudding und auch der vermeintliche Schutz des braunen Kleides verliert seine Wirkung:

She could not risk letting them [her eyes] travel upward for fear of seeing that the hooks and eyes in the placket of the dress had come undone and exposed the custard colored skin underneath. She stared at the hem, wanting to believe in its weight but knowing that custard was all it hid. If this tall, proud woman, this woman who was very particular about her friends, who slipped into church with unequaled elegance, who could quell a roustabout with one look, if she were really custard, then there was a chance that Nel was too. (22)

Schon bevor Nel mit ihrer Mutter in New Orleans eintrifft, fasst sie deshalb den Beschluss "to be on guard- always. She wanted to make certain that no man ever looked at her that way. That no midnight eyes or marbled flesh would ever accost her and turn her into jelly". (22).

¹⁴⁹ Zit. nach Johnson, S. 171.

Angesichts dieses Erlebnisses beschließt Nel, niemals so zu sein wie ihre Mutter, um damit nicht wie diese und alle übrigen Frauen ihrer Familie zum Opfer anderer zu werden. Dass die Artikulation ihrer Aversion gegen ihre Mutter dabei die gleiche Formel findet wie zuvor ihre Mutter ("to be constantly on guard"), zeigt jedoch die Ähnlichkeit ihres Abgrenzungsprozesses.

Anhand der Tatsache, dass den Mutterfiguren die Weiblichkeitsbilder der weißen patriarchischen Ordnung zugrunde liegen, und auch Helen schließlich Opfer dieser männlichen Betrachtungsweise wird, werden die Frauenfiguren dieser Linie als Opfer, beziehungsweise Objekt einer männlich-weiß geprägten Ordnung beschrieben. Durch Helens Unterwerfungsgeste sowie durch die Tatsache, dass sich die Konstitution ihrer Identität ebenfalls über das Ausgrenzen von ihrer Mutter als der ihr Anderen vollzieht, wird durch Helens Verhalten diese Ordnung allerdings bestätigt.

2.2. Sulas mütterliche Linie

Basiert die der mütterlichen Linie von Nel zugrunde liegende Identität auf der expliziten Setzung von Gegensätzen, so ist Sulas mütterliche Linie hierzu als Kontrast entworfen, indem das hier vorliegende Konzept von Identität sich gerade darauf aufbaut, dass Gegensätze ständig verkehrt werden. So zeigt insbesondere die Figur der Großmutter Eva, dass sie nicht Objekt der Verhältnisse bleibt, sondern in ihrer Verhaltensweise gegen die Position des "other of the other" opponiert.

Die Gegensätzlichkeit der beiden Familien wird zunächst anhand der Schilderung von Sulas Haus aufgebaut, das bereits am Ende des Wright-Kapitels aus der Perspektive Nels beschrieben wird. Ist Nels Zuhause Inbegriff übersteigter Konformität (deren Symbol ein rotes Samtsofa ist, das immer wieder auftaucht), so erscheint das Haus von Sulas Großmutter Eva, in dem Sula und ihre Mutter Hannah leben, als Gipfel von Individualität, Nonkonformismus und kreativer Unordnung:

As for Nel, she preferred Sula's woolly house, where a pot of something was always cooking on the stove, where the mother Hannah, never scolded or gave directions; where all sorts of people dropped in; where newspapers were stacked in the hallway, and dishes left for hours in the sink, and where a one-legged grandmother named Eva handed you goobers from deep inside her pockets or read you a dream. (29)

Darüber hinaus steht auch der heterogene Personenkreis, der den Peaceschen Haushalt bevölkert, in krassem Gegensatz zu Helen Wrights bürgerlicher Kleinfamilie. Ist zum einen hier die Verbindung zwischen den Müttern und Töchtern nicht wie in Nels mütterlicher Linie unterbrochen, so umfasst dieser Haushalt obendrein noch drei Adoptivkinder, einen Alkoholiker namens "Tarbaby" (39) sowie frisch verheiratete Paare als zahlende Mitbewohner. Auch Willis schreibt: "For its fluid composition, openness to outsiders and organisation upon a feminine principle, Eva's household represents a radical alternative to the bourgeois family model."¹⁵⁰

Ebenso wie das Haus der verstorbenen Cecile kann auch Evas Haus als implizite Charakterisierung seiner Bewohner gedeutet werden. So spiegelt die Architektur von Evas Haus die heterogenen Strukturen der bereits geschilderten Peace-Familie wider:

Sula Peace lived in a house of many rooms that had been built over a period of five years to the specifications of its owner, who kept on adding things: more stairways- there were three sets to the second floor- more rooms that had three doors, others that opened out on the porch only and were inaccessible from any other part of the house; others that you could get to only by going through somebody's bedroom. (30)

Wird dieses Haus dabei zum einen in seiner Komplexität als Kontrast zu Rochelles Haus als einzigartig und anders als alle anderen denkbaren Häuser beschrieben, so lässt sich seine Konzeption auch als eine bewusste Absage an jegliche Gesetze der Logik interpretieren. Auch Hill Rigney schreibt: "The house is a testament to female power and autonomy in its refutation of male logic and practicality."¹⁵¹

¹⁵⁰ Willis, S. 278.

¹⁵¹ Hill Rigney, S. 15.

Wird allein anhand der Gegenüberstellung der beiden Häuser und Haushalte der Kontrast, der die beiden Linien kennzeichnet, deutlich, so zeige ich im Folgenden, dass Evas Konzept von Identität auf der Verkehrung von Gegensätzen beruht.

Eva Peace, als Erbauerin "creator and sovereign" (30) dieses Hauses und seiner Bewohner, wird zunächst auf dem Höhepunkt ihres Lebens gezeigt. Wie die Adresse "7, Carpenter's Road" (139) impliziert, ist Eva der Entwurf einer schwarzen und weiblichen Schöpferfigur, die so eine doppelte Inversion des traditionell weißen und männlichen Schöpfergottes darstellt.¹⁵² Auch ihre gottgleiche Position, mit der sie über die Bewohner des Hauses herrscht, spiegelt sich in ständigen Verkehrungen. So zeigt ein Rückblick sie im Gegensatz zu ihrer absoluten Macht zunächst in einer Situation vollkommener Ohnmacht. Durch die Verantwortungslosigkeit ihres Mannes verlassen und mittellos wird sie zunächst als Prototyp der durch Rassismus und Sexismus doppelt unterdrückten schwarzen Frau geschildert. Im Gegensatz zu Helen jedoch, die sich in ihre Opferrolle fügt, schlägt die doppelte Unterdrückung, der Eva ausgesetzt ist, in eine Wut um, die sie dazu befähigt, ihre Existenz radikal zu verändern: "She shook her head as though to juggle her brains around, then said aloud, 'Uh uh. Noo.'" (34) Diese Wut, die konstitutiv für ihre neue Identität wird, ist zum einen Ausdruck ihrer doppelten Sprachlosigkeit, was Marianne Hirsch so formuliert: "This anger may well be what defines subjectivity whenever the subject is denied speech."¹⁵³ Indem sich Eva in ihrem Hass gegen ihren

¹⁵² In ihrem Aufsatz untersucht Michele Pessoni, inwiefern weibliche Archetypen den Figuren in *Sula* zugrunde liegen, bzw. von diesen personifiziert werden. Dabei geht Pessoni insbesondere auf den von Erich Neumann beschriebenen Archetyp der Großen Mutter sowie Frauenfiguren der griechischen Mythologie ein. Während Pessoni eine direkte Verbindung zwischen Sula und den mythischen Figuren Persephone und Demeter sieht, „Sula departs from direct correlation with the myth of Demeter and Persephone.“ (139) ist Pessoni zufolge Eva die Verkörperung der mythischen „Great Goddess, who offers nourishment and regeneration“ (143). Michele Pessoni. „She was laughing at their God’: Discovering the Goddess Within Sula.“ *African American Review* 29, 3 (Fall 1995): 439-451. Morrison selbst hat Eva als gottgleiche Figur beschrieben (Step 478).

¹⁵³ Marianne Hirsch, "Feminist Discourse/Maternal Discourse". *The Mother/Daughter Plot*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1989, S. 170.

Mann wendet, werden hier aber zudem Konstitutionsweisen des herrschenden Subjektes deutlich gemacht. So führt John Chapin aus:

Eva recognizes (...) that definition occurs by opposition; that to consolidate her identity and her strength (...) she must construct an „other“. This „other“ is Boyboy, and the dynamics of the relationship, her hatred of him „keeps her alive and happy.“ Another binary emerges, between hatred and love, anger and happiness.¹⁵⁴

Zunächst wird nur geschildert, dass sie ihre Kinder verlässt, um nach 18 Monaten mit nur einem Bein, dafür aber einem neuen, gefüllten Portemonnaie und monatlichen Versicherungszahlungen wiederzukommen. Auch wenn nicht erzählt wird, was Eva in ihrer Abwesenheit von Medallion unternimmt, wird später nahe gelegt, dass sie ihr Bein unter einen Zug gehalten und sich damit selber verstümmelt habe. Als Verkehrung der üblichen Vorstellung von einer einbeinigen Frau und damit auch solcher Kategorien wie mächtig/ohnmächtig hat Eva infolge dieser Handlung die finanziellen Mittel, um ihre uneingeschränkte Macht aufzubauen.

Denn obwohl Eva nun an ihr Zimmer im oberen Stockwerk gebunden ist, bedeutet dies für sie keinen Rückzug, sondern erst recht "on top of things" mit Gnade oder Ungnade über seine Bewohner zu herrschen. Dazu schreibt Willis, dass der Akt der Selbstverstümmelung hier eine Befreiung aus der Position des Anderen bedeutet: "When this happens otherness no longer functions as an extension of domination and transforms what was once perceived from without as other into the explosive image of the utopian mode."¹⁵⁵ Auch Miriam Bellis weist in ihrer Dissertation „Making and Unmaking the Self in the Novels of Fay Weldon, Margaret Atwood and Toni Morrison“ auf die befreiende Kraft weiblicher Selbstverstümmelung in *Sula* hin: „In *Sula*, Morrison depicts self-mutilation as freeing and thus sets

¹⁵⁴ Chapin, S. 14.

¹⁵⁵ Willis, S. 278.

it apart from other kinds of self directed violence. Eva's act of self-mutilation liberates her from direst poverty."¹⁵⁶

Während Evas neuer Identität das Prinzip ständiger Verkehrungen zugrunde liegt, ist die Schilderung ihrer gottgleichen "Herrschaft" von weiteren Verkehrungen geprägt, die damit das Prinzip ihrer Identität reflektieren. So wird in der Verkehrung der Gegensätze von oben und unten geschildert, dass alle, die mit Eva reden, das Gefühl haben zu ihr aufzuschauen, obwohl sie in Wirklichkeit auf sie in ihrem Rollstuhl hinunterblicken: "The wagon was so low that children who spoke to her standing up were eye-level with her, and adults, standing or sitting, had to look down at her. But they didn't know it. They all had the impression that they were looking up at her." (31)

Die gottgleiche Machtposition, die Eva innehat, zeigt sich schließlich auch darin, dass sie in einer Anspielung auf die biblische Benennung der Dinge in Genesis ebenfalls die Adoptivkinder und den bei ihr lebenden Alkoholiker neu benennt. Wurde zu Beginn die manipulative Macht über Sprache anhand der Benennung des Bottom dargestellt, so benutzt nun Eva ebenfalls Sprache als reines Machtinstrument. Sie benennt "out of a mixture of meanness and fun" (40) den blonden und ihrer Überzeugung nach weißen Alkoholiker "Tarbaby" und verkehrt damit die Kategorien von schwarz und weiß. Damit wird hier wiederum die Relativität sprachlicher Setzungen gezeigt, wie auch Madhu Dubey konstatiert: "This ironic gesture foregrounds the arbitrary nature of the signifiers black and white, which do not necessarily correspond to two physical colors and unsettle Shadrack's notion of blackness as a definite essence."¹⁵⁷

Dieser invertierte Schöpfungsakt des Benennens wiederholt sich bei den Adoptivkindern. Indem Eva alle drei Jungen, obwohl sie sich äußerlich in nichts gleichen, "Dewey" (38) nennt, wird neben dem Machtpotential von Sprache auch die Vorstellung eines autonomen Selbst hinterfragt. Wie

¹⁵⁶ Miriam Bellis. Making and Unmaking the Self in the Novels of Fay Weldon, Margaret Atwood and Toni Morrison. Dissertation. University of Miami, 1996, S. 217.

¹⁵⁷ Dubey, S. 65.

sich im Verlauf des Romans herausstellt, führt Evas bewusste Missachtung ihrer Unterschiedlichkeit "What you need to tell them apart for? They's all deweys" (38) dazu, dass sie zu einer unauflösbaren Einheit verschmelzen: "They became a trinity with a plural name." (38) "They spoke with one voice, thought with one mind and maintained an annoying privacy." (39) Die Tatsache, dass Evas Zuviel an Autonomie bei den Deweys ein Zuwenig wird, ist dabei eine weitere Textfigur der Verkehrung. Anhand ihrer Beziehung zu ihrem Sohn Plum wird schließlich gezeigt, dass in ihr die archetypischen Züge einer ambivalenten Mutterfigur, der in Kapitel II. 2 erwähnten Lebensspenderin und Lebensvernichterin vereint sind. So schreibt auch Miriam Bellis: „Eva is the phallic mother feared by the pre-oedipal child.“¹⁵⁸

Hatte sie ihr Bein nicht zuletzt auch um des Überlebens ihrer Kinder willen geopfert, wirkt es als eine umso krassere Verkehrung des mütterlichen Ideals, als sie ihren Sohn, der seit seiner Rückkehr aus dem 1. Weltkrieg als Drogenabhängiger zu Hause mehr vegetiert als lebt, in Kerosin trinkt und anzündet, um, wie sie sagt, seine Männlichkeit zu retten. Die Ermordung des eigenen Sohnes, die wie ein unvergleichlicher Tabubruch erscheint, ist dabei eine weitere Bestätigung der Inversion, die Bedingung von Evas Dasein ist.¹⁵⁹

Die Gespaltenheit ihrer Figur zeigt sich schließlich auch darin, dass sie mit zwei Stimmen spricht, als sie in Form einer archetypischen Muttervision ihre Tat begründet, ohne sie jedoch erklären zu können: "When Eva spoke at last it was with two voices. Like two people talking at the same time, saying the same thing, one a fraction of the second behind the other." (71). Rachel Lee zufolge lässt sich das Bild der "two voices" auch an dieser Stelle als Hinweis auf die sprachliche Differenz sehen:

¹⁵⁸ Bellis, S. 217.

¹⁵⁹ Pessoni stellt Evas Tat in den Rahmen einer höheren mütterlichen Liebe: „Eva is no indifferent destroyer but a maternal force who desperately loves her son and who wants to preserve rather than destroy his manhood. (...) Eva's act is one of mercy and strength. Unable to accept him back into her own womb and rebirth him, Eva sends Plum to a preferable place, the collective unconscious feminine womb which can offer him immortality.“ Pessoni, S. 445.

In addition to the slips in language between speakers, Morrison shows the schism between word and delayed / deferred significance that transpires within an individual's mind: When Eva describes her reasons for killing Plum she speaks with „two voices“ (...) Sula overtly thematizes the notion of significations dublicity and the instability of meaning.¹⁶⁰

Konstituiert sich die Identität in Nels mütterlicher Linie über konsequent durchgehaltene Gegensätze, so lässt sich ein solches Schema in dem Verhältnis von Hannah und Eva in keiner Weise erkennen. Vielmehr ist die Beziehung zwischen Hannah und Eva gleichermaßen von Ähnlichkeit wie von Unterschiedlichkeit geprägt.

Hannah, die als sanfte, immer freundliche Person geschildert wird, hat mit dem dominanten Charakter der Mutter nicht viel gemein. Verglichen mit der Komplexität der Darstellung von Eva gewinnt das Bild ihrer Person kein vergleichbares Profil. Nachdem ihr Mann gestorben und sie mit ihrer Tochter Sula ins mütterliche Haus zurückgekehrt ist, wird sie zunächst als die personifizierte Sinnlichkeit geschildert: "she rippled with sex" (42). Indem sich Hannah ebenso wie ihre Mutter den gültigen Moralvorstellungen und Konventionen der Gemeinschaft widersetzt, verführt sie praktisch jeden Mann, der ihr über den Weg läuft, ohne sich dabei aber jemals zu binden. So erscheint sie als rein triebgesteuert, "she would fuck practically anything" (43), doch hält sie jede ihrer Affären vollkommen unverbindlich. Steht Eva in ihrer gottgleichen Stellung ohnehin außerhalb der Gesellschaft, wird anhand von Hannahs Charakterisierung deutlich, dass ihr geltende Moralvorstellungen restlos fremd sind. Auch wenn sie ständig frisch verheiratete Paare auseinander bringt, indem sie den Mann verführt, deutet ihr Verhalten in nichts darauf hin, dass sie meint, etwas Schlechtes getan zu haben. Vielmehr steht sie einem Denken in den Kategorien von richtig und falsch so fern, dass "she would make love to the new groom and wash his wife's dishes all in one afternoon" (44).

¹⁶⁰ Lee, S. 582.

Obwohl sich Eva und Hannah in der generellen Liebe zu Männern ("manlove") sehr ähneln und darüber hinaus als "sexually desiring subjects rather than objects of male desire"¹⁶¹ eine Redefinition der traditionellen passiven Rolle der Frau vertreten, ist ihr konkretes Verhalten den Männern gegenüber von Gegensätzlichkeit geprägt: Während Eva die Männer durch ihren Widerspruchsgeist so herausfordert, dass sie in ihrer Selbstbehauptung erst ihre Bedeutung erfahren, gibt Hannah ihren Liebhabern gerade dadurch, dass sie nichts von ihnen verlangt, das Gefühl, so wie sie sind, perfekt zu sein.

Anhand der Figuren von Hannah und Eva lässt sich schließlich eine Reformulierung der Stereotypen schwarzer Frauen erkennen. Liegen so zum einen der Charakterisierung von Eva das Stereotyp des "black matriarch" und Hannah das der "loose woman" zugrunde, werden im Laufe ihrer Entwicklung diese schwarzen Weiblichkeitsbilder revidiert. Während die komplexe Darstellung von Eva als weiblicher Schöpfer- und gespaltener Mutterfigur dabei zum einen die Stereotypisierung des "black matriarch" überschreitet, wird anhand der Darstellung von Hannah eine Revision des Stereotyps der "loose woman" vorgenommen. Ich schließe mich hier der Interpretation von Barbara Christian an, die über Hannah schreibt:

[...] far from being the seductress traditionally dressed in red [...] she remains independent in her self, for although she would make love to practically any man, she is extremely careful about whom she sleeps with, for "sleeping with someone implied for her a measure of trust and commitment."⁽²³⁾¹⁶²

Zusammenfassend stellt sich anhand beider mütterlichen Linien zweierlei heraus. Erstens werden in beiden Linien Weiblichkeitsklischees aufgegriffen, die aber nur in Sulas mütterlicher Linie überschritten bzw. revidiert werden. Im selben Maße wie Helen ihre Objektposition bestätigt, erfahren auch die weißen Weiblichkeitsbilder keine kritische

¹⁶¹ McDowell (BODR), S. 62.

¹⁶² Christian, S. 159.

Hinterfragung. Vielmehr ist das dort präsentierte Konzept von Identität auf einem konsequent durchgehaltenen Gegensatzgefüge aufgebaut, das die Dichotomie der ihm zugrunde liegenden Weiblichkeitsbilder noch bestätigt. In Sulas mütterlicher Linie basiert das Konzept von Identität, das anhand von Eva dargestellt wird, beinahe ausnahmslos auf dem Prinzip ständiger Verkehren.

Zweitens meine ich, dass sich die beiden mütterlichen Linien deshalb als Repräsentationen der beiden Sinngemodalitäten des Kristevaschen Subjektes deuten lassen. Helen repräsentiert zum einen auf der inhaltlichen Ebene die symbolische Ordnung in Form der Gemeinschaft, indem sie deren sämtliche Werte und Normen vertritt und in ihrer Person verkörpert. Des Weiteren baut sich in einer zusätzlichen Analogie zu der symbolischen Ordnung auch erzähltechnisch ihr Identitätskonzept auf einem Gegensatzgefüge auf, das in seiner scharfen Trennung von Gegensätzen, wie ich dargestellt habe, ebenso das Symbolische prägt.

Sulas mütterliche Linie lässt sich dagegen als eine Verkörperung des Semiotischen deuten. So wird bereits anhand von Evas Haus deutlich, dass dieses Haus in seiner Bauweise nicht nur außerhalb aller Konventionen und Normen steht, sondern dass ihm vielmehr eine heterogene, "fluid composition" zugrunde liegt, die als eine Repräsentation der semiotischen *chora* interpretiert werden kann. Hat Helen alle geltenden Werte verinnerlicht, so habe ich anhand von Hannah und Eva gezeigt, dass sich diese jenseits aller gesellschaftsüblichen Wertevorstellungen bewegen und damit als Moment der Negativität innerhalb der Gemeinschaft als symbolischer Ordnung wirken. Insbesondere die auf ständigen Verkehren -wie die solcher Gegensatzpaare wie oben/unten, schwarz/weiß, mächtig/ohnmächtig-basierende Identität Evas lässt sich als das semiotische Moment der Negativität interpretieren. Auch Hannah verkörpert, indem sie sich jenseits aller Kategorien von falsch und richtig bewegt, das semiotische Unterlaufen eindeutiger Setzungen. Diese Deutung wird darüber hinaus

dadurch bestätigt, dass Hannah als rein triebgesteuert geschildert wird und damit in ihrer Sinnlichkeit auch das zweite Kennzeichen der semiotischen *chora* als dem Ort der Triebe verkörpert.

In beiden mütterlichen Linien wird jedoch die Einseitigkeit des sie bestimmenden Prinzips einer kritischen Hinterfragung unterzogen. Stellt sich in Helens mütterlicher Linie heraus, dass die Verinnerlichung der durch Gegensätzlichkeit geprägten symbolischen Ordnung die Verbindungen zwischen den Generationen unterbricht, so wird anhand von Eva ebenfalls gezeigt, wie ihre semiotische, invertierte Machtposition in Hinblick auf die männlichen Mitbewohner ihres Haushalts nicht nur ins Destruktive umschlägt, sondern zuletzt auch für ihren Sohn den Tod bedeutet.

3. Sula und Nel als *“Subjekt-im-Prozess”*

Im Folgenden werde ich zeigen, inwiefern der Figurenkonstellation von Sula und Nel die Konzeption des von Julia Kristeva entwickelten *“Subjekt-im-Prozess”* zugrunde liegt.

Analog zu der Unterschiedlichkeit ihrer beiden jeweiligen Müttergenerationen scheint die Figurenkonstellation von Sula und Nel zunächst von Gegensätzlichkeit geprägt. Doch anders als in den Konzeptionen ihrer Mütter werden hier die Gegensätze überwunden, indem Nel und Sula als zwei Seiten eines Subjektes geschildert werden. Dass sie als jeweils eine der sich komplementierenden Komponenten konzipiert sind, wird darin deutlich, dass sie wechselweise als gegensätzlich und dann wieder als potentielle Einheit beschrieben werden. Die Charakterisierung beider Figuren hebt dabei sowohl auf das Verbindende als auch auf das Trennende ab. So werden Sula und Nel im ersten Teil des Romans auf der Handlungsebene in einem konsequenten Plural beschrieben, der ihre Trennung in einzelne Figuren verschwimmen lässt.

Im zweiten Teil des Romans wird wiederum ihre Unterschiedlichkeit betont, so dass sich insgesamt festhalten lässt, dass ihr Identitätskonzept (bzw. die Beziehung der beiden Komponenten zueinander) ständigen Veränderungen unterliegt und damit durchaus dem prozessualen Subjektmodell Kristevas gleicht. Der von mir bereits dargestellten Erzählweise Morrisons entsprechend ist die Schilderung der Gegensätzlichkeit der beiden Figuren zudem auch durch Verkehrungen geprägt, die zuletzt jede eindeutige Positionierung relativieren.

Auch wenn ich Sula und Nel als zwei Seiten eines Subjektes interpretiere, werde ich dennoch einer auch in anderen Aufsätzen vertretenen

Verfahrensweise folgen und weiterhin von ihnen als einzelne Figuren sprechen.¹⁶³

3.1. Die Spiegelszene

Wie bereits anhand Nels mütterlicher Linie deutlich wurde, wiederholt Nel in ihrem Abgrenzungsverhalten genau das Verhalten ihrer Mutter. Distanziert sich Nel dabei zwar vollkommen von dieser, ist dennoch entscheidend, dass sie sich von ihr in keiner Weise als dem ihr Anderen abwendet, sondern vielmehr genau, um die Trennung von der Mutter zu vollziehen, sich in Sula zu diesem ihr Anderen hinwendet: "The trip, perhaps, or her new found me-ness gave her the strength to cultivate a friend in spite of her mother." (29). So stellt sich gerade die Unterschiedlichkeit der beiden Freundinnen von Anfang an als Voraussetzung und Bedingung ihrer Beziehung dar.

Bemerkenswerter Weise ist es hier eine Spiegelszene, die der Begegnung von Sula und Nel vorangestellt ist, und in der Nel ihre Lösung von der Mutter und ihre Hinwendung zu Sula vollzieht. Auch diese Szene lässt sich in Analogie zu dem Spiegelstadium von Lacan und Kristeva interpretieren:

She got out of the bed and lit the lamp to look in the mirror. There was her face, plain brown eyes, three braids and the nose her mother hated. She looked for a long time and suddenly a shiver ran through her.
"I'm me," she whispered. "Me."
Nel didn't quite know what she meant, but on the other hand she knew exactly what she meant.
"I'm me. I'm not their daughter. I'm not Nel. I'm me. Me." (28)

Es lassen sich, wie ich meine, aus Lacans und Kristevas Theorien zum Spiegelstadium zwei Aspekte anwenden. So stellt hier einmal die Loslösung von der Mutter die entscheidende Voraussetzung für die

¹⁶³ Vgl. beispielsweise Alisha Coleman. "One and One make One: A Metacritical and Psychoanalytic Reading of Friendship in Toni Morrison's *Sula*." *CLA Journal* 37, 1 (Fall 1993): 145-155.

Entwicklung Nels dar, die sich, wenn auch nicht als frühkindliches Erlebnis, so dennoch als Spiegelerlebnis vollzieht.

Dass Nel dabei vor dem Spiegel ein eigenes autonomes Selbst zu finden glaubt, lässt sich darüber hinaus als eine Täuschung interpretieren und wird durch die Komplexität dieser Spiegelung verdeutlicht. Denn das, was Nel in ihrem Spiegelbild als ihr me erkennt, ist nicht ihr Ebenbild, sondern vielmehr das Bild ihres spiegelverkehrten Ich. Insofern ist es wie im Spiegelstadium beschrieben, lediglich eine Vorstellung ihres Ich, die sie im Spiegel entdeckt. Die Täuschung dieser Ich-Findung erstreckt sich aber auch auf die erhoffte Loslösung von der Mutter, was sich in der Paradoxie von Nels Namen wiederholt. Als ob man einen Spiegel an die Achse des mütterlichen Namens hielte, ist Nel gleichzeitig Spiegelbild und annagrammatischer Gegensatz der hinteren Hälfte des Namens ihrer Mutter Helen.¹⁶⁴ Sieht man den Namen als Facette ihrer Figurenkonzeption, ist Nel also, ob geteilt oder annagrammatisch, nach wie vor ein Teil ihrer Mutter.

Ihr Verlangen danach, mit dieser spiegelverkehrten Vorstellung von sich als ihrem Anderen eins zu werden, lässt Nel fortan nach einem Komplement suchen, das sie schließlich in Sula findet. Damit kann diese Spiegelszene als das auslösende Moment für den Beginn der ständigen Spiegelung der beiden Figuren ineinander gesehen werden. Auch Alisha Coleman deutet diese Szene im Sinne Lacans: "Sula's childhood with Nel represents this mirror-stage of development. When Sula interacts with Nel, she sees a gratifying image that she can identify with, and Nel finds the same thing when she is with Sula."¹⁶⁵

Hat Nel in dem Spiegelstadium formal durch ihre Abgrenzung von der Mutter den "Muttermord" vollzogen und ist damit in die symbolische Ordnung eingetreten, findet diese Loslösung bei Sula nicht statt. So wird geschildert, wie Sula eine Bemerkung ihrer Mutter hört, dass diese sie

¹⁶⁴ So heißt Helen seit ihrer Existenz in Medallion und damit für Nel nicht mehr "Helene"; vgl. S. 18 in *Sula*.

¹⁶⁵ Coleman, S. 152.

nicht liebe. Mit dem damit verbundenen Verlust an Stabilität ist ihr die Möglichkeit entzogen, sich von Hannah zu lösen, so dass sie dem präödiptalen Stadium des Semiotischen verhaftet bleibt: "The experience taught her that there was no other that you could rely on. [...] She had no center no speck around which to grow." (119)

Habe ich bereits anhand der beiden mütterlichen Linien gezeigt, dass diese die beiden Seiten des Kristevaschen Subjektes antizipieren, so treten in Sula und Nel fortan diese beiden Prinzipien in einem ständig wechselnden Prozess miteinander in Verbindung. Dabei ist gerade ihre Unterschiedlichkeit Bedingung dafür, dass sie fortan in der Freundin das begehrte Andere finden. So können sie, wie ich zeigen werde, als zwei Seiten eines Subjektes gesehen werden. Auch Alisha Coleman deutet die Konzeption der Figuren von Nel und Sula in dieser Weise, wobei sie allerdings auf die Freudsche Psychoanalyse zurückgreift:

I prefer to view them as two halves of a personality that combine to form a whole psyche. In other words, Sula and Nel represent two parts of the psychological self: individually or apart, Nel is the superego or the conscience and Sula is the id or the pleasure and unconscious desire of the psyche; together they form the ego, the balance between the superego and the id, and what is usually considered to be a single identity.¹⁶⁶

Der Spiegel wird in diesem Sinne zu einer doppelten Metapher: steht er zum einen für die Trennung der beiden Figuren in die zwei Seiten eines Subjektes, so steht er gleichzeitig für ihre spiegelbildliche Ähnlichkeit und damit auch wieder für ihre Verbundenheit als ein Subjekt. Indem immer wieder Spiegelmotive im Verlauf der Schilderung der beiden Figuren eingesetzt werden, sind es so stets diese beiden Aspekte, die in diesem Motiv anklingen.

¹⁶⁶ Coleman, S. 151.

3.2. Sula als Prinzip des Semiotischen und Nel als Prinzip des Symbolischen.

Dafür, dass sich Sula und Nel als Verkörperungen des Semiotischen und des Symbolischen interpretieren lassen, zeigen sich zu Anfang des Romans zunächst nur einige Hinweise, da Sula und Nel noch als in sich ungeformt beschrieben werden:

Their friendship was as intense as it was sudden. They found relief in each other's personality. Although both were unshaped formless things, Nel seemed stronger and more consistent than Sula who could hardly be counted on to sustain any emotion for more than three minutes. (53)

Widerspricht sich diese Erzählpassage zum einen, indem einerseits von der Persönlichkeit der beiden Mädchen gesprochen wird, und andererseits ausgesagt wird, dass sie noch ungeformt seien, wird hier dennoch schon angesprochen, dass Sula ähnlich wie das Semiotische ständigen Veränderungen unterliegt und in ihrer vollkommenen Wechselhaftigkeit damit im genauen Gegensatz zu Nel steht, die ähnlich wie das Prinzip des Symbolischen durch Stabilität und Kontinuität gekennzeichnet ist. So schreibt Inge Suchsland "der fließenden Verbindung ordnet Kristeva die semiotische, der festen die symbolische Modalität zu."¹⁶⁷ Darüber hinaus wird hier schon deutlich, dass gerade die Unterschiedlichkeit der Prinzipien, für die sie stehen, ihre Freundschaft begründet, indem sie so einander ausgleichen können.

Habe ich gerade gezeigt, wie sich die Spiegelszene in Analogie zum Spiegelstadium interpretieren lässt, so ist noch entscheidender, dass in der Beziehung der beiden Freundinnen ähnlich wie im "Subjekt-im-Prozess" zwei gegensätzliche Prinzipien ständig miteinander in Beziehung treten. Meine These, dass beide Figuren zusammen als zwei Seiten eines

¹⁶⁷ Suchsland, S. 94.

Subjektes interpretierbar sind, wird darüber hinaus durch Aussagen Toni Morrisons gestützt, die in einem Interview sagt:

And then I got thinking about this girl, this woman. If it wasn't unconventional she didn't want it. [...] I wanted to throw her relationship with another woman into relief. Those two women- that too is us, those two desires, to have your adventure and safety. So I just cut it up.¹⁶⁸

Ein anderes Mal sagt sie: "Yet she and Nel are very much alike. They complement each other. They support each other. I suppose the two of them together could have made a wonderful single human being. But, you see, they are just like a Janus' head."¹⁶⁹

Wie die Autorin hier sagt, repräsentieren auch für sie die Freundinnen zwei Komponenten, die zusammen ein Subjekt ausmachen. Indem Morrison aber diese beiden Seiten "ein und derselben Medaille"¹⁷⁰, wie es in dem ersten Interview ebenfalls ausgedrückt wird, auf zwei Figuren verteilt, gelingt es ihr, ein Identitätskonzept zu entwickeln, das gleichzeitig einen Gegenentwurf zu dem als männlich und weiß kritisierten autonomen Subjekt darstellt und in seinem prozesshaften Wechselspiel zweier Komponenten eine Überwindung von Gegensätzen beinhaltet.

McDowell bestätigt ebenfalls meine These, dass Nel und Sula als zwei Komponenten eines Subjektes gesehen werden können: "But while Nel and Sula are represented as two parts of a self, those parts are distinct; they are complementary not identical."¹⁷¹

Es ist zunächst die Beschreibung des Äußeren von Sula und Nel, die auf ihre Verkörperung zweier verschiedener Prinzipien hindeutet. So wird hier zunächst noch einmal die Verschiedenheit der beiden Mädchen deutlich. Nel ist so hellhäutig und damit fast weiß, dass sie beinahe zum potentiellen Opfer eines "reversed racism" wird. Ihre Hautfarbe spiegelt

¹⁶⁸ Gloria Naylor. "A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison". Conversations with Toni Morrison. Hg. Danille Taylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, S. 200.

¹⁶⁹ Betty Jean Parker. "Complexity: Toni Morrison's Women". Conversations with Toni Morrison. S. 62.

¹⁷⁰ Naylor, S. 200.

¹⁷¹ McDowell (BODR), S. 62.

zudem eine metaphorische Anpassung an die weiße Ordnung wider. Auch das Bild "wet sandpaper" ist eine Metapher dafür, dass sie durchaus die Fähigkeit haben könnte, sich (wie später Sula) an der herrschenden Ordnung zu reiben, aber ebenso wie ihr potentiell schwarzer Teint ist diese Fähigkeit im wörtlichsten Sinne "verwässert". Sula dagegen ist auch äußerlich von einer gewissen Besonderheit. Ihr Teint ist im Gegensatz zu Nels von einem "heavy brown", vor allem aber hat sie "gold flecked eyes, which to the end, were steady and clear as rain" und ein Geburtsmal über dem Auge, von dem schon hier erwähnt wird, dass es sich über die Jahre verändern wird. Sulas Erscheinung ist allein durch das Geburtsmal ebenso einzigartig wie das Haus, in welchem sie lebt, und damit in ihrem besonderen Aussehen ein Gegensatz zu der insgesamt als gewöhnlich beschriebenen Nel.

Bereits an dieser Stelle lässt sich aber auch schon eine Verwandtschaft des Äußeren von Sula mit dem Prinzip des Semiotischen in seiner Eigenschaft als fließende, sich ständig verändernde Modalität sehen. Während hier lediglich erwähnt wird, dass das Geburtsmal seine Farbe ändern wird, ist es im Verlauf des Romans ständigen Veränderungen unterworfen und wird dadurch zum Inbegriff für die Relativität und Veränderbarkeit jeglicher Setzungen. Indem unterschiedliche Personen darin - angefangen von einer Rose über eine Schlange, Asche bis zuletzt einer Kaulquappe - ihre eigenen Vorstellungen in das Geburtsmal projizieren, wird es damit gleichzeitig zum Symbol für Sulas semiotisch-heterogenes, wechselhaftes Wesen. Der Vergleich des Geburtsmals mit einer Rose, "something like a stemmed rose", verortet sie schließlich metaphorisch in der Linie ihrer Mütter.¹⁷² Auch Hortense Spillers beschreibt Sula als "the subversive figure moving against the law, against the expectation - as that fluid, discontinuous, indefinite, heterogeneous

¹⁷² Vgl. Kapitel II. 2. dieser Arbeit sowie Stuby, S. 56.

property of a person that we deny because we feel we must."¹⁷³ John Philip Chapin sieht in Sula „the prototypical postmodern subject“: „In Sula I saw decenteredness, foundationlessness, contingent and socially defined meaning, an irrevocably multiple and contradictory identity.“¹⁷⁴

Dass Sula das Semiotische als Prinzip ständiger Veränderung verkörpert, zeigt sich letztlich auch darin, dass sie im Verlauf des Romans kontinuierlich mit Wasser als dem am wenigsten festlegbaren Element metaphorisch in Verbindung gebracht wird. Wird in der oben erwähnten Textstelle die Beschaffenheit ihrer Augen mit Regen verglichen, so enthält auch die Schilderung ihres Todes gehäufte Wassermetaphorik: "She would float over and down the tunnels [...] until she met the rain scent and would know the water was near, [...] and it would envelop her, carry her, and wash her tired flesh always." (149) McDowell bemerkt zu dieser metaphorischen Verbindung: "Significantly, Sula, whose eyes are "as steady and clear as rain", is associated throughout with water, fluidity. [...] She dies in a fetal position, welcoming the "sleep of water", in a passage that clearly suggests that she is dying yet aborning."¹⁷⁵

Analog zu ihrer äußeren Unterschiedlichkeit bestehen ebenfalls denkbar unterschiedliche familiäre Voraussetzungen, als beide Mädchen zueinanderfinden. Während Nel in ihrem Zuhause, das mit Helen bereits für das Prinzip des Symbolischen steht, einem Übermaß an Ordnung ausgesetzt ist, ist Sulas Zuhause durch das semiotische Element der Abwesenheit jeglicher Ordnung gekennzeichnet. Es ist gerade die Gegensätzlichkeit dieses Zuwenig und Zuviel, die beide zusammenführt. Die Anziehungskraft des Peaceschen Haushalts lässt sich Chapin zufolge mit Freud so deuten: „Much like Freud's Eros, Nel, originating in order, is

¹⁷³ Hortense Spillers. "Response to Deborah McDowell's 'Boundaries: Or Distant Relations and Close Kin'". *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Hg. Houston Baker und Patricia Redmond. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, S. 71-73.

¹⁷⁴ Chapin, S. 2.

¹⁷⁵ McDowell (BODR), S. 61.

drawn to Thanatos or chaos /death (in her mother's eyes) of the Peace household.“ (13)

Vor ihrem ersten wirklichen Aufeinandertreffen sind sich die Mädchen bezeichnenderweise schon in ihren Träumen begegnet:

[...] even before they marched through the chocolate halls of Garfield Primary School out onto the playground and stood facing each other through the ropes of the one vacant swing ("Go on." "No. You go."), they had already made each other's acquaintance in the delirium of their noon dreams. (51)

Anhand dieser Szene wird dabei erneut die an den Anfang gestellte Spiegelszene aufgegriffen. Zum einen können die schokoladenbraunen Gänge als eine metaphorische Verkehrung von Innenraum und Außenraum und damit als das Bild einer schwarzen Psyche gedeutet werden, in der sich Sula und Nel als deren zwei Hälften begegnen. Die beiden Seile der Schaukel bilden darüber hinaus einen Rahmen, durch den Nel und Sula, indem sie wie in einen Spiegel schauen, auf der anderen Seite das von ihnen jeweils begehrte Andere erblicken.¹⁷⁶ Darüber hinaus ist die Schaukel aufgrund ihrer Eigenschaft des Hin- und Herschwingens ein Bild für die beiden Seiten des sie bestimmenden Gegensatzgefüges. Indem dieses Hin und Her aber in dem Bild der Schaukel vereint ist, lässt sich diese schließlich als Metapher für Nel und Sulas vereinbare Gegensätzlichkeit sehen. Auch der in Klammern gesetzte Dialog, der ebenfalls in sich gebrochen achsensymmetrisch angelegt ist, spiegelt noch einmal die Spiegelverkehrtheit ihrer Figuren wider.

Wie bereits erwähnt lassen Nels und Sulas unterschiedliche Voraussetzungen sie von einem "someone" träumen, der sie als das jeweils Andere für einander werden. Da diese Träume durchaus charakteristisch für die jeweilige Figur sind, möchte ich nun auf diese

¹⁷⁶ Vgl. Abel, S. 427.

näher eingehen. Dabei ist interessant, wie die Träume die Entwicklung ihrer freundschaftlichen Beziehung antizipieren.

When Nel, an only child, sat on the steps of her back porch [...] she studied the poplars and fell easily into a picture of herself lying on a flowered bed, tangled in her own hair, waiting for some fiery prince. He approached but never quite arrived. But always, watching the dream along with her, were some smiling sympathetic eyes. Someone as interested as herself in the flow of her imagined hair, the thickness of her mattress of flowers, the voile sleeves that closed below her elbows in gold threaded cuffs.

Similarly, Sula, also an only child, [...] spent hours in the attic behind a roll of linoleum galloping through her own mind on a gray-and-white horse tasting sugar and smelling roses in full view of a someone who shared both the taste and the speed. (51/52)

Es zeigt sich anhand dieser Träume, dass sich zwar beide nach einem sie komplementierenden Anderen sehnen, ihre Traum Inhalte aber dennoch vollkommen unterschiedlich sind.

Drückt das "tangled hair" in Nel's Traum zwar wieder den Wunsch nach mehr Sinnlichkeit und Unordnung aus, ist die gesamte Vision Nels die einer konventionellen, romantisch-erotischen Vervollkommnung. Sie liegt in traditionell weiblichem Rollenverhalten als schlafende Prinzessin passiv auf ihrem Bett und wartet auf die Ankunft eines Prinzen, der als männliches Komplement für ihren Traum zentral ist. Während Nel sich lediglich für den Weg zu ihrem männlichen Komplement die Präsenz eines Gegenübers erträumt, ist ein gleichberechtigter "someone", der Sulas abenteuerlichen Alleingang begleitet, für ihren Traum zentral. Im Gegensatz zu Nels passiver Wartehaltung ist Sulas Traum in besonderem Maße auf sinnliche Erlebnisse ausgerichtet ("tasting sugar and smelling roses"), die sie in der Verkehrung der Passivität Nels selber aktiv kennen lernt. Entsprechend gängiger Sexualmetaphorik lässt sich das galoppierende Pferd als Inbegriff ihrer semiotischen Verkörperung von Sexualität und Triebhaftigkeit interpretieren, so dass sie hier bereits als Hannahs Tochter erkennbar wird. Auch ihr erträumtes Gegenüber stellt sich nicht in lächelnder Anteilnahme still an ihre Seite, sondern sie wird von diesem als eigenständiger Gegenstand "in full view" ernstgenommen. Interessanterweise unterscheidet sie auch nicht wie Nel in typischem

weiblichen Rollenverhalten zwischen einem eindeutigen männlichen Komplement, dem Prinzen, und einem neutralen "someone". Vielmehr könnte sie als der auf einem Pferd heranreitende Prinz interpretiert werden.

Es lässt sich also schon an dieser frühen Textstelle erkennen, dass Nels Traum von ihrer Verinnerlichung der symbolischen Ordnung und der darin herrschenden Rollenverteilung geprägt ist. Sulas Traum hingegen beschreibt - dem Semiotischen als dem Prinzip der Negativität entsprechend - zum einen die exakte Verkehrung der traditionellen Geschlechterverhältnisse, und verweist zum anderen mit der Metapher des Pferdes auf das Semiotische als dem Ort der Triebe.

In diese Übereinstimmung des Traum inhalts mit den Prinzipien, die die jeweiligen Träumerinnen verkörpern, ist gleichzeitig die Figur einer Verkehrung anhand der Orte eingebaut. So ist der "attic", in dem Sula träumt, traditionellerweise ein Bild für den Rückzugsraum der ins Haus eingeschlossenen Frau, zu der Nel im Verlaufe des Romans wird. Dieses Bild wäre also eher für Nel passend. Umgekehrt träumt Nel, die in ihrem ganzen Leben Medallion nicht mehr verlassen wird, auf den Treppenstufen der Hintertür, die metaphorisch bereits für Sulas Weggang aus Medallion stehen.

Es gibt noch eine weitere Szene, in der bereits deutlich wird, dass Sula ebenso wie Eva als Prinzip der Negativität bestehende Machtverhältnisse verkehrt, um nicht zum Opfer anderer zu werden. Als Nel und Sula - bezeichnenderweise auf Sulas Vorschlag hin - nicht auf dem sicheren, sondern dem direkten Weg von der Schule nach Hause gehen, fallen sie in die Arme aggressiver, irischer Straßenjungen. Doch anstatt das Messer, das Sula bei sich trägt, zu ihrer Verteidigung zu benutzen, schneidet sie sich die Spitze des eigenen Fingers mit den Worten ab: "If I can do this to myself, guess what I can do to you." (54/55).

Schlägt sie die Jungen damit in die Flucht, zeigt sich hier aber auch, dass Sula ebenso wie Eva die doppelt machtlose Rolle des schwarzen Mädchens als "neither white nor male" in eine Position der Stärke

verkehrt, indem sie die weißen Jungen in Angst und Schrecken versetzt. Auch Willis deutet Sulas Selbstverstümmelung als eine direkte Konfrontation mit weißer und männlicher Unterdrückung:

Sula's self-mutilation symbolizes castration and directly contests with the white and male sexual domination of black women which the taunting and threatening boys evoke. Her act [...] represents the refusal- no matter how high the cost- to accept and cower in the face of domination.¹⁷⁷

3.3. Nel und Sula als potentielle Einheit

In dem vorangegangenen Teil habe ich herausgearbeitet, inwiefern Nel und Sula als Gegensätze konzipiert sind, die sich in Analogie zu ihren mütterlichen Linien ebenfalls als Verkörperungen des Semiotischen und Symbolischen interpretieren lassen. In diesem Teil werde ich zeigen, inwiefern sie gleichermaßen als mögliche Einheit geschildert werden, so dass sie zusammen - wie zwei sich komplementierende Hälften eines Subjektes - am Ende des ersten Teils des Romans wie eine Person erscheinen.

Es ist vor allem die Rolle des "neither white nor male", die von Anfang an das verbindende Element zwischen Nel und Sula darstellt und damit programmatisch für die Problematik der Identitätskonzeption von Sula und Nel steht:

So when they met, first in the chocolate halls and next through the ropes of the swing, they felt the ease and comfort of old friends. Because each had discovered years before that they were neither white nor male, and that all freedom and triumph was forbidden to them, they had set out about creating something else to be. Their meeting was fortunate, for it let them use each other to grow on. [...] they found in each other's eyes the intimacy they were looking for. (52)

Dass den Metaphern der Schaukel und der schokoladenbraunen Schulgänge die besondere Bedeutung zukommt, die ich ihnen in meiner Interpretation eingeräumt habe, bestätigt sich dadurch, dass sie ein

¹⁷⁷ Willis, S. 277.

zweites Mal aufgerufen werden. Aufgrund der hier angesprochenen Rolle des "neither white nor male" wird nun von zusätzlicher Bedeutung, dass diese Schaukel, die metaphorisch für das Identitätskonzept von Sula und Nel steht, zuvor als "the one vacant swing" (51) geschildert wird. So lässt sich in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass diese Schaukel noch leer und damit unbesetzt ist, außerdem als das von der schwarzen feministischen Literaturkritik beschriebene philosophische Vakuum interpretieren, in dem sich schwarze Frauen durch ihre Eigenschaft, weder weiß noch männlich zu sein, befinden.

Habe ich zu Anfang eine Frage von Michelle Wallace zitiert - "How do I invent an identity for myself in a society which behaves as though I do not exist?"- so ist es in der oben zitierten Textstelle ebenfalls die Rolle des "other of the other", die Nel und Sula dazu zwingt, "to create something else to be". Darüber lässt sich zweierlei sagen. Zum einen wird hier das Dilemma schwarzer weiblicher Identität auf die Formel der doppelten Negation "neither white nor male" gebracht, die die schwarze feministische Literaturkritik als doppelte Abwesenheit schwarzer Frauen beschreibt. So sind auch Nel und Sula durch zwei Negativbestimmungen ebenfalls nur durch das definiert, was sie nicht sind, ohne dass gesagt werden kann, was sie sind. Gleichen sie damit Shadrack, dem ebenfalls alle Anzeichen einer positiven Identität fehlen, wird in dem Zusatz "all freedom and triumph was forbidden to them" außerdem deutlich, dass eine Identitätskonzeption schwarzer Mädchen ebenfalls weder positive "Heldenbilder", wie von DuBois und der *Black Aesthetic* gefordert, noch die Konzeption eines einheitlichen, autonomen Selbst zulässt.

Dennoch wird andererseits die Möglichkeit eingeräumt, dass sie selber aus dieser Situation etwas machen. Der kreative Impetus zur "self-creation", der aus der Situation des "neither white nor male" folgt, zeichnet sich als Herausforderung und Notwendigkeit zugleich ab, ein alternatives Identitätskonzept "erfinden" zu müssen, das, wie ich zeige, in der Konzeption von Sula und Nel als "*Subjekt-im-Prozess*" tatsächlich vorliegt.

Mit dem Bild der Augen wird in dieser Textstelle außerdem das Motiv des Spiegels wieder aufgegriffen, wobei der Aspekt der Spiegelverkehrtheit an dieser Stelle die Ähnlichkeit und das Verbindende der sich ineinander spiegelnden Charaktere betont.

Ich habe die Interpretation dieser Textstelle in meiner Darstellung, inwiefern Sula und Nel als ein Subjekt betrachtet werden können, aufgrund ihres programmatischen Gehaltes an den Anfang gestellt. Auch Anne Koenen hebt in ihrer Interpretation die verbindenden Aspekte von Nel und Sula hervor:

Sulas und Nels Freundschaft beginnt, als beide zwölf Jahre alt sind. Beide sind einsame Kinder, beide brauchen eine Freundin und beide sind, was Morrison als wichtigsten verbindenden Faktor darstellt- weiblichen Geschlechts in einer patriarchalischen Gesellschaft, schwarz in einer weißen Rassengesellschaft.¹⁷⁸

Werden Sula und Nel darüber hinaus als "both wishbone-thin and easy assed" (52) beschrieben, so beginnt die Schilderung ihres ersten Auftritts damit, dass sie sich nicht nur wie eine Person auf dem Weg zum "ice-cream parlor" (50) bewegen, sondern auch ebenso unterschiedslos von den sie beobachtenden Männern wahrgenommen werden: "The men looked at their stalklike legs, dwelled on the chords in the backs of their knees and remembered old dance steps they had not done in twenty years." (50). Die Synchronie ihrer Bewegungen, die sich auch in ihrer als identisch geschilderten Wahrnehmung spiegelt, "[...] they guarded their eyes lest someone see their delight" (50), wird besonders in dem Bild der Seiltänzerinnen deutlich: "They moved toward the ice-cream parlor like tightrope walkers, as thrilled by the possibility of a slip as by the maintenance of tension and balance." (51).

Während ihre Kindheit nur fragmentarisch angedeutet wird, werden Sula und Nel in der Phase ihrer Pubertät zu Trägerinnen der Erzählhandlung. So beginnt das Kapitel "1922" mit der Schilderung ihrer Entdeckung der

¹⁷⁸ Koenen (ZaF), S. 186/187.

Sexualität. Indem sie wie eine Person durch Medallions männliches "valley of eyes" (50) wandern, testen sie zum ersten Mal die Wirkung, die sie auf Männer ausüben, wie sie auch selber die Wirkung, die diese Männer auf sie haben, auskosten. Auch hier haben erneut Augen die Funktion von Spiegeln, denn in den Augen der Männer erleben sich Nel und Sula erstmals als erotisch und begehrenswert. Ist ihre Verbundenheit zwar das Produkt ihrer Unterschiedlichkeit, so führt diese zunehmend zu einer wechselseitigen Komplementierung, die sie in ihrem Alltag unzertrennlich macht:

Joined in mutual admiration they watched each day as though it were a movie arranged for their amusement. The new theme they were now discovering was men. So they met regularly, without even planning it, to walk down the road to Edna Finch's Mellow House. (56)

Hier wird nicht nur gezeigt, dass Nel und Sula die Tage in vollkommenem Einklang ihrer Interessen erleben. Sie sind sich auch schon so nah, dass ihre Handlungen einander ähnlich genug sind, dass sie Verabredungen nicht mehr planen müssen. Auf der Basis des Sich-Komplementierens können Sula und Nel eine Verbundenheit entfalten, in der nichts mehr erklärt werden muss.

Diese potentielle Einheit, die später als ein Zustand beschrieben wird, in dem sie "two throats and one eye" (147) waren, beschreibt auch ihre erwachende Sexualität in einer Übereinstimmung wie die einer Person: "It was in that summer, the summer of the twelfth year, the summer of the beautiful black boys, that they became skittish, frightened and bold- all at the same time." (56)

Sulas und Nels potentielle Einheit erreicht ihren Höhepunkt, als ihnen noch im selben Sommer im Wald ein Unglück widerfährt, das beide für den Rest ihres Lebens verfolgen und zu einem verbindenden Schlüsselerlebnis wird.¹⁷⁹ Im Spiel mit einem kleinen Jungen wird dieser

¹⁷⁹ So ziehen sich Anspielungen auf diese Textstelle kontinuierlich durch den Roman, auf die ich aber im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr eingehen kann.

von Sula halb mutwillig, halb spielerisch in einen Fluss geworfen und er ertrinkt. Da der gesamten Passage innerhalb des Romans eine Art Schlüsselfunktion zukommt, möchte ich auf die implizite Metaphorik ausführlich eingehen.

Zunächst ist auffallend, dass sich Komplementärscheinungen, die die Nel-Sula-Konstellatation unterstreichen, in dieser Passage besonders häufen. So wird der Hitze des Sommertages immer wieder die Kühle beispielsweise des Schattens, oder des Grases entgegengesetzt, der Helle des Sommersonnenlichtes das Dunkel des Schattens, den die Bäume spenden. Als sich Sula und Nel ins Gras legen, wird ein weiteres Mal die Spiegelverkehrtheit der beiden Komponenten eines Subjektes, die sie verkörpern, in einem Bild angedeutet: "They lay in the grass, their foreheads almost touching, their bodies stretched away from each other in a 180-degree angle" (58). Indem sie Kopf an Kopf liegen, wird erneut gezeigt, dass sie sich aneinander spiegelnd auch in diesem Moment das ihnen jeweils Andere repräsentieren. Dabei bringt sie hier diese Konstellation näher, denn das Erwachen ihrer Sexualität wird ebenso wie zu Anfang des Kapitels als gemeinsames Erleben in konsequentem Plural geschildert: "Underneath their dresses flesh tightened and shivered in the high coolness, their small breasts just now beginning to create some pleasant discomfort when they were lying on their stomachs." (58).

Aber auch etwas subtiler ist der gesamten Passage eine sexuelle Metaphorik unterlegt. Bedeutend ist dabei, dass Nel und Sula "in concert", und damit so geschlossen wie eine Person den Tod des kleinen Jungen unbewusst vorbereiten. Während sie in einer quasi rituellen Handlung schließlich ein Grab ausheben, ist die Passage gleichzeitig eine Allegorie auf eine erste sexuelle Erfahrung: "In concert, without ever meeting each other's eyes, they stroke the blades up and down, up and down. Nel found a thick twig and with her thumbnail, pulled away its bark until it was stripped to a smooth, creamy innocence." (58).

Lassen sich die Grashalme, die auf und abgerieben werden, hier als Phallussymbole interpretieren, so ist die "white, creamy innocence" als

Sperma interpretierbar. Noch deutlicher wird die Metaphorik, als Nel beginnt, einen Geschlechtsakt zu imitieren: "But soon Nel grew impatient and poked her twig rhythmically and intensely into the earth, making a small, neat hole that grew deeper and wider with the least manipulation of her twig. [...] Together they worked until the two holes were one and the same." (58).

Folgt man der Interpretation ihrer Handlung als einem metaphorischen Geschlechtsakt, so stützt die Tatsache, dass die Löcher, die demnach Vaginas repräsentieren, schließlich zu einem Loch vereinigt werden, wiederum die Gesamtaussage des Kapitels, dass das Erleben ihrer pubertären Sexualität im völligen Einklang geschieht. Dadurch, dass die beiden Löcher zu einem zusammengefügt werden, wird auf metaphorischer Ebene die potentielle Verschmelzung von Sula und Nel zu einem Subjekt vollzogen. Mit dieser potentiellen Einheit von Sula und Nel geht aber auch wieder eine Verkehrung einher, da die beiden Mädchen in ihrem Spiel die männliche Rollenposition einnehmen.

Als die Imitation des Geschlechtsaktes abgeschlossen ist, wird das Loch zu einem Grab, das bereits den Tod von Chicken Little antizipiert: "Carefully they replaced the soil and covered the entire grave with uprooted grass." (59).

Insgesamt lässt sich die Szene so deuten, dass symbolisch der Tod des kleinen Jungen für das Ende ihrer gemeinsamen Kindheit steht. Denn verkehrt man seinen zusammengesetzten Namen sind es "Little Chicken", kleine Hühnchen, die im Fluss ertrinken, ein Bild, das ebenso für kleine Mädchen stehen kann. Ist es also einerseits eine Figur der Verkehrung, dass sie ihre Sexualität aus männlicher Perspektive erfahren, so wird diese noch einmal darin wiederholt, dass der Tod eines kleinen Jungen zum Symbol für den Verlust ihrer Kindheit als kleine Mädchen zu sehen ist.

Indem Nel und Sula durch den Tod des Kindes schuldig werden, haben sie vorher auch gleichzeitig auf metaphorischer Ebene ihre sexuelle Unschuld verloren. Der Tod des kleinen Jungen wird später als eine

Abwesenheit "something newly missing" beschrieben, die so gleichzeitig den Verlust von Sulas und Nels Kindheit und Unschuld ausdrückt. Dass das Loch, das verschwunden ist, gleichsam aber "always" (wie Shadrack sagt) präsent bleiben wird, wird so im Spiel von Ab- und Anwesenheit zum Symbol dieses Verlustes. Dieser Verlust ist schließlich auch als Abwesenheit während der Beerdingung wieder anwesend und antizipiert als ein "space" (64) und eine "separateness" (64) zwischen Sula und Nel ihre sich später vollziehende Trennung.

Bis zum Ende des ersten Teils des Romans aber nimmt ihre Verschmelzung eher noch zu. Haben sie zum einen in der Szene im Wald ihre Pubertät synchron erfahren, so verhalten sie sich auch Männern gegenüber als die potentielle Einheit, zu der sie in dieser Szene durch die Vereinigung der Löcher wurden: "They never quarreled, those two, the way some girlfriends did over boys, or competed against each other for them. In those days a compliment to one was a compliment to the other, and cruelty to one was a challenge to the other." (84).

Die vollkommene Unterschiedslosigkeit, mit der die beiden Mädchen auf ihre Außenwelt reagieren, zeigt hier, dass sie für andere schließlich nicht mehr als einzelne Personen erreichbar sind und auch Nel und Sula empfinden sich selber nicht mehr als getrennt: „...their friendship was so close, they themselves had difficulty distinguishing one's thoughts from the other's." (83)

Die Einheitlichkeit, mit der sie nach außen und untereinander agieren, interpretiere ich als Beleg dafür, dass beide Figuren als zwei Seiten eines Subjektes gesehen werden können. Zusammenfassend stelle ich deshalb fest, dass in der Figurenkonstellation von Nel und Sula die beiden entgegengesetzten Hälften eines Subjektes angelegt sind, die sich zu einer potentiellen Einheit ergänzen.

3.4. Die Trennung

Mit Nels Heirat als Wendepunkt des bisherigen Geschehens endet nicht nur der erste Teil des Romans und die Beschreibung von Kindheit und Pubertät, sondern auch die potentielle Einheit von Nel und Sula. Wurde zuvor beschrieben, wie sie auch gerade in Bezug auf Männer als eine Person handeln, denken und fühlen, so ändert sich dies jedoch, als Jude Nel zu seiner Frau machen will. Wirkt diese Wende zunächst überraschend, so erscheint Jude doch als plausible Konsequenz aus den unterschiedlichen Träumen, die Nel schon zu Anfang als Verkörperung des Symbolischen und ihre damit verbundene Verinnerlichung traditioneller Geschlechterverhältnisse zeigte. So ist es die von Jude ersehnte traditionelle Rollenverteilung, die Nel anspricht. Außerdem wird auch die letztlich eingetretene Ununterscheidbarkeit von ihr und Sula als Grund genannt, dass sie sich zu Jude hingezogen fühlt: "And greater than her friendship was this new feeling of being needed by someone who saw her singly." (84).

Markiert Nels Hinwendung zu Jude das Ende von Sulas und Nels Komplementierung in ihrer bisherigen Qualität, so ist hier ihr Wunsch "singly" gesehen zu werden ein letztes Indiz für die bis dahin vollzogene, potentielle Einheit der beiden Freundinnen. Als Verkörperung des Symbolischen hat Nel genau wie in ihrem Traum ein neues Komplement gefunden, dem gegenüber sie die traditionelle weibliche Rolle einnehmen kann. In der Gesellschaft von Sulas "sympathetic eyes" ist ihr in Jude ihr Prinz erschienen.

Dabei erweist sich Nels Gefühl von Jude "singly", das heißt einzeln gesehen zu werden, als eine Illusion. Es ist aus seiner Perspektive vielmehr ihre weibliche Komplementärfunktion, die ihn endgültig zum Mann machen muss, weshalb er sie unbedingt heiraten will; denn seine rassistisch-weiße Umgebung verweigert ihm ein Gefühl von Männlichkeit:

So it was rage, rage and a determination to take on a man's role anyway that made him press Nel about settling down. [...] Whatever his fortune, whatever the cut of his garment, there would always be the hem- the tuck and fold that hid its raveling edges; a someone sweet, industrious and loyal

to shore him up. And in return he would shelter her, love her, grow old with her. (83)

Nels Bereitschaft eine traditionelle weibliche Rollenposition einzunehmen, passt genau in Judes Konzept: "With her he was head of a household pinned to an unsatisfactory job out of necessity. The two of them together would make one Jude." (83)

So wird darüber hinaus deutlich, dass Nel außerdem einer Illusion erliegt, in Jude ein neues Komplement finden zu können. Denn anhand dieser Aussage zeigt sich, dass in der Vereinigung von Jude und Nel genau die bereits erwähnte Subsumption der Frau unter das männliche Subjekt stattfindet. Indem Jude sich in Nel spiegelt, "he could see himself taking shape in her eyes" (83), gewinnt er durch sie als sein weibliches Komplement sein scheinbar einheitliches Selbst. Nel jedoch ist in dem, was er "one Jude" nennt, nicht mehr zu finden. Sein Name "Jude" (Judas) antizipiert außerdem, dass er Nel enttäuschen wird.

Die Tatsache, dass Nel sich schließlich Jude als neuem Spiegelbild zuwendet, wird von Alisha Coleman als Konsequenz der bereits durch den Tod des kleinen Jungen entstandenen Kluft zwischen Sula und Nel gedeutet: "The development of this separateness allows Nel to consider marriage and life without the other part of herself- Sula. When Nel does marry Jude, she walks away from Sula's reflection and turns to see another reflection of herself in Jude."¹⁸⁰ So kommt es schließlich dazu, dass Nel als Verkörperung des Symbolischen mit ihrer Hochzeitsfeier sogar die in Medallion üblichen Konventionen noch übertrifft und damit triumphalen Einzug in die Mitte der Gemeinschaft als symbolischer Ordnung hält. Auch John Chapin analysiert dies so: „dominant social order is ceremonially represented by Nel's wedding.“¹⁸¹

Sula nimmt daraufhin die analoge Gegenrolle ein und lehnt als Prinzip der Negativität in dem Moment, wo Nel die Gemeinschaft als symbolische Ordnung bejaht, eben diese Gemeinschaft ab. Als das von ihr verkörperte

¹⁸⁰ Coleman, S. 154.

¹⁸¹ Chapin, S. 19.

Prinzip der Negation wählt sie die Hochzeit als Zeitpunkt für ihren Weggang aus Medallion. Indem geschildert wird, wie sich Jude und Nel anblicken, wird erneut das Spiegeln der einen Person in einer anderen evoziert, so dass hier deutlich wird, dass Nel versucht in Jude als dem ihr Anderen ein neues Komplement zu finden: "For the first time they relaxed and looked at each other and liked what they saw." (85) Dies ist folgerichtig der Moment von Sulas Weggang, deren Fortgehen Nel bemerkt, als sie ihre Spiegelung in Jude noch einmal wiederholt, indem sie mit ihren Augen zu Jude aufblickt: "When she raised her eyes to him for one more look of reassurance, she saw through the open door a slim figure in blue, gliding, with just a hint of a strut, down the path toward the road." (85)

3.5. Sulas Rückkehr

Zehn Jahre später kehrt Sula wegen Nel zurück nach Medallion.¹⁸² Bereits die Darstellung ihrer Rückkehr macht deutlich, dass sie der personifizierte Gegensatz zu der Gemeinschaft geworden ist. Verheißt eine Rotkehlchenplage bei ihrer Ankunft bereits nicht viel Gutes, so wird zum anderen hervorgehoben, dass ihr Filmstar-ähnliches Äußeres im krassen Kontrast zu dem Aussehen der Bewohner Medallions steht.

Die Darstellung der wiedergekehrten Sula wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln gezeigt. So zeigt sich in den aufeinanderfolgenden Passagen, in denen Sula erst Eva dann Nel begegnet, dass Sula als Verkörperung des Semiotischen auf Eva und Nel unterschiedliche Wirkung zeigt.

Bei der Begegnung mit Eva wird deutlich, dass sie inzwischen ihrer Großmutter als dem bereits beschriebenen Prinzip der Negativität vollkommen gleicht. Aus ihrer Begrüßung entbrennt schnell ein

¹⁸² Vgl. *Sula*, S. 120.

Streitgespräch, in welchem zunächst deutlich wird, dass Sula konventionelle Gefühle wie Dankbarkeit oder Respekt Eva gegenüber kategorisch negiert: "Don't talk to me about how much you gave me, Big Mamma, and how much I owe you or none of that." (92) Aber auch als Eva (paradoxaerweise) von Sula verlangt, sich den geltenden Geschlechterverhältnissen zu unterwerfen, lehnt Sula eine Unterordnung unter die traditionellen Kategorien von männlich und weiblich konsequent ab:

"[...] When you gone to get married? You need to have some babies. It'll settle you."
"I don't want to make somebody else. I want to make myself."
"Selfish. Ain't no woman got no business floatin' around without no man."
(92)

Begründet Eva anschließend ihre Forderung damit, dass weder sie noch Hannah sich selbstgewählt außerhalb der herrschenden Ordnung gestellt hätten, so stößt die Entschiedenheit, mit der Sula die Mutterrolle, die Hannah und Eva innehatten, zurückweist, bei Eva auf Ablehnung.

Sulas radikale Negierung der symbolischen Ordnung zeigt sich auch im Verlauf des Dialoges, in welchem sie sich explizit gegen die Gemeinschaft sowie jede Gottesvorstellung "als transzendentes Bezeichnendes" wendet¹⁸³:

"Pus mouth! God's going to strike you!"
"Which God? The one watched you burn Plum?" (...)
"Don't talk to me about burning (..) hellfire don't need lightening and its already burning in you..."(...)
"And I'll split this town in two and everything in it before I'll let you put it out!"
(93)

Die Ablehnung aller Werte gipfelt schließlich in der Radikalität von Evas "Entthronung" durch ihre Enkelin. Mit der von mir als erzähltechnisch typisch beschriebenen Abwesenheit von Erklärungen, welche Motive Sulas zu der besonders für die schwarze Gemeinschaft ungeheuerlichen Tat führen, schiebt Sula ihre einst so mächtige Großmutter in ein

¹⁸³ Vgl. Eagleton, S. 181.

Altersheim ab.¹⁸⁴ Die Tatsache, dass Sula Eva aus deren Haus als dem Inbegriff ihrer Existenz vertreibt, ist dabei von einer derartigen Radikalität, dass Sula in einem negativen Licht erscheint. Ohne den Ausgleich durch Nels Wissen um konventionelles Wohlverhalten schlägt Sulas reine Irrationalität und Negativität ins Destruktive um.

Das Wiedersehen von Sula und Nel ist gleichermaßen von ihrer Unterschiedlichkeit wie von der Heraufbeschwörung ihrer gerade auf dieser Verschiedenheit begründeten potentiellen Einheit geprägt. So wird zunächst geschildert, dass auch Nel ohne Sula nur noch einseitig das Prinzip des Symbolischen verkörpert. Ihrer Verinnerlichung gesellschaftsüblicher Rollen und Normen entsprechend hat sie als Mutter und Ehefrau ihren Platz in der Gemeinschaft eingenommen, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass sie inzwischen genau wie ihre Mutter ein "good sofa" (96) besitzt.

Wird anhand von Sulas und Evas Begegnung deutlich, dass Sulas Prinzip des Semiotischen ohne Nel ins Destruktive umschlägt, so zeigt sich gleichermaßen, dass Nel ohne Sula alle Sinnlichkeit fehlt, die aber in dem Moment wiederkehrt, in welchem Sula nach Medallion zurückkehrt und sich in Nels Beziehung zu Jude widerspiegelt: "Even Nel's love for Jude, which over the years had spun a steady gray web around her heart, became a bright and easy affection, a playfulness that was reflected in their lovemaking." (95). Coleman deutet diese Passage ebenso als Beleg dafür, dass Nel ohne Sula ihre andere Hälfte fehlte: "Without Sula, without the id, pleasure and unconscious desire, Nel loses her emotion and passion."¹⁸⁵

¹⁸⁴ Morrison zufolge ist Sulas Tat innerhalb einer schwarzen Gemeinde ein unvergleichlicher Tabubruch: "Sula did the one terrible thing for black people, which was to put her grandmother in an old folks' home, which was outrageous, you know." Robert Stepto. "Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison". Conversations with Toni Morrison, S. 16.

¹⁸⁵ Coleman, S. 154.

Sulas Verkörperung des Semiotischen wird bei ihrem Auftritt auch durch die Beschreibung ihres Schrittes als "fluid stride" (95) angedeutet. Darüber hinaus wird sie anhand der Schilderung ihres Kleides in ihrer Verkörperung von Sexualität und Sinnlichkeit charakterisiert: "wearing a plain yellow dress the same way her mother, Hannah, had worn these too-big house-dresses- with a distance, an absence of relationship to clothes which emphasized everything the fabric covered" (95).

Mit Sulas Rückkehr, die für Nel die Wiederkehr von Gefühl und Sinnlichkeit bedeutet, wird außerdem wieder der Zustand ihrer alten potentiellen Einheit heraufbeschworen. Die Freude Nels über die vermeintliche Aussicht auf einen Wiederbeginn ihrer gemeinsamen Zeit lässt ihren ganzen Alltag in magischem Licht erscheinen:

Nel alone noticed the peculiar quality of the May that followed the leaving of the birds. It had a sheen, a glimmering as of green, rain-soaked Saturday nights (lit by the excitement of newly installed streetlights); of lemon-yellow afternoons bright with iced drinks and splashes of daffodils. It showed on the damp faces of her children and the river smoothness of their voices. Even her own body was not immune to the magic. She would sit on the floor to sew as she had done as a girl [...]. (94)

Beschreibt dieser Absatz zum einen die Veränderung, die Sulas Rückkehr in Nels Alltag hervorruft, so ist die gesamte Metaphorik dieser Textstelle eine Reminiszenz ihrer gemeinsamen Pubertät, die gleichermaßen von ihrer Einheit wie von ihrer gemeinsam erlebten Sexualität geprägt war. Dieser Vergleich wird durch "as she had done as a girl" sogar direkt benannt. Des Weiteren spielt diese Passage auf die beiden Szenen an, die auch den Höhepunkt der möglichen Einheit von Sula und Nel darstellen: Die "lemon-yellow afternoons" spielen auf die gleichfarbigen "garbadines"(50), die "iced drinks" auf die "ice-cream" (50) ihrer ersten Begegnungen mit der Männerwelt an. Dass Nel schließlich auch körperlich die Veränderung spürt, "Even her own body was not immune to the magic" (94), sowie die "damp faces" ihrer Kinder und die "river-smoothness" von deren Stimmen, stellt den Bezug zu der Szene am Fluss und deren impliziter Sexualmetaphorik her. Es finden sich schließlich in beiden

Passagen ähnliche Komplementärserscheinungen: die von heiß und kalt, Tag und Nacht.

Auch Coleman sieht durch die Rückkehr von Sula zunächst die alte Einheit von Nel und Sula als wiederhergestellt an: "[...] Sula's return to Medallion fostered both women's return to their positions at the mirror and the reunion of the two parts of the psyche".¹⁸⁶ Dies wird noch deutlicher, als von Nel im *free indirect discourse* alle Qualitäten beschrieben werden, die Sula für Nel als das von ihr begehrte Andere hat:

It was like getting the use of an eye back, having a cataract removed. Her old friend had come home. Sula, who made her laugh, who made her see old things with new eyes, in whose presence she felt clever, gentle and a little raunchy. Sula, whose past she had lived through and with whom the present was a constant sharing of perceptions. Talking to Sula had always been a conversation with herself. [...] Sula never competed; she simply helped others define themselves. (95)

In Nels Sicht werden alle Eigenheiten Sulas hier in ihrer besonderen Bedeutung für ihre gemeinsame Identität dargestellt. Erneut wird das Bild der Augen aufgegriffen, das hier neben der Spiegelmetaphorik vielmehr in einer Analogie von "eye" und "I" Sula in zweierlei Hinsicht als unverzichtbare "zweite Hälfte" für Nel beschreibt. Lässt sich also "getting an eye back" zum einen so interpretieren, dass Sula als Komplement für Nel ebenso unverzichtbar ist wie ein zweites Auge, so lässt sich als zweite Bedeutung dieser Vergleich auch als "getting an ,I' back", als den zweiten Teil von Nels Ich, interpretieren. McDowell sieht in dieser Augenmetaphorik sogar eine erneute Verschmelzung von Nel und Sula:

(...) Nel and Sula complement and flow into each other, their closeness evoked throughout the narrative in physical metaphors. Sula's return to the Bottom is, for Nel "like getting the use of an eye back, having a cataract removed."(95) The two are likened to "two throats and one eye"(147).¹⁸⁷

¹⁸⁶ Coleman, S. 155.

¹⁸⁷ McDowell (DODR), S. 62.

Auch die Tatsache, dass Nel ein Gespräch mit Sula als ein Selbstgespräch beschreibt, zeigt noch einmal deutlich die Qualität ihrer bisherigen Komplementierung.

Als Sula und Nel sich das erste Mal wieder begegnen, ist dieses Wiedersehen allerdings von der Gleichzeitigkeit ihrer Nähe und ihrer Unterschiedlichkeit geprägt. Denn trotz der vorausgegangenen Beschwörung ihrer potentiellen Einheit bringt die wiedergekehrte Sula auch Nel ihre Verschiedenheit zum Bewusstsein. Dabei steht vor allem Medallion zwischen ihnen, das Sula kategorisch ablehnt, Nel inzwischen aber verkörpert:

"Somebody need killin'?"
"Half this town need it."
"And the other half?"
"A drawn-out disease."
"Oh, come on. Is Medallion that bad?"
"Didn't nobody tell you?"
"You been gone too long, Sula."
"Not too long, but maybe too far." (96)

Dennoch ist die gesamte Begegnung hauptsächlich positiv konnotiert. Ihre gemeinsamen Erinnerungen helfen ihnen, wieder an die alten Zeiten anzuknüpfen. Darüber hinaus erweckt Sula Nel wie zu neuem Leben, indem sie sie zum Lachen bringt. Die befreiende Qualität dieses Lachens, das Nel "soft and new" macht, wirkt wie die gemeinsamen Erinnerungen als ein prinzipiell chaotischer Vorgang, der weder Struktur noch Ordnung kennt, und als semiotische "wild free sounds" (97) Nel aus ihrem Verhaftet-Sein in den starren Strukturen der symbolischen Ordnung zu befreien vermag. Die so wiederhergestellte Übereinstimmung zwischen Sula und Nel gipfelt schließlich in Nels Ausspruch: "Oh, Lord, Sula. You haven't changed none." (98) Doch als die Sprache auf Sulas Zuhause und ihr kompromissloses Verhalten kommt, attestieren sich die Freundinnen plötzlich, dass sich beide sehr wohl verändert haben: "You sure have changed." [...] "You've changed too. I didn't used to have to explain everything to you." (100)

In ihrer Unterschiedlichkeit stehen sich die ehemals wortlos kommunizierenden Freundinnen erstmals als Pole gegenüber: Nel als Repräsentantin der symbolischen Ordnung die Normen und Konventionen Medallions verkörpernd. Sula in ihrer Verkörperung des Semiotischen als Prinzip der Negativität alle Tabus der Gemeinschaft brechend. Doch erreichen Nel und Sula schließlich noch einmal eine gemeinsame Basis, indem sie sich beide an die gerade aufgrund ihrer Verschiedenheit erreichte Einheit zurückerinnern, "the closed place in the water spread before them", und so ist Nel bereit, auch diesmal Sulas Verhalten, das aus ihrer Sicht "unbelievable" (101) und "irresponsible" (101) ist, auszubügeln. Als sie ihr schließlich sagt, "tongues will wag, but as long as we know the truth, it don't matter" (120) solidarisiert sie sich mit Sula und akzeptiert damit ihr Anderssein.

3.6. Der Ehebruch als trennendes Element zwischen Sula und Nel

Genau an dem Punkt der schließlich scheinbar wieder erreichten potentiellen Einheit tritt Jude ein und unterbricht Sulas Besuch. Diese Unterbrechung hat eine symbolische Funktion, denn, wie später deutlich wird, ist es Jude, der zwischen ihnen steht. So ist es die zweite Spiegelung, die Nel vollzogen hat, um damit Jude zu ihrem neuen Komplement zu machen, die nun einer Einheit von Sula und Nel im Wege steht. Ihr gegensätzliches Verhalten ihm gegenüber, als er voll Selbstmitleid ein Erlebnis der Diskriminierung durch Weiße schildert, spiegelt erneut die Unterschiedlichkeit der Prinzipien wider, für die sie stehen. So versucht Nel in ihrer Rolle des weiblichen Komplements, ihn über die Niederlage hinwegzutrusten. Dagegen wirft Sula ein entgegengesetztes Schlaglicht auf seine Geschichte und verkehrt deren Aussage in das exakte Gegenteil, indem sie seine Situation aus der Perspektive der schwarzen Frau beleuchtet und ihn nicht als das Hauptopfer weißer Unterdrückung, sondern vielmehr als den umworbenen Mittelpunkt der Rassen- und Geschlechterverhältnisse darstellt:

Sula was smiling. "I mean I don't know what the fuss is about. I mean, everything in the world loves you. White men love you. They spend so much time worrying about your penis they forget their own. [...] And white women? They chase you all to every corner of the earth and feel for you under every bed [...] Colored Women worry themselves into bad health just trying to hang on to your cuffs. [...] And if that is not enough, you love yourselves. Nothing in this world loves a black man more than a black man. [...] So. It looks to me like you the envy of the world". (103/104)

Hier zeigt sich, dass Sula in ihrer Verkehrung von Judes Situation als Prinzip des Semiotischen die Gegensätze von Macht und Ohnmacht so verkehrt, dass die Aussagekraft dieser Setzungen ihre Gültigkeit verliert. Darüber hinaus demaskiert Sulas Verkehrung auch die sich hier wiederholende Subsumption der schwarzen Frau, die Nel angesichts des weißen Rassismus zwingt, Judes Männlichkeit durch ihre Rollenposition zu stärken. Denn indem sich Jude als Opfer gibt, verdeckt er damit die Tatsache, dass er seine Position als das dem weißen Mann Andere als

Rechtfertigung braucht, um Nel als das ihm weibliche Andere in ihrer Rollenposition zu halten. Henderson konstatiert dazu:

Perhaps the best example of Sula's deconstructive rereading of the black male text is exemplified in her reformulation of Jude's "whiny tale" describing his victimization as a black man in the world that the "white man running". [...] Adrienne Munich points out that "Jude's real difficulties allow him to maintain his male identity, to exploit women, and not to examine himself." Through a deconstructive reading of his story, Sula's interpretation demonstrates how Jude uses "racial politics (to mask) sexual politics."¹⁸⁸

Dabei ist es eine erneute Verkehrung, dass Judes impliziter Sexismus des letzten Satzes, mit dem der Abschnitt endet, - "But he could see why she wasn't married; she stirred a man's mind maybe, but not his body" (104) - anschließend durch seinen Ehebruch mit Sula ad absurdum geführt wird.¹⁸⁹ Reflektiert seine Aussage zum einen eine Denkweise, nach der er Sulas ledigen Status auf mangelnde sexuelle Attraktivität, nicht aber auf einen eigenständigen Entschluss zurückführt, so stellt sich im nächsten Absatz heraus, dass Jude mit seiner anschließenden Affäre mit Sula das exakte Gegenteil beweist. So folgt im nächsten Abschnitt bereits die retrospektive Schilderung des Ehebruchs aus Nels Sicht, in welcher sie ihre Verzweiflung darüber ausdrückt, dass Jude sie nach seinem Ehebruch verlassen hat.

Wird zunächst noch deutlich, dass Nel Jude auch als Person vermisst, zeigt sich zusätzlich, dass seine Untreue, vor allem aber seine Unfähigkeit, diese an ihr wieder gut zu machen, für sie unvorstellbar grausam ist. Als sie beginnt, sich mit ihrem Verlust zu beschäftigen, stellt sich aber heraus, dass sie im Folgenden weniger an Jude als an Sula denken muss. Inzwischen zur konventionellen Ehefrau geworden, kann sie aber nicht anders, als in Sula nur noch die Ehebrecherin und Konkurrentin zu sehen, selbst wenn sie intuitiv überlegt, was Sula zu ihrer Lage sagen würde. "Here she was in the midst of it, hating it, scared of it,

¹⁸⁸ Mae Henderson. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990, S. 135/136.

¹⁸⁹ Vgl. Koenen (ZaF), S. 187.

and again she thought of Sula as though they were still friends and talked things over."(110)

Die Schilderung des Ehebruchs aus Nels Perspektive verdeutlicht schließlich, dass sie genau wie ihre Mutter bereits ihre Opferrolle innerhalb der Geschlechterverhältnisse verinnerlicht hat. Als sie hinzukommt, als Jude mit Sula schläft, reagiert sie genau wie Helen mit einem unerklärlichen Lächeln als dem Inbegriff extremer Paradoxie auf den Schmerz und die Erniedrigung, die sie in dem Moment erfährt. In dieser Bestätigung ihrer Rolle als Opfer der Verhältnisse ist Nel genau zu der Verkörperung der Gemeinschaft geworden, die es Nel und Sula jetzt unmöglich macht, sich noch einmal näherzukommen. So wird später aus Sulas Perspektive beschrieben, wie Nel sich genau wie ihre Mutter nur noch in den durch die Gemeinschaft vorgegebenen Rollen und damit auch der Opferrolle bewegt. Sehen diese sich aus Sulas Sicht als Opfer des weißen Systems, nimmt Nel fortan die Rolle der betrogenen Ehefrau an: "They were merely victims and knew how to behave in that role (just as Nel knew how to behave as the wronged wife)." (120)

Was sich in Nels Monolog als fatal herausstellt, ist aber, dass sie die ganze Zeit der Erkenntnis ausweicht, dass ihr ihr komplementierendes Anderes in Sula fehlt und nicht in Jude. Diese Erkenntnis wird von einem grauen "ball of fur" (109) symbolisiert, von dessen Existenz sie die ganze Zeit weiß, den sie aber um keinen Preis sehen will. In Zusammenhang mit diesem "ball of fur" tauchen außerdem gehäuft Bilder und Geräusche von Matsch und welken Blättern auf, die erneut die Flusszene und deren Bedeutung für Sulas und Nels potentielle Einheit evozieren. So wird hier bereits angedeutet, dass sie ohne diese Erkenntnis über ihren Verlust nicht hinauswachsen wird. Auch Eliabeth Abel deutet die Bedeutung des "ball of fur" derart: "[...] the image of a gray ball of fur [...] appears on the periphery of her vision the first time she spontaneously thinks of Sula after

Sula's affair with Jude."¹⁹⁰ Entscheidend ist aber, dass Nel bewusst vor dieser Erkenntnis flieht, weil sie einer Veränderung ihres konventionellen Lebens seit ihrer Hochzeit nicht mehr gewachsen ist. So sagt sie auch im Kontrast zu Sula über sich selber: "Sula was wrong. Hell ain't things lasting forever. Hell is change." (108). In dieser Aussage fasst Nel außerdem wieder die Unterschiedlichkeit von Sula und sich als den Prinzipien der Veränderung und der Kontinuität zusammen. Dass Nel hier zu dem Ergebnis kommt, dass Sula - da anderer Ansicht als sie - also "wrong" sei, zeigt außerdem programmatisch für Nels Verhalten, dass sie nicht mehr die Fähigkeit hat, außerhalb der Kategorien von richtig und falsch zu denken.

Innerhalb der Forschungsliteratur wird der Konzeption des Ehebruchs mangelnde Plausibilität vorgeworfen. So schreibt beispielsweise Koenen:

Die Einfügung des Ehebruchs unter diesen Vorzeichen vermag dennoch nicht ganz zu überzeugen. Es ist bei zwei Freundinnen, die sich derart nahe stehen unwahrscheinlich, dass Sula nicht gemerkt haben soll, wie sehr sich Nel seit jenen Mädchentagen verändert hat.¹⁹¹

Habe ich bereits gezeigt, dass die Paradoxie der gleichzeitigen Unterschiedlichkeit und Nähe nicht- wie hier von Koenen empfunden- Widerspruch, sondern vielmehr Grundprinzip des in Nel und Sula vorliegenden Identitätskonzeptes ist, so erscheint das Verhalten Sulas als durchaus plausibel, wenn man sie als Verkörperung des Semiotischen, oder wie Coleman schreibt, des Freudschen "Es", interpretiert. Indem Sula außerhalb der Gesetze der Gemeinschaft steht, sind es lediglich Triebe, die ihr Handeln bestimmen. Da sie von sich und Nel als potentieller Einheit ausgegangen war, konnte sie Nels Reaktion nicht voraussehen - auch wenn sie die Gesetze der symbolischen Ordnung kennt.

She had clung to Nel as the closest thing to both an other and a self, only to discover that she and Nel were not one and the same thing. She had not

¹⁹⁰ Abel, S. 429.

¹⁹¹ Koenen (ZaF), S. 189.

thought at all of causing Nel pain when she bedded down with Jude. They had always shared the affection of other people: compared how a boy kissed, what line he used with one and then the other. [...] She knew well enough what other women said and felt, or said they felt. But she and Nel had always seen through them. [...] Now Nel was one of them. (119/120)

Dabei lässt sich der Ehebruch auf zwei verschiedenen Ebenen deuten. Während Sula zum einen wieder von der vorherigen Komplementierung ihrer beiden Seiten zu einer potentiellen Einheit ausgegangen war und deshalb glaubte, wie vor der Hochzeit Nels auch in Bezug auf Männer wieder wie eine Person agieren zu können, hatte sie nicht damit gerechnet, dass ihr plötzlich Nel als Verkörperung des Symbolischen und als unvereinbarer Gegensatz gegenüberstehen könnte. Zum anderen wird aber auch durch Sula ein Erklärungsversuch ihrer Affäre gegeben, der impliziert, dass ihr durch Nels Hinwendung zu Jude ihre zweite Hälfte verloren gegangen war. Dass Sula nach Nels neuer Komplementierung ein eigenes Spiegelbild fehlt, wird als eine Abwesenheit beschrieben, mit der Sula Nel im Nachhinein ihr Fremdgehen zu erklären versucht. "Well, there was this space in front of me, behind me, in my head. Some space. And Jude filled it up. That's all. He just filled up the space." (144)

Coleman deutet den Ehebruch ebenfalls so, dass Sula einmal als Prinzip des Semiotisch-Triebhaften agiert, aber darüber hinaus in der Affäre mit Jude letztlich die alte Einheit mit Nel wiederherzustellen versucht:

Nel leaves Sula standing at the mirror staring into emptiness. As a result, Sula is forced to make her own reflection, her own identity, without the help of Nel. When Sula sleeps with Jude, she is attempting to connect with the other part of herself, Nel, by possessing something which Nel also possessed. Sula attempts to relive the days when they were "two throats and one eye"(147). [...] In other words since Sula is the one left standing at the mirror, she remains in this "mirror-stage" as the id, or unconscious desire, with no ego, no self control [...] because her center, her ego had walked away from her [...].¹⁹²

Aufgrund dieses Ehebruchs aber erfolgt die Trennung von Sula und Nel. Nel, als Verkörperung des Symbolischen kann inzwischen nur noch in den Kategorien der Gemeinschaft denken und handeln, so dass ihr jegliches

¹⁹² Coleman, S. 154.

Verständnis für Sula fehlt. McDowell bestätigt diese Interpretation, indem sie in Bezug auf Nel feststellt: "Her definition of self becomes based on the communities' 'absolute' moral categories about 'good' and 'bad' women, categories that result in her separation from and opposition to Sula."¹⁹³ Auch Coleman konstatiert:

Nel and Sula cannot reconcile their friendship because once they separate they come to exist on two different levels of consciousness. As a superego Nel can only comprehend the world in terms of right and wrong, and as an id Sula only sees the world in terms of her wants and desires.¹⁹⁴

3.7. Nel und Sula als separate Komponenten des "Subjekt-im-Prozess"

Auch wenn die beiden Freundinnen fortan nur noch als die separaten Komponenten des Kristevaschen Subjektes geschildert werden, macht Morrison gerade durch die Abwesenheit ihrer Komplementierung deutlich, wie essentiell die eine Komponente für die andere ist.

In der Schilderung von Nels Schmerz über den gleichzeitigen Verlust von Jude und Sula zeigt sich, dass sie ohne diese sie komplementierenden Anderen mit ihrem eigenen Körper nichts mehr anfangen kann: "And what am I supposed to do with these old thighs now, just walk up and down these rooms? What good are they, Jesus?" (111). Dass Nel hier in dem Bild ihrer nutzlos gewordenen Schenkel den Verlust ihrer Sexualität beklagt, lässt sich auf zwei Weisen erklären.

So hat Nel zum einen als Verkörperung des Symbolischen auch ihre Sexualität nur in Hinblick auf deren Sanktionierung durch die Gesellschaft gelebt, wie es McDowell treffend beschreibt:

Nel's sexuality is not expressed in itself and for her own pleasure, but rather, for the pleasure of her husband and in obedience to a system of ethical judgement and moral virtue, her only "mooring". Because Nel's

¹⁹³ McDowell (BODR), S. 62.

¹⁹⁴ Coleman, S. 154.

sexuality is harnessed to and enacted only within the institutions that sanction sexuality for women- marriage and family- she does not own it. After Jude leaves she cannot imagine sex without him.¹⁹⁵

Zum anderen zeigt sich hier, dass die potentielle Ergänzung durch Sula, die sich zunächst bei ihrer Rückkehr als der Wiederkehr von Sinnlichkeit in Nels Leben bemerkbar gemacht hat, sich nun als deren Verlust niederschlägt.

Aber auch Sula wird ohne den Ausgleich durch Nel als fortan haltlos ihre Triebe auslebend beschrieben:

[...] she lived the days out exploring her own thoughts and emotions, giving them full reign, feeling no obligation to please anybody unless their pleasure pleased her. As willing to feel pain as to give pain, to feel pleasure as to give pleasure, hers was an experimental life [...].(118)

Ihrem triebhaften Wesen entsprechend ist sie unfähig, Bindungen aufzubauen und lebt so außerhalb der Gemeinschaft als symbolischer Ordnung, fern von allen Normen und Konventionen. Auch Judith Kegan Gardiner schreibt: "Having outgrown childhood symbiosis, Sula does not form moral attachments. Sensitive and adventurous she becomes a vehicle for the fantasies and impulses she cannot control".¹⁹⁶ Philip Chapin beschreibt ihr Verhalten insofern als destruktivistisch: „Sula’s role becomes that of a deconstructionist of sorts; she challenges the stability of the social order both through reasoning and through action.“¹⁹⁷ Wie bereits in der Szene mit Eva deutlich wurde, lehnt Sula als Prinzip der Negativität alle Werte der Gemeinschaft ab, was sich umgekehrt auf das Verhalten der Gemeinschaft ihr gegenüber auswirkt.

Da Sula als einzige ihrer Altersgenossinnen ledig und ohne Kinder ist, stellt sie ohnehin einen zu krassen Kontrast zu den konventionellen Rollen der Mutter und Ehefrau dar, um diese somit nicht radikal zu hinterfragen. Die Tatsache, dass sie außerdem noch Eva in ein Altersheim abschiebt

¹⁹⁵ McDowell (BODR), S. 63.

¹⁹⁶ Judith Kegan Gardiner. "The (US)es if (I)dentify: A Response to Abel on '(E)Merging Identities". *Signs* 6, 3 (Spring 1981): 439.

¹⁹⁷ Chapin, S. 24.

und mehrere Männer nicht zu deren, sondern zu ihrer eigenen Bestätigung verführt, setzt in der Gemeinschaft denselben Abgrenzungsmechanismus in Gang, den ich anhand von Nels mütterlicher Linie beschrieben habe. Indem die Bewohner Medallions Sula als den Inbegriff des Bösen ablehnen, werden sie in dieser Ablehnung allen anderen gegenüber paradoxerweise altruistisch gut, nur um damit anders als Sula zu sein. Aus einer lieblosen Alkoholikerin wird plötzlich eine besorgte Mutter, und nach dem gleichen Schema werden die übrigen Frauen vorbildliche Töchter und Ehefrauen.

So wird hier noch einmal kritisch vorgeführt, wie sich die kollektive Identität der Gemeinschaft auf dem Ausgrenzen des ihm Anderen in Sula als dem "devil in their midst" (117/118) konstituiert. Dadurch aber vollzieht die Gemeinschaft dieselben Funktionsweisen, die, wie ich in meinem theoretischen Teil dargestellt habe, dazu beitragen, dass Frauen und Schwarze als das Andere ausgegrenzt werden konnten. Henderson bemerkt hierzu: "If Jude represents the subject constituted in relation to the black woman as Other, the community represents a culture constituted in relation to the black woman as Other."¹⁹⁸ .

Miriam Bellis zufolge lässt sich mit Kristeva hier eine direkte Analogie zu ihrer Sündenbockrolle als spezifische Funktionsweisen gegenüber dem Anderen und dem Abjekt erkennen:

Whether guiltless or not, all these figures are abjected, separated from the group, in order to purify that group, to purge it of „impure elements that corrupt it“. Whether the „impurity“ is real, perceived or projected onto them by the community itself is less important than the function the scapegoat serves – that of purgation. In the same manner, the white culture reads defilement in blackness and abjects it.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Henderson, S. 129.

¹⁹⁹ Die Ablehnung fungiert dabei Kristeva zufolge so: „Scapegoating operates as abjection on the level of community; (...) the black community abjects that which threatens to defile it. According to Kristeva, the female is always potentially abject: „If someone personifies abjection without assurance of purification, it is a woman, „any woman“, „the woman as a whole“. (...) The black communities of Morrison's fictions abject the women that threaten them through extremes. Miriam Bellis, „Making and Unmaking

Fußnoten werden auf der nächsten Seite fortgesetzt

Auch Susan Cumings sieht hierin eine Parallele zu der afro-amerikanischen Präsenz innerhalb weißer Literatur: „Like the Africanist presence in white American literature, Sula is the spur to new creativity in the community that seeks to exclude her. She becomes their denied yet necessary centre, a configuration embodied in the scene of her burial.“²⁰⁰

Als sich das Verhalten der Bewohner Medallions jedoch in dem Moment wieder ändert, in welchem Sula tot ist, wird schließlich deutlich, wie reversibel solche vermeintlichen Eigenschaften sind. So zeigt sich in der Wechselwirkung, die Sula und das Verhalten der Gemeinschaft bestimmt, erneut die Relativität solcher Setzungen wie richtig/falsch und gut/böse. Eine weitere Verkehrung ist dabei, dass Sula, die von der Gemeinschaft als Inbegriff des Bösen abgelehnt wird, durch ihr Verhalten nur sogenanntes "Gutes" hervorbringt.

Für Hoffarth-Zelloe zeigt sich an dieser Stelle die Offenheit des Textes, der eine eindeutige Positionierung von gut oder böse unmöglich macht:

[...] the author misdirects the reader purposefully to show that the two protagonists fall into both categories of good and evil. Paradoxically, Sula becomes even the "catalyst of good" in her evil behaviour within the community. [...] Morrison's exploration of the issue of moral categorizing forces the reader to ask questions and actively participate in the creation of meaning. The reader learns that one cannot assign any individual fixed or final categorical characteristics.²⁰¹

In ihrem Aufsatz „Toni Morrison's Sula: A Satire on Binary Thinking“ hebt auch Rita Bergenholtz hervor, dass Morrison damit bewusst jegliche Schematisierungen als nur gut oder nur böse kritisiert: „Morrison wants us to understand how reductive and destructive it is to affix antithetical labels

the Self in the Novels of Fay Weldon, Margaret Atwood and Toni Morrison“ S. 211/ S. 212.

²⁰⁰ Susan Cumings. „Outing the Hidden Other: Stranger Women in the Work of Toni Morrison“. Dissent and Marginality: Essays On The Borders of Literature and Religion. Hg. Tsuchiya Kyoshi. Houndmills: Macmillan, 1997, S. 51.

²⁰¹ Monika Hoffarth-Zelloe. "Resolving the Paradox?: An Interlinear Reading of Toni Morrison's *Sula*". The Journal of Narrative Technique 22, 2 (Spring 1992): 118.

such as good and evil to entire races of people, although many of the characters in the novel do just that.“

Ich habe bereits dargestellt, inwiefern Nels Sexualität entsprechend ihrer Verinnerlichung der symbolischen Ordnung nur im Rahmen einer gesellschaftlichen Institution wie der Ehe lebbar ist. Dagegen wird Sula anhand ihrer Sexualität zunächst noch einmal als Verkörperung des Semiotisch-Triebhaften beschrieben: "She went to bed with men as frequently as she could." (122) In der Schilderung ihrer sexuellen Begegnungen wird außerdem deutlich, dass sie nicht wie Nel versucht, in anderen Männern ein komplementierendes Anderes zu finden. Sexualität ist für sie vielmehr nur Selbstbegegnung: "the postcoital privateness in which she met herself, welcomed herself, and joined herself in matchless harmony" (123). Auch McDowell stellt fest:

Sula's sexuality is neither located in the realm of "moral" abstractions nor expressed within the institution of marriage that legitimates sexuality for women. Rather it is in the realm of sensory experience and in the service of self-exploration that leads to self-intimacy.²⁰²

Philip Chapin sieht in Sulas erotischen Eskapaden den Inbegriff postmodernen Spiels ohne Bindung: "The modernist dream of artistic transcendence gives way to postmodernist ‚play‘ in the form of Sula's passionless erotic escapades. Sula's identity is premised on the notions of chaos, the postmodern ‚void‘, indeterminacy and solitude."²⁰³

Die Darstellung von Sulas Sexualität lässt sich schließlich aber auch in einer weiteren Hinsicht als semiotisch deuten. So werden die Höhepunkte ihrer Geschlechtsakte als ein Moment geschildert, der durch die Abwesenheit von Sprache und Bedeutung als semiotisch-vorsprachlich charakterisiert ist: "She leapt from the edge into soundlessness and went down howling, howling in a stinging awareness of the endings of things [...]"

²⁰² McDowell (BODR), S. 64.

²⁰³ Chapin, s. 25.

There, in the center of that silence was not eternity but a loneliness so profound the word itself had no meaning." (123)

Wird zum einen die Einsamkeit, die Sula empfindet, als Abwesenheit jeglicher Setzung von Bedeutung beschrieben, so lässt sich ihr "howling" schließlich als Repräsentation des Vorsprachlichen deuten, das in das System des Symbolischen einbricht und dieses unterläuft. Insbesondere Mae Henderson sieht auch in der Schilderung dieser Szene ein Einbrechen des Präödipal-Vorsprachlichen in die Geschlossenheit eines männlich geprägten Bedeutungssystems:

The "desperate terrain" which she reaches, the "high silence of orgasm" (112) is a nodal point that locates Sula at the interstices of the closed system of (black) male signification. She has, in effect, (leapt) from the edge of discourse "into soundlessness and (gone) down howling" (106). [...] Howling a unary movement of nondifferentiated sound, contrasts with the phonetic differentiation on which the closed system of language is based.[...] The howl, signifying a prediscursive mode, thus becomes an act of self-reconstitution as well as an act of subversion or resistance to the "network of signification" represented by the symbolic order.²⁰⁴

3.8. Die Relativierung der Gegensätze

Ließ sich zuvor verdeutlichen, inwiefern Sula als die Verkörperung des Semiotischen gesehen werden kann, erscheint es umso widersprüchlicher, dass sie am Ende des Romans trotz ihrer sonstigen Beziehungsunfähigkeit zu Ajax eine Bindung aufbaut. Entgegen bisherigen Erfahrungen findet sie in Ajax zumindest für eine Zeit jemanden, der ihrem Kindheitstraum entsprechend "taste and speed" (52) mit ihr teilt, vor allem aber wie sie außerhalb der Normen und Konventionen der Gemeinschaft steht. Tatsächlich nimmt er sie auch wie die Traumgestalt "in full view" (52) wahr, das heißt nicht bloß als komplementierendes Anderes zur eigenen Person.

²⁰⁴ Henderson, S. 133/134.

Die Egalität, von der ihre Beziehung geprägt ist, wird erneut anhand des sexuellen Bereichs ihrer Freundschaft geschildert. So sind ihre Liebesszenen stark geprägt von der Überwindung jeglicher Gegensätze von männlich und weiblich. Dabei ist es zunächst Sula, die die obere, traditionell männliche Position innehat und in einer Verkehrung der konventionellen Rollenverteilung von aktiv und passiv selber als aktiv beschrieben wird: "She pulled from his track-lean hips all the pleasure her thighs could hold." (125) Die Aufhebung jeglicher Zuordnung von Geschlechtszugehörigkeit zeigt sich letztlich darin, dass beide in der vollkommenen Wechselseitigkeit ihres Liebens sowohl geben als auch nehmen: "He swallowed her mouth just as her thighs had swallowed his genitals, and the house was very, very quiet." (131)

Wird hier zum einen die konventionelle Gegensätzlichkeit der Geschlechterverhältnisse von männlich und weiblich aufgehoben, relativiert Sulas Beziehung zu Ajax zu guter Letzt auch die Gegensätzlichkeit von Sula und Nel. In Sula entsteht paradoxerweise in dem Moment, in dem sie gerade die von Nel verinnerlichten Geschlechterverhältnisse unterläuft, die Angst, Ajax zu verlieren. So wird der Augenblick ihrer absoluten spirituellen und sexuellen Vereinigung für sie der Geburtsmoment eigenen Besitzdenkens, das damit Nels Denken in gesellschaftlichen Kategorien entspricht. Die Gegensätzlichkeit von Sula und Nel wird hier also relativiert. Sulas Besitzdenken löst aber gleichzeitig das Ende ihrer Affäre mit Ajax aus und wird zum Anfang ihrer tödlichen Erkrankung.

Auch wenn anhand dieser Szene bereits gezeigt wird, wie Sula sich schließlich gemäß Morrisons Beschreibung "there is a little bit of both in each of them"²⁰⁵ genau wie Nel verhält, vollzieht sich die Relativierung ihrer Gegensätzlichkeit auf Nels Seite als ein allmählicher Prozess. So ist Nels letzter Besuch bei der sterbenden Sula noch geprägt von der

²⁰⁵ Stepto, S. 13.

scheinbaren Unvereinbarkeit der Prinzipien, die sie verkörpern. Es zeigt sich jedoch, dass dies an Nel liegt, die weder in der Lage ist, ihre Rolle des "wronged wife" (120) zu verlassen, noch außerhalb der Kategorien der binären Oppositionen von falsch und richtig zu denken. Vielmehr versucht sie bewusst, ihrem Besuch selbst in dem Klang ihrer Stimme den Anschein einer konventionellen "guten Tat" zu geben, die jeden Berührungspunkt zwischen Sula und ihr verdrängt: "just the inflection of any good woman come to see about a sick person who, incidentally, had no such visits from nobody else" (138).

Bei ihrem Auftritt verkörpert sie derart die von ihr verinnerlichten Normen der Gemeinschaft als symbolischer Ordnung, dass das folgende Gespräch von ihrer Gegensätzlichkeit zu Sula geprägt ist. Als Sula ihre Besitzansprüche auf Jude in Frage stellt, indem sie auf die frühere Bedeutungslosigkeit ihrer männlichen Freunde anspielt, kann Nel Sulas Standpunkt in keiner Weise nachvollziehen. Ihrem Besitzdenken zufolge hat Sula ihr Jude "weggenommen":

"We were friends."

"Oh, yes. Good friends," Sula said.

"And you didn't love me enough to leave him alone. To let him love me. You had to take him away."

"What you mean take him away? I didn't kill him, I just fucked him. If we were such good friends, how come you couldn't get over it?" (145)

Indem Nel gegenüber Sula auf dem von ihr begangenen Unrecht beharrt, verschließt sie in ihrer Verinnerlichung konventioneller Denkweisen die Augen bewusst vor der Erkenntnis, dass es nicht Jude, sondern vielmehr Sula ist, die ihr wirklich fehlt. Bei einem Gespräch über moralische Kategorien registriert sie so resigniert, dass Sula mit diesen nichts anzufangen weiß: "Talking to her about right or wrong was like talking to the deweys." (145)

Sula hingegen denkt, auch wenn sie ebenso wie Nel nur ihre eigene Sichtweise artikuliert, an die Zeit zurück, in der sie gerade aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit in der jeweiligen Freundin ihr begehrtes Anderes

fanden: "She closed her eyes and thought of the wind pressing her dress between her legs as she ran up the bank of the river to four leaf-locked trees and the digging of holes in the earth." (146) Es ist kein Zufall, dass Sula im Anschluss an diese Erinnerungen schließlich scheinbar auf Nels Denkweise eingeht, um ihr gegenüber deutlich zu machen, dass solche Kategorien wie gut und böse ebenso relativierbar sind wie die scheinbare Gegensätzlichkeit, die zwischen ihnen besteht:

"How you know?" Sula asked.
"Know what?" Nel still wouldn't look at her.
"About who was good. How you know it was you?"
"What you mean?"
"I mean maybe it wasn't you. Maybe it was me." (146)

In ihrer Unfähigkeit aus konventionellen Denkschemata auszubrechen, verhindert Nel jedoch, indem sie auf Sulas Fragen nicht antwortet, ein letztes Näherkommen. Durch die Tatsache, dass sie Sula nicht anschauen kann, während sie reden, wird deutlich, dass sie unbewusst damit auch eine mögliche Spiegelung in ihrem früheren Komplement vermeiden will. Wie sehr Nel mit den Werturteilen der Gemeinschaft eins geworden ist, zeigt sich darüber hinaus, als sie im Tenor vollkommener Übereinstimmung mit diesen Sula Vorwürfe wegen "all this dirt you did in this town" (145) macht. Sula spricht daraufhin in einem fast apokalyptischen Schlussmonolog von ihrer Vision eines allgemeinen Tabubruchs, in welcher durch die permanente Verkehrung aller denkbaren binären Oppositionen - von jung und alt, schwarz und weiß, männlich und weiblich, mächtig und ohnmächtig - schließlich die semiotische Überwindung aller scheinbaren Gegensätze zur Regel erhoben wird. Dann erst könne man auch sie verstehen und lieben:

After all the old women have lain with the teen-agers; when all the young girls have slept with their old drunken uncles; after all the black men fuck all the white ones; when all the white women kiss all the black ones; when the guards have raped all the jailbirds and after all the whores make love to their grannies; after all the faggots get their mothers' trim; when Lindbergh sleeps with Bessie Smith and Norma Shearer makes it with Stepin Fetchit; after all the dogs have fucked all the cats and every weathervane on every barn flies off the roof to mount the hogs... then there'll be a little love left over for me. (145/146)

Doch der Triumph, mit dem Sula schließlich noch in einem für sie vorteilhaften Kontrast zu Nel meint, wenigstens "like one of those redwoods" (143) zu sterben und nicht wie ein Stumpf, wird gleichzeitig wieder hinterfragt. So erleben wir aus der Perspektive Nels, die das Haus verlässt, eine andere Sichtweise. Nicht zuletzt das Bild von Evas leerem Portemonnaie auf dem Nachttisch verdeutlicht, dass nicht nur Sula, sondern auch das von Eva begründete und von dem Portemonnaie als vormals erfolgreich symbolisierte Identitätskonzept auf der Grundlage ständiger Verkehren in ihren Augen gescheitert ist.

Erst Jahre später kommt Nel die Erkenntnis, dass die schmerzhaft Leere, die sie seit Sulas Verhältnis mit Jude empfand, nicht durch den Verlust von Jude, sondern durch den Verlust von Sula geprägt war. Es vergehen noch 25 Jahre, in denen Nel wie die Gemeinschaft in Sula den Inbegriff des Bösen sieht und in ihrer Abgrenzung von Sula ein nach ihren Maßstäben moralisch "gutes" Leben führt. Ihr Bemühen "gut" und damit anders als Sula zu sein, bringt sie im Rahmen eines karitativen Besuchs zu Eva ins Altersheim. Doch dieser Besuch bringt durch eine Konfrontation mit ihrer Kindheit ihre sorgfältig kultivierte Abgrenzung von Sula ins Wanken. Weigert sich Eva zum einen, überhaupt eine Unterschiedlichkeit zwischen Sula und Nel zu sehen, erinnert sie Nel zum anderen an die Szene am Fluss, die Nel als Inbegriff ihrer potentiellen Einheit mit Sula verdrängt hatte.

"Tell me how you killed that little boy."
"What? What little boy?"
"The one you threw in the water..."
"I didn't throw no little boy in the river. That was Sula."
"You, Sula. What's the difference?" (66)

Trotz Nels Protest beharrt Eva auf dem von Nel permanent Verdrängten, nämlich ihrer Verbundenheit mit Sula auch in ihrer gemeinsamen Schuld: "Just alike. Both of you. Never was no difference between you." (169).

Nach dem Besuch beginnt Nel, Erinnerungen an den besagten Sommertag zuzulassen. Dabei wird deutlich, dass es über die erfahrene

Einheit mit Sula hinaus tatsächlich der gemeinsam verschuldete Tod des kleinen Jungen ist, anhand dessen Nel sich der Relativität von Sulas und ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit bewusst wird. Als sie sich schließlich eingesteht, dass sie eine Befriedigung bei seinem Untergehen verspürte, erkennt sie schließlich die moralische Ambivalenz ihrer eigenen Person: "Just as the water had closed peacefully over Chicken Little's body, so had contentment washed over her enjoyment." (170) So relativiert sich schließlich ihr eigenes Selbstbild als "gut", und lässt sie am Schluss des Romans zu der Einsicht ihrer grundsätzlichen Ähnlichkeit mit Sula kommen. War es die Sehnsucht nach dem Anderen, die Sula und sie ursprünglich zusammengeführt hatte, so realisiert sie zuletzt, dass dieses Andere immer auch ein Teil von ihr war, den sie seit ihrer Verurteilung Sulas wegen des Ehebruchs nicht mehr zulassen konnte. McDowell beschreibt Nels Erkenntnis ebenfalls als die Einsicht, in ihrer Ablehnung von Sula einen Teil ihres eigenen Selbst verleugnet zu haben:

After years of repression Nel must own her complicity in Chicken Little's drowning, a complicity that is both sign and symbol of the disowned piece of herself. She recalls the incident in its fullness, remembering the "good feeling she had had when Chicken's hand slipped" (170) [...] That remembrance makes space for Nel's psychic reconnection with Sula as a friend as well as a symbol of that disowned self.²⁰⁶

Nach einem Gang zu Sulas Grab kann Nel diese Erkenntnis schließlich zum Ausdruck bringen. Hatte Sula schon kurz vor ihrem Tod gesagt "I never meant anything" (147), korrespondiert diese letztendliche Negierung ihrer eigenen Bedeutung auch mit der Beschreibung der Gräber, die alle lediglich auf den Namen Peace lauten: "Together they read like a chant [...] They were not dead people. They were words. Not even words. Wishes, longings." (171) Anhand der Grabsteine ist jeglicher Unterschied zwischen den Familienmitgliedern aufgehoben. Ihre Verkörperung des Semiotisch-Vorsprachlichen wird hier insofern darin deutlich, dass ihre individuellen Namen als bereits verschwunden und damit bedeutungslos

²⁰⁶ McDowell (BODR), S. 66.

geschildert werden. Auch der immer gleiche, übrig gebliebene Nachname Peace verliert schließlich seine Bedeutung, wird erst zu Gesang, dann zu Wünschen und Sehnsüchten.

In dem Moment aber, in welchem Nel erkennt, dass es ihre und Sulas potentielle Einheit war, die sie seit Judes Ehebruch vermisst hatte, zerbricht auch der "ball of fur" ihrer verdrängten Erkenntnis, und sie ist zum ersten Mal in der Lage ihrer Trauer nachzugeben:

"Sula?" she whispered, gazing at the tops of trees. "Sula?" Leaves stirred; mud shifted; there was the smell of overripe green things. A soft ball of fur broke and scattered like dandelion spores in the breeze.

"All that time, all that time, I thought I was missing Jude." And the loss pressed down in her chest and came up into her throat. "We was girls together," she said as though explaining something. "Oh Lord, Sula," she cried, "girl, girl, girlgirlgirl."

It was a fine cry -loud and long- but it had no bottom and no top, just circles and circles of sorrow. (174)

Ihr Stoßseufzer "We was girls together" (174) ruft die Erinnerung an die Zeit herauf, in der sie als Mädchen noch mit Sula als ihrer zweiten Hälfte verbunden war, was sich schließlich auch in der Zusammenziehung der Wörter "girlgirlgirl" widerspiegelt. Ihr "cry" aber, verweist in seiner zirkulären Beschaffenheit, die weder oben noch unten kennt, "just circles and circles of sorrow", zugleich auf den Beginn des Romans.²⁰⁷ Wurde bereits anhand der Schilderung des Schauplatzes die Unmöglichkeit einer Positionierung von Kategorien wie oben und unten demonstriert, so löst die zirkuläre Struktur von Nels Schrei ebenfalls alle in binären Oppositionen erstarrten Gegensätze von oben und unten auf, um damit auch Nel und Sula in ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit als ein prozessuales Subjekt wiederzuvereinigen. Hatte Sula sich in ihrem Besitzdenken Ajax gegenüber bereits wie Nel verhalten, so deutet Nels Fähigkeit zu einem für Sula typischen Schrei auf ihre Ähnlichkeit mit Sula hin.

²⁰⁷ Vgl. Dubey, S. 68.

Wie Madhu Dubey zurecht konstatiert, beschreibt dieses Identitätskonzept im Gegensatz zu der von der *Black Aesthetic* geforderten "self as presence" außerdem ein ambivalentes Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit:

[...] for Nel is able to invoke Sula's presence only by mourning her absence, only by recalling a past moment that is already lost. The ambiguous place of Sula in the resolution, both present and absent, should guard against a reading of the novel's conclusion as a reinstatement of full, self-present identity.²⁰⁸

Abschließend kann also gesagt werden, dass sich in der Figurenkonstellation von Nel und Sula die Ambivalenz eines Subjektes wiederfindet, das wie in der Konzeption des Kristevaschen "Subjekt-im-Prozess" zwei Komponenten in einem ständigen Prozess miteinander treten lässt.

So wird zum Schluss noch einmal deutlich, dass es in *Sula* kein einheitliches, autonomes Subjekt gibt, sondern dass der Figurenkonstellation von Sula und Nel eine Subjektkonzeption zugrunde liegt, die vielmehr durch eine innere Gespaltenheit bestimmt ist gemäß der Lacanschen These "das Ich ist ein anderer", oder wie McDowell es beschreibt, dadurch "that we are always one and the other at the same time."²⁰⁹ Es lässt sich deshalb festhalten, dass damit die hier vorliegende Identitätskonzeption als Gegenkonzept zu der Vorstellung eines einheitlichen und autonomen Selbst gesehen werden kann.

Habe ich in meiner Interpretation herausgestellt, dass gerade die Position des "neither white nor male" als Voraussetzung für Sulas und Nels "self-invention" beschrieben wird, trifft dies auch auf Toni Morrisons eigene Einschätzung ihrer Bedeutung als schwarzer und weiblicher Autorin zu. Trotz der Abwesenheit vom herrschenden literarischen Diskurs, die sie

²⁰⁸ Dubey, S. 68.

²⁰⁹ McDowell (BODR), S. 60.

"the silence of the black person"²¹⁰ nennt, liegt es ihr daran zu zeigen, dass weder Frauen noch Schwarze das Andere sind, als welches sie ausgegrenzt wurden. In ihrem Aufsatz "Unspeakable Things Unspoken" schreibt sie:

We have always been imagining ourselves. We are not Isak Dinsens "aspects of nature", nor Conrad's unspeaking. We are the subjects of our own narrative, witnesses to and participants in our own experience, and, in no way coincidentally, in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, "other". We are choices. And to read imaginative literature by and about us is to examine centers of the self and to have the opportunity to compare these centers with the "raceless" one with which we are, all of us, most familiar.²¹¹

Wie aus dem zweiten Teil dieses Zitats deutlich wird, ist für Morrison die Beschäftigung mit schwarzer und weiblicher Literatur vielmehr immer die Auseinandersetzung mit dem Anderen als einem Teil des eigenen Selbst. Ebenso wie Nel und Sula am Ende des Romans lernen, ihre jeweilige Andersheit zu akzeptieren, macht es deshalb erst die bewusste Zurkenntnisnahme schwarzer und weiblicher Literatur möglich, das sogenannte Schwarze wie auch das sogenannte Weibliche gleichermaßen aus ihrer Ausgrenzung als dem, wie Kristeva schreibt, "Fremden in uns selbst" zu lösen.

Dass das Überwinden von Gegensätzen das in *Sula* entwickelte Identitätskonzept prägt, hat meines Erachtens außerdem Implikationen für die feministische Literaturtheorie. So lässt sich die Tatsache, dass es zwei schwarze Frauen sind, die die beiden jeweiligen Komponenten des Kristevaschen Subjektes verkörpern, schließlich auch als Absage an solche Theorien deuten, die versuchen, das Weibliche oder das Schwarze

²¹⁰ In einem Interview mit Bill Moyers antwortet Toni Morrison auf die bisherige Thematisierung von Rasse im literarischen Diskurs angesprochen: "Not in the critiques. Not in the discourse. Not in the reviews. Not in the scholarship around these works. It was not a subject to be discussed; race was not considered worthy of discussion. Not only that, there was an assumption that the master narrative could only encompass all of these things. The silence was absolutely important. The silence of the black person." Bill Moyers. "A Conversation with Toni Morrison". *Conversations with Toni Morrison*. Hg. Danille Taylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, S. 262.

²¹¹ Toni Morrison. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". *Michigan Quarterly Review* 28, 1 (Winter 1989): 9.

positionierbar zu machen. Indem in der Figurenkonstellation von Nel und *Sula* schwarze Frauen beide Komponenten eines prozessualen Subjektes verkörpern, wird damit ein Identitätskonzept entworfen, in welchem weder das Weibliche noch das Schwarze ausschließlich das sogenannte Andere bilden. Ebenso wie sich Kristeva mit ihrer Feststellung -"zu glauben, ein Frau zu sein, ist ebenso absurd und obskurantisch wie zu glauben ein Mann zu sein"²¹²- von solchen Weiblichkeitstheorien abgrenzt, die versuchen, dem Weiblichen einen spezifischen Ort zuzuweisen,²¹³ ist auch die in *Sula* vorliegende Subjektkonzeption von einer prinzipiellen Offenheit. Indem sich vielmehr beide Figuren als zugleich schwarz und weiblich übereinander komplementieren und damit beide Positionen des Subjektes besetzen, ist in *Sula* ein Modell von Identität geschaffen, das jegliche Festschreibung von Geschlechts- oder Rassenzugehörigkeit überschreitet.

²¹² Hier zitiert in eigener Übersetzung, da nur die Originalquelle greifbar war: "Se croire 'etre une femme', c'est presque aussi absurde et obscurantiste que de se croire "etre un homme"." Julia Kristeva. "La femme, ce n'est jamais ca". Tel Quel 59 (automne 1974): 519.

²¹³ Elaine Millard schreibt über Cixous und Kristeva "their names have become the index for a feminist critical practice [...] moving in a direction that transcends the gender principle." Feminist Readings Feminists Reading. London: Harvester Wheatsheaf, 1989, S. 155.

IV. INTERPRETATION *PARADISE*

1. Einleitung

Der Roman *Paradise* thematisiert Identität auf eine andere Art als *Sula*. Ist das dem Roman *Sula* zugrunde liegende Identitätsmodell vor allem vor dem Hintergrund einer theoretischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten einer zugleich schwarzen und weiblichen Identität zu sehen, so wird in *Paradise* der Schwerpunkt auf die Konstitutionsweisen von Identität gelegt und damit die dem Roman implizite theoretische Auseinandersetzung abstrakter und weiter gefasst. Dies geschieht hier nicht vorrangig, indem ein aus zwei Figuren bestehendes prozessuales Subjektmodell entwickelt wird. Vielmehr widmet sich Morrison in *Paradise* den Konstitutions- und Verfahrensweisen von Sprache und Identität, indem sie deren Mechanismen darstellt und verdeutlicht, um sie dann teilweise zu demontieren. Wie ich zeigen werde, werden hier ebenso wie in *Sula* die Konzeption eines einheitlichen Subjektes, aber auch vermeintliche Gewissheiten und Positionierungen von Rassen- und Geschlechterzugehörigkeiten zuerst vorgestellt und dann hinterfragt.

In *Paradise* sind es dabei nicht wie in *Sula* zwei einzelne Protagonistinnen und deren mütterliche Linien, dafür aber zwei Schauplätze, mit deren Unterschiedlichkeit gearbeitet wird: das sogenannte Kloster und der Ort Ruby. Während das Kloster als eine „semiotisch geprägte Sphäre“ fungiert, lässt sich dessen Counterpart, der Ort Ruby, als die Verkörperung einer „symbolischen Ordnung“ interpretieren. Wie ich zeigen werde, wird nicht nur in der Gegenüberstellung der beiden Orte, sondern auch in der Darstellung von Ruby und seinen Bewohnern - anders als in den Passagen über das Kloster - permanent mit Gegensatzpaaren und binären Oppositionen gearbeitet. Dabei ist es hochinteressant zu sehen, wie die Ausgrenzung des „Anderen“ bestimmendes Prinzip, mehr noch, die Basis und das Fundament von Ruby sind, während das Kloster das

Zulassen und damit eine grundsätzliche, rückhaltlose Offenheit gegenüber jeder neuen Fremden zu seinem obersten Merkmal erhebt. Patriarchalisch, protestantisch und dunkelhäutig wie die Gemeinschaft von Ruby ist, lehnt sie innerhalb ihrer eigenen Welt – aber auch, wie am Beispiel des Klosters deutlich wird, außerhalb ihrer Ortsgrenzen - alles dasjenige ab, das diesen Attributen entgegengesetzt ist. Dabei ist das Kloster, wie bereits in den Selbstäußerungen der Autorin deutlich wird, absichtsvoll als eine Art Kristallisationspunkt genau dieses Anderen angelegt. Damit lässt sich die These aufstellen, dass hier anhand der jeweiligen Schauplätze – wie zuvor anhand der mütterlichen Linien im Roman *Sula* - Konstitutionsweisen von Bedeutung und Identität einander alternativ gegenübergestellt werden.

Ich werde deshalb im Folgenden untersuchen, inwiefern sich in Ruby Identität über Polaritäten und die Ausgrenzung des Anderen konstituiert. Außerdem werde ich herausarbeiten, dass Morrison zwar einerseits Ruby als eine Art symbolische Ordnung entwirft, gleichzeitig aber mit sprachlichen Mitteln die Formen der Konstitution von Bedeutung und Identität, die in diesem Ort vorherrschen, hinterfragt und dekonstruiert.

Am Beispiel des Klosters werden dagegen Möglichkeiten der Überwindung und Aufhebung von Gegensätzen deutlich, die Morrison als eine Art Gegenentwurf präsentiert. Stellte Morrison in *Sula* ein Identitätsmodell vor, in dem schwarze Frauen beide Seiten eines Subjektes verkörpern, so dass jegliche Zuschreibungen von Rassen- und Geschlechtszugehörigkeiten überschritten werden, argumentiert sie in *Paradise* ähnlich. Denn hier sind es ebenfalls zwei „schwarze“ Schauplätze, mit deren Unterschiedlichkeit gearbeitet wird und die damit jegliche Positionierungen über Hautfarbe unmöglich machen.

Ich werde nun zunächst - wie bereits in meiner Interpretation des Romans *Sula* vorangestellt - auf die Schreibweise Morrisons eingehen und dabei vor allem herausarbeiten, wie sich die von mir vertretenen inhaltlichen Thesen in Morrisons sprachlichem und erzähltechnischem Vorgehen widerspiegeln.

2. Erzähltechnik

Erzähltechnisch verfährt Morrison in *Paradise* ähnlich wie in *Sula*. So wird auch hier die „Anwendung und gleichzeitige Zerstörung“ von Genremustern vorgenommen, die als typisch für Autorinnen und Autoren gilt, deren Positionierung als gleichzeitig ab- und anwesend von dem herrschenden literarischen Diskurs gesehen wird.²¹⁴ Für diese gleichzeitige Kon- und Dekonstruktion bestehender Genremuster - wie beispielsweise die der Chronologie und Linearität des klassischen Bildungsromans oder einer realistischen Erzählweise - finden sich zahlreiche Beispiele. Sie alle spiegeln insgesamt die Schwierigkeit Toni Morrisons wider, sich innerhalb einer Erzähltradition zu bewegen und mittels einer Sprache zu artikulieren, die eigentlich als problematisch empfunden wird. Die erzähltechnischen Besonderheiten, auf die ich hier ausführlich eingehen möchte, sind im Einzelnen:

- das Abweichen von einer linearen, bzw. chronologischen Erzählweise,
- die Enttäuschung einer formal geweckten Erwartungshaltung seitens des Lesers,
- eine spiralenförmige Art der Näherung an den Erzählgegenstand,
- die Hinterfragung des Prinzips eines zentralen Charakters,
- Zeitsprünge sowie abrupte Wechsel zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen die eine Vielschichtigkeit des Erzählten bewirken,
- die Demontage vermeintlicher „Tatsachen“ bzw. verlässlicher Informationen,
- das Weglassen erläuternder Passagen,
- der weitgehende Verzicht auf einen einheitlichen, allwissenden oder auktorialen Erzähler, der dazu führt, dass eine eindeutige

²¹⁴ Vgl. Weigel (DSdM), S. 9.

Erzählstimme nicht positionierbar ist, stattdessen wird mit divergierenden Perspektiven und dem „free indirect discourse“ gearbeitet.

Zum Aufbau und zur Struktur von *Paradise* lässt sich zunächst feststellen, dass der Roman in insgesamt 9 Kapitel unterteilt ist. Dabei ergibt sich hier eine Korrespondenz von Inhalt und Form, denn neun ist eine im Roman durchaus symbolträchtige Zahl. So sind es neun Männer, die unmittelbar zu Beginn der Erzählhandlung ausziehen, um das Kloster zu überfallen. Außerdem hat Ruby neun Gründungsfamilien und neun Patriarchen. Überschriften sind die Kapitel mit den Namen von neun weiblichen Figuren des Romans, die damit in einer zahlenmäßigen Symmetrie zu der Bedeutung der Zahl neun für den Ort Ruby stehen.

Das erste Kapitel „Ruby“ ist nach der Schwester der Morgan-Zwillinge benannt, die infolge schlimmsten Rassismus medizinisch unbehandelt in einem Krankenhaus stirbt, und nach der anschließend der Ort benannt wird. Die darauf folgenden vier Kapitel (Mavis, Grace, Seneca, Divine)²¹⁵ führen in ihren Titeln alle hinzukommenden Bewohnerinnen des Klosters ein, wobei Pallas irritierenderweise stellvertretend mit dem Namen ihrer Mutter eingeführt wird. Könnte man zunächst folgern, dass die Titelgebung der chronologischen Reihenfolge ihres Eintreffens im Kloster entspricht, wird eine solche Chronologie scheinbar absichtsvoll unterbrochen, indem das fünfte Kapitel zunächst nach Patricia, einer Bewohnerin Rubys, benannt wird. Consolata, die als erste der Frauen im Kloster ist, wird erst danach als letzte von ihnen in einem Titel aufgeführt. Schon hier zeigt sich Morrisons Absicht, ebenso wie in *Sula* nur scheinbar den Eindruck von Chronologie und Linearität zu erwecken, um diesen dann zu konterkarieren. Die anschließenden zwei Titel nennen noch einmal zwei

²¹⁵ Auf die Symbolik der Namen kann hier aus Platzgründen leider nicht eingegangen werden. Besonders interessant sind hierzu die Ausführungen von Ron David in: Ron David. Toni Morrison. New York: Random House, 2000, S. 173 – 175.

weibliche Figuren des Ortes Ruby (Lone, Save-Marie), die damit gewissermaßen einen Rahmen von weiblichen Ruby-Figuren bilden.

Vor allem mit dem ersten und letzten Kapitel, „Ruby“ und „Save-Marie“, schließt Morrison einen Kreis, denn beide Kapitel sind nach weiblichen Figuren benannt, deren Schicksale sich in ihrer Art spiegelbildlich zueinander verhalten und damit aufeinander zu beziehen scheinen. Beide sterben nach vorausgegangener Krankheit viel zu früh für ihr Alter, die junge Frau und Mutter Ruby außerhalb des Ortes Ruby und mit stark polarisierenden Folgen für die Gemeinschaft, auf die ich später noch ausführlicher eingehen werde. Das Mädchen Save-Marie stirbt innerhalb von Ruby, auf ihren Tod folgt eine gewisse Versöhnung und Überwindung von bis dahin bestehenden Gegensätzen.

Zudem verfährt Morrison in ihrem Gebrauch der Kapitelüberschriften außerdem mit der konsequenten Nicht-Erfüllung einer zunächst formal geweckten Erwartungshaltung, die deutlich macht, dass sie ganz bewusst auf übliche erzählerische Verfahren verzichtet, bzw. diesem ihre eigene Schreibweise entgegensetzt. Spielen in *Sula* die Kapitel nur selten in denjenigen Jahren, mit denen sie überschrieben sind, handeln ähnlich auch in *Paradise* die Kapitel oft nur zur Hälfte von den Frauenfiguren, die sie in ihren Titeln nennen. Außerdem lässt Morrison oft bewusst lange eine Unklarheit über den Bezug zwischen Inhalt und Überschrift der Kapitel bestehen. Zwar weckt sie durch die Titel stets die Erwartungshaltung, dass eine neue, zusätzliche Frauenfigur eingeführt werde. Aber der Leser erfährt beispielsweise in dem mit Grace überschriebenen Kapitel erst ganz an dessen Ende, dass Gigis wirklicher Name Grace ist. Im Seneca-Kapitel führt Morrison zunächst eine große Anzahl der Bewohner Rubys und die Bedeutung des Ofens für den Ort Ruby ein, bevor Seneca überhaupt erwähnt wird, so dass lange unklar bleibt, ob Seneca und Sweetie nicht vielleicht ein und dieselbe Person sind. Eine ähnliche Irritation schafft Morrison in dem mit Divine

überschriebenen Kapitel, das von Pallas handelt, deren Mutter – wie sich schließlich herausstellt – sarkastischerweise „Divine Truelove“ heißt.²¹⁶

Auch die Hinterfragung eines zentralen Charakters ist in *Paradise* ebenso gegeben wie in *Sula*. Wie Deborah McDowell ausführt, kann die erzählerische Hinterfragung eines zentralen Protagonisten bereits als Absage an das herkömmliche Modell eines einheitlichen Subjektes gesehen werden.²¹⁷ Allerdings wird hier im Unterschied zu *Sula* eine vermeintlich zentrale Figur nicht in zwei Personen gespalten, sondern in eine Vielzahl von Personen gleichsam aufgesplittet. Dies wird formal bereits durch die Titel der jeweiligen Kapitel eingeführt, die – wie bereits erwähnt – jeweils den Namen einer Bewohnerin des Klosters oder Rubys als Überschrift tragen. So gibt es hier nicht einmal den Anschein einer zentralen Titelheldin wie *Sula*, sondern eine formale Egalisierung aller gleichwertig in Kapitelüberschriften genannten Frauenfiguren, mit Ausnahme von Pallas allerdings, die durch den Namen ihrer Mutter repräsentiert wird. Damit scheint programmatisch ebenso wie in *Sula* der Schwerpunkt auf handelnde weibliche Figuren gelegt. Dieser Eindruck wird in *Paradise* allerdings dadurch konterkariert, dass der Roman mit der Erzählung des Klosterüberfalls aus der Perspektive der Männer Rubys beginnt und bestätigt sich zunächst auch auf der Handlungsebene nicht, da hier die Männer Rubys eine tragende Rolle spielen.

Nicht nur die Kapitelüberschriften, die zahlreiche Frauenfiguren nebeneinander stellen, tragen dazu bei, das Prinzip eines zentralen Charakters zu hinterfragen. Wie Hilary Mantel bemerkt, wird auch bei den Charakterisierungen sorgfältig jegliche Profilierung einer Figur zugunsten einer anderen vermieden: „There are a large number of characters, not all of whom are allowed to develop and breathe.“²¹⁸ Patricia Turner schreibt: „*Paradise* boasts no genuine stars. Some characters achieve more

²¹⁶ Vgl. David, S. 162.

²¹⁷ Vgl. McDowell (BODR), S. 61.

²¹⁸ Hilary Mantel. „No Disco, no TV, no Diner, no Adultery“. *Literary Review*. Online: http://www.users.dircon.co.uk/~litrev/199804/Mantel_on_Morrison.html.

prominence than others, but this is not a story about a pair of antagonists, who collide. It is a story about the collision of two ways of life.“²¹⁹ Jill Matus zufolge wird der Fokus auf einen Charakter sogar bewusst verhindert: „Morrison’s novels have always focused on ordinary people in history but in *Paradise* the range of characters is wider than in any other previous novel and the focus on any particular character diffused.“²²⁰ Sie sieht in dem Aufbau des Romans insgesamt ein strukturell angelegtes Konglomerat von Frauen:

Structurally, Morrison’s novel is itself a collectivity of women, each chapter bearing the name of a woman from the town or the Convent. (...) Through the use of chapter titles, Morrison rebuilds and commemorates a community of women that flexes and crosses spatial, racial and ideological boundaries to create a literary *Paradise*.²²¹

Neben einem zentralen Charakter fehlt dem Roman auch eine linear entwickelte Handlung. Vielmehr wird ebenso wie in *Sula* eher zirkulär erzählt, außerdem kreisen eingeschobene Informationen immer wieder spiralenförmig um spezifische Ereignisse, beispielsweise das sogenannte „disallowing“ oder die Dynamik, die zu dem blutigen Überfall auf das Kloster führt. Aus diesem Grund möchte ich hier von Handlungszusammenhängen sprechen.

Die Einführung und Charakterisierung der einzelnen Bewohnerinnen des Klosters, die nichtlineare, prozessuale Entwicklung ihrer Persönlichkeiten konstituiert dabei neben der Geschichte des Ortes Ruby einen zweiten derartigen Haupt-Handlungszusammenhang des Romans. Auch Patricia Turner merkt an, dass die Geschichten der einzelnen Frauen auf die für Morrison typische nichtlineare Erzählweise entwickelt werden und führt die mangelnde Chronologie des Erzählten darauf zurück, dass sie immer eine Figur nach der nächsten beschreiben möchte: „Morrison prefers to tell the characters’ stories one at a time, as a result she must guide the reader

²¹⁹ Patricia Turner. „*Paradise* Lost.“ *San Francisco Chronicle*. (Januray 11th 1998). S. 5.

²²⁰ Jill Matus. „Postscript On *Paradise*.“ *Toni Morrison*. Manchester: Manchester University Press, 1998, S. 156.

²²¹ Matus, S. 157.

back and forth from reconstruction to the mid-1970s.“²²² Auch die Charakterisierung der Rubybewohner erscheint absichtsvoll fragmentiert und nicht-linear. Bouson schreibt dazu: „In weaving together the complex and interconnected stories of the people of Ruby, Morrison forces her readers to take on the role of a historian and genealogist and to piece together the fragmented stories and conflicting versions of the past.“²²³

Auch Vor-und Rückblicke setzt Morrison zusätzlich bewusst ein, um Zeitebenen derart ineinander verschwimmen zu lassen, dass der Leser zum einen selber rekonstruieren muss, was Zukunft, Vergangenheit oder Gegenwart ist. Zum anderen gelingt es Morrison so aber auch, die Absolutheit der Zeitebenen an sich infrage zu stellen, indem Vergangenes plötzlich gegenwärtig und die Gegenwart wiederum mehr als vielschichtig erlebt wird. Zudem springt Morrison nicht nur zwischen verschiedenen Zeitebenen, sondern setzt ebenso nahtlos Traumsequenzen in die Erzählung ein und wechselt zwischen Wachzustand und Träumerei einer Person, ohne dass darauf gesondert verwiesen würde. Durch das Ineinandersetzen unterschiedlicher Zeit- und Wirklichkeitsebenen sowie das Abweichen von Chronologie und Linearität lässt sich festhalten, dass eine konsequente Erzählweise in *Paradise* nicht gegeben ist. Hilary Mantel sieht in diesem erzählerischen Verfahren sogar die Auflösung des Genres Roman zugunsten einer zusätzlichen hohen lyrischen Qualität:

The narrative of *Paradise* hovers like the bird that lives there: never quite alighting, never quite finding its focus. It is fleeting, brilliant, ungraspable. (...) Scene-to-scene movement is sometimes stifled by an authorial voice less perfectly controlled than elsewhere. (...) *Paradise* is as much a poem as a story.²²⁴

²²² Turner, S. 4.

²²³ Brooks Bouson. „He’s Bringing Along the Dung We Leaving Behind.“ Quiet as it’s kept. Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison. Albany: State University of New York Press, 2000, S. 194.

²²⁴ Mantel, S. 2.

Mit einem weiteren erzähltechnischen Mittel scheint sich Morrison außerdem gegen die Verfahrensweisen des westlichen Logos zu wenden. Wie auch Ron David ausführlich darlegt, hat sie die gesamte Erzählhandlung mit Unstimmigkeiten und Widersprüchen ausgestattet, die man zuweilen auf den ersten Blick überliest, die aber eine logische Herangehensweise an die Erzählhandlung unmöglich machen und die eine Vorstellung vermeintlicher Gewissheiten Schritt für Schritt demontiert.²²⁵ Wie ich oben bereits erwähnt habe, wird durch das erzählerische Verfahren einerseits jeder Eindruck von Chronologie vermieden. Dennoch ließe sich anhand von gelegentlich eingestreuten Jahreszahlen eine Chronologie der Geschichte des Ortes Ruby und des Klosters rekonstruieren.²²⁶ Diese Chronologie sähe in etwa so aus:

1880-90: Migration der „eight-rock“-Familien und Abweisung in Fairly, Oklahoma, ca. 1889.

1890/91: Haven wird gegründet, ein kommunaler Ofen gebaut.

1919: Die Männer kehren aus dem 1. Weltkrieg zurück.

1922: Das Kloster wird gebaut.

1924: Deacon und Steward Morgan kommen zur Welt. (S. 16)

1925: Consolata wird mit neun Jahren in Brasilien entführt. (S. 223)

1942: Die Morgan-Zwillinge folgen einem Aufruf für den 2. Weltkrieg.

1947: Deacon und Soane heiraten.

1949: Dovey und Steward heiraten.(82) 2. Migration der Havenbewohner.

1950/52: Ruby Morgan stirbt. Die Stadt wird nach ihr benannt.

1954: Consolata sieht Deacon zum ersten Mal (226) und hat eine Affäre mit ihm. Soane kommt ins Kloster (238)und hat dann eine Fehlgeburt (1964?). (102; 240)

1958: Seneca wird von ihrer Mutter verlassen.(126)

1961: Manley Gibson, Gigis Vater, wird zum Tode verurteilt. Sie ist elf. (309)

1964: Dovey und Steward erfahren, dass sie keine Kinder haben können.(82)

1965: Consolata erweckt Scout nach Autounfall wieder zum Leben. (245/7)

²²⁵ Vgl. Ron Davis, S. 169 - 173.

²²⁶ Vgl. hierzu ebenfalls Ron David, S. 161.

1968: Mavis Zwillinge sterben, Mavis kommt ins Kloster. Scout und Easter Morgan kommen Thanksgiving nach Hause. (100)

1969: Scout und Easter sterben im Vietnamkrieg.

1970: Misner kommt als Priester nach Ruby. Mavis versucht ihre Kinder in Maryland zu sehen (258). Mary Magna stirbt. Gigi kommt nach Ruby. Arnettes erstes Kind stirbt im Kloster. (250)

1973: Seneca und Sweetie treffen gleichzeitig im Kloster ein. Billie Deliah streitet sich mit ihrer Mutter und verlässt Ruby (202). Erstes Dorftreffen wegen des Ofens. Gigi trennt sich von K.D. (259).

1974: Arnette und K.D. heiraten. Pallas kommt ins Kloster und geht im August nach Hause zurück.

1974 oder 75: Pallas kehrt ins Kloster zurück. Weihnachtsaufführung in Ruby. Patricia verbrennt Genealogie des Ortes.

1975: Arnettes zweites Baby wird im März geboren.

1976: Consolata beginnt im Januar im Kloster mit ihren spirituellen Reisen. Juli: Der Überfall auf das Kloster findet statt. September: Deacon marschiert barfuss zu Reverend Misner. November: Save-Maries Beerdigung.

Zwar lässt sich eine solche Chronologie in etwa erstellen, doch wird bereits aus meiner schematischen Darstellung deutlich, dass viele der Jahresangaben etwas unklar sind und einige Geschehnisse fehlen, weil sie nicht datiert werden können.²²⁷ Zusätzlich aber gibt es hier absichtlich eingebaute Widersprüche, die zeigen, dass nach dem Willen der Autorin eine derartige Chronologie gar nicht möglich sein soll, denn etliche Jahresangaben stimmen keinesfalls überein:

So heißt es auf Seite 204, dass Nathan 1885 geboren wurde, Elder Morgans Tochter Mirth geheiratet und mit ihr Kinder gehabt habe. Diese Kinder seien 1922 von einem Tornado getötet worden. Gleichzeitig heißt es aber auch, dass Elder Morgan 1919 als junger Mann aus dem ersten Weltkrieg gekommen sei. Es ist damit schwer vorstellbar, dass er bereits

²²⁷ Vgl. David, S.161ff.

als junger Mann Vater einer heiratsfähigen Tochter und wenig später Großvater war.

Das Ende von Haven ist ebenso widersprüchlich terminiert. So heißt es zum einen, dass Haven zwar noch 1932 die Depression überstand, dann aber 1934 zusammenbrach, als die Männer aus dem Zweiten Weltkrieg wiederkehrten. Es ist fast nicht nötig zu erwähnen, dass dies kaum sein kann, da der Zweite Weltkrieg zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgebrochen war.

Auch in der Schilderung von Pallas' Schwangerschaft gibt es eine Unstimmigkeit. So soll sie zum Zeitpunkt der Hochzeit von Arnette und K.D. schwanger in das Kloster gekommen sein. In der Zeit, in der Consolata mit ihren spirituellen Reisen beginnt, 1976, bekommt sie ihr Baby – nach dieser Zeitrechnung also mindestens ein Jahr zu spät.

Ebenso unlogisch ist allerdings auch vieles, was in den Verlauf der Erzählung eingeflochten ist. Das beginnt schon in der Einleitung mit der irritierenden Feststellung, dass die neun Männer, die das Kloster überfallen, mehr als doppelt so viele seien wie die im Kloster lebenden Frauen: „they are nine, over twice the number of the women they are obliged to stampede or kill“ (1). Zu der Zeit leben, wie man später erfährt, aber fünf und nicht vier Frauen im Kloster. Neun ist aber definitiv nicht mehr als das Doppelte von fünf.

Die Absicht alles, was an scheinbaren „Tatsachen“ geliefert wird, ganz bewusst ad absurdum zu führen, wird im Verlauf des Romans unzweifelhaft, da dieses Verfahren konsequent angewandt wird. Von einem Versehen der Autorin ist hier sicherlich nicht auszugehen. Einige weitere Beispiele sollen dies belegen: Zum Auszug der ersten Familien heißt es zunächst „the one hundred and fifty-eight freedmen were unwelcome on each grain of soil from Yazoo to Fort Smith“ (13). Aus der Perspektive von Steward Morgan, dessen enormes Gedächtnis kurz zuvor noch gelobt wird, wird dies allerdings anders geschildert: „Big Papa and Big Daddy and all seventy-nine were (lost) after leaving Fairly, Oklahoma“ (95). Besteht hier zum einen eine Diskrepanz zwischen den

Zahlenangaben, 158 versus 79, erscheint es um so ironischer, dass beide Angaben von den Morgan-Zwillingen stammen, die angeblich „the detail of everything that ever happened“ (13) in ihren „powerful memories“ (13) bewahren. Es scheint in diesem Zusammenhang auch definitiv kein Zufall zu sein, dass die eine Zahl exakt das Doppelte der Ersten ist. Neben einer konsequenten Demontage dessen, was man gemeinhin als verlässliche Tatsachen betrachten würde, spielt Morrison hier offenbar nebenbei mit dem Zwillingsmotiv: Denn ebenso wie diese eineiigen Zwillinge zumindest äußerlich die Verdoppelung einer Person zu sein scheinen, so verdoppeln sie in ihrer Erinnerung offenbar auch die Anzahl derer, die schließlich Ruby gründen. Auf Seite 189 wird von Patricia allerdings zu diesem Widerspruch eine Erklärungsmöglichkeit angeboten: Erst nach und nach seien zusätzliche Wanderer zu dem ursprünglichen Kern von Familien dazugestoßen.

Auch Justine Tally sieht dieses Stilmittel vorrangig als Möglichkeit, die Konstruktionsweisen von Wahrheit und Geschichte zu hinterfragen: „The strategy of „bombarding“ the reader with stories then serves various purposes: In the first place, it allows Morrison to examine the construction of history and the role both memory and story play within it.“²²⁸ Gleichzeitig ahmt Morrison Tally zufolge damit die Informationsflut westlicher Massenmedien nach, die die Konstruktion von Wissen und Wahrheit unmöglich machen: „...Morrison seems to employ the mass-media techniques of the instantaneous and constant production of information to create a sensation of confusion and to force readers to create their own meaning.“²²⁹

Mit dieser Relativierung jeglicher vermeintlicher Gewissheiten mündet Morrisons Erzählstil in eine Gesellschaftskritik, die die Konstruiertheit und Fiktionalität scheinbarer historischer und gesellschaftlicher Realitäten deutlich macht. Indem Morrison verschiedene Sichtweisen und Versionen

²²⁸ Justine Tally. *Paradise Reconsidered: Toni Morrison's (Hi)stories and Truths*. Hamburg: Lit Verlag, 1999, S. 57.

²²⁹ ebenda.

gleichwertig nebeneinander stellt, gelingt es ihr mit diesem sprachlichen Verfahren, schließlich auch die Konstruktionsweisen historischer Mythen zu demontieren wie beispielsweise diejenigen, die die Überlegenheit einer Rasse über eine andere oder eines Geschlechtes über ein anderes beschreiben. So schreibt auch Michael Wood:

In all of these cases the freedom of fiction not only permits the imagining of alternatives to the given world, it infiltrates the world itself, reshapes it. It is true that the world to be reshaped is fictional, but then the historical world too has often been altered by powerful fictions –of racial superiority among other notable things. The open intervention of fiction within Morrison’s fiction is not floating self-reference but a model for the mind’s capacity to change what it sees – its real but not limitless capacity.²³⁰

Morrison hat in ihrem Aufsatz „The Site of Memory“ selbst die Relativität sogenannter historischer Fakten ausdrücklich unterstrichen und stellt diesen einen davon unabhängigen Wahrheitsbegriff gegenüber: „The crucial distinction for me is not the difference between fact and fiction, but the distinction between fact and truth. Because fact can exist without human intelligence, but truth cannot.“²³¹

Werden in *Sula* erläuternde Passagen schlichtweg weggelassen, so ist es in *Paradise* so, dass diese zum einen oft ebenso fehlen, manchmal aber auch ausgesprochen willkürlich eingesetzt werden. So gibt es in *Paradise* zwar zuhauf Interpretationen und Erklärungen dessen, was geschieht, doch stehen diese Einschübe nicht unbedingt in einem direkten, bzw. chronologischen Verhältnis zu den Handlungszusammenhängen, die häufig nicht eingeführt oder erklärt werden und dann auf Anhieb kaum verständlich sind. Jill Matus bemerkt dazu:

The novel bears a familiar Morrison signature: an intimate, powerful voice that holds the narrative chords close to its chest and releases details out of

²³⁰ Michael Wood. „Sensations of Loss“. The Aesthetics of Toni Morrison. Hg. Marc C. Conner. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, S. 120.

²³¹ Toni Morrison. „The Site of Memory“. Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir. Ed. William Zinnser. Boston: Houghton Mifflin, 1987. S. 113.

their chronological order so that the reader is confused, intrigued and hungry for more pieces of the puzzle.²³²

Zudem merkt Matus an, dass die Einschübe, die das Erzählte unterbrechen, aus dem Inneren der Erzählhandlung selbst zu kommen scheinen. So werden wesentliche Passagen oft aus der Perspektive einzelner Figuren erzählt, ein Stilmittel, auf das ich als nächstes ausführlich eingehen möchte.

Das Spannungsgefüge zwischen einer überlieferten Version von Geschichte und Morrisons Bestreben, diese aufzubrechen und ihr eine Vielzahl bislang nicht zur Sprache gekommener anderer Sichtweisen hinzuzufügen, spiegelt sich erzähltechnisch zusätzlich in ihrem Gebrauch ständiger Perspektivwechsel wider. Wird die damit verbundene Hinterfragung eines monolithischen Begriffs von Wahrheit und Geschichte dann am auffälligsten, wenn es gilt, vermeintliche Tatsachen vergeblich nachzuvollziehen, dient die Vielstimmigkeit dieser Erzählweise ebenfalls diesem Ziel und ist Justine Tally zufolge auch ein deutlicher Verweis auf die mündliche Erzähltradition, die Morrison immer wieder schriftlicher Überlieferung entgegensetzt.²³³ So gibt es in *Paradise* wie in *Sula* nicht ausschließlich einen einheitlichen oder gar auktorialen Erzähler. Michael Wood zufolge sind wechselnde Perspektiven das herausragende erzählerische Element, das Morrison in *Paradise* einsetzt.²³⁴ Seine Hauptthese ist, dass Morrison auf diese Weise eine einheitliche fiktive Wirklichkeit gar nicht erst entstehen lässt, sondern diese vielmehr durch eine Vielzahl unterschiedlicher Sichtweisen auflöst. Dabei spielen Einsichten einzelner Figuren eine besondere Rolle, indem sie für den Leser plötzlich schlaglichtartig einen bestimmten Aspekt der Erzählhandlung - teilweise auch in Form eines „free indirect discourse“ - interpretieren oder kommentieren. In diesen Fällen gibt es dann nicht das

²³² Matus, S. 157.

²³³ Vgl. Tally, S. 36 ff..

²³⁴ Vgl. Wood, S. 114 ff..

Wissen eines Erzählers, sondern eine Vielzahl von Wissen aus verschiedenen Blickpunkten, die sich jeweils durchaus unterscheiden und sogar widersprechen können. Indem es aber immer eine Vielzahl von Versionen gibt, wird deutlich, dass Wissen an sich stets eine Auswahl aus verschiedenen Möglichkeiten und damit ausgesprochen relativ zu sehen ist:

My suggestion is that in *Paradise* Morrison not only re-enacts, by example, the questions raised by the emergence of competing knowledges, but also refigures knowledge itself in the light of what fiction can and cannot do; she construes knowledge as a dialogue between canceled and continuing possibilities.²³⁵

Morrison gelingt es so, mit diesem erzähltechnischen Mittel gleichzeitig auch auf sprachphilosophischer Ebene gegen eine einheitliche monolithische Auffassung von Wissen und Wahrheit zu argumentieren. Wood zufolge ist es dabei aber nicht die Absicht von Morrison, Bedeutung in Form postmoderner Spielerei in einen elementaren Relativismus zu führen. Vielmehr geht es ihr darum, den Leser herauszufordern und in eine aktive Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Standpunkten einzubeziehen.²³⁶

Der Gebrauch wechselnder Perspektiven hat darüber hinaus auch Implikationen in Bezug auf eine damit verbundene Relativierung von Geschlechterzuschreibungen. Während *Sula* fast ausschließlich von Frauen handelt, kommen in *Paradise* Figuren beider Geschlechter vor, aus deren Perspektive berichtet und erzählt wird. So werden beispielsweise die Gedanken der Männer von Ruby oft aus der Sicht ihrer Frauen geschildert. Den Frauen im Ort Ruby kommt dabei eine andere Rolle zu als vielen ihrer Männer. Patricia Turner konstatiert deshalb kritisch:

²³⁵ Wood, S. 114.

²³⁶ Wood, S. 117.

By exposing the men's thoughts only when they have taken up arms, Morrison diminishes the reader's ability to understand how previously nonviolent individuals could develop such a heinous plot. Readers may well wonder what Morrison is doing here: She is certainly aware that black female novelists have been accused of stereotyping men as violent and misogynist; here she appears to do the same through a deliberately one-sided-narrative. It is as if she wants to say that history, once so dominated by male writers and tellers, must now be told by women.²³⁷

Diese Sicht erscheint meines Erachtens allerdings etwas einseitig. So wird nicht allein der gewalttätige Beginn des Romans aus der Perspektive der Männer geschildert, auch an anderen Stellen werden beispielsweise Reverend Misners und Deacon Morgans männliche Sichtweisen des Ortes Ruby wiedergegeben. Da es vor allem die „Haven“-Erinnerungen sind, die von Frauen erzählt werden, wäre eine andere mögliche Interpretation dieses erzählerischen Verfahrens, die ich vorschlagen würde, dass Frauen hier als eine Art kollektives Gedächtnis fungieren. Indem diese die Sichtweisen ihrer Männer wiedergeben und gleichzeitig reflektieren, zeigt Morrison zudem, wie stark ineinander verwoben die Reflexionen und damit verbunden die Identitäten der Männer und der Frauen Rubys sind. Gerade hier wird meines Erachtens ein erzählerisches Ziel Toni Morrisons deutlich: So geht es zwar einerseits oberflächlich um solche Zuordnungen wie die von männlich und weiblich, die sich aber dann auf den zweiten Blick als derart verzahnt und wenig positionierbar herausstellen, dass sie sich schließlich als desolat bzw. irrelevant erweisen.

Eine Äußerung von Toni Morrison ergänzt diese gesellschaftskritische Dimension ihres erzählerischen Verfahrens um zusätzliche Implikationen für die von mir zu untersuchende Identitätsproblematik des Romans. Wie ich bereits erwähnt habe, wird hier auch auf stilistischer Ebene ein einheitliches Subjekt mittels wechselnder Perspektiven und der Abwesenheit zentraler Protagonisten infrage gestellt. Morrison selber hat in einem Interview aber auch noch einen weiteren Aspekt ihrer Schreibweise erläutert, der verdeutlicht, dass ihr erzählerisches Vorgehen der Nichtlinearität und der geschilderten Sprünge zwischen Zeit- und

²³⁷ Turner, S. 3.

Wirklichkeitsebenen in einem direkten Zusammenhang mit den prozessualen und ebenfalls nicht-stringenten Funktionsweisen menschlicher Subjektivität gesehen werden kann. In diesem Interview sagt Morrison, sie würde mit erzählerischen Sprüngen arbeiten und nichtlinear erzählen, weil sie versuche, ihren Text so zu strukturieren, wie ein Bewusstsein arbeitet:

I knew that I couldn't be exclusively chronological. I don't usually write that way anyway, because I think that even though we live chronologically, our consciousness works quite differently. We constantly think about yesterday, or 20 years ago, or the future, as we go about the day. Our minds are always moving back and forth, planning, remembering, regretting. So that seemed to me the way this book should be. Although I do think there's something satisfying to a narrative that moves straight to the point.²³⁸

Diese Äußerung ist in zweierlei Hinsicht sehr interessant: So gibt sie zum einem Aufschluss darüber, dass Morrison auch auf sprachlicher Ebene, die Funktionsweisen des Denkens, Erinnerns und gedanklichen Verarbeitens nachvollzieht. Die Struktur ihrer Romane gleicht also absichtsvoll der Struktur von Träumen, Gedankenströmen, Reflexionen und ist damit bewusst als ein Spiegelbild menschlicher Subjektivität angelegt. Festzuhalten ist deshalb zweitens eine frappierende Korrespondenz von Sprache und Inhalt in Bezug auf die von mir zu untersuchende Identitätsproblematik. So beweist Morrisons Selbstäußerung, ihre Erzählweise versuche das menschliche Bewusstsein zu imitieren, dass dieses aber eben nicht als einheitlich, sondern vielmehr als prozessual und voller Brüche aufgefasst wird, wie es die Schreibweise Morrisons sprachlich ja auch umsetzt.

²³⁸ Toni Morrison. "This Side of Paradise". Amazon (1998) Online: <http://www.amazon.com/exec/obidos/ts/feature/7651/107-8353249-5555727..>

3. Ruby

Indem ich mich auf einige Hauptaspekte beschränke, werde ich mich zunächst mit dem Schauplatz Ruby beschäftigen. Hier wird offensichtlich, dass dieser einerseits in seiner Beschaffenheit Ausdruck des Wunsches seiner Bewohner nach festen Gewissheiten ist und damit im Gegensatz zum Kloster einer Art symbolischer Ordnung entspricht. Andererseits lässt sich hier erkennen, dass Morrison bereits die Möglichkeit einheitlicher Entitäten und fester Gewissheiten hinterfragt, indem sie Ruby in hohem Maße ambivalent gestaltet.

Anhand des sogenannten „Disallowing“, das den Bewohnern Rubys noch vor Gründung ihres Ortes widerfährt, werde ich zeigen, wie dieses Erlebnis zu einem Kristallisationspunkt der polarisierenden Ideologie des Ortes Ruby wird. So werden anhand dieses Erlebnisses die Konstitutionsweisen des westlichen autonomen Subjektes vorgestellt und damit gezeigt, unter welchen Voraussetzungen sich Identität über die Ausgrenzung des Anderen bildet.

Auch das Monument des Ortes, ein steinerner Dorf-Ofen, macht die in dem Ort Ruby bestehenden Polaritäten deutlich, während seine Inschrift als Paradebeispiel für die Offenheit und Prozesshaftigkeit sprachlicher Bedeutung an sich dient.

3.1. Ruby als Schauplatz

Wie bereits erwähnt, lässt sich der Ort Ruby als symbolische Ordnung interpretieren, indem er ebenso wie Nels mütterliche Linie in *Sula* eine Gemeinschaft verkörpert, die in ungewöhnlich hohem Maße von Normen und Werten, insbesondere denen des institutionalisierten Christentums und denen des Patriarchats geprägt ist.

Bereits äußerlich ist Ruby klar und übersichtlich aufgebaut, wobei seine auffällige äußere Ordnung mit seiner inneren Ordnung zu korrespondieren scheint. So geht insbesondere die strukturelle Symmetrie des Ortes mit seiner ausgeprägten christlichen Religiosität einher. Paul Gray schreibt

dazu:“(...) she (Morrison) builds Ruby practically brick by brick: its streets (named after the four Gospels), the three churches (Baptist, Methodist, Pentecostal) ministering to a population of 360.”²³⁹ Dabei fällt auf, dass sich auch numerisch eine Symmetrie ergibt: Denn die Bevölkerungszahl 360 ist eine sowohl durch drei (drei Kirchen: Mount Calvary, New Zion, Holy Redeemer) und vier (vier Evangelisten) teilbare Zahl, dabei decken die drei Kirchen in einem ausgewogenen Verhältnis drei wichtige protestantische Strömungen ab und spielen gleichzeitig mit ihrer Dreizahl auf die göttliche Trinität an.

Eine weitere Symmetrie ergibt sich durch die achsensymmetrische Benennung der Straßen auf beiden Seiten der Central Avenue: Heißen die ursprünglichen Straßen nach den vier Evangelisten sowie dem Kirchengründer Petrus, übernehmen ihre später hinzugefügten Verlängerungen jenseits der Hauptstraße diese Namen, fügen allerdings immer noch ein „Cross“ hinzu, das den Namen vorangestellt wird. Die Symbolik der Kreuzigung und der Verweis auf die Leidensgeschichte Christi klingen hier in einer angedeuteten Analogie zu dem Leidensweg der Bewohner Rubys an.²⁴⁰

In einem Interview in „The NewsHour with Jim Lehrer“ betont auch Toni Morrison die in Ruby herrschende patriarchale und protestantische Ordnung, die in einem Kontrast zu der im Kloster praktizierten Magie und Spiritualität steht:

Well, Ruby has the characteristics, the features of the Old Testament. It's patriarchal. The men are very protective of their women, very concerned about their role as leaders. The convent, as it evolves, becomes a kind of crash pad for some women who are running away from all sorts of trauma, and they don't seek the company of men. They have been hurt profoundly by men, so that even though they quarrel and fight most of the time, they're in what they consider a free place, a place where they don't have to fear

²³⁹ Paul Gray. „Paradise Found“. TIME Vol 151 No 2 , (January 19th 1998): 4.

²⁴⁰ Insgesamt ist der Roman gespickt mit Bibelanalogien. Während der Gründervater Zecharias dem biblischen Moses sehr ähnelt, gleicht das Empfangen seiner Vision der Szene im Garten Gethsemane (96-97). Gleichzeitig lassen sich in den zahlreichen Bibelanalogien aber auch kritische Töne vermerken. Denn wie sich herausstellt, verlieren christliche Werte wie Nächstenliebe in Ruby zunehmend an Stellenwert.

that they are the people to be preyed upon, but the values are different. You have a very profound Protestant religion in Ruby, and you have something that verges on magic that is non-institutional religion in the convent. The values are entirely different. The women are--you know--examples of the 70's. And the conservative black community is affronted and horrified by that.²⁴¹

Nach dem Willen seiner Gründerväter ist Ruby Inbegriff ihres Wunsches nach festen Gewissheiten und auf klar zu erkennenden Polarisierungen aufgebaut. Indem sie zugleich den Schauplatz Ruby wie den Bottom in *Sula* höchst ambivalent gestaltet, hinterfragt Morrison deren ideologischen Entwurf gleichzeitig implizit. Diese Ambivalenz stellt sich in Ruby jedoch etwas anders dar als in *Sula*. Dort beginnt die Erzählung mit der Zerstörung des Bottom, so dass der Ort des Geschehens nicht mehr existiert, während die Handlung erzählt wird. In *Paradise* wird zum einen generell die Idee eines zentralen Schauplatzes dadurch hinterfragt, dass es den ganzen Roman hindurch zwei Schauplätze gibt, das Kloster und Ruby. Zum anderen gibt es den Ort Ruby als solchen sowohl in seiner Entwicklung als auch in einem übertragenen Sinne mehrfach.

Die Geschichte des Ortes Ruby zeigt nämlich, dass es schon einen Vorgänger-Ort namens Haven gab, dessen Versuch einer selbständigen, nur schwarzen Gemeinde erst zu gelingen schien und dann scheiterte. Indem der Ort Ruby bereits den fehlgeschlagenen Versuch des Ortes Haven in sich trägt, ist er insofern schon doppelt. Dass diese Zweifelt durchaus intendiert ist, lässt sich daran erkennen, dass die erste und zweite Siedlung zunächst für drei Jahre „Haven“ und „New Haven“ hießen, auch wenn einige Bewohner von Anfang an dagegen waren: „Haven had been the name most agreed to, although a few were loud in suggesting other names – names that did not speak of failure new or repeated.“ (17) So hat „New Haven“ nicht nur den Beigeschmack des Versagens, auch wäre eine solche Namensgebung dem Verhalten der weißen Einwanderer in die Neue Welt ohnehin zu ähnlich – denn die migrierenden ehemaligen

²⁴¹ Jim Lehrer. *The Newshour with Toni Morrison*. Transcript, March 9, 1998. http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june98/morrison_3-9.html.

Sklassen begreifen sich als Antipoden zur weißen Welt. Gleichzeitig ergibt sich hier eine Parallele zu *Sula*. Denn ebenso wie der Bottom gleichzeitig auch Medallion heißt und sich so einer „entweder-oder-Logik“ entzieht, ist Ruby durch seine historische Zweinamigkeit nicht als Einheit zu denken.

Die Tatsache aber, dass beide Schauplätze unterschiedliche Namen tragen, verdeutlicht auch die sich verändernde Gründungsmotivation. Der Name der ersten Siedlung „Haven“ - dem Wort „heaven“ sehr ähnlich - spiegelt schon in seiner Bezeichnung den Wunsch der Bewohner wider, für sich und ihre Nachfahren eine Art Himmel auf Erden zu schaffen. Doch der Versuch, Haven zu einer „dreamtown in Oklahoma Territory“ zu machen, scheitert, als immer mehr Bewohner abwandern. So wird aus dem erhofften Himmel auf Erden schließlich „Haven, a ghosttown in Oklahoma State“ (5). Der zweite Weltkrieg bringt eine zusätzliche Desillusionierung mit sich:

Veterans of WW II, the founders of Ruby, return home, see what has happened to Haven, and recognize that they are living through the Disallowing Part Two, as they hear stories about the missing testicles of black soldiers and about black veterans having their medals ripped off them by rednecks and Sons of the Confederacy.²⁴²

Gerade aus der Erfahrung dieses Scheiterns heraus wächst in den restlichen fünfzehn (beziehungsweise neun) Familien, unter ihnen die Morganbrüder, der Entschluss, einen neuen Ort zu gründen.

Die zweite Namensgebung, Ruby, birgt nicht mehr die Hoffnung auf einen sicheren, beinahe himmlischen Hafen, sondern bringt den Schock einer Diskriminierung zum Ausdruck, die der Schwester der Morgan-Zwillinge widerfährt und zu einem kollektiven Trauma der Gemeinschaft wird. Vor dem Hintergrund der sich wiederholenden Zurückweisungen (Disallowing I und II) fällt auf, dass der Name des zweiten Ortes, der aus dieser neuen schlechten Erfahrung heraus gegründet wird, nun deutlicher als zuvor an die Folgen einer erneuten ungeheuerlichen rassistischen Erniedrigung

²⁴² Bouson, S. 200 -201.

erinnern soll. Wie bereits erwähnt, ist Ruby der Name der Schwester von Steward und Deacon Morgan, die starb, weil sie schwer erkrankt zu lange auf einen Arzt warten musste. Nach ihrem Tod erfahren die Brüder, dass es nur deshalb so lange dauerte einen Arzt zu finden, weil man nach einem Tierarzt gesucht hatte. Ihr Name wird damit zu einem Symbol des bereits erlittenen Rassismus, der die Rubybewohner außerhalb ihres selbstgeschaffenen scheinbaren Idylls jederzeit treffen kann.

Lässt sich also zum einen sagen, dass die Schauplätze in ihrer Zweierheit immer auf einander verweisen und damit nicht als einheitlich zu denken sind, sind diese darüber hinaus geprägt von einem Ineinander von Abwesenheit und Anwesenheit, da beide Orte vor allem durch das charakterisiert sind, was in ihnen nicht existiert, bzw. was diese ausschließen: seien dies Weiße oder hellhäutige Schwarze, Nicht-Christen oder gar unabhängige Frauen wie die, die das nahe liegende Kloster bewohnen. Dies bestätigt sich inhaltlich im Text auch durch die Sichtweise von Reverend Misner, einem der zwei Priester des Ortes, der Ruby eher negativ durch das definiert, was dieser auszuschließen versucht. Er charakterisiert Ruby als einen „hard-won heaven defined only by the absence of the unsaved, the unworthy and the strange.“ (306) / (213) Doch wie ich zeigen werde, sind gerade diese Ausgeschlossenen ebenfalls in einem Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit den Bewohnern des Ortes zwar unerwünscht, gleichzeitig aber als deren negative Projektionsfläche immer präsent.

Die Darstellung Rubys als Gemeinde an sich erfolgt ebenfalls nicht einheitlich, sondern wird von dessen Bewohnern aus den unterschiedlichsten und teilweise gegensätzlichen Perspektiven wahrgenommen. Mitgründer von Ruby und deren prominenteste Vertreter sind die Morgan-Zwillinge. Deacon Morgans Sichtweise ist der von Reverend Misner entgegengesetzt. Er sieht Ruby dementsprechend nicht negativ-konnotiert, sondern verklärt als eine schwarze Utopie:

(...) quiet white and yellow houses full of industry, in them were elegant black women at useful tasks, orderly cupboards minus surfeit or

miserliness, linen laundered and ironed to perfection; good meat seasoned and ready for roasting. (111)

Die Ideologie des Ortes verstärkt diese Verklärung und vermittelt den Dorfbewohnern außerdem, an einem gewissermaßen auserwählten, nahezu jenseitigen Ort zu leben. Da außer Ruby, Delia und ihrem Kind niemand in Ruby stirbt, leiten die Rubybewohner daraus ab, dass sie gesegnet seien. Wie aus der Perspektive von Patricia Best erzählt wird, halten sie ihre vermeintliche Unsterblichkeit für die Belohnung dafür, dass sie auf die Reinheit ihrer eight-rock-dunklen Rasse achten: „Unadulterated and unadulteried blood held its magic as long as it resided in Ruby. That was their recipe. That was their deal. For Immortality“ (217).

Schon einige Begrifflichkeiten antizipieren den Prozess, in dem immer mehr die Grenzen verschwimmen zwischen den verhassten Weißen und hellhäutigeren Schwarzen und den Frauen, die das Kloster bewohnen. Sagt Patricia an einer Stelle „in this town the two words – outsider and enemy - mean the same“ (210), wird „Out There“ (16) zu einem Schlüsselbegriff der Bewohner für alles, was sie als Schwarze in der weiß geprägten Welt bedroht und vor dem sie sich für immer schützen wollen:

Ten generations had known what lay Out There: space, once beckoning and free, became unmonitored and seething; became a void where random and organized evil erupted when and where it chose... Out There where your children were sport, your women quarry, and where your very person could be annulled... Out There where every cluster of whitemen looked like a posse, being alone was being dead. (16).

Der Begriff „Out there“ wird interessanterweise später auch auf die Frauen des Klosters gemünzt verwendet, womit schließlich auch deren Ort (er ist tatsächlich, der einzige, der in der *Nähe* von Ruby liegt) umdefiniert wird.

Anhand des sogenannten „Disallowing“, das den Bewohnern Rubys noch vor Gründung ihres Ortes widerfährt, werde ich nun zeigen, wie dieses Erlebnis die polarisierende Ideologie des Ortes Ruby begründet. Darüber hinaus werden anhand dieser Erfahrung die Konstitutionsweisen des westlich-metaphysischen Subjektes vorgestellt, das sich ebenfalls über die Ausgrenzung des Anderen bildet.

3.2. Das Disallowing als Kristallisationspunkt der Polarisierungen

Von Anfang an wird relativ deutlich, dass Hautfarben und Rassenzugehörigkeiten eine maßgebliche Rolle in der Konstitution der Identität der Rubybewohner spielen. So beginnt die Schilderung ihrer Geschichte damit, dass erzählt wird, wie sich ihre Vorfahren im Jahr 1880 als ehemalige Sklaven aus Louisiana und Mississippi auf eine Wanderung gen Westen begeben, um auf dem Gebiet von Oklahoma für sich und ihre Familien eine Zukunft aufzubauen. Dabei müssen sie recht schnell lernen, dass zwar die Zeit der Sklaverei, nicht aber die der rassistischen Diskriminierung vorbei ist. Zwar blicken sie voller Stolz darauf zurück, dass in den Jahren nach dem Bürgerkrieg drei der Ihren zu Parlamentsvertretern gewählt wurden und viele andere während der Ära der Rekonstruktion am Aufbau des Landes mithalfen. Doch während der ausgeprägte Stolz der späteren Rubybewohner auf die Leistungen ihrer Vorfahren beschrieben wird, ist in diese Schilderung das eingeflochten, was diesen Stolz untergräbt: Die Erniedrigungen und schweren Zeiten, die die Vorfahren der Gründerväter in den Jahren der Sklaverei und nach der Ära der Rekonstruktion hinter sich lassen mussten. So bekam die zunächst positive Selbstbestätigung in den Jahren des Aufbaus durch neuerliche rassistische Zurücksetzungen umgehend Brüche. Ihre Hautfarbe, so waren sie sicher, hatte dazu geführt, dass sie nach vollendeter Arbeit in den Aufbaujahren aus ihren Positionen wieder entlassen wurden und sich für fünfzehn Jahre von 1875 bis 1890 mit Hilfsarbeitertätigkeiten begnügen mussten. Indem sie Scham in Stolz wandten, definierten die Vorfahren der Rubybewohner daraufhin ihre tiefschwarze Hautfarbe als etwas besonderes, ein Zeichen „of racial purity“ (194) um, und benannten sie nach der untersten Sohle, die es in Kohlebergwerken gibt „eight-rock“ (194). Brooks Bouson schreibt hierzu: „In a classic shame defense, Ruby’s ancestors respond to their „contemptuous dismissal by the lucky“ with reactive pride, becoming „stiffer, prouder with each misfortune“

(14).²⁴³ Den Schilderungen ihrer Demütigungen werden im Verlauf der Erzählung Passagen entgegengesetzt, die den von ihnen entwickelten Stolz auf ihre Hautfarbe, dessen Grundlage die Ablehnung all derer ist, die anders sind als sie, aus ihrer Perspektive beschreiben: „Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they really felt about those who weren't eight-rock like them.“ (193).

Die für sie prägendste Erfahrung machen sie allerdings, als sie hoffen, sich in einer der bereits existierenden Siedlungen von anderen Ex-Sklaven niederlassen zu dürfen und von diesen anderen Schwarzen, die hellhäutiger sind als sie, zurückgewiesen werden. So stellt sich heraus, dass die Wurzel aller Polaritäten, auf denen Ruby aufgebaut ist, zwar zum einen in den Traumata der Sklaverei und in den Diskriminierungen der nachfolgenden Jahre begründet ist. Zum anderen und vor allem aber bildet sie sich nach einem spezifischen Ereignis heraus, das der Leser als das sogenannte „disallowing“ kennen lernt. Im Text heißt es dazu: „Everything anybody wanted to know about the citizens of Haven or Ruby lay in the ramifications of that one rebuff out of many“ (189). Die Zurückweisung durch die ebenfalls schwarzen, aber hellhäutigeren und reicheren Bewohner eines Ortes, der sarkastischerweise „Fairly“ heißt, aufgrund ihrer sehr dunklen Hautfarbe wird zu einem Schlüsselerlebnis, das die Gruppe der Wanderer in ihrer kollektiven Demütigung und ihrem nachfolgenden Hass für immer zusammenschweißt:

Afterwards, the people...became a tight band of wayfarers bound by the enormity of what had happened to them. Their horror of whites was convulsive but abstract. They saved the clarity of their hatred for the men who had insulted them in ways too confounding for language. (189)

Den Bewohnern Rubys wird dieses Erlebnis nicht nur zum Trauma, sondern mehr noch zur Wurzel ihres Abgrenzungsverhaltens:

For ten generations they had believed the division they fought to close was free against slave and rich against poor. Usually, but not always, white against black. Now they saw a new separation: light-skinned against black.

²⁴³ Bouson, S. 196.

Oh they knew there was a difference in the minds of whites, but it had not struck them before that it was of consequence, serious consequence, to Negroes themselves. Serious enough that their daughters would be shunned as brides; their sons chosen last; that colored men would be embarrassed to be seen socially with their sisters. (194)

Wie aus diesem Zitat deutlich wird, sind Gegensatzgefüge wie die von schwarz / weiß, reich / arm, frei / versklavt einerseits genau die von ihnen verhassten, aber auch gewohnten Orientierungsmuster, so dass sich ihr Bewusstsein schon immer über binäre Oppositionen konstituierte. Die mehr als irritierende Ablehnung durch hellhäutigere Schwarze aber beschert ihnen nicht nur die Erniedrigung der weiteren Herabstufung ihres Status durch ebenfalls Schwarze, sondern bringt auch die Symmetrie dessen durcheinander, worauf sie sich bis dahin eingestellt hatten. Denn plötzlich gibt es Gegensätze zwischen schwarz und schwarz, Ex-Sklave und Ex-Sklave.

Indem das „disallowing“ als eindeutig negatives Erlebnis geschildert wird, wird hier gleichzeitig eine Konstitution von Bedeutung hinterfragt, die auf binären Oppositionen beruht. Dabei wird in einigen Bemerkungen im Text außerdem das Ineinander von Sprache und Identität deutlich, denn das Verhalten der anderen Ex-Sklaven lässt sich für sie nicht nur emotional und kognitiv nicht begreifen, es lässt sie auch sprach-los zurück: So wird die Art und Weise der Ablehnung als „in ways too confounding for language“ (189) beschrieben und meint hier insofern auch das Ineinander ihres sprachlichen und kognitiven Fassungsvermögens. An anderer Stelle wird das Disallowing umschrieben als „disbelievable words formed in the mouths of men to other men“ (189).

Die Fixierung auf Rassenzugehörigkeit hat außerdem einen spezifischen historischen Kontext. Wie Justine Tally betont, waren Rassenzugehörigkeit und Assimilation im 19. Jahrhundert ein zentrales Thema. Das Verhalten der Fairly-Bewohner ist damit eine Anspielung auf diejenigen Schwarzen, die ihre eigenen Wurzeln verleugneten, um sich

erfolgreicher assimilieren zu können.²⁴⁴ Um aber umgekehrt Schwarze als solche weiterhin positionierbar zu machen, seien es paradoxerweise Weiße gewesen, die sich um die Konservierung schwarzer Dialekte und Musik kümmerten: „At a time in which interest in conserving the dialects and the music, oddly enough, was largely created by white people (attempting to locate blackness) blacks were aping white ways in an attempt to claim a place in society.“²⁴⁵

Die Reaktion der späteren Rubybewohner auf diese äußerste Zurückweisung und Erniedrigung ist gewissermaßen paradox. Anstatt dieses Ereignis als Chance zu nutzen, ergibt sich für sie daraus keine positive Entwicklung, sondern vielmehr deren Gegenteil: Die Erschütterung ihrer gewohnten Orientierungsmuster lässt sie nur umso mehr an derartigen Schemata festhalten. So ziehen sie nun ihrerseits die Grenze zwischen sich und anderen, nur auf die exakt entgegengesetzte Art und Weise. Anstatt die Konstruktion der Vorurteile, unter denen sie existentiell zu leiden haben, zu durchschauen oder gar zu durchbrechen, reproduzieren die späteren Rubybewohner diese. Ihre Nachahmung polarisierender binärer Oppositionen, wie sie für dominante Ideologien charakteristisch sind, mündet schließlich in der Errichtung eigener Siedlungen wie Haven und Ruby, in denen nun umgekehrt Hellhäutige diskriminiert werden. Hier, so stellt sich heraus, ist dabei erneut vor allem die Konstruktion polarisierender Gegensatzgefüge wichtig: Es muss eine Ordnung herrschen, in der sie sich wiederfinden, in der nicht zu hinterfragende Werte und eine einheitliche, christlich geprägte Weltanschauung für alle eine verbindliche Orientierung zwischen Gut und Böse bietet. Bouson zufolge erfinden sie deshalb separatistische Regeln

²⁴⁴ Brooks Bouson schreibt hierzu: „In consolidating their own sense of racial superiority by devaluing the dark-skinned eight-rock people, the Fairly people reproduce the rigid racial and economic demarcations and the polarizing binarisms of white/black and us/them found in the dominant culture. In *Paradise* Morrison exposes how color prejudice functions as a social construction“. Bouson, S. 197. Diesen starken ideologischen Akzent bestätigt auch Justine Tally: „the excessive love of *Paradise* is an obsession with ideology, not necessarily religious ideology, but with that need to define oneself from without rather than from within the self.“ Tally, S. 17.

²⁴⁵ Tally, S. 19.

für die Gemeinschaft, die die Reinheit ihres Blutes garantieren sollen und schaffen sich in der klaren Unterscheidung zwischen rein und unrein, sich und anderen, vor allem aber in Abgrenzung zu dem abgelehnten Anderen eine Ideologie eigener Dominanz:

Internalizing the racist ideology that divides people into the categories pure/impure and us/ them, the eight-rock people construct those who are not eight-rock as the inferior, degraded, impure Other and establish a blood rule(...).²⁴⁶

Wie auch Morrison in einem Spiegel-Interview im Unterschied zu ihrem Entwurf des Klosters verdeutlicht, schließen die Rubybewohner nun alle diejenigen aus, von denen sie bereits gedemütigt wurden oder jemals erniedrigt werden könnten, und halten sich in einem maximalen Verdrängungs-, aber auch Nachahmungsmechanismus für etwas Besseres als Weiße oder hellere Schwarze:

In *Paradise* gibt es zwei Gruppen von Menschen: Die Frauen, die sich in dem verlassenen Kloster zusammenfinden, bilden eine Gemeinschaft, für die Rasse vollkommen irrelevant ist. Den schwarzen Bewohnern des nahe gelegenen Dorfes Ruby dagegen bedeutet Rasse alles. Die Reinheit ihres Blutes ist ihr Lebensinhalt und sie verdammen jeden, dessen Stammbaum nicht genauso schwarz ist. In dieser Gegenüberstellung kann der Leser die Spannung spüren zwischen einer Gesellschaft, die von Rasse besessen ist, und einer, die sich davon freigemacht hat.²⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich deshalb feststellen, dass sich in Ruby - insbesondere infolge einer spezifischen Erfahrung des „Disallowing“ - Identität über Polaritäten und die Ausgrenzung des Anderen und damit über ein Gegensatzgefüge aufbaut, das in seiner scharfen Trennung von Gegensätzen der Instanz des Symbolischen entspricht.

In ihrem Essaywerk „Playing in the Dark“ weist Morrison darauf hin, dass ebensolche Abgrenzungsmechanismen im 19. Jahrhundert zu der Herausbildung einer nationalen nordamerikanischen Identität beitrugen:

Black slavery enriched the country's creative possibilities. For in that construction of blackness and enslavement could be found not only the not-

²⁴⁶ Bouson, S. 200.

²⁴⁷ Toni Morrison. „Ich musste mich wehren“. *Der Spiegel* 42 (18.10.1999): S. 246.

free, but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of the not-me.²⁴⁸

Vollzog sich Morrisons theoretischen Ausführungen zufolge die Identitätsbildung des weißen Amerika über die Ausgrenzung Schwarzer als dem Anderen, ist in dem Verhalten der Rubybewohner, die explizit in Hellhäutigeren ihr abzulehnendes Anderes definieren, hierzu eine absichtsvolle, historische Analogie zu sehen. So versucht Morrison mit dieser Vertauschung, die Konstitutionsweisen des westlich-metaphysischen Subjektes offenzulegen, um diese gleichzeitig mittels ihrer erzähltechnischen Inversion zu dekonstruieren.

3.3. Der Ofen - Zentrum des Ortes Ruby

Das Monument des Ofens ist eine vielschichtige Metapher für Ruby und fungiert gleichzeitig auf sprachlicher Ebene als Paradebeispiel für die Offenheit und Prozesshaftigkeit von Bedeutung an sich. Denn ebenso wenig wie für die Ruby-Bewohner eine Heimat als solche „feststeht“, bietet das, was sie als äußeres Zeichen ihrer bereits vollbrachten Leistungen aus ihrer ersten Siedlung Haven mitbringen – ein großer, selbstgeschmiedeter Ofen - einen festen Kern oder Halt.

Im krassen Gegensatz zu dem tatsächlich üppigen, paradieshaft wirkenden Klostergarten ist der stets großgeschriebene „Oven“ zunächst Inbegriff der harten Arbeit der Bewohner Rubys, das Monument ihrer Geschichte und sehr irdisches Symbol für alles, was er der Gemeinschaft zunächst bedeutete: Wärme, Nahrungsquelle und ein Zentrum für Gemeinsamkeit und Geborgenheit. Es ist insofern kein Zufall, dass alle wichtigen und teilweise sogar entscheidenden Ereignisse des Ortes sich am Ofen abspielen. Dabei wechselt der Ofen im Verlauf der Geschichte seine Bedeutung, denn im Ruby der späten sechziger Jahre hat er seine Funktion als gemeinschaftlicher Backofen eingebüßt (wie es ihn im

²⁴⁸ Morrison (PitD), S. 38.

übrigen im Convent bis zuletzt gibt) und ist zunächst in erster Linie eine Art Memorial. So schreibt Jill Matus: „The Oven both nourished them and monumentalized, what they had done.“²⁴⁹ Auch Patricia Turner zufolge steht der Ofen vor allem für die Energie und den Willen der ehemaligen Sklaven, sich eine bessere Zukunft zu schaffen: „Unlike many public monuments, the Oven never deteriorates into a neglected artifact. To Ruby`s most zealous older male citizens, the Oven symbolizes the vision and drive of their ex-slave ancestors.“²⁵⁰

Wie Bouson bemerkt, geht seine metaphorische Bedeutung aber auch zurück in die Zeit der Sklaverei. Denn waren die schwarzen Küchensklavinnen nur allzu oft Opfer von Vergewaltigungen durch ihre weißen Herren und bekamen infolgedessen mulatte Nachkommen, bewies die schwarze Hautfarbe der Rubybewohner immerhin die Abwesenheit derartiger zusätzlicher Entwürdigungen:

The Oven also recalls the slavery past of the Old Fathers, serving as a visible reminder of their pride in the fact that none of their eight-rock women had worked in white kitchens as slaves, work that carried with it the likelihood of the rape of the slave kitchen workers and thus the tainting of pure eight-rock-blood.²⁵¹

Der Ofen bildet außerdem einen gewissen Scheideweg zwischen den Geschlechtern. So tat sich schon bei seinem Transport eine Kluft zwischen Männern und Frauen auf:

(...) the women nodded when the men took the Oven apart, packed, moved, and reassembled it. But privately they resented the truck space given over to it – rather than a few more sacks of seed, rather than shoats or even a child`s crib. (103)

Die Skepsis der pragmatisch denkenden Frauen des Ortes bestätigt sich, als der Ofen in Ruby tatsächlich nicht mehr als solcher gebraucht wird. Sehr zum Ärger der älteren Männer verliert er immer mehr an Bedeutung als Monument der Geschichte des Ortes, indem er zum Treffpunkt der

²⁴⁹ Matus, S. 6-7.

²⁵⁰ Turner, S. 4.

²⁵¹ Bouson, S. 198.

Dorfjugend und zu einem Platz wird, an den junge Paare gehen, um dort in den Abendstunden zu flirten. Als seine historische Bedeutung jedoch droht, von der jüngeren Generation ausdrücklich hinterfragt zu werden, wird der Ofen schließlich zum Schauplatz, an dem sich - ausgelöst durch das Graffiti einer schwarzen Faust - unter anderem die Generationenkonflikte der Rubybewohner herauskristallisieren und schließlich ausgetragen werden.

Der älteren Generation, namentlich den Morgan-Zwillingen, behagt zunächst der Umgang der Jugend mit ihrer von dem Ofen symbolisierten Vergangenheit nicht. Auch Brooks Bouson führt dazu aus:

In the view of Deacon, the oven which was a vital community meeting place where the baptized entered sanctified life, has become reduced to a gathering place for Ruby's lazy young people (111). Once a symbol for eight-rock solidarity, the oven comes to signify community dissention and the loss of a group consensus about what to respect and value.²⁵²

Die ohnehin bestehenden Spannungen zwischen Jung und Alt spitzen sich endgültig zu, als die Mädchen des Klosters den Fehler begehen, sich in leichter, aufreizender Kleidung und mit provozierendem Verhalten bei einem ihrer seltenen Ausflüge in den Ort ausgerechnet an diesem Ofen niederzulassen und mit der Dorfjugend zu flirten. Dem polarisierenden Gefüge der Dorfgemeinschaft entsprechend ist es insofern folgerichtig, dass anschließend der konservative Pastor Pulliam ebenfalls am Ofen zum ersten Mal öffentlich gegen die Mädchen im Kloster aufwiegelt und auch der gewaltsame Überfall auf das Kloster von hier aus geplant wird. Insgesamt lässt sich also feststellen, dass der Ofen nicht nur kein einheitlich zu sehendes Symbol des Dorfes, sondern darüber hinaus Kristallisationspunkt der in der Gemeinschaft des Ortes bestehenden Gegensatzgefüge ist.

Genauso wenig eindeutig wie die Funktion des Ofens ist die Bedeutung seiner Inschrift, einem nahezu heiligen Leitspruch der Gemeinschaft. Als

²⁵² Bouson, S. 202.

zwischen Abbau des Ofens in Haven und seinem Wiederaufbau in Ruby das Anfangswort der Inschrift verloren geht, zeigt sich nämlich, dass auch die Inschrift des Ofens mit einem Mal interpretationsoffen und hinterfragbar ist. Zunächst als etwas unverständlich hingenommen gilt den älteren Bewohnern als unantastbar, dass darin immer „Beware the furrow of his brow“ gelesen wurde. Denn nach dem Willen der Gründerväter sollte die Losung zur Furcht vor einem strafenden Gott ermahnen. Bouson zufolge ist diese Mahnung gleichzeitig auf die Bewohner des Ortes Fairly gemünzt: „Zechariah’s words are said to memorialize the deep and enduring „burn of shame-rage felt by the Old Fathers, for the inscription was meant as a threat to those who had disallowed“ the eight-rock people of Haven.“²⁵³. War der Ofen in Haven einst Symbol dessen, was seine Erbauer erreicht hatten, scheint sich die Bedeutung der Inschrift zu wandeln, als sich in Ruby Probleme auftun: „...no one quite knew where the words came from. They could have been invented, stolen or forged: „words that seemed at first to bless them; later to confound them, finally to announce that they had lost.“ (7). Erweist sich die Losung so aber als wandelbar, möchte die junge Generation sie schließlich den veränderten Erfordernissen der Zeit anpassen und findet dabei die Ermutigung des baptistischen Priesters. Gemäß der schwarzen Bürgerrechtsbewegung möchten die Jungen darin „Be the furrow of his brow“ geschrieben sehen und argumentieren mit einer eigenen Interpretation schwarzer Geschichte: „no ex-slave would tell us to be scared all the time. To always be ducking and diving, trying to look out every minute in case He is `s getting ready to throw something at us, keep us down.“ (84) Eine der wenigen jungen emanzipierten Frauen des Ortes, Anna Flood, bringt schließlich auch noch eine feministisch geprägte Lesart ein und schlägt vor, „Be the furrow of her brow“ zu schreiben.

Indem die junge Generation die von den Gründervätern festgelegte Lesart herausfordert, rührt sie für diese jedoch an den Grundfesten der

²⁵³ Bouson, S. 194/195.

Gemeinschaft. Denn plötzlich ist das, was ihnen Kontinuität gab und festzustehen schien, offen und bietet den Bewohnern von Ruby statt Sicherheit Verunsicherung. Jill Matus zufolge lässt sich der Ofen deshalb auch als Metapher für die Unfähigkeit der Rubybewohner lesen, mit ihrer eigenen Geschichte umzugehen und mahnt sie an, dem wechselvollen Verlauf der Zeit zu folgen:

The Oven is a lieu de memoire and a central symbol of the town's commitment to a God-fearing, communal life, but it also draws attention through its enigmatic motto to the impossibility of denying change and the importance of reinterpreting tradition.²⁵⁴

Auch auf sprachlicher Ebene lässt sich die immer neu zu interpretierende Losung als generelle Hinterfragung einer als einheitlich begriffenen sprachlichen Bedeutung lesen. Justine Tally sieht hierin schließlich eine Anspielung auf die Kanon-Debatte:

(...) this struggle over the text inscribed on the Oven can be interpreted in light of the debate over „canon“ versus „multiculturalism“. The men of Ruby are obsessed with the sanctity of the Oven, a monolithic structure representative of the canon, but Soane muses that now „minus the baptisms the Oven had no real value“ (103); it has become a lifeless monument to the past but of little meaning to the present.²⁵⁵

Abschließend lässt sich konstatieren, dass der Ofen nicht nur in seiner Funktion und Bedeutung für den Ort, sondern ganz besonders auch durch seine interpretationsoffene Inschrift den Bewohnern genau das nicht bietet, was diese sich mit seinem Bau am dringendsten wünschten: Ein monolithisch-einheitlich zu denkendes, unveränderbares Symbol ihrer Identität.

²⁵⁴ Matus, S. 160.

²⁵⁵ Tally, S. 53.

4. Die Bewohner Rubys

4.1. Einleitung

Auf der Ebene der Figurenkonstellation möchte ich nun zeigen, inwiefern in *Paradise* das Konzept eines autonomen Subjektes einerseits entworfen, andererseits aber auch hinterfragt wird. So geschieht dies zum einen durch die Figuren der Brüder Easter und Scout Morgan, aber ebenso durch die ständige Verwendung von Doppelungen auf der Ebene der Figurenkonstellation. Nutzt Morrison hier kontrastierende Personen, wie die der gegensätzlichen Priester Reverend Misner und Reverend Pulliam, um zu zeigen, wie sich Identität über Gegensätze bildet, hinterfragt sie dies jedoch gleichzeitig, indem sie anhand der Morgan-Zwillinge und ihrer Großväter die Prozesshaftigkeit von Identität und die Bedeutung einer Akzeptanz der eigenen Differenz deutlich macht.

Am Beispiel der Frau und der Tochter von Roger Best sowie anhand anderer Frauen von Ruby möchte ich verdeutlichen, wie sich die Ausgrenzung des Anderen im Ort Ruby insbesondere in Bezug auf Frauen darstellt. Dabei werde ich herausarbeiten, inwiefern dichotomisierte Bilder von Weiblichkeit konstitutiv für die Ideologie des Ortes sind, die schließlich zu dem gewaltsamen Überfall auf das Kloster führt.

4.2. Scout and Easter als Weiterentwicklung des Shadrack - Motivs: Auflösung des einheitlichen Subjekts

Die Auflösung des einheitlichen Subjekts – wie es im Roman *Sula* am Beispiel der Kriegserlebnisse von Shadrack thematisiert wird - wird in *Paradise* fortgeführt und mit den Söhnen von Soane und Deacon Morgan, die nur noch in zerstückelten Körperfetzen aus dem Krieg zurückkehren, noch drastischer zugespitzt. Thematisch knüpfen die Passagen über Scout und Easter Morgan an die Schilderung von Shadracks Kriegserlebnissen in *Sula* an. Dabei erfährt man zuerst indirekt von den

beiden jungen Männern, nämlich aus dem stolzen Bericht ihrer Mutter Soane, dass diese in Vietnam seien und über Ostern nach Hause kämen. Dies, so wird später deutlich, ist ihr letzter Besuch in Ruby. Als nächstes kommen in dichter Abfolge die Kunde von ihrem Tod, wenig später Briefe, die vor ihrem Tod geschrieben wurden und die ihre Mutter nicht zu öffnen fertig bringt, und dann schließlich ihre Särge.

Im Unterschied zu *Sula* handelt es sich hier nicht um Erlebnisse, die aus der Sicht einer Person wie Shadrack geschildert werden, die letztlich darüber den Verstand verliert, sondern um direkte Todesfälle von Bewohnern des Ortes Ruby. Zwar ist niemand Zeuge ihres Sterbens, aber aus seinen Erinnerungen des Zweiten Weltkriegs weiß ihr Vater Deek Morgan, dass Männer, die im Krieg getötet wurden, selten überhaupt intakte Körper behielten, sondern oft von der Detonation der Sprengkörper in viele kleine Stücke gerissen wurden. Die Analogie zu dem enthaupteten Soldaten in *Sula*, der bereits tödlich getroffen immer noch mechanisch weiterläuft, ist insofern frappierend. Andererseits wird hier im Gegensatz zu Shadrack, der infolge einer Lacanschen Spiegelung gerade mithilfe seines schwarzen Spiegelbildes zumindest einen Rest von Selbst-Bestätigung erfährt, die Aufhebung einer einheitlichen Identität auch in Hinblick auf die Positionierbarkeit von Rassenzugehörigkeit ausgeweitet. Denn wie aus der Sicht des auf Rassen und Hautfarben fixierten Deacon Morgan geschildert wird, ist nicht einmal sichergestellt, dass tatsächlich nur die Körperteile der jeweiligen zu beerdigenden Personen in den Särgen landen: „what they pulled off the train platform in Middleton was a collection of parts“ (112). Gemäß der Rassenideologie des Ortes aber ist nun für ihn der Gedanke kaum zu ertragen, dass die Körperfetzen nur manchmal nach Hautfarben zusammengesammelt wurden. Allein die theoretische Möglichkeit, ein schwarzer Kopf könnte zusammen mit weißen Knien in einem Sarg landen, lässt den Rubybewohner erschauern – schließlich waren auch seine Söhne in rassenintegrierten Einheiten: „If Soane suspected what was likely – oh, man... He did not want her to even imagine the single question he put to Roger – first with Scout then with

Easter: Are all the parts black?“ (112). Eine Frage, auf die keine Antwort gegeben wird.

Ließ sich insofern bereits anhand der Passage über Shadrack konstatieren, dass dort eine Absage an die Konzeption eines einheitlichen autonomen Subjekts erteilt wird, so lässt sich nun feststellen, dass Morrison hier nicht nur mit der Aufhebung eines autonomen Subjekts arbeitet, sondern darüber hinaus auch den Sinn und die Gültigkeit rassistischer Zuschreibungen, wie sie in Ruby praktiziert werden, als identitätsstiftende Momente mehr als deutlich hinterfragt.

4.3. Die Bewohner von Ruby: Polarisierungen

Das in dem Ort Ruby bestehende Spannungsgefüge spiegelt sich in seiner Polarisierung auch in Bezug auf seine Bewohner wider. Hilary Mantel merkt dazu an: „When Morrison takes us to meet her characters, Ruby is under siege, from within and without. Its young people are beginning not only to question the present day values, but to demand a reinterpretation of history.“²⁵⁶ Besteht, wie bereits dargestellt, innerhalb von Ruby ein Generationenkonflikt, sieht Mantel einen solchen Konflikt außerdem auch innerhalb der jeweiligen Charaktere angelegt: „Still, it is not a matter of young against the old; within each character there are unadmitted, unexplored tensions and divisions.“²⁵⁷ Wie ich eingangs erwähnt habe, werden also nicht nur die Schauplätze des Klosters und Ruby einander gegenübergestellt. Ruby mit seinen Bewohnern, so stellt sich seiner äußeren Ordnung zum Trotz sehr bald heraus, ist ebenfalls von Gegensätzen durchdrungen. Das betrifft zum einen die oben erwähnten, zwischen verschiedenen Gruppen der Gemeinschaft bestehenden Konflikte zwischen Alt und Jung, aber auch zwischen Reichen und Armen und teilweise zwischen Frauen und Männern und

²⁵⁶ Mantel, S. 2.

²⁵⁷ ebenda.

eight-rock-Schwarzen und Hellhäutigeren. Zum anderen sind auch innerhalb dieser Gruppen Gegensatzgefüge angelegt. Hier arbeitet Morrison also nicht nur stilistisch mit binären Oppositionen, sondern auch auf der Ebene der Figurenkonstellation mit sich stark kontrastierenden Figuren. Ich möchte deshalb exemplarisch auf die beiden in jeder Hinsicht konträren Priester Rubys eingehen, die für jeweils gegensätzliche Welt- und Geschichtsauffassungen der beiden Generationen stehen.

4.4. Die beiden Priester als Gegensatzgefüge

Die Polarität zwischen den beiden Priestern Reverend Pulliam und Reverend Misner zeigt sich am deutlichsten in ihren vollkommen konträren theologischen Auffassungen. Während Reverend Misner von einem versöhnenden, liebenden Gott ausgeht, der überall und auch in jedem Menschen sei, glaubt Pulliam an einen alttestamentarisch-straftenden Gott, der sich für den Menschen an sich nicht interessiert. Pulliam ist der Überzeugung, dass deshalb auf einem Kruzifix keine Jesusfigur gehört, für Reverend Misner macht gerade Jesus das Christentum zu etwas Besonderem. Bei der Hochzeit von K.D. und Arnette kommt es schließlich zum öffentlichen Showdown zwischen beiden Pfarrern. Während Pulliam seine Predigt dazu nutzt, die Vorstellungen von Misner zu attackieren und ausgerechnet in seiner Traureden von der Bedeutungslosigkeit des Einzelnen und der alleinigen Legitimität von Liebe als Liebe zu Gott predigt, fühlt sich daraufhin Misner so angegriffen, dass er, um seine Fassung zu bewahren, minutenlang reglos ein Kruzifix in die Höhe hält – das Symbol der Liebe Gottes zu den Menschen. Das Verharren Pulliams in seiner rückwärtsgewandten, alttestamentarischen Glaubenslehre, die im Gegensatz zu der entwicklungsfähigen, in Richtung einer besseren Zukunft geöffneten religiösen Überzeugung Misners steht, wird aus der Perspektive von Billie Delia so formuliert: „Senior Pulliam had scripture and history on his side. Misner had scripture and the future on his.“ (150).

Ebenso konträr sind die Rollen, die die Priester innerhalb der Gemeinschaft des Ortes spielen. Hatte ich bereits erwähnt, dass Reverend Misner die Jugend von Ruby dazu ermuntert, die Losung des Ofens zu verändern, so stößt dies nicht nur bei den Dorfälteren, sondern auch bei Pulliam auf schärfste Kritik. Es ist Reverend Pulliam, der schließlich die führenden Männer des Dorfes versammelt, um dort gegen die Frauen des Klosters zu hetzen, als ob es gelte, eine Art modernen Kreuzzug gegen sie zu führen.

Richard Misner dagegen ist einer der wenigen, die hinter die Fassade der scheinbar heilen Welt Rubys schauen. Er sieht in dem Überfall auf das Kloster den Kulminationspunkt ihres Fehlverhaltens, das rassistische und diskriminierende Verhaltensmuster der weißen Gesellschaft nicht überwindet, sondern imitiert und übernimmt:

They think they have outfoxed the white man when in fact they imitate him. They think they are protecting their wives and children, when in fact they are maiming them. And when the maimed children ask for help, they look elsewhere for the cause. Born out of an old hatred, one that began when one kind of black man scorned another kind and that kind took the hatred to another level, their selfishness had trashed two hundred years of suffering and triumph in a moment of such pomposity and error and callousness it froze the mind. (306)

Das Gegensatzgefüge der beiden Priester wird bis zuletzt nicht aufgelöst oder überwunden. Allein dadurch, dass Reverend Misner am Ende des Romans Zeuge des magischen Ausgangs des Klosterüberfalls wird, liegt es nahe, dass ihm zuletzt eine besondere Rolle zukommt. Er ist es schließlich, der die Grabrede auf Save-Marie hält, und es ist vielfach seine Perspektive, aus der viele Geschehnisse im letzten Kapitel erzählt werden. In einem Interview in dem Internet-Forum Salon bestätigt Morrison, dass ihr die Figur von Reverend Misner besonders nahe steht:

I suppose the one that is closest to my own sensibility about moral problems would be the young minister, Rev. Misner. He's struggling mightily with the tenets of his religion, the pressures of the civil rights, the dissolution of the civil rights. (...) He's very concerned that they (the young) are being cut off, at a time when, in fact, he probably was right, there was some high expectations laid out for them, and suddenly there was a silence, and they were cut off. (...) He's not positive about all of it, but he

wants to open up the discussion. He wants to do this terrible thing, which is listen to the children.²⁵⁸

Anhand der Favorisierung einer Figur wird hier zusätzlich das zuweilen fast allzu offensichtlich didaktische Vorgehen Morrisons deutlich. Indem Morrison die Person des Reverend Misner favorisiert, der die Ideologie des Ortes mit Skepsis sieht, wird dem Leser damit zugleich nahe gelegt, dass diese tatsächlich zu hinterfragen sei.

4.5. Doppelungen und Zwillinge

Neben einzelnen sich kontrastierenden Figuren auf der Ebene der Figurenkonstellation arbeitet Morrison mit permanenten Doppelungen und gehäuft auftretenden Zwillingspaaren. Ron David schreibt zu diesem viel gebrauchten Stilmittel:

TM uses the Doubling or Twinning technique to the point of ridiculousness. Dozens of comparings, contrastings, pairings and twins (...) – literal twins, figurative twins, twin situations, twin histories – it's like Noah's Ark: there is two of everything!²⁵⁹

Wie ich bereits erwähnt habe, befinden sich interessanterweise mit Ausnahme der toten Zwillinge von Mavis (eine der jungen Frauen, die im Kloster leben) alle diese Beispiele in dem Teil des Buches, der von Ruby handelt: Deek and Steward sowie ihre Großväter Tea und Coffee sind tatsächliche Zwillinge, Deeks und Soanes *zwei* Söhnen widerfährt ein *Doppel*-Schicksalsschlag: beide Söhne fallen fast gleichzeitig in Vietnam, *zwei* Orte werden gegründet, es gibt „Old Fathers“ und „New Fathers“, die Vorväter heißen „Big Daddy“ und „Big Papa“, wie bereits ausgeführt gibt es *zwei* kontrastierende Priester mit *zwei* unterschiedlichen Kruzifixen etc..²⁶⁰ Auch Jill Matus hat auf die Häufung von Zwillingen und Doppelungen in *Paradise* hingewiesen: „Morrison's critical emphasis on

²⁵⁸ Toni Morrison im Interview mit Zia Jaffrey. In: "The Salon Interview". *Salon* (Februar 1998). Online: http://www.salon.com/books/int/1998/02/cov_si_02int2.html, S. 4.

²⁵⁹ David, S. 177.

²⁶⁰ ebenda.

duplication here is also expressed in the novel's unusually large cast of twins: Deacon and Steward; Coffee and Tea; Brood and Apollo; Merle and Pearl.²⁶¹ Zusätzlich fällt dabei auf, dass die Textpassagen rund um die Zwillinge oft stark von einer Spiegel-Metaphorik geprägt sind und damit das Bild der Zwillinge-Persönlichkeitsspiegelung zusätzlich untermalen.

In jedem Fall lässt sich sagen, dass Morrison hier erneut jeglichen Vorstellungen von als einheitlich begriffenen Entitäten eine Absage erteilt. Indem sie gleichermaßen Personen wie Handlungselemente aufspaltet bzw. verdoppelt zeigt sie einerseits stets bestehende Alternativen auf und argumentiert zusätzlich gegen jede Festlegung auf eine von immer mehrfach bestehenden Möglichkeiten. Da sie anhand von Zwillingen darstellt, dass jede Person mindestens doppelt ist, lässt sich auch hier daraus folgern, dass Morrison wie in *Sula* mit der Aufhebung eines einheitlichen Subjektes arbeitet. Wegen ihres herausgehobenen Stellenwertes werde ich exemplarisch die Morgan-Zwillinge untersuchen.

4.6. Die Morgan-Zwillinge (als "Subjekt-im-Prozess")

In meiner Interpretation von *Sula* habe ich gezeigt, dass die Figuren von Sula und Nel als zwei sich komplementierende Teile eines prozessualen Subjektes interpretiert werden können. Wie ich nun deutlich machen möchte, weist der Entwurf der beiden Morgan-Zwillinge frappierende Korrespondenzen zu diesen Frauenfiguren in *Sula* auf. So kann auch in ihnen der Gegenentwurf eines autonomen Subjektes gesehen werden.

Innerhalb der Handlung kommt den Morgan-Zwillingen ebenso wie Nel und Sula eine maßgebliche Rolle zu, doch auch bei ihnen wird das Prinzip zentraler Charaktere zu Beginn des Romans gar nicht erst ermöglicht, indem man, als sie zum ersten Mal auftreten, generell keine Namen der das Kloster überfallenden Männer erfährt. Während der gesamten Schilderung wird von allen Männern stets als „the men“, „the son“, „the

²⁶¹ Matus, S. 161.

father“, „the nephew“ und „the brother(s)“ gesprochen (2-9). Wird bei den Deweys im Roman *Sula* durch einheitliche Namen allmählich deren individuelle Identität aufgehoben, so ist dies bei den Morgan-Zwillingen zunächst ähnlich, schlicht dadurch, dass man ihre Namen gar nicht kennt. Sie werden mit zwei knappen und höchst widersprüchlichen Sätzen als Zwillinge eingeführt. Wird einerseits konstatiert, dass sie eigentlich eineiige Zwillinge seien, wird dennoch zunächst genau wie in der Charakterisierung von Nel und Sula auf ihre Unterschiedlichkeit abgehoben:

The brothers now approaching the cellar were once identical. Although they are twins, their wives look more alike than they do. One is smooth, agile and smokes Te Amo cigars. The other is tougher, meaner, but hides his face when he prays. But both have wide, innocent eyes and both are single-minded now standing before a closet door (...). (12)

Nach dieser Beschreibung bleibt gewissermaßen unklar, wie ähnlich oder unähnlich sich diese Zwillinge tatsächlich sind. Denn ihre Unterschiede, die hier genannt werden, stellen sich bei näherer Betrachtung eher als verschiedene Gewohnheiten oder Wesenszüge, vor allem aber als nicht besonders gravierend heraus. Ohnehin ist es rätselhaft, wie sich einst identische Zwillinge äußerlich stark unterscheiden sollen, zumal im Text immer wieder ihre Einheit betont wird. So heißt es beispielsweise, „they performed as one man“ und „agreed on almost everything“ und „were in eternal silent conversation“ (62/155). Attribute wie „identical“ (12) und „single-minded“ (12) verstärken den Eindruck einer Einheit wobei sie mit ihren gleichen „eyes“ in einem lautmalerischen Wortspiel womöglich auch identische „I“s haben. Zwar wird auch an anderer Stelle ihre äußerliche Verschiedenheit erwähnt, doch auch Consolata erscheinen sie zum Verwechseln ähnlich. Indem Deacon und Steward genau wie Sula und Nel wechselweise als unterschiedlich, die überwiegende Zeit vor dem Überfall aber vor allem als Einheit geschildert werden, wird hier deutlich, dass beide ebenfalls als zwei sich komplementierende Teile eines prozessualen Subjektes interpretiert werden können.

Schon fast ironisch erscheint ein Wortspiel ganz am Anfang des Romans, als die Männer auf der Suche nach „evidence“ (12) gegen die Mädchen das Kloster durchsuchen und dabei auf ein „Doublemint“ (12) stoßen. Nur fünf bis sechs Zeilen später erfährt man von den Zwillingen, die als „Doppel-Brüder“, wie es auch die Interpretation von Ron David bestätigt, durch das „Double-Mint“ antizipiert werden.²⁶² Ein sprachlicher Verweis, der zum einen den klassischen Gebrauch von Stilmitteln durch den beinahe absurden Zusammenhang von zwei mordenden erwachsenen Männern mit Pfefferminzkaugummi schon fast etwas überzieht, und gleichzeitig die eigentlich zu intendierende Spannung inhaltlich konterkariert – denn immerhin wurde gerade eine Frau brutal ermordet. Darüber hinaus spielt Morrison noch innerhalb der Wortbedeutungen weiter. Denn trennt man das sich offensichtlich auf die Zwillingen beziehende „Double“ von „Mint“, bleiben in dem Wort Mint drei derselben Buchstaben übrig, die auch in dem Wort Twin vorkommen – wenn auch in anderer Reihenfolge. Fehlt dabei der Buchstabe „w“, so ist es sicher kein Zufall, dass „m“, axial gespiegelt, ein „w“ ergibt.

Deek und Steward, darüber wird von Anfang an kein Zweifel gelassen, gehören zu der Geschichte des Ortes Ruby als dessen personifizierte Chronik und Erinnerung all dessen, was sie bezeugen können und was über seine Vergangenheit überliefert wird: „The twins have powerful memories. Between them they can remember the details of everything that ever happened – things they witnessed and things they did not.“ (13). Die Zwillinge haben nicht nur alles gemeinsam erlebt, sondern scheinbar auch alles vollkommen einheitlich wahrgenommen. Auch das Disallowing hat sie beide geprägt, wenngleich sie nicht dabei waren. So wird aus der Perspektive von Steward Morgan beschrieben, wie sehr sie von den Traumata der Vergangenheit durch die Erzählungen ihrer Väter und Großväter auf deren Verletzungen eingeschworen wurden, wobei auffällt,

²⁶² Vgl. David, S. 174 ff..

dass die empfundene Scham untrennbar mit den zu ihnen gehörenden Frauen verbunden ist:

It was the shame of seeing one's pregnant wife or sister or daughter refused shelter that had rocked them, and changed them for all time. The humiliation did more than rankle; it threatened to crack up open their bones. Steward remembered every detail of the story his father and grandfather told, and had no trouble imagining the shame for himself. (95)

Dementsprechend gehören die Morgan-Zwillinge auch zu denen, die nach dem Niedergang von Ruby gemeinsam den Beschluss fassen, Verantwortung für die Gemeinschaft zu übernehmen und einen neuen Ort zu gründen.

Doch nicht alle ihre Erinnerungen sind ausschließlich durch Demütigungen geprägt. Neben den schrecklichen Erfahrungen rassistischer Diskriminierung und dem Verlust ihrer gemeinsamen Schwester teilen sie auch ein Erlebnis, das beide für immer in ihrem Ruby-Ideal prägt. So beobachten sie als kleine Jungen voller Andacht und Bewunderung bei einem Ausflug in eine reiche, ebenfalls schwarze Stadt das Entstehen eines Gruppenfotos von neunzehn jungen Frauen:

Deek heard musical voices, low, full of delight and secret information, and in their tow a gust of verberna...Deek's image of the nineteen summertime ladies was unlike the photographer's. His remembrance was pastel colored and eternal. (109-110)

Die beiden Brüder betrachten das Schauspiel, während sie auf einem Zaun sitzen, als sich plötzlich einige der Mädchen auf sie zu bewegen. Die Reaktion der Zwillinge ist identisch, ohne dass sie sich darüber verständigen müssen: „The twins did not even look at each other. Without a word they agreed to fall off the railing.“ (110). Die Passage, die ein besonders schönes, ästhetisches und fast sinnliches Erlebnis beider Brüder schildert, ist hier ein wichtiger Hinweis darauf, dass die Quelle ihrer auf strikten Gegensätzen beruhenden, quasi totalitären Ideologie nicht nur negative Erfahrungen, sondern ebenso auch sehr positive Erlebnisse sind. Michael Wood zufolge wird hier deutlich, dass auch der zunächst als brutaler Mörder eingeführte Steward Morgan ebenfalls Ideale und eine

Vision von einem besseren Leben hat: „The murdering Steward Morgan may seem to be the polar opposite of the peace-dreaming Richard Misner, and a long way from *Paradise*, but he, too, has his vision, none the less compelling for being so stately and hierarchical.“²⁶³

Anhand der Zwillinge, die sich wie kaum andere Bewohner mit dem Ort Ruby identifizieren, wird gleichsam die Kehrseite dieses Ortes in einem Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit deutlich. Denn ist der Ort Ruby zwar einerseits als Paradebeispiel eines Mittelklasse-Städtchens anzusehen, sind seine Bewohner vor allem durch Verluste charakterisiert. Speziell Steward wird aus Sicht seiner Frau bei allem materiellen Reichtum als menschlich immer ärmer werdend beschrieben: „...when Dovey Morgan thought about her husband it was in terms of what he had lost (...) the more Steward acquired, the more visible his losses“ (82).

Wie bei Sula und Nel beginnt die allmähliche Trennung der Zwillinge dadurch, dass sich eine von beiden Figuren einer dritten als neues komplementierendes Anderes zuwendet. So gehört es zu den Ambivalenzen der Figur des Deacon Morgan, dass dieser, obwohl verheiratet und gerade in Bezug auf Frauen äußerst konservativ, eine leidenschaftliche Affäre mit Consolata hat. Abgesehen davon, dass Ehebruch in einem krassen Gegensatz zu den Werten der Gemeinschaft des Ortes steht, passt die Brasilianerin, "green-eyed" (223) und „golden-skinned“ (223) wie sie beschrieben wird, ganz sicher nicht in den eight-rock-Rassismus von Ruby. Für Steward ist der Ehebruch seines Zwillingbruders ausgerechnet mit einer nicht eight-rock-schwarzen Frau eine Bedrohung all dessen, wofür sie sich abmühten und wofür sie lebten. So schreibt auch Bouson: „to Steward Morgan, who knew of his married twin’s sexual affair, Consolata is the ‘hussy’, who might have gotten pregnant and had a ‘mixed up child’ (279).“²⁶⁴

²⁶³ Wood, S. 121.

²⁶⁴ Bouson, S. 204.

Noch Jahre später denkt Steward mit Grausen an das „barely averted betrayal of all he owed and promised the Old Fathers“ (279). Vor allem aber behagt Steward nicht, wie sehr die Affäre seines Zwillingbruders auch die Beziehung zwischen ihm und seinem Bruder sowie sein Bild von diesem betrifft: “a narrowly escaped treason against the fathers’ law, the law of continuance and multiplication, was overwhelmed by the permanent threat to his cherished view of himself and his brother“ (279). Die Tatsache aber, dass Steward nicht nur meint, das Bild revidieren zu müssen, das er von seinem Bruder hat, sondern damit sofort untrennbar verbunden auch sein Selbstbild in diese Revision einbezieht, verdeutlicht im Zuge der Liebesaffäre gleichzeitig, dass die Zwillinge zu diesem Zeitpunkt noch als prozessuale Einheit zu sehen sind, die wie bei Sula und Nel aus zwei sich komplementierenden Teilen besteht. Die Art und Weise, wie sich Deacon entgegen allen Werten Rubys seiner Affäre mit Consolata hingibt, lässt ihn dabei ähnlich wie Sula erscheinen, die dem semiotischen Element der Negativität entsprechend die Werte und Normen Medallions in ihrem Verhalten konterkariert. Ebenso wie Nel in *Sula* stellt sich Steward dagegen einer symbolischen Ordnung als vollkommen verhaftet heraus, indem er wie Nel für die Werte und Normen der Gemeinschaft steht. Ein kurzer Vorfall, in dem beschrieben wird, wie Consolata freudig zu Steward ins Auto steigt, weil sie annimmt dass er Deacon sei, zeigt, dass es demzufolge bis zuletzt selbst Consolata unmöglich ist, auf den ersten Blick zu erkennen, um welchen Zwilling es sich handelt und betont somit zusätzlich das Ineinander der brüderlichen Identitäten.

Die Trennung zwischen den beiden Brüdern vollzieht sich endgültig während des Überfalls auf das Kloster und den verschiedenen Reaktionen der einst unzertrennlichen Zwillinge, als sie auf Consolata treffen. Während Deacon sich selber in ihren Augen wiedererkennt und seinen Bruder davon abhalten möchte, sie zu töten, kommt er damit zu spät: Sein Bruder zielt, trifft und tötet seine ehemalige Geliebte. Der grausame Mord Consolatas durch seinen eigenen Bruder weckt in Deacon, nun da es zu spät ist, die Erinnerung an seinen eigenen Verrat an ihr. Das Verhalten

seines Bruders hält ihm so plötzlich einen Spiegel seiner eigenen Schuld vor Augen. Wie auch Jill Matus analysiert, öffnet sich danach eine unüberbrückbare Kluft zwischen den Brüdern:

The raid on the Convent is a watershed, however, after which a cavernous difference opens up between the twins. Whereas Deek would have gone forward to know the realm that Consolata's gift of stepping in revealed, Steward pulled a trigger on the revelation. And as Consolata's killer, Steward recalls Deek's own abjection of her when he ended their passionate affair twenty-two years ago. His twin now becomes the mirror of his own shame: „It was as though he had looked in his brother's face and did not like himself anymore“. (300)²⁶⁵

Steward Morgan zeigt nach dem Überfall und den Morden keinerlei Reue; wie es heißt, bleibt er „insolent and unapologetic“ (229). Paradoxaerweise wird in seiner Charakterisierung anschließend mehrfach seine Unschuld erwähnt – so als ob man sich als Leser schließlich auf gar keine Information mehr verlassen sollte –, ist er doch der Mörder und in hohem Maße mit Schuld beladen.

Deacon Morgan verändert sich dagegen wirklich. Vor allem ändert sich auch sein Verhältnis zu seinem Zwillingbruder, den er plötzlich mit anderen Augen sieht. So schreibt auch Bouson: „But afterward, Deacon's 'inside difference' (299) from his twin, Steward, becomes apparent.“²⁶⁶ Als Konsequenz ist er plötzlich eines Morgens nicht mehr in der Lage, seine Füße zu bedecken und wandert barfuß wie ein Büsser zu Reverend Misner. Diesem erzählt er die gleichnishafte Geschichte seines Großvaters Zechariah, der zunächst „Coffee“ hieß und der ebenfalls einen Zwillingbruder mit dem bezeichnenden Namen „Tea“ hatte.

Schon die Namen Tea und Coffee deuten an, dass der eine dunkler, der andere nur teefarben, damit weniger dunkel und den Weißen ähnlicher ist. Im Rückblick wird beschrieben, dass ihr Verhalten mit diesen Namenszuweisungen korrespondierte. Auch Pat Best war bei ihren Nachforschungen auf den getilgten Namen des Zwillingbruders von

²⁶⁵ Matus, S. 162.

²⁶⁶ Bouson, S. 212.

Zechariah Morgan gestoßen, und damit auf eine Familiengeschichte, die die Enkel Steward and Deacon Morgan bislang mit aller Macht zu unterdrücken versuchten. Denn tatsächlich war der in Ruby so angesehene Patriarch Zechariah Morgan wegen Fehlverhaltens im Büro angeklagt und damit die Schande seiner schwarzen Brüder: „An embarrassment to Negroes and both a threat and a joke to whites“ (302). Die Schande und die Scham, die er darüber empfand, wurde von ihm - der Reaktion der eight-rocks auf das spätere „Disallowing“ entsprechend - damit kompensiert, dass er diese nicht nur nicht akzeptierte, sondern vielmehr das in ihm Andere und damit seine Scham nach Außen projizierte. Als sich sein Bruder daraufhin in einer Situation, in der sie beide von Weißen bedroht wurden, konträr zu ihm verhielt, wandte er sich, unfähig die zwischen ihnen bestehende Differenz auszuhalten, voller Verachtung von ihm ab. Während Tea sich in seinen Augen den Weißen anbot und für sie tanzte, ließ Coffee sich lieber eine Kugel in den Fuß schießen und wanderte viele Meilen barfuß, womit er für immer seine Unterschiedlichkeit zu seinem Bruder als trennend zementierte. Nach dieser fast grausamen Ablehnung seines Zwillingsbruders erfand er selbst seine Identität neu, gab sich den Namen des biblischen Propheten Zechariah und wurde einer der Gründerväter Havens. Seinen Zwillingsbruder Tea jedoch fragte er nicht einmal, mit nach Oklahoma zu kommen. Sein Name und damit dessen Existenz wurden sogar aus dem Familienbuch gestrichen.

Wie hier deutlich wird, stellt sich Identität im Fall des gedemütigten Coffee also nicht als feststehend gegeben dar, vielmehr entsteht seine „neue“ Identität in einem für das spätere Ruby typischen Abgrenzungsverhalten, das durch das absolute Ausgrenzen des Anderen charakterisiert ist. Bouson zufolge ist dieses Abgrenzungsverhalten eine direkte Folge eines aufgrund von Rassismus verinnerlichten Selbsthasses:

Consolidating his identity as the proud and masterful patriarch by externalizing his own status anxiety, Zechariah projected his socially induced feelings of shame and self-contempt onto his twin-brother, who became the excluded Other. Thus as the secret Morgan family history

reveals, the eight-rock separatist politics of inclusion and exclusion is a direct result of and reaction to the self-loathing that grows out of internalized racism.²⁶⁷

Die Projektion des verhassten Anderen auf den eigenen Zwilling funktioniert dabei auch hier in einer Vertauschung von innen und außen. So schreibt Bouson: „Because Zechariah saw in his brother „something that shamed him“ (303) – that is, the shame was in himself he broke all ties with his twin brother“²⁶⁸ – die eigene, tief im Inneren empfundene Scham und Schande wird zur projizierten Schande des Anderen.

Als Deacon jedoch zuletzt die Problematik des Verhaltens seines Großvaters bewusst wird, verhält er sich schließlich anders als es bislang in der Familie geschah. Denn nachdem Deacon die Unterschiedlichkeit zu seinem Zwillingbruder erkennt, läuft er genau wie sein Großvater erneut barfuss durch den Ort. So tritt er einerseits fast wörtlich „in dessen Fußstapfen“, um aber dessen Geschichte und die von ihm und seinem Bruder rückgängig zu machen: Indem er wie ein Büsser ausgerechnet zu dem bislang verhassten Reverend Misner geht und diesem die alte Geschichte erzählt, zeigt er, dass er seine Schuld und die seines Bruders sowie ihre Unterschiedlichkeit und die in ihnen und zwischen ihnen bestehende Differenz annimmt. Darüber hinaus führt Misner ihn zu einer Versöhnung mit seinem Bruder, indem er dessen mögliche Ablehnung als Erbsünde bezeichnet: „to lose a brother – that’s more than the original shame“ (303). Wie Bouson ausführt, ist die Geschichte der Großväter damit eine Art Parabel darüber, wie das Ausschließen des Anderen zu einer nicht mehr rückgängig zu machenden Trennung führen kann, die Akzeptanz der (eigenen) Differenz aber zu einer Überwindung von Gegensätzen und einer Versöhnung mit sich selbst führt:

The story is about being able to see but not accommodate the other’s difference. Whereas Tea and Coffee remain sundered, Deek and Steward do not, because, in their case, difference is eventually accommodated. Deek does not have to step in his grandfather’s shoes, so to speak, and he

²⁶⁷ Bouson, S. 199.

²⁶⁸ ebenda.

and his brother do not have to be replicas of each other or the past. The allowance of differentiation indicates a self that augurs well for the future in that it can reproduce rather than clone itself. Double-consciousness replaces duplication.²⁶⁹

Darüber hinaus erscheint es mir wichtig festzuhalten, dass anhand des Großvaters Zechariah Morgan gezeigt wird, wie veränderbar Versionen von historischen Mythen, aber auch wie veränderbar Identität ist. Gerade auf dem Tiefpunkt seiner sozialen Stellung erfindet er selber einen neuen Identitätsentwurf und wird vom Schandfleck zum verehrten Vorvater und scheinbar biblischen Propheten.

Auch anhand von Deacon wird die Veränderbarkeit und Prozesshaftigkeit von Identität gezeigt und die Notwendigkeit, die Differenz in sich selbst zu akzeptieren. So lässt sich zusammenfassend sagen, dass Morrison das Zwillingen- und Verdoppelungsmotiv hier gezielt einsetzt, um zu verdeutlichen, dass auch die Identität des Einzelnen nicht als einheitlich oder festgelegt begriffen werden kann, sondern vielmehr ein permanentes, prozessuales Spiel von Möglichkeiten ist, dass die Akzeptanz des sogenannten Anderen in einem selbst erforderlich macht.

4.7. Die Ausgrenzung des Anderen in Ruby: Die Familie Roger Best

Bildet sich in Ruby vorrangig Identität über die Ausgrenzung des Anderen, lässt sich auch anhand der Familie von Roger Best verdeutlichen, dass dieses Andere nicht nur in dem verortet ist, was die Gemeinschaft des Ortes als gewissermaßen „out there“ auszuschließen versucht. Vielmehr gibt es auch innerhalb von Ruby Figuren, die den Anforderungen der Ruby-Ideologie, was Lebensstil oder die Reinheit ihrer Hautfarbe betrifft, nicht entsprechen und deshalb für die Bewohner des Ortes eine Projektionsfläche für das von ihnen verhasste Andere darstellen.

Roger Best wird diese Rolle zuteil, da er der Erste in Ruby ist, der das oberste Tabu des Ortes bricht und eine hellhäutigere, rothaarige Frau

²⁶⁹ Matus, S. 162.

heiratet. Mit ihrem gemeinsamen vorehelich geborenen Kind namens Patricia, das sich später als Lehrerin des Ortes und Dorf-Chronistin betätigt, bringt er sie nach Ruby. Für Steward Morgan gefährdet dieser Akt sofort die separatistischen Ziele des Ortes. Unfähig, Empathie mit der Frau und ihrem ebenfalls hellhäutigen Kind zu empfinden, wertet er das mit Blick auf Roger so: „He is bringing along the dung we are leaving behind“ (201). Der geringen Wertschätzung seiner Handlung entsprechend ist Roger Best bis zuletzt nicht voll akzeptiertes Mitglied der Gemeinschaft. Obwohl er sich stets bemüht, beruflich erfolgreich zu werden, kommt er auf keinen grünen Zweig. Seine Erfolglosigkeit, die er zuletzt auch als Fahrer des einzigen Leichenwagens des Ortes erfährt, wird dabei in einen Zusammenhang mit der Verachtung seiner Person durch die Morganbrüder gestellt.

Dies ändert sich erst mit dem Tod von Save-Marie, mit dem die vermeintliche Unsterblichkeit der Rubybewohner und damit auch die Perspektivlosigkeit von Rogers Dasein ein Ende gefunden hat. So heißt es aus der Perspektive seiner Enkelin Billie Delia: „this was her first funeral, and she thought about it in terms of how expansive it made her grandfather to have his skills needed“ (308). Während jedoch Roger niemals offen Anklage gegen die Diskriminierung des Ortes erhebt, hat seine Enkelin einen recht klaren Blick für das, was ihnen als Familie von der rassistischen Ideologie des Ortes angetan wurde. Denn gerade sie und ihre Mutter sind als hellhäutigere Frauen von diesem Außenseiterdasein in Ruby geprägt und, wie Billie es sieht, fast zerstört worden. So nennt sie Ruby „a town that had tried to ruin her grandfather, succeeded in swallowing her mother and almost broken her own self“ (308). Wie erzählt wird, gibt es für beide, Mutter und Tochter keinen Ausweg aus der Verachtung der Dorfgemeinde, auch wenn ihre Mutter Patricia versucht, sich in jeder Hinsicht in die Gemeinschaft einzufügen, indem sie Dorflehrerin wird: „Educated but self-taught also to make sure that everybody knew that the bastard-born daughter of the woman with sunlit skin and no last name was not only lovely but of great worth and

inestimable value.“ (203). Deshalb heiratet sie Billie Cato vor allem wegen seiner dunklen Haut.

Vor dem Hintergrund ihrer Vorgeschichte erscheint es dabei schon wie eine Art Über-Identifizierung mit der Gemeinschaft des Ortes, dass sich Patricia in ihrer Freizeit mit der Genealogie des sie diskriminierenden Dorfes beschäftigt. Doch als sie sich daran macht, eine Chronologie der Hochzeiten und Geburten des Ortes zu erstellen, bleibt nicht aus, dass sie gewollt oder ungewollt auch den Geheimnissen und Widersprüchlichkeiten von Ruby auf die Spur kommt. Der Perfektionismus der Gemeinschaft, jeden möglichen äußeren Schein zu wahren, geht sogar so weit, dass hier Mädchen, die für eine Hochzeit nicht in Frage kommen, beispielsweise von einem Witwer „übernommen“ werden, um ihnen oder der Familie die Schande zu ersparen, dass diese übrig bleiben könnten.

Die Bedeutung „reiner“ Stammbäume in Ruby stellt sich dabei als eine Anspielung auf reale historische Begebenheiten dar. Wie Justine Tally ausführt, gab es in den Vereinigten Staaten im späten 19. Jahrhundert tatsächlich ein starkes Interesse bei Weißen, die absolute Reinheit ihres Blutes nachzuweisen:

Eager to lock the descendents of slaves out of the economic development of the country and to ensure that the status of the white patriarchy would remain intact, the courts established the „one-drop“ theory which determines „blackness“ not on the actual color of the skin, but on the basis of any black person in the ancestry, no matter how little or how far back in the genealogy.²⁷⁰

Der Versuch des „one-drop“-Gesetzes, eine scharfe Rassengrenze zwischen schwarz und weiß zu ziehen, findet sich insofern spiegelbildlich als eine Art Gegen-Ideologie in der Hautfarben-Fixierung der Rubybewohner wieder. Die Besessenheit, mit der Patricia die langen Generationenfolgen „reinen“ eight-rock-Blutes nachverfolgt, parodiert somit das Verhalten weißer Amerikaner des 19. Jahrhunderts. Gleichzeitig

²⁷⁰ Tally, S. 21.

wird deutlich, dass die eight-rock-Ideologie Rubys den weißen Rassismus imitiert und ihn in die eigene Ordnung integriert.

Je tiefer sich Patricia jedoch in die Geschichte des Ortes vertieft, umso mehr muss sie die Unmöglichkeit ihres Projektes erkennen, denn statt der von ihr erhofften Übersichtlichkeit, decken ihre Ergebnisse eher zunehmend Widersprüche und Unklarheiten auf. Frustriert verbrennt sie schließlich alle ihre Notizen und Unterlagen. In einem Interview hat Morrison die Vergeblichkeit einer solchen Genealogie bestätigt:

Amazon.com: „Your character Patricia spends year after year documenting the town's intricate genealogy. Yet she seems to acknowledge her project's essential sterility when she throws her entire archive into the fire. **Morrison:** „Exactly.“²⁷¹

Allerdings schwingt zuletzt auch etwas Wehmut mit, denn zusammen mit den Genealogien verbrennt Patricia auch die letzte Möglichkeit, die Spuren der namenlosen Frauen rekonstruieren zu können.²⁷²

Hatte ich eingangs erwähnt, dass Morrison bewusst all das ad absurdum führt, was der Leser/ die Leserin als verlässliche Tatsachen betrachten könnte, wird dies anhand der Genealogie, die Pat Best erstellt, ein weiteres Mal wiederholt. Zwar vertritt Patricia zum einen die Auffassung, dass es fünfzehn Familien seien, die zu den Gründerfamilien gehörten (und nicht neun), als sie diese aber auflistet, nennt sie wiederum nur vierzehn. Das ist insofern besonders auffällig, da gerade die Familie mit dem klangvollen Namen „Blackhorse“ ausgelassen wird, die in den vorhergehenden Seiten öfter erwähnt wird als fast alle anderen. Ron David sieht darin auch ein absichtliches Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit: „The absence of that one name overpowered the presence of the other fourteen.“²⁷³ Wie Justine Tally schreibt, erscheint die Reinheit des eight-rock-Blutes in Ruby an dieser Stelle einmal mehr als fragwürdig, denn wie sich herausstellt, ist die Gründungsfamilie „Blackhorse“ bekannt

²⁷¹ Morrison (TSoP)

²⁷² Vgl. Tally, S. 43.

²⁷³ David, S. 176.

für ihr typisches „stick-straight-hair“ (198) – ein eindeutiger Hinweis auf indianische Einflüsse.²⁷⁴ Wird anhand der Nachforschungen von Patricia Best also zum einen deutlich, wie wenig verlässlich vermeintliche Tatsachen sind, wird mit Blick auf die Ungereimtheiten der Genealogie der Rubyfamilien außerdem die Positionierung von Rassenzugehörigkeiten als ausgesprochen fragwürdiges Prinzip entlarvt.

Die Überanpassung von Patricia in ihrem Wunsch, von der Dorfgemeinschaft akzeptiert zu werden, stürzt sie in ein äußerst problematisches Hass-Liebe-Verhältnis zu ihrer Tochter Billie Delia. Obwohl sie weiß, dass ihre Tochter ebenso wie sie als das der Rubyideologie Andere ausgegrenzt wird, wendet auch sie die damit verbundene Schande als das ihr eigene Andere nach Außen und projizierte diese, ganz wie Zechariah Morgan gegen seinen Zwillingenbruder, gegen die ihr eigentlich schicksalhaft verbundene Tochter. Während zunächst geschildert wird, dass sie ihre ebenfalls hellhäutige Tochter als Belastung und ständige Bedrohung ihrer eigenen wackeligen Akzeptanz empfindet, eskalieren die Spannungen zwischen Mutter und Tochter schließlich darin, dass sie Billie mit einem Bügeleisen beinahe zu Tode schlägt. Später allerdings wird ihr selber bewusst, dass sie ihre Tochter um einer besseren Akzeptanz der Rubybewohner willen geopfert hat:

Trying to imagine how she could have picked up that pressing iron, Pat realized that ever since Billie Delia was an infant, she thought of her as a liability somehow. Vulnerable to the possibility of not being quite as much of a lady as Patricia Cato would like. (...) the question of this here night was whether she had defended Billie Delia or sacrificed her. (203)

Zudem erkennt sie, dass sie in ihrer Verinnerlichung der Ideologie des Ortes dessen Projektion des vermeintlich abzulehnenden Anderen in ihre Tochter übernommen und sich gewaltsam gegen diese Projektion gewandt hat – ohne darin das Mädchen zu sehen, das ihre Tochter

²⁷⁴ Vgl. Tally, S. 22.

tatsächlich war: „to smack the young girl that lived in the minds of the eight-rocks, not the girl her daughter was“ (204).

Es ist bereits ein Vorfall in ihrem Kleinkindalter, der Billie Deliah zum Verhängnis wird und sie schon in frühestem Kindesalter in erster Linie zu einer männlichen Projektionsfläche macht. Um besser reiten zu können, zieht sich die Kleine nach dem Sonntagsgottesdienst vor aller Augen das Höschen ihrer Sonntagskleidung aus und klettert dann auf das Pferd. Aufgrund dieses vermeintlich „schamlosen“ Verhaltens werden die soziale Verachtung ihrer Mutter und Großmutter fortan auch auf sie übertragen: „Suddenly there was a dark light in the eyes of boys who felt comfortable staring at her. Suddenly a curious bracing in the women, a looking-away look in the men.“ (151) Ihre Mutter ist sich allerdings sicher, dass vor allem die helle Hautfarbe ihrer Tochter, „her odd rosy-tan skin and wayward brown hair“ (93), ihr Verhalten unverzeihlich machte: „Pat knew that had her daughter been an eight-rock, they would not have held it against her. They would have seen it for what it was – only an innocent child would have done that, surely.“ (203) Anhand der Enkelin von Roger Best wird damit außerdem das Dilemma der dichotomisierten Weiblichkeitsentwürfe der Männer Rubys deutlich, auf das ich im Folgenden noch ausführlicher eingehen werde. Denn ihre helle Hautfarbe entspricht nicht nur nicht der Ideologie des Ortes, sie verweist außerdem auf eine mögliche sexuelle Vermischung mit Weißen in jener Vergangenheit, die die Rubybewohner hinter sich lassen wollen. Billie, ihre Mutter und Großmutter sind insofern nicht nur eine Projektionsfläche des rassistisch Anderen, sie werden darüber hinaus sexualisiert wahrgenommen und verachtet– unabhängig davon, ob ihr Verhalten eine solche Wahrnehmung bestätigt oder – wie in Billie Delias Fall – absolut nicht: „although it was Arnette who had sex at fourteen, Billie Delia carried the burden. She quickly learned the cautionary look in the eyes of girls whose mothers had warned them away from Billie Delia. In fact she was untouched“ (151).

Bei Billie Delia führt die durch die Bewohner Rubys und nicht zuletzt ihre eigene Mutter erfahrene Ablehnung schließlich dazu, dass sie sich als

einzigste von Ruby vollkommen distanziert und mit den von allen anderen Bewohnern abgelehnten Frauen des Klosters sympathisiert. Denn wie viele andere Frauen des Ortes hat auch Billie Delia einmal Hilfe im Kloster in Anspruch genommen. Ihr dankbarer Rückblick, wie liebevoll sich die Frauen um sie gekümmert und sie gepflegt haben, als sie von ihrer Mutter grün und blau geschlagen wurde, ist die positivste Sichtweise auf die Frauen des Klosters im ganzen Roman überhaupt und steht im krassen Gegensatz zu der Verteufelung der Frauen durch die Männer in Ruby:

They had treated her so well, had not embarrassed her with sympathy, had just given her sunny kindness. Looking at her bruised face and swollen eyes, they sliced cucumber for her lids after making her drink a glass of wine. No one insisted on hearing what drove her there, but she could tell they would listen if she wanted them to. The one called Mavis was the nicest and the funniest was Gigi. (308)

In einer Vision träumt sie nach dem Überfall auf das Kloster von deren Rückkehr als bewaffnete Racheengel und wendet sich schließlich voller Hass gegen den Ort Ruby. Dabei gewinnt in ihrer Perspektive der Begriff „out there“, der für die Dorfbewohner Inbegriff dessen ist, wovon sie sich bedroht fühlen, eine positive, hoffnungsvolle Bedeutung: „She hoped with all her heart that the women were out there, darkly burnished, biding their time, brass-metaling their nails, filing their incisors – but out there.“ (308). Ihre Zuneigung und Dankbarkeit den Frauen des Klosters gegenüber unterscheidet Billie maßgeblich von den meisten anderen Frauen Rubys, auch wenn diese im Unterschied zu ihren Männern immerhin ebenfalls regelmäßig das Kloster besuchten. Bis zuletzt bleibt sie die einzige Rubybewohnerin, die von sich annimmt, dass sie die Frauen des Klosters vermissen wird.

4.8. Frauen in Ruby

Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie sich die Ausgrenzung des Anderen im Ort Ruby insbesondere in Bezug auf Frauen darstellt. Angesichts der ausgesprochen christlichen Prägung des Ortes Ruby ist es vermutlich kein Zufall, dass die dichotomisierten Bilder von Weiblichkeit, die konstitutiv für die Ideologie des Ortes sind, der biblischen Dichotomie der Maria und Eva entsprechen. Identifizieren die Männer Rubys ihre eigenen Frauen dabei mit dem idealisierten Bild der entsexualisierten tugendhaften Maria, dienen ihnen die Frauen des Klosters als Projektionsfläche des abzulehnenden biblischen Gegenentwurfs. Wie es auch im Text heißt, stellen sie aus Sicht der Männer sexualisierte und sündige Evas dar, deren Verteufelung schließlich zu dem gewaltsamen Überfall auf das Kloster führt.

Auch Tally zufolge gibt es für die Männer Rubys nur zwei Kategorien von Frauen, „the angel in the house“ und die „worthless whore“. Tally folgert daraus: „Such polarized thinking leaves no room for nuances nor understanding.“²⁷⁵ Tally schreibt deshalb, dass sich die Gewalt der Männer zwangsläufig an den Frauen entlädt, die ihre Werte hinterfragen: „It is clear then, that (...) the women at the Convent are used to vent the frustration accumulated over perceived attacks on their orderly lives.“²⁷⁶

Um die Spannungen innerhalb der Gemeinschaft nach Außen projizieren zu können, bieten sich die jungen Frauen als Sündenböcke geradezu ideal an. Als sich die Männer am Ofen versammeln, um ihren Überfall zu planen, reflektieren Reverend Pulliams Äußerungen die zentralen binären Oppositionen, auf denen die christlich-patriarchalische Ideologie des Ortes und damit die Identität seiner älteren Bewohner aufgebaut ist:

Before these heifers came to town this was a peacable kingdom. The others before them at least had some religion. These here sluts out there by themselves never step foot in church and I bet you a dollar to a fat nickel

²⁷⁵ Tally, S. 77.

²⁷⁶ ebenda.

they ain't thinking about one either. They don't need men and they don't need God. (276)

Die Mädchen lassen sich leicht in dem oben erkennbaren Gut-Böse-Schema - christlich / nicht-christlich, patriarchalisch / nicht-patriarchalisch - als eindeutig böse kategorisieren und damit pauschal zur Ursache aller Ärgernisse zugleich stempeln. Wie außerdem deutlich wird, kristallisiert sich die Ablehnung der Klosterbewohnerinnen immer auch gerade in Abgrenzung zu einem gegensätzlichen Weiblichkeitsideal Rubys heraus. So ist die Verachtung der Frauen durch Steward Morgan untrennbar mit seiner frühen, idealisierten Erinnerung an die „nineteen ladies“ verwoben, als deren krassen Gegensatz er die Frauen des Klosters empfindet:

The women ... were for him a flaunting parody of nineteen Negro ladies of his and his brother's youthful memory and perfect understanding. They were a degradation of that moment they'd shared of sunlit skin and verberna. They, with their mindless giggles, outraged the dulcet tones ... of the nineteen ladies who, scheduled to live forever in pastel shaded dreams were now doomed to extinction by this new and obscene breed of female. (279)

Diese Ablehnung wiederum, so wird aus diesem Zitat deutlich, wird dabei erwartungsgemäß in einer Gegenüberstellung konträrer Sinneseindrücke („mindless“/„dulcet“, „pastel“/ „obscene“) wiedergegeben.²⁷⁷

Auch in der Art und Weise, wie die Männer das Kloster wahrnehmen, zeigt sich, dass ihr Weiblichkeitsideal in einem direkten Gegensatz zu den Frauen des Klosters steht. Als die Männer beispielsweise das Haus betreten und dort nicht wie in den Küchen ihrer eigenen Frauen schon alle Weckgläser mit Eingemachtem gefüllt sind, bestätigt dies ihre Verachtung: „Slack, they think. August just around the corner and these women have not even sorted, let alone washed, the jars.“ (5).²⁷⁸

Werden die Frauen des Klosters in jeder Hinsicht von den christlich-patriarchal geprägten Männern Rubys abgelehnt, zeigt sich jedoch

²⁷⁷ Wood, S. 121/122.

²⁷⁸ Vgl. Tally, S. 76.

gleichzeitig, dass auch die Beziehung zwischen Männern und eight-rock-Frauen in Ruby von hoher Widersprüchlichkeit geprägt ist.

So sind zum einen alle Bemühungen der Gründungsmitglieder, einen idealen Ort zu schaffen, fast durchgehend mit dem positiven Wunsch assoziiert, ihre Frauen zu beschützen und ihnen eine Art heile Welt zu bieten. Die idealisierte Erinnerung der Morganzwillinge an die „nineteen Negro-Ladies“ macht hier den Anfang. Aber auch in der Schilderung dessen, was in Haven erreicht worden ist, wird in erster Linie auf die neue Sicherheit der Frauen des Ortes hingewiesen.²⁷⁹

Insbesondere in der verstorbenen Ruby Morgan wird eine weibliche Figur von Männern wie Frauen gleichermaßen verehrt. Als unschuldige schwarze Frau und Mutter eines Sohnes dient die infolge schlimmsten Rassismus verstorbene Schwester der Morganbrüder der Mythologie des Ortes als optimale Projektionsfläche ihrer Weiblichkeitsideale. Jill Matus weist in diesem Zusammenhang auch auf die beziehungsreiche biblische Bedeutung von „Ruby“ hin: „Ruby alludes to the biblical comparison, “Who can find a virtuous woman for her price is far above rubies“ (Proverbs xxxi.10).²⁸⁰ Wie sich später herausstellt, steht Matus zufolge auch diese Bibelstelle in einem ironischen Kontrast zu der Unfähigkeit der männlichen Rubybewohner, dem Wert der Frauen ihres Ortes tatsächlich gerecht zu werden: „The town’s name reverberates ironically in relation to the allusion to its leaders and their difficulties in evaluating virtue and appreciating the value of women.“²⁸¹ Kommt in dieser Benennung des Ortes also einerseits die Idealisierung einer schwarzen Frau zum Ausdruck, die das Opfer weißen Rassismus wurde, wird diese zugleich ironisch gebrochen.

Gleichzeitig kommt den Frauen des Ortes Ruby aber auch in Hinblick auf die Rassenideologie des Ortes eine Schlüsselrolle zu, um die von ihren Männern geprägten Ideale zu erfüllen. „God bless the pure and the holy“

²⁷⁹ So wird als ein weiteres Schlüsselerlebnis von Steward Morgan der Überfall auf eine schwarze Frau geschildert, den er kaum vergessen kann: „He never got the sight of the whiteman’s fist in that colored woman’s face out of his mind.“ (94).

²⁸⁰ Matus, S. 158.

²⁸¹ ebenda.

ist das Motto der Gemeinschaft und das bedeutet für alle Bewohnerinnen, dass weder Ehebruch, noch „racial tampering“ gestattet sind. Dementsprechend ist im Umkehrschluss klar, was aus der Perspektive von Patricia Best so resümiert wird: „everything that troubled the New Fathers must come from women“ (204). Wie Tally ausführt, beinhaltet die Fixierung der patriarchalischen Ideologie Rubys auf die Reinheit ihres Blutes die absolute Kontrolle über die Sexualität ihrer Frauen: „Pat realizes that the purity of blackness and the continuity of the Founding Father’s dominion in Ruby depends on the control of the women’s sexuality.“²⁸² Auch ihre Tochter Billie Delia bemerkt während der Hochzeit von K.D und Arnette, dass es den Männern in der Tat nicht wirklich um die Frauen selbst, sondern vielmehr um ihre eigene Macht und Kontrolle über diese gehe: „the real battle was not about infant life or about a bride’s reputation but about disobedience, which meant, of course, the stallions were fighting about who controlled the mares and their foals.“ (150)

In einer Passage, in der die Männer der Morgan- und der Fleetwoodfamilien über das Schicksal der schwangeren Arnette entscheiden, wird die Widersprüchlichkeit der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern deutlich: die Männer beraten, ohne dabei auch nur eine der Frauen hinzuzuziehen, von dem betroffenen Mädchen ganz zu schweigen, gleichzeitig aber angeblich um deren Ehre willen. Als die Morgans als Entschädigung für die ungewollte Schwangerschaft Geld anbieten, stimmt ihr Vater in ihrem Namen mit den erschreckenden Worten „I’m her father. I’ll arrange her mind.“ (61) zu. Umso ironischer klingt es, als Deacon Morgan die Verhandlungen mit den Worten schließt: „Women always the key, God bless ’em“ (61).

Haben Billie und ihre Mutter bitter erfahren, was es heißt, Projektionsfläche dessen zu sein, was die Männer Rubys als das Andere ausgrenzen, sind auch diejenigen Frauen in Ruby, die von ihren Männern gleichermaßen beherrscht und beschützt werden, nicht glücklich.

²⁸² Tally, S. 75.

Idealisiert die patriarchale Ideologie einerseits die entsexualisierte und beherrschbare Frau, wird dennoch geschildert, dass die Beziehungen zwischen den Geschlechtern von Entfremdung und Distanz zwischen den Frauen und Männern geprägt ist. So gibt es viele Hinweise darauf, dass die Frauen in Ruby ebenso leiden wie Billie und ihre Mutter. K.D. schildert beispielsweise, wie seine Tante ihrer eigentlich kreativen Klöppelei nachgeht, als ob sie eine Gefangene sei: „Aunt Soane worked thread like a prisoner: daily, methodically, for free, producing more lace than could ever be practical.“ (53)

Am bezeichnendsten ist es dabei, dass die Frauen in ihren Sorgen und Nöten oft genug Hilfe und Schutz bei den anderen Frauen im Kloster suchen und damit eine Verbindung zu ihnen aufrecht erhalten, die den Männern äußerst unlieb ist. Lone DuPres beobachtet über die Jahre unglückliche Frauen des Ortes auf ihrem Weg zum weitab gelegenen Kloster: „Only women. Never men... Back and forth, back and forth: crying women, staring women, scowling. Lip-biting women or women just plain lost.“ (270) Im Gegensatz zu Billie aber wenden sich die Frauen anschließend nicht in Dankbarkeit zurück, sondern projizieren gemäß der von ihnen verinnerlichten Ideologie des Ortes ihr eigenes Versagen oder ihre Schuld auf die zu verachtenden Mädchen.

Zu den Frauen mit einem solchen Verhalten gehört die schwangere Arnette, die im Kloster ihr unerwünschtes Kind zur Welt bringt und dort zurücklässt. Jahre später, ausgerechnet in ihrer Hochzeitsnacht, kehrt Arnette zum Kloster zurück und beschuldigt die Mädchen, ihr Baby umgebracht zu haben. Obwohl sie wissen musste, dass sie selber mehrfach während ihrer Schwangerschaft Abtreibungsversuche unternommen hat, so dass das Kind kaum lebensfähig kurz nach der Geburt starb, wendet Arnette ihre eigene Schuld nun gegen das Kloster. So schreibt auch Bouson:

Rather than taking ownership of her shameful past, Arnette returns to the Convent four years later on her wedding night and asks for - indeed, screams for - her missing child. In accusing the Convent women of killing her child, she transfers onto them her own disavowed guilt and shame.²⁸³

Sweetie Fleewood sucht mit ihren Sorgen und der Überforderung, die ihr vier kranke Kinder bereiten, ebenfalls Zuflucht im Kloster.²⁸⁴ Auf ihrem Weg trifft sie dabei auf Seneca, die auch unterwegs ins Kloster ist. Wie Bouson analysiert, findet hier erneut eine Projektion des eigenen als schuldhaft empfundenen Verhaltens als das ihr Andere auf die andere Person neben ihr, nämlich Seneca, statt:

Instead of acknowledging her desire to abandon - to walk out on - her children and thus find relief from the exhausting burden of caring for them, Sweetie projects her own „sinful“ desire onto her companion, imagining that she is walking „next to sin“ (129).²⁸⁵

Das Gleiche wiederholt sich, als sie ins Kloster kommt und halluziniert, die sie umsorgenden Frauen seien riesige Vögel und Dämonen. Zudem hört sie ebenfalls phantasierte Schreie von gesunden Kindern, die sie so von den ihren noch nie gehört hat und die sie als „an anthem, a lullaby“ (129-30) empfindet. Doch anstatt ihren eigenen Phantasien nachzugehen und damit mit der Verarbeitung ihrer übermächtigen Sorgen zu beginnen, wehrt sie sich gegen alles, was mit dem Kloster zu tun hat und beschuldigt schließlich sogar die Frauen, sie überhaupt ins Kloster gebracht zu haben: „They made me, snatched me“ (130). Wie Bouson schreibt, ist Sweetie somit nicht einmal in der Lage, sich ihrem eigenen Bedürfnis zu stellen, ihre Kinder einmal für eine kurze Zeit zu verlassen: „In placing blame on the Convent women by insisting that they „snatched“ her, Sweetie refuses

²⁸³ Bouson, S. 203.

²⁸⁴ Die Erzählung bietet zwei Interpretationsmöglichkeiten der behinderten Kinder von Sweetie. So heisst es auf Seite 277 aus der Sicht ihres Vaters: „Maybe it was the midwife’s fault, maybe it was the government’s fault, but the midwife could only be disemployed and the government was not accountable.“ Während dem weiter nichts hinzugefügt wird, sieht Tally einen Hinweis auf mögliche Schädigungen der Kinder durch Agent Orange, dem ihr Vater im Vietnamkrieg ausgesetzt war. Vgl. Tally, S. 27. Weitere Deutungsmöglichkeiten gehen in eine andere Richtung und halten die Schädigungen der Kinder für eine Konsequenz der inzestuösen Generationenfolgen des Ortes Ruby.

²⁸⁵ Bouson, S. 203.

to take ownership of her own wish to walk away from her damaged and silent children.“²⁸⁶ Diesen Verrat an den Frauen des Klosters begehen Bouson zufolge die Frauen nur aus einem Grund: „By depositing their shame at the Convent the women retain their respectability“ – weder vor sich und vor anderen müssen sie sich ihre Schuld oder Scham eingestehen.²⁸⁷

Dieser Abgrenzungsmechanismus gilt dabei gleichermaßen für die Männer wie für die Frauen des Ortes. Denn nicht nur die Frauen von Ruby haben im Kloster einen Teil dessen offenbart, was niemand in Ruby sehen oder wissen sollte, auch einige Männer haben die Frauen des Klosters zu Mitwisserrinnen ihrer verborgenen dunklen Seiten gemacht. So hat Menus, der Alkoholiker des Ortes, im Kloster bereits eine Ausnüchterung hinter sich gebracht. Für ihn sind die Klosterfrauen, die alle Auswirkungen seines Entzugs ertragen und erfahren haben, „a painful reminder of his own shame and dirtiness.“²⁸⁸. Sowohl K.D., der Neffe der Morganbrüder, der lange Zeit einem der Mädchen im Kloster nachgelaufen ist, wie auch Deacon Morgan gehen die ruhmlosen Affären mit Nicht-Rubyfrauen bitter nach. Wie Bouson schreibt, wird dies den Frauen des Klosters zum Verhängnis: „over time, as the Convent becomes the repository of the scandalous secrets of the respectable eight-rocks, the people of Ruby come to perceive the Convent women as objects of shame and as potentially dangerous.“²⁸⁹ Aber auch andere Männer des Ortes nehmen die Frauen ohne einen erkennbaren Zusammenhang gerne als willkürliche Sündenböcke für Dinge, die in Ruby schief laufen, und verbinden damit, wie beispielsweise Sargeant, eigene Vorteile. So schreibt Bouson:

Each of the men, as the narrative explains, is looking for someone else to blame for personal or family problems or for problems in town: Sargeant for the backtalk of Ruby’s youth; Wisdom Poole, for the shooting between his brothers, Brood and Apollo over Billie Delia; Arnold and Jefferson

²⁸⁶ ebenda.

²⁸⁷ ebenda.

²⁸⁸ ebenda

²⁸⁹ ebenda.

Fleedwood, for Sweetie's defective children; Menus, for the loss of the redbone woman; Harper, for his failed first marriage; K.D. for his lasting grudge against Gigi, and Steward and Deacon, for the threat Consolata's affair with Deacon represents to their family pride and Ruby dream.²⁹⁰

Indem die Rubybewohner ihre eigenen Schwächen und dunklen Seiten verdrängen, projizieren sie diese umso hasserfüllter auf die Frauen, die damit letztlich das in ihnen selbst vorhandene, aber geleugnete und verdrängte Andere verkörpern. Als das ohnehin allen Dorfidealen entgegengesetzte und verhasste Andere werden die Frauen damit zu mehr als Sündenböcken. Wie Bouson es formuliert, verdeutlicht Morrison anhand dieses Mechanismus, „the dismissive and inherently dangerous othering and demonizing of those people considered different.“²⁹¹ Die Sprache, die die Rubybewohner schließlich mit Blick auf die Frauen verwenden, ist dabei, wie Brooks Bouson analysiert, an Verachtung kaum zu überbieten:

In the essentialist, racist discourse of the eight-rock people, the Convent women are represented as the impure, uncivilized, degenerate Other. Intoning the shaming discourse of defilement and pathology, the Ruby men construct the Convent women as „slack“ and „sloven“ women, as „detrius: throwaway people“, sexually unrestrained „whores“ (8,4,8,3/ 275, 276).²⁹²

So endet die sich immer weiter manifestierende Ablehnung der Klosterfrauen als dem verhassten Anderen damit, dass die Männer das Kloster überfallen und auf die überwiegend schwarzen Frauen schießen. Sie tun dies - wie sie meinen - „For Ruby“ (18), und damit einerseits für den Erhalt des Ortes und zugleich symbolisch für ihre Schwester – eine ebenfalls schwarze Frau, nach der der Ort benannt ist. Doch diese Paradoxie - dem Ideal einer schwarzen Frau willen auf schwarze Frauen zu schießen - ist den Männern nicht bewusst. Im Gegenteil sind die Frauen des Klosters aus ihrer Sicht ja gerade der ihrem Frauenideal gefährliche Gegenentwurf. In einer die Perspektive der Männer einnehmenden Erzählstimme werden sie deshalb nach dem Überfall in

²⁹⁰ ebenda

²⁹¹ Bouson, S. 194.

²⁹² Bouson, S. 204.

einem biblischen Bild als „bodacious black Eves unredeemed by Mary“ (18) als sündige Evas beschrieben, denen von Maria nicht vergeben wurde, und die aus dem Paradies vertrieben wurden, ebenso wie sie jetzt getötet wurden.²⁹³ Wie ich in der Interpretation des Klosters unter anderem zeigen werde, wird nicht zuletzt an dieser Stelle besonders der Unterschied zwischen beiden Schauplätzen deutlich. Denn besteht in dem Frauenideal der Männer Rubys und damit auch von Deacon und von Steward ein unversöhnlicher Gegensatz zwischen der sexualisierten, sündigen Eva und der ent-sexualisierten und damit zu verehrenden Maria, werden im Kloster diese Gegensätze ausdrücklich überwunden.

²⁹³ Vgl. Wood, S. 122.

5. Das Kloster

5.1. Einleitung

Während Morrison anhand des in Ruby vorherrschenden Frauenideals Weiblichkeitsvorstellungen der überlieferten literarischen und philosophischen Tradition problematisiert, setzt sie diesen in ihrem Entwurf des Klosters und seinen Bewohnerinnen einen revidierten beziehungsweise erweiterten Begriff von Weiblichkeit entgegen.

In meiner Interpretation dieses Schauplatzes werde ich das Kloster als semiotisch-weibliche Sphäre beschreiben und dabei als Erstes auf die Korrespondenzen zwischen Evas Haus in *Sula* und dem Kloster eingehen. Wie bereits mehrfach erwähnt ist das Kloster der offensichtliche Gegenentwurf zu dem Ort Ruby. Dies lässt sich insbesondere anhand der im Kloster überall zu findenden Spuren unkontrollierter Sexualität und Erotik festmachen, die die im Ort Ruby auffällige christlich-patriarchale Kontrolle weiblicher Sexualität deutlich konterkarieren. Am Beispiel der Figur des weißen Mädchens werde ich zeigen, inwiefern Hautfarben im Kloster ebenfalls ganz im Gegensatz zu Ruby keinerlei Rolle spielen.

Anschließend werde ich die einzelnen jungen Frauen, die ihren Weg in das Kloster finden, charakterisieren und deutlich machen, inwiefern sich ihre Persönlichkeiten so entwickeln, dass auch hier die Prozesshaftigkeit von Identität offensichtlich wird. Stellt sich Identität in Ruby vor allem über Gegensätzlichkeiten her, werde ich zeigen, dass das Verhältnis der jungen Frauen zueinander ebenso wie die Beziehungen in Sulas mütterlicher Linie durch Unterschiedlichkeit wie auch durch Ähnlichkeit geprägt ist. Anhand einer der jungen Frauen, Mavis, werde ich herausarbeiten, dass die Überwindbarkeit von traumatisierenden Lebenssituationen einen im Roman *Paradise* besonders interessanten Aspekt der Prozesshaftigkeit und Veränderbarkeit von Identität darstellt.

Im Rahmen meiner Charakterisierung von Consolata werde ich zum einen auf die Entwicklung ihrer Person, schließlich aber auch auf ihre Rolle als spirituelle Führerin der Mädchen eingehen. Lässt sich bereits in der

Person Consolatas die Vereinigung dichotom gespaltener Weiblichkeitsvorstellungen erkennen, leitet das Ende des Romans von der Schilderung einer erotisch-sinnlichen Selbstfindung der jungen Frauen über in den Entwurf einer mütterlich-weiblichen Paradiesvision, in der jegliche Gegensätze überwunden und Positionierungen über Rassen- und Geschlechtszugehörigkeiten überschritten werden.

5.2. Das Kloster als Gegenentwurf zu Ruby - Korrespondenzen zu Sula

Das Kloster im Roman *Paradise* hat große Ähnlichkeit mit Evas Haus in *Sula*, auf dessen Offenheit und Prozesshaftigkeit ich im ersten Teil meiner Arbeit eingegangen bin. In Evas Haus ist es die Unübersichtlichkeit der Bewohnerinnen und Bewohner insgesamt sowie die Tatsache, dass nur teilweise Familienstrukturen zu erkennen sind, die diesen Eindruck vermitteln. Die Bewohnerinnen des Klosters, die kommen und gehen wie sie es wünschen und deren Beziehung zueinander durch keinerlei familiäre Bindungen charakterisiert ist, sind ein ebenso „offener“ Verbund. Zudem haben beide Orte gemein, dass sie von weiblichen Generationenfolgen geprägt sind, während in *Medallion (Sula)* und in *Ruby (Paradise)* männliche Genealogien und männliche „Gründerväter“ dominieren. Allerdings ist hervorzuheben, dass der Ort Ruby immerhin nach einer verstorbenen schwarzen Frau benannt ist. Dies ist eine der für den Roman typischen Brechungen, die eindeutige Positionierungen auch den Ort Ruby betreffend einschränken.

Entscheidend scheint mir, dass sowohl im Kloster als auch in Evas Haus, wo es Bewohnerinnen und Bewohner unterschiedlicher Hautfarben und beider Geschlechter gibt, immer Frauen die Herrscherinnen über ihre Welt sind. Die beiden jeweils dominanten Frauenfiguren, Eva und Consolata, sind schon allein in ihrer räumlichen Positionierung innerhalb des Hauses spiegelbildlich zueinander angelegt. Während die machtbewusste Eva in ihrem Haus tatsächlich im oberen Stockwerk wohnt und dort von „oben

herab“ buchstäblich herrscht und sogar existentielle Macht über die übrigen Bewohnerinnen und Bewohner ausübt, hält sich die eher dienende Consolata im Keller des Klosters auf. Dort ist sie ebenso Anlaufstelle und oberste Instanz ihres Hauses wie Eva, allerdings stellt sie im Gegensatz zu dieser ihre eigenen Bedürfnisse die überwiegende Zeit ihres Lebens in hohem Maße zurück. Consolata ist wie Eva einerseits behindert, hat aber auch genau wie sie für diese Behinderung etwas bekommen, was sie mächtiger macht und von gewöhnlichen Menschen abhebt. Um den Preis ihres Augenlichtes ist es ihr möglich, in Menschen „einzusteigen“ und sie damit am Leben zu erhalten. Es passt in die Unterschiedlichkeit beider Figuren, dass sich Eva selbst verstümmelt hat, das heißt aktiv Agierende war, während Consolata ihre Begabung passiv „empfängt“, indem sie diese von Lone beigebracht bekommt.

Das Kloster ist räumlich nicht verortet. Es gibt keine genaue Adresse, es liegt einfach irgendwo, sehr weit draußen, ein „big stone house in the middle of nothing“ (227). Auch zeitlich ist das Kloster interessanterweise nicht präzise verortet und steht damit im krassen Gegensatz zu Ruby als Schauplatz, dessen Konstitution von einer Unzahl von Jahreszahlen begleitet wird. Im Verlauf seiner wechselvollen Geschichte hat das Gebäude zudem mehrfach seine Bestimmung verändert. So diente es vor seiner Nutzung durch katholische Nonnen einem reichen Playboy als Villa und ist über und über mit pornographischen Verzierungen ausgestattet.

Als Nonnen das Gebäude übernehmen, entfernen sie die meisten der anstößigen Gegenstände und Statuen und machen es zu einer Schule für Indianermädchen, die aber - um einen besonders starken Kontrast zur vorherigen Bestimmung herzustellen - „Kloster“ genannt wird. Hatte ich eingangs erwähnt, dass bereits die Auftaktformulierung „God at their side“ (18) als eine bitter-ironische Anspielung auf die düsteren Kapitel des gewaltsam-missionarischen Christentums gelesen werden kann, wiederholt sich diese Kritik in der Art und Weise wie das Verhalten der Nonnen gegenüber den Indianermädchen beschrieben wird: „to bring God and language to natives who were assumed to have neither; to alter their

diets, their clothes, their minds; to help them despise everything that had once made their lives worthwhile“ (227).

Während es für die Männer Rubys wesentlich ist, ihre Frauen insbesondere in ihrer Weiblichkeit und Sexualität zu dominieren, so sind im Kloster alle Versuche der Nonnen vergeblich, die Spuren ungezügelter Sexualität der ehemaligen Playboyvilla gänzlich auszulöschen: „The Sisters of the Sacred Cross shipped away all the nymphs, but curves of their marble hair still strangle grape leaves and tease the fruit.“ (4). Auch Tally zufolge zeigt sich anhand des Klostergebäudes, dass sich weibliche Sexualität weniger leicht als gedacht unter christlich-patriarchale Kontrolle bringen lässt: „Patriarchal control of women is demonstrated to be rather difficult to secure. Eruptions and disruptions of the erotic in the text are manifold.“²⁹⁴ Dies müssen auch die Männer Rubys erkennen. Als sie zu Beginn ihres Überfalls auf das Kloster dessen Tür aufschließen, dringt plötzlich Sonnenlicht ein und beleuchtet die Wände des Foyers „where sexualized infants play with one another through flaking paint.“ (285) Wie Tally daraus folgert, lassen sich die Spuren des Erotischen in dem Gebäude nicht auslöschen: „The erotic will not be contained underneath the coat of sanctity; disruption of the patriarchy is threatened at every point.“²⁹⁵ Jedoch sind überall Hinweise auf dessen versuchte Zerstörung zu finden: „In the Convent Gigi finds „brass ample genitalia that had been ripped from sinky and tubs with testicles designed to release water from the penis“ (72) and „alabaster vaginas“ (72)“.²⁹⁶ In einem aus Gigis Perspektive wahrgenommenen Bild der heiligen Catherina von Siena, das in einem der Zimmer hängt und diese in einer ausgesprochen demutsvollen Pose zeigt, wird dabei zusätzlich der Kontrast zwischen der im Kloster noch zu erkennenden semiotisch-ungezügelter Sexualität und Triebhaftigkeit und dem christlich-patriarchalen Gegenentwurf gezähmter Weiblichkeit betont.

²⁹⁴ Tally, S. 77.

²⁹⁵ ebenda.

²⁹⁶ Tally, S. 72.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Schauplätze hinsichtlich der Bedeutung, die der Hautfarbe von Personen beigemessen wird, wird anhand der Figur eines weißen Mädchens, das im Kloster lebt, besonders offensichtlich. Die Prominenz dieses Themas wird zunächst dadurch verstärkt, dass dieses Mädchen direkt im ersten Satz des Romans eingeführt wird. Mit seinem Eingangssatz „They shoot the white girl first“ (1) beginnt der Roman *Paradise* dabei mit einem Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit. Denn das weiße Mädchen, dessen Präsenz in den Vordergrund gestellt wird, wird im selben Moment ermordet. Gleichzeitig beginnt der Roman mit diesem Satz aber auch eine absichtsvolle Irritation des Lesers, denn die Frage, wer dieses weiße Mädchen ist, wird nie beantwortet. Lässt das Verschleiern der Identität des Mädchens den Leser bewusst rätseln, so wird dies im Verlauf des Romans zusätzlich dadurch verstärkt, dass Rassenzugehörigkeit das bestimmende Prinzip in Ruby ist. Gerät also durch die Art und Weise der Präsentation eines weißen Mädchens der Aspekt der Positionierung von Rasse auch in Bezug auf den Schauplatz des Klosters in den Focus des Lesers, werden ihm andererseits alle weiteren Informationen zu diesem Thema vorenthalten. Gerade dadurch gelingt es Morrison zu verdeutlichen, dass Hautfarbe im Kloster keine Rolle spielt.

Indem sie bewusst alle mit Rasse verbundenen Markierungen weglässt, erreicht Morrison auch eine generelle Infragestellung von Rasse als relevantem Indikator. So stellt sich auf der Ebene der Charakterisierung der Figuren eine allgemeinere Irritation des Lesers ein, denn übliche Klischees und Projektionen, die sich ausschließlich auf weiße, bzw. schwarze Frauen beziehen, können auf keines der Mädchen mehr angewandt werden. So schreibt Paul Gray: “The reader must wonder: Is it Mavis? Grace? Seneca? Pallas?”²⁹⁷ Da jedes dieser Mädchen weiß oder schwarz sein könnte, gilt das auch für alles, was sie umgibt: ihre Traumata, ihre Misshandlungen, die reichen oder die mehr als ärmlichen

²⁹⁷ Paul Gray. „*Paradise Found*“. TIME Vol 151 No 2 , (January 19th 1998): 4.

Verhältnisse, aus denen sie kommen – über sie alle sind Zuschreibungen wie „typisch schwarz...“, „typisch weiß...“ unmöglich. Damit wird hier wiederum die Relativität sprachlicher Setzungen gezeigt, denn die Signifikanten schwarz und weiß stellen sich einmal mehr als arbiträr heraus. Bouson hat darauf hingewiesen, dass Morrison hier ganz bewusst gesellschaftliche Stereotypen in die Charakterisierung der Mädchen einfließt, um den Leser zusätzlich zu irritieren:

Yet while Morrison's aim in her depiction of the Convent women is to „write race and to unwrite it at the same time“ (Oprah), she also deliberately invokes inherited shaming stereotypes and images in her representation of these characters as marginalized outsiders and female victims.²⁹⁸

Damit erweist sich *Paradise* als folgerichtige Fortführung von *Sula*. Denn spielt Rassenzugehörigkeit bereits in Evas Haus keinerlei Rolle, so dass ein weißer Alkoholiker dort friedlich leben kann, ist darüber hinaus seine weiße Hautfarbe für das Zusammenleben der Bewohner in Evas Haus so nebensächlich, dass sie nicht nur relativ beiläufig erwähnt wird. Es wird ihr im weiteren Verlauf der Erzählung auch weiter keine erzählerische Aufmerksamkeit zuteil. Zusätzlich verrät hier das ironische Wortspiel, nach dem der weiße Mann „Tarbaby“ genannt wird, ebenfalls eine absichtvolle Hinterfragung der Signifikanten schwarz und weiß.

Während die eight-rock-Homogenität oberstes Prinzip in *Ruby* ist, stellt sich der Schauplatz des Klosters dagegen in Bezug auf Rassenzugehörigkeiten als ausgesprochen heterogen dar. So ist der Playboy, dessen Hautfarbe man nicht erfährt, vermutlich weiß, anschließend ziehen weiße Nonnen ein und mit ihnen Indianermädchen und die „teefarbene“ Consolata. Nach und nach wohnen hier schwarze und weiße Frauen, die wiederum etliche schwarze, und dabei vor allem weibliche Rubybewohner aufnehmen, und wie bereits erwähnt, ebenso auch Männer.

²⁹⁸ Bouson, S. 205.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das Kloster sowohl in seiner sinnlich-erotischen Atmosphäre als auch in seiner Offenheit gegenüber all seinen Bewohnerinnen und Bewohnern und deren verschiedenster Hautfarben auf Anhieb als Gegenentwurf zu dem Ort Ruby zu erkennen ist. Die absichtsvolle Hinterfragung von Geschlecht und Rassenzugehörigkeit als relevante identitätsstiftende Momente fungiert hier sicherlich als einer der maßgeblich utopisch angelegten Aspekte des Romans.

6. Die Bewohnerinnen des Klosters

Konstituiert sich Identität in Ruby überwiegend über konsequent durchgehaltene Gegensätze, so ist es nun mein Ziel zu zeigen, dass die Beziehung zwischen den Frauen des Klosters gleichermaßen von Ähnlichkeit wie von Unterschiedlichkeit geprägt ist. Ebenso wie Sula und Nel, die zunächst als „neither white nor male“ nur durch das bestimmt scheinen, was sie nicht sind, ist dies bei den jungen Frauen, die nach und nach im Kloster eintreffen, zunächst nicht anders: Betrachtet man die Biographien der vier jungen Frauen, dann fällt auf, dass ihre Verletzungen und Lebenstraumata gewissermaßen spiegelbildlich zueinander angelegt sind. Bevor ich dies anhand kurzer Synopsen aller Klosterbewohnerinnen darstelle, möchte ich zuerst auf eine der jungen Frauen, Mavis, besonders ausführlich eingehen, um anhand ihrer Figur exemplarisch deutlich zu machen, dass die Frauen im Kloster außerdem Identitätskonzeptionen repräsentieren, die in einem fortwährenden Prozess begriffen sind.

Wie Lisbeth Gant-Britton anhand des Zeitbegriffs untersucht hat, gibt es im Werk von Morrison ein Konzept von prozessualer Identität, in welchem sich Charaktere aus ihrer traumatischen Vergangenheit und gegenwärtigen Opferrolle zu einer besseren Zukunft hin entwickeln: „these authors project fictional futures in which their fictional characters attempt to forge greater subjectivity than ever before. By subjectivity, I refer to the ability to turn victimization into agency.“²⁹⁹ So werde ich im Rahmen der Charakterisierung von Consolata schließlich zum einen darauf eingehen, inwiefern hier die Überwindung von Gegensätzen und die Revision traditionell überlieferter Weiblichkeitsvorstellungen einen alternativen Entwurf weiblicher Identität aufzeigt, zum anderen aber auch darauf, inwiefern die Überwindbarkeit von traumatisierenden Lebenssituationen

²⁹⁹ Gant-Britton, Lisbeth. Women of Color constructing subjectivity towards the future: Toni Morrison, Octavia Butler, and Cynthia Kadohata. Dissertation 1998. Ann Arbor: University of Michigan Press. S. 1-2.

auch im Roman *Paradise* einen besonders interessanten Aspekt der Prozesshaftigkeit und Veränderbarkeit von Identität darstellt.

6.1. Mavis

Das mit Mavis überschriebene Kapitel ist das einzige des Buches, das ausschließlich von der titelgebenden Figur Mavis handelt und nicht in dem bereits beschriebenen Verfahren durch Bruchstücke anderer Erzählstränge unterbrochen wird. So wird in einem Rückblick, der dann chronologisch entwickelt wird, erzählt, wie Mavis als erstes der Mädchen in das Kloster gelangt.

Die Erzählhandlung setzt damit ein, dass Mavis 1968 in Maryland von einer Journalistin zu dem Erstickungstod ihrer Zwillingsschwester Merle und Pearl befragt wird. Mavis, die, wie sie selber sagt, nur schnell ein paar Würstchen für ihren Mann zum Abendessen einkaufen wollte, hatte die Zwillinge bei brütender Hitze in einem Auto mit geschlossenen Fenstern vor dem Supermarkt abgestellt, wo diese in offenbar kurzer Zeit erstickten. Die Antworten, die Mavis der Reporterin gibt, sind bedrückend naiv und dumm - statt Piggly Wiggly sagt Mavis beispielsweise Higgledy Piggledy.³⁰⁰ Ebenfalls bedrückend ist auch die Schilderung ihres Zuhauses mit ihren ungezogenen Kindern, die sie kneifen und treten, und ihrem groben, sie sexuell missbrauchendem Mann, der kaum ein Wort mit ihr redet, sondern nachts wortlos über sie herfällt.

Dinitia Smith sieht aufgrund der verheerenden Verhältnisse, in denen Mavis lebt, in dem Tod der Babies einen Bezug zu dem mütterlichen Mord, wie es ihn in *Beloved* und auch in *Sula* gibt, als Eva Plum verbrennt:

(...) a young mother, Mavis, beset by unbearable circumstance, abused by her husband, leaves her infant twins in a Cadillac on a hot day with the windows up, and the babies die. It is a terrible moment, wrought in the full glare of Ms. Morrison's uncompromising gaze, at that nexus of parental feeling where love and destructive power meet. Those moments have

³⁰⁰ Vgl. Tally, S. 40.

appeared before in Ms. Morrison's work, most notably in "*Beloved*," her novel about a former slave who kills her baby rather than have her live a life of slavery.³⁰¹

Aus der Sicht von Smith scheinen die Umstände, in denen Mavis lebt, so unerträglich, dass sie wie zuvor in dem Roman *Beloved* einen Muttermord an ihren eigenen Kindern erklären, denen ein Leben unter derartigen Bedingungen erspart werden soll.³⁰² Auch Bouson sieht in Mavis eine zwiespältige Figur, Opfer und Täterin in einem, allerdings ohne ihr eine absichtsvolle Tat zu unterstellen: „Mavis Albright is constructed as a victim but also as a negligent and abandoning mother.“³⁰³ Im Text selber wird in erster Linie immer wieder die von Mavis' Nachnamen „Albright“ ironisch noch unterstrichene Dummheit herausgestellt, die eine planvolle Tat unwahrscheinlich erscheinen lässt, zumal Mavis irritierender Weise der Journalistin sagt, die Zwillinge seien ihre einzigen Kinder, die ihr keinen Kummer machten. Morrison selber hat in einem Interview mit der *New York Times* gegenüber Dinitia Smith erklärt: „That Mavis is so stupid! These children die in a Cadillac, and then she goes and says the twins were the only ones of her children who weren't a trial to her!“³⁰⁴

Mavis scheint dieser ersten Charakterskizze nach das Auto ihres Mannes mehr zu lieben als ihren Mann oder ihre älteren Kinder, zumal der Cadillac ihr als ihr einziger Rückzugsraum von ihrer bedrückenden familiären Situation erscheint: „If she could she would have slept in the back seat, snuggled in the place where the twins had been... She couldn't, of course. Frank told her she better not touch, let alone drive, the Cadillac as long as she lived.“ (25) Wie zu einer erneuten Bestätigung ihrer Dummheit und Unfähigkeit, überhaupt planvoll zu handeln, heißt es dann weiter: „So she was as surprised as anyone when she stole it“ (25).

³⁰¹ Smith, Dinitia. „*Toni Morrison's Mix of Tragedy, Domesticity And Folklore.*“ *New York Times* (January 8th, 1998): 1.

³⁰² ebenda.

³⁰³ Bouson, S. 205.

³⁰⁴ David, S. 157.

Ron David sieht in der Charakterisierung von Mavis eine absichtsvolle Verdichtung rassistischer Klischees: "If it had been written by anyone but Toni Morrison, it would have been called Blatant Racist Stereotyping."³⁰⁵ Genau aus diesem Grund tendiert David dazu, gerade Mavis entgegen rassistischen Vorurteilen gegenüber Schwarzen, die er selber als Leser in den Text projiziert hat, für das weiße Mädchen zu halten:

If I had to bet on who the white girl is, I'd choose Mavis. Why? Because she's the one I referred to as a racist stereotype. I can either try to pretend that I meant she was a racist stereotype of a White Girl, or I can admit that while I'm over here thinking I'm so slick, TM has taken my own preconceptions about race (the ones I was sure I didn't have) and used them to help me put my foot in my mouth.³⁰⁶

Seiner Meinung nach hat Morrison den Charakter von Mavis bewusst so konstruiert, dass der Leser durch diese Verdichtung rassistischer Vorurteile gegenüber Schwarzen in die Falle seiner eigenen Vorurteile gelockt wird. Denn schließlich bleibt bis zuletzt unklar, wer das weiße Mädchen ist. Für ihn ist das Mavis-Kapitel konstruiert wie eine Art Cartoon mit einer übertrieben plakativ wirkenden Metaphorik:

*Mavis (a kind of bird) whose twins didn't give her any trouble (merely died in her Cadillac while she was shopping in Higgledy Piggledy) escapes with „canary-yellow feet“ (her daughter's boots) and drops by to see her mother Birdie Goodroe.*³⁰⁷

Tatsächlich ist die anfängliche Charakterisierung von Mavis relativ grob gerastert, doch geschieht dies bewusst, um die nachfolgende Entwicklung und Veränderung ihrer Figur damit um so deutlicher zu machen.

Als Mavis in panischer Angst davor, ihre Kinder könnten sie umbringen wollen, ihr Haus und ihre Familie verlässt, ist das Auto für sie vermutlich mehr als ein Mittel zum Zweck. Sie nimmt mit ihm das einzige Schöne mit, das es in ihrem dortigem Leben gab und zu dem sie eine positive Beziehung hatte. Diese Tat ist der erste Schritt, mit dem Mavis selber zu

³⁰⁵ David, S. 168.

³⁰⁶ David, S. 170

³⁰⁷ David, S. 174.

ihrer allmählichen Veränderung beiträgt. Ihre Flucht führt sie zunächst zu ihrer Mutter. Als sie bei dieser auf wenig Verständnis für ihre Ängste stößt, macht sie sich nach einer knappen Woche erneut auf den Weg in Richtung Kalifornien. Dabei wird eine erste Modifizierung ihrer Persönlichkeit sichtbar: Denn wie sie selber feststellt, plant sie diesmal ihre Flucht, nimmt Tramperinnen mit, damit sich diese am Benzingeld beteiligen und scheint sich in ihrer Selbstständigkeit und Umsicht - sie lässt auch den Cadillac in eine andere Farbe umspritzen, um weniger schnell erkannt zu werden - schon erheblich entwickelt zu haben.

Die Tatsache, dass sie sowohl ihren Mann als auch ihre Mutter bestiehlt, wirken in diesem Zusammenhang paradoxerweise kaum negativ, so positiv stellt sich dagegen der Umstand dar, dass Mavis erstmals Eigeninitiative entwickelt. Bouson sieht ihre Entwicklung ebenfalls positiv: „If at first glance Mavis appears to be a recognizable social type – a victimized woman with a shameful past – she, like other Convent women, is shown to transcend easy social formulations.“³⁰⁸ Denn wie Bouson zurecht bemerkt, werden nach und nach ganz andere Qualitäten einer Figur sichtbar, die zunächst wie eine soziologische Fallstudie wirkt und plötzlich poetisch überhöht wird: „Before leaving town, Mavis, in a framed moment that prepares for her later ecstatic dance with the other Convent women, sees a tall rose of Sharon that looks as wild as it, stirred by the exhaust fan of an air conditioner, appears to dance.“³⁰⁹ Der Kontrast zwischen Mavis erschreckend dummen Äußerungen zu Beginn des Kapitels und der poetischen Vision einer wild tanzenden Rose, die sie während ihrer Flucht hat, und die die Entwicklung ihrer Person bereits antizipiert, könnte kaum größer sein. Auch Michael Wood hat darauf hingewiesen, dass Morrison vorsichtig beginnt, eine nach äußerlichen Kriterien in jeder Hinsicht bemitleidenswert wirkende Person von innen her zu entfalten. Er beschreibt dies anhand einer indirekten Äußerung aus

³⁰⁸ Bouson, S. 205.

³⁰⁹ Bouson, S. 206.

Mavis Perspektive, in der die wunderbare Stimme einer Mitfahrerin namens Bennie von ihr geschildert wird: „Mile after mile rolled by urged and eased by the gorgeous ache in Bennie’s voice.“ (35). Wood führt dazu aus:

The „gorgeous ache“ is not what Bennie’s voice possesses, or not necessarily. It is what Mavis hears in it, what Mavis misses, when Bennie is gone. More precisely, it is, what Mavis would call it if she had such words. It is a name for what she cannot name, the sound of an experience turning into a regret, an absence. Of course there may be an ache behind the ache in Bennie’s voice, the force of Bennie’s own real pain, but the adjective „gorgeous“ pulls us emphatically away from that.³¹⁰

Fast unmerklich vollzieht sich eine Wandlung dessen, wie die Figur von Mavis auf den Leser wirkt. Denn schienen ihre Ängste, dass ihre kleinen Kinder sie tatsächlich umbringen wollten, zu Anfang paranoid und übertrieben, wird Mavis’ Perspektive immer ernst zu nehmender und das, was sie wahrnimmt, scheint nun immerhin möglich. Entsprechend unklar ist dabei, ob es wirklich ihr Mann ist, den sie plötzlich an einer Tankstelle sieht. Denn Mavis wundert sich gleichzeitig, wie sehr sich dieser verändert habe, so dass es ebenfalls möglich erscheint, dass er nur ein weiteres Phantasiebild ihrer Ängste ist. Zumindest aber ergreift sie erneut in Panik orientierungslos die Flucht und landet schließlich im Kloster. Dort angekommen hat sie weitere Visionen, diesmal von dessen magischer Atmosphäre. Wie Bouson schreibt, ist Mavis Wahrnehmung hier eindeutig nicht mehr nur als Phantasiebild hinterfragbar. Vielmehr ist sie nun in der Lage, die tatsächlich magisch-übernatürlichen Dinge, die sich im Inneren des alten Hauses abspielen, zu erkennen:

The fact that Mavis senses that the Convent is crowded with ghosts or spirits of „laughing, singing children (41)“ including her dead twins, Merle and Pearl, and that she sees the dying Mother Superior — Mary Magna — ringed by a blinding white light in a house without electricity suggests that the Convent exists in a liminal space between the material and the ghostly or spiritual worlds, an idea that Morrison repeats and unfolds.³¹¹

³¹⁰ Wood, S. 115.

³¹¹ Bouson, S. 206.

Dabei trägt Consolata von Anfang an zu der weiteren Entfaltung ihrer Persönlichkeit bei, indem sie Mavis nach deren anfänglichem Sträuben aus ihrer Passivität lockt und in eine aktive Mithilfe im Haushalt einbezieht. Anhand des Schälens von Pecannüssen gibt sie ihr das gute Gefühl, gebraucht zu werden. In Analogie zu der bereits zu Anfang eingeführten Vogel-Metaphorik beschreibt Connie Mavis' Fingernägel als die eines Vogels, schön und ideal geeignet, um diese Nüsse zu schälen: „Look at your nails. Strong. Curved like a bird's. Perfect pecan hands. Fingernails like that take the meat out whole every time. Beautiful hands, yet you say you can't.“ (42). Mavis nimmt daraufhin ihre Hände nicht nur selber plötzlich als schön wahr, ihr kommen auch Erinnerungen an ihre Kindheit, in der sie die Schönheit der Bewegungen ihrer Lehrerin wie ein zärtlich-erotisches Schauspiel bewundert hatte:

(...) watching her suddenly beautiful hands moving at the task, Mavis was reminded of her sixth-grade teacher opening a book: lifting the corner of the binding, stroking the edge to touch the bookmark, caressing the page, letting the tips of her fingers trail down the lines of print. The melty-thigh feeling she got watching her. Now, working pecans, she tried to economize her gestures without sacrificing their beauty. (42)

Wie Katherine Stern analysiert hat, vollzieht sich nun auch bei Mavis eine Neudefinition ihrer Selbst-Wahrnehmung durch Consolata. Indem Consolata sie von der Schönheit ihrer Hände überzeugt, schenkt sie Mavis einen ihr vollkommen neuen, unbekanntem Aspekt ihres Selbst, den diese dankbar annimmt: „when Connie invites Mavis to help her shell a thirty-two-quart of pecans Mavis refuses until Connie re-imagines her hands for her, persuading her that beauty and usefulness are one and the same.“³¹² Stern zufolge hinterlässt diese Ansprache Mavis verändert:

The speech is a revelation for Mavis, Beauty occurs to her, and in her, at that moment and she is persuaded, perhaps because she has been warmly praised, or perhaps because she sees for the first time her fingertips' cunning fitness in form to the pecans in their shells. Her hands now correspond to bird's claws, pecans- and with this new image of their

³¹² Stern, S. 85.

purposiveness in mind, Mavis watches her „suddenly beautiful hands moving at the task“ and revels in „their economy“ and „grace“. ³¹³

Überhaupt spielt die Zubereitung von Gerichten und das Essen eine besondere Rolle im Kloster, indem es in hohem Masse mit Sinnlichkeit und weiblicher Erotik konnotiert ist. Als Mavis eintrifft, empfindet sie die dampfend-heißen Kartoffeln als unwiderstehlich, ihr fällt der Garten auf, in dem auffälligerweise das Gemüse zusammen mit den Blumen nicht etwa in Reih und Glied, sondern vielmehr kreisförmig umeinander angeordnet wächst. Wie Tally schreibt, löst auch das Kochen im Kloster in ihr zum ersten Mal die Gewissheit aus, dass sie eine andere Person sei: „her cooking reinforces the idea that the „old Mavis is dead“ (171). ³¹⁴

Ist aus der dummen und unattraktiven Mavis plötzlich eine mit Sinnlichkeit und Schönheit assoziierte Frau geworden, gewinnt Mavis im Kloster außerdem allmählich ihre eigene Stimme zurück. Wie Justine Tally ausführt, wurde Mavis zunächst durch den Besuch einer weißen Journalistin ihrer Möglichkeit beraubt, den Tod ihrer Zwillinge alleine verarbeiten und dann wiedergeben zu können. Stattdessen wird ihr tragisches Schicksal nun von einer Person über deren Massenmedium verbreitet, die kaum fähig scheint, die menschliche Dimension des Vorfalls zu erfassen: „The voice of the dominant narrative is imposed on Mavis' voice, however, and the interviewer is not listening to what cannot be heard“. ³¹⁵ Als sie von Connie gefragt wird, wo ihre Kinder seien, ist sie nicht (mehr) imstande, ihr eine Auskunft zu geben, und bleibt sprachlos. ³¹⁶ Das Kloster aber ist frei von jeglichen Medien und damit den Einflüssen des öffentlichen dominanten Diskurses: „No newspapers in this house. No radio either. Any news we get have to be from somebody telling it face-to-face“ (41). Stattdessen wird jeder Frau so die Möglichkeit zurückgegeben, sich mit eigenen Schilderungen in den Prozess

³¹³ Stern, ebenda.

³¹⁴ Vgl. Tally, S. 78/79.

³¹⁵ Tally, S. 40.

³¹⁶ Tally, S. 47.

mündlicher Überlieferung einzubringen. Eine Situation, auf die Mavis spontan mehr als positiv reagiert, und die sie nach und nach ihre Stimme wiedergewinnen lässt.

Auch wenn die Entwicklung der Charaktere der Mädchen sich bis zum Ende des Romans fortsetzt, möchte ich an dieser Stelle abbrechen, um die sich schließlich gemeinsam vollziehende Entfaltung der Mädchen auch für diese gemeinsam und im Rahmen der Charakterisierung von Consolata darzustellen. Denn wie bereits erwähnt, machen auch die übrigen Frauen, die in das Kloster kommen, eine Entwicklung durch. Als nächstes möchte ich deshalb kurz auf die weiteren Klosterbewohnerinnen eingehen.

6.2. Gigi

Ebenso wie die übrigen Mädchen ist Gigi eine eher ambivalente Figur. Sie scheint auf den ersten Blick deutlich anders als Mavis, denn was Mavis an Sinnlichkeit, aber auch an weiblichem Selbstbewusstsein entbehrt, hat sie im Übermaß. Schon ihr erster Auftritt vor den Dorfjungen Rubys charakterisiert sie aus der Perspektive der jungen Männer als äußerlich auffallend sexy, wobei sie durch die Höhe ihrer Absätze, ihrer Kleidung und Bewegungen, wie beispielsweise ihren tänzelnden Gang, bewusst lasziv und verführerisch aufzutreten scheint. Im Text wird auch beschrieben, dass sie durch die Allee der Blicke genussvoll schreitet, „waves of raw horniness slapping her back“ (67), so dass K.D. sofort ihr und ihren sexuellen Reizen verfällt.

Aber auch Gigi selbst fasziniert das Erotische und sie ist auf der Suche nach dem Erotischen eher zufällig zum Kloster gekommen. Die Orte, nach denen sie eigentlich sucht, sind ebenfalls Kristallisationspunkte sexueller Leidenschaft. Während man nie erfährt, ob es die beiden Felsen, die wie ein Liebespaar in ständiger, ekstatischer Bewegung seien sollen, wirklich gibt, ist der zweite beschriebene Ort, an dem zwei Bäume sich scheinbar lustvoll umschlingen, tatsächlich innerhalb der Erzählung an anderer Stelle

eingeführt. Zwar bleibt unklar, ob Gigi diesen je findet. Dennoch ist er Schauplatz der Affäre zwischen Consolata und Deacon Morgan, tatsächlich also ein höchst erotischer Platz.

Wie auch Brooks Bouson schreibt, wird durch diese Überbetonung des Sexuellen mit Gigi zunächst ein ebenso verachtetes Weiblichkeitsklischee entworfen wie mit Mavis:

Just as Morrison evokes culturally powerful and shaming images- those of the battered wife and the neglectful, abandoning mother – in her construction of Mavis, so she initially presents the sexually enticing Gigi as another disreputeable type.³¹⁷

Doch der erste Eindruck ihrer Persönlichkeit wird schnell durch andere Aspekte ihrer Person differenziert und relativiert. Denn Gigi ist ebenso traumatisiert wie Mavis. Als Zeugin eines Vorfalls, in dem direkt vor ihren Augen ein schwarzer Junge während einer Demonstration erschossen wird, verfolgt sie die Erinnerung an diese grauenvolle Szene, die wie zuvor bei Mavis ihre eigene Sprachlosigkeit deutlich werden lässt. Auch hier deutet eine Textstelle die Fragwürdigkeit des öffentlichen Diskurses durch Massenmedien an, die das grauenvolle Erlebnis von Gigi schlicht totsichweigen: „Over a hundred injured, the newspaper said, but no mention of gunfire or a shot kid. No mention of a neat little colored boy carrying his blood in his hands.“ (170). Anhand der Sprachlosigkeit von Mavis und von Gigi wird außerdem ihre Situation realer Unterdrückung verdeutlicht. Wie Gant-Britton ausführt, ist diese Thematik Carol Boyce Davis zufolge generell charakteristisch für die Sprachlosigkeit schwarzer Frauen: „Carol Boyce Davies discusses women of color who are seen as not being „credible“ speakers. She characterizes them as those who speak but are „rarely heard“, pointing out that such authority is not solely a question of physical geography, but location or subject position in their

³¹⁷ Bouson, S. 206.

wider senses in terms of race, class, gender, sexuality, access, education and so on (Black Women), 20-21)³¹⁸

Gigi ist auf der Flucht vor diesen schrecklichen Bildern, als sie sich auf die Suche nach der nicht aufzufindenden Felsgruppe und dem besonderen Baumpaar macht. Doch es ist mehr als nur die erotische Komponente des Ortes, die Gigi dort hinzieht. Vielmehr soll dieser auch gegen jegliche weitere Verlust-Erfahrung wappnen. Auch Bouson schreibt: „What attracts Gigi to Ruby is a story she hears of a magical place in Ruby near a lake where two fig trees grow together, entwined like lovers, a liminal space where the sacred ecstatic and physical-sexual are conjoined.“³¹⁹ So ist Gigi gesagt worden: „If you squeezed in between them in just the right way, well, you would feel an ecstasy no human could invent or duplicate. They say that after that can't nobody turn you down“ (66).

Durch die zusätzliche Bedeutung des Ortes als Schauplatz der Begegnungen von Consolata mit Deacon Morgan stehen die Bäume außerdem metaphorisch für das Ineinander unterschiedlicher Elemente. Es ist insofern eine passende Analogie, dass Gigi kurz nach ihrer Ankunft ebenfalls eine Affäre mit einem der Morgans, K.D., beginnt, die sie allerdings nach einigen Jahren wieder beendet.

Ihre Rolle innerhalb des Klosters ist nicht festgelegt. Während Consolata ihren Namen „Grace“ anerkennend kommentiert (73) und übernimmt, und Gigi damit ein neues Selbstbild gibt, schlägt ihr von Mavis, die sie „exhibitionist bitch“ (76) nennt, offene Verachtung entgegen.

6.3. Seneca

Seneca ist wie Mavis und Gigi ähnlich Opfer tragischer Umstände, ohne dabei aber wie Mavis selber daran eigene Schuld zu tragen. Im Alter von fünf Jahren von ihrer Mutter, die sie für ihre Schwester hält, verlassen und

³¹⁸ Gant-Britton, S. 19.

³¹⁹ Bouson, S. 206.

anschließend mehrfach sexuell missbraucht, leidet sie unter diesen Traumata so sehr, dass sie sich autoaggressiv gegen sich selbst verhält. Als sie sich bei ihrem ersten Missbrauchserlebnis durch einen Pflegebruder aus Versehen mit einer Sicherheitsnadel die Haut aufritz, wiederholt sie diese äußere, mit einem inneren Trauma verbundene Verletzung anschließend immer wieder, indem sie sich mit einem Messer tiefe Rillen in ihre eigene Haut schneidet. Die blutig-roten Spuren auf ihrem Körper korrespondieren dabei mit der rotverschmierten Schrift des Abschiedsbriefes ihrer Mutter und verweisen damit auf die erste und schlimmste Verletzung ihrer Persönlichkeit.³²⁰ Auch hier arbeitet Morrison mit einer Vertauschung von Innen und Außen, denn die tiefen inneren Verletzungen werden bei Seneca durch äußere Verstümmelung repräsentiert. „It thrilled her. It steadied her. Access to this under garment life kept her own eyes dry, inducing a serenity rocked only by crying women, the sight of which touched off a pain so wildly triumphant she would do anything to kill it.“ (261). Selbst unfähig zu weinen kann sie schwarzen weinenden Frauen nicht widerstehen und springt deshalb vom Laster, um der weinenden Sweetie zu folgen. Im Kloster ist sie die ausgleichende Friedensstifterin zwischen den sich ständig streitenden Kontrahentinnen Mavis und Gigi. Wie bereits in ihren zahlreichen Pflegefamilien versucht sie stets nur, es allen recht zu machen. Dabei wird anhand ihrer Figur besonders deutlich, inwiefern im Kloster die Bedeutung von Namen für die jungen Frauen als ein Mittel zur Selbstvergewisserung fungiert: Hatte sich Norma, eine Frau, die sie unmittelbar vor ihrem Eintreffen im Kloster sexuell missbrauchte, nach ihrem Namen nicht einmal erkundigt, sondern ihr wahllose andere Namen gegeben, ändert sich dies in der Gemeinschaft der anderen Frauen, was Seneca bewusst registriert: „Downstairs, someone was calling her name“ (138).

³²⁰ Vgl. Tally, S. 42.

6.4. Pallas

Auch Pallas ist ein Opfer sexuellen Missbrauchs, die ebenfalls wie Seneca von ihrer Mutter verlassen und, wie bereits erwähnt, auch emotional „hintergangen“ wurde. Als sie ihre Mutter mit dem von ihr geliebten Mann Carlos beim Geschlechtsakt überrascht, fährt sie vor Schock blindlings davon, wird von jungen Männern überfallen, vergewaltigt und versteckt sich schließlich, um ihren Peinigern zu entkommen, in einem schwarzen Wasser. Als sie gefunden wird, ist sie so traumatisiert, dass sie nicht mehr sprechen kann und selbst ihren Namen mit dem Fuß in den Sand schreibt. Diese Sprachlosigkeit, „the words to say her shame clung like polyps in her throat“ (179), steht dabei auch hier für den Verlust einer eigenen Selbst-Darstellungsmöglichkeit. Erst allmählich erzählt sie Consolata ihre Geschichte, „her backward and punctured and incomplete story“ (173). Das Kloster ist für sie ein Segen, ist es doch „permeated with a blessed malelessness, like a protected domain, free of hunters“ (177).

Zusammenfassend lässt sich hier feststellen, dass es sich bei fast allen Frauen um innerfamiliäre Traumata in der Tochter-Mutter-, Mutter-Kind-, Tochter-Vater- oder Tochter-Eltern-Beziehung handelt und damit die Beziehung der Charaktere zueinander - wie eingangs erwähnt und anders als in Ruby - nicht durch Gegensätzlichkeit, sondern sowohl durch Ähnlichkeit wie auch durch Unterschiedlichkeit geprägt ist. So ist Mavis als ausgenutzte Mutter und missbrauchte Ehefrau durch diese Rolle traumatisiert und kann zusätzlich mit dem Verlust ihrer Babies nicht umgehen. Seneca, die von ihrer Mutter verlassen wurde, hat hingegen genau die entgegengesetzte Position – die des unglücklichen Kindes – inne. Sie leidet so sehr unter deren Verlust, dass sie sich die Zähne blutig putzt, in der Hoffnung ihre Mutter dadurch wiedergewinnen zu können; später wird sie, wie bereits erwähnt, autoaggressiv und schneidet sich immer wieder mit Klängen ihre Haut auf. Ebenso unterschiedlich sind die materiellen Verhältnisse, aus denen die Mädchen kommen. Pallas ist

offensichtlich Tochter einer sehr reichen Familie, in der sich ihre Eltern aber in erster Linie selber verwirklichen, der Vater beruflich und ihre Mutter künstlerisch sowie durch einen rücksichtslosen emotionalen Egoismus, der für Pallas traumatisch endet, als ihre Mutter ihr sogar den Freund ausspannt. Dagegen kommt Gigi aus nahezu verwahrlosten armen Verhältnissen, und es ist zusätzlich zu den Erlebnissen der Bürgerrechtsdemonstration ihr Vater, der in einer Todeszelle auf seine Verurteilung wartet, der ihre Verzweiflung ausmacht. Ihre Mutter wird hingegen kaum erwähnt.

Wie also anhand dieser Synopsen deutlich wird, sind diese Ergänzungen, bzw. Komplementärserscheinungen sorgfältig so angelegt, dass sich alle Geschichten der Mädchen ergänzen und ineinander spiegeln. Damit soll auch hier eine genaue Festlegung oder pauschale Äußerung über die Quelle ihrer Verletzungen (beispielsweise „die Männer“, oder „die weiße Gesellschaft“) vermieden werden. Ihre Biographien werden dabei zunächst mehr oder weniger nacheinander entwickelt und dann an einem Ort, dem Kloster, zusammengeführt. Allen Frauen des Klosters ist zudem gemein, dass sich ihre Identitäten in einer prozessualen Entwicklung allmählich entfalten, wie ich es bereits anhand von Mavis gezeigt habe.

Wie ich im Folgenden verdeutlichen werde, ist auch Consolatas Identität in einer ständigen Prozesshaftigkeit und Veränderbarkeit begriffen. Im Rahmen meiner Charakterisierung von Consolata werde ich zunächst auf die Entwicklung ihrer Person, schließlich aber auch auf ihre Rolle als spirituelle Führerin der Mädchen eingehen. Lässt sich bereits in der Person Consolatas die Vereinigung dichotom gespaltener Weiblichkeitsvorstellungen erkennen, leitet das Ende des Romans von der Schilderung einer erotisch-sinnlichen Selbstfindung der jungen Frauen über in den Entwurf einer mütterlich-weiblichen Paradiesvision, in der jegliche Gegensätze überwunden und Positionierungen über Rassen- und Geschlechtszugehörigkeiten überschritten werden.

6.5. *Consolata*

Consolata teilt in vielerlei Hinsicht das Schicksal ihrer Schützlinge, denn auch sie wurde im Alter von neun Jahren sexuell missbraucht. Als sie von der Ordensschwester Mary Magna von den „shit strewn“ (223) Straßen einer brasilianischen Stadt aufgelesen und mit in die Staaten genommen wird, ist sie bereits seit längerer Zeit Waise.

Als Zögling der Ordensmutter Mary Magna ändert sich ihr Leben radikal. Die streng katholische Erziehung macht aus ihr zunächst eine folgsame und fromme Musterschülerin. Doch ebenso wie es den Nonnen nicht gelingt, alle Spuren des Erotischen in dem Gebäude des Klosters zu eliminieren, schlummert auch in Consolata das in ihr Andere, das die Begegnung mit den Bewohnern von Ruby bereits beim ersten Anblick wieder zum Vorschein kommen lässt: „Although they were living here in a hamlet, not in a loud city full of glittering black people, Consolata knew that she knew them.“ (226)

So lässt sich von Anfang an in ihrer Charakterisierung ein Dualismus erkennen, der deutlich macht, dass offenbar bewusst dichotomisierte Weiblichkeitsentwürfe in ihrer Person vereint sind. Stellt sie zunächst als katholische Nonnenschülerin eine Entsprechung des auch von den Rubybewohnern verinnerlichten, entsexualisierten und mit der biblischen Jungfrau Maria assoziierten Frauenideals dar, bricht das in ihr Andere, das mit sinnlich-begehrender Körperlichkeit und Weiblichkeit assoziiert ist, im Zuge ihrer leidenschaftlichen Liebesaffäre mit Deacon Morgan plötzlich auf. Dabei ist es eine der für den Roman typischen Paradoxien, dass die Begegnung mit den schwarzen Rubybewohnern jenes Andere in ihr wecken, dass diese selber verteufeln und anhand der Frauen des Klosters dämonisieren.

Hat Consolata infolge des langen „klösterlichen“ Schutzes sexuell vollkommen enthaltsam gelebt, ändert sich dies, als sie ihre leidenschaftliche Affäre mit einem der Morgan-Zwillinge just an dem Ort der vereinten Baumstämme beginnt. Dabei können die Bäume, die

ineinander wachsen, zum einen symbolisch für die Verschmelzung ihrer Körper, ebenso aber auch - indem aus zwei Entitäten eine wird - für die Überwindung ihrer Gegensätzlichkeiten gesehen werden. So ermöglicht ihnen ihre Liebe den Eintritt in eine Sphäre jenseits aller Polaritäten, die auch die Trennung von Körper und Geist nicht mehr kennt.

Die Innigkeit ihrer Liebe zu Deacon Morgan macht beide gleichermaßen sprachlos: „On their way back they were speechless again. What had been uttered during their lovemaking leaned toward language, gestured its affiliation, but in fact it was un-memorable,-controllable or –translatable.“ (229) Somit wird hier aber auch aufgezeigt, dass sie sich in ihrer Vereinigung in einer entgrenzten Sphäre jenseits der Symbolischen Ordnung befinden, die semiotisch vorsprachlich ist.

Die Liebesbeziehung ist wechselseitig so leidenschaftlich, wie sie kurz ist. Wird in ihrem Verlauf aus der vermeintlich frommen Klosterschülerin eine sinnliche Geliebte, verändert sich auch das Dominanz-Verhältnis zwischen ihr und Deacon allmählich. Consolata ist zu Beginn der Beziehung in jeder Hinsicht abhängig von Deacon, er bestimmt die Wahl des Ortes und den Zeitpunkt ihrer Treffen. Als der Herbst naht, kommt es zu einer Begegnung, die deutlich werden lässt, wie weitgehend die Veränderung von Consolata ist und die die Beziehung für immer beendet. Denn aus der abhängigen Consolata ist eine nicht nur obsessiv verlangende Liebende geworden. Die Art ihrer Liebe gewinnt sogar eine verzehrende Qualität, die sich schon zu Beginn andeutet. So wird Consolata als „voracious for love“ (79) geschildert und ihre Liebe als oral-verschlingend: „He was twenty-nine. She was thirty-nine. And she lost her mind. Completely. (...) which must have been why being love-struck after thirty celibate years took on an edible quality.“ (228)

Als Consolata sich bei der besagten letzten Begegnung ihrem zuvor passiv-abhängigen Verhalten entgegengesetzt plötzlich fordernd verhält, vor allem aber Deacon während des Aktes in seine Lippe beißt, empfindet Deacon sie nun in einer Projektion männermordender Weiblichkeitsvorstellungen als bedrohlich und abstoßend und wendet sich

für immer von ihr ab. Dabei ergeht es Consolata interessanterweise genau wie Sula, die sich allerdings in einem spiegelbildlich entgegengesetzten Verhalten von einer zunächst selbstbewusst-fordernden zu einer abhängigen Geliebten verändert und daraufhin von Ajax verlassen wird. Justine Tally sieht hierin eine Korrespondenz zu den überlieferten aufgespaltenen Weiblichkeitsentwürfen, die die Frau zum einen in Bildern der Mutter und Ernährerin und zum anderen in der einer gottgleichen ZerstörerIn fassen: „In *Paradise* the idea of devouring is associated with the traditional images of the female as voracious, and therefore a danger to men.“³²¹ Für Tally besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Essens-Metaphorik und der des „Devouring“: „Her love for Deek becomes obsessive and consuming, leading her to playfully bite his lip and then lick away the blood.“³²² Dies spiegelt sich auch in den Plänen, die Consolata für den weiteren Verlauf der Beziehung schmiedet. Zwar wirkt es zunächst wie eine pragmatische Lösung, als Consolata vorschlägt, sich künftig in ihrem Keller zu treffen. Doch weckt die Art und Weise, wie sie diesen mit Früchten, Gewürzkissen und altem Leinen wie für ein Festmahl ausstaffiert, erneut und diesmal umso deutlicher Assoziationen mit Weiblichkeitsvorstellungen, die einen verschlingenden und damit zerstörerisch-bedrohlichen Charakter haben. So lässt sich Tally zufolge der für die Liebesbegegnungen hergerichtete Keller außerdem als Mutterleib interpretieren, der plötzlich zur sinnlich-warmen mütterlichen Sphäre wird. Zudem weckt genau diese Drapierung andererseits auch Assoziationen mit dem männlich-geprägten bedrohlichen Mythos einer alles verschlingenden Vagina Dentata:

This allusion to the myth of the „vagina dentata“ is reinforced by the conceptualisation of the cellar as womb. Earlier, Connie’s description of her infatuation has connotations of a cellar: „the feathers unfold and come

³²¹ Tally, S. 79.

³²² Tally, S. 80.

unstuck from the walls of a stone-cold womb“ (229); but in her plans for meeting Deek there, the cellar becomes warm, inviting and sensuous.³²³

Als Deacon nie erscheint, erkennt auch Consolata rückblickend ihren Fehler: „Clover, cinnamon, soft old linen – who would chance pears and a wall of prisoner wine with a woman bent on eating him like a meal?“ (239). Der Verlust von Deacon trifft Consolata umso härter, als sie in ihm eigene Ursprünge wiedererkannt hat. Denn die Affäre mit Deacon Morgan weckt gleichzeitig nicht nur ihre sinnlich-körperlichen Bedürfnisse, sondern außerdem Spuren ihrer brasilianischen Identität. Dass ihre obsessive Liebe zu Deacon auch der Versuch ist, ihre eigene Herkunft wieder zu integrieren, wird deutlich, als sie in ihrer Verzweiflung Gott in einer Kapelle anruft: „Dear Lord, I didn't want to eat him. I just wanted to go home.“(240)

Verliert Consolata so zunächst in Deacon das von ihr gerade wiedergewonnen Andere ihrer Identität, so dient ihr der Keller, wenn schon nicht als Ort der Liebesbegegnung, nun als Rückzugsraum, in den sie sich nach dem Tod von Mary Magna zurückzieht und den die Mädchen anschließend aufsuchen, um dort im Schoß von Consolata von ihren Traumata zu berichten.

Bevor Consolata aus diesem Rückzug vollkommen verändert die Rolle einer spirituellen Führerin für die Mädchen übernimmt, scheint sie nach dem Ende der Liebesbeziehung zunächst sich und die äußere Welt zunehmend aufzugeben. Entsprechend verächtlich wird sie von einem der Mädchen auch als eine Alkoholikerin wahrgenommen, die im Weinkeller vor sich hin vegetiert. Ihre Selbstwahrnehmung ist sogar noch schonungsloser:

(...) a drunken, ignorant, penniless woman living in darkness unable to rise from a cot to do something useful or die in it and rid the world of her stench. Gray haired, her eyes drained of what eyes were made for, she imagined how she must appear. (248)

³²³ Tally, ebenda.

Ebenso schonungslos sieht Consolata in dieser Zeit allerdings auch die jungen Frauen, die insgesamt einen Zeitraum von etwa acht Jahren im Kloster verbringen. Sie sieht in ihnen: „broken girls, frightened girls, weak and lying“ (222). Wie Bouson schreibt, verschmelzen dabei die einzelnen Mädchen fast wie die Deweys in *Sula* immer mehr zu einer austauschbaren Vielzahl, deren individuelle Züge mehr und mehr verschwinden:

Finding it increasingly difficult to tell one from another, Consolata has mostly forgotten what she knew about them „and it seemed less and less important to remember any of it, because the timbre of each of their voices told the same tale: disorder, deception and...drift. The three d’s that paved the road to perdition, and the greatest of these was drift.³²⁴

In ihrer Verachtung kommt sie sogar an einen Punkt, an dem sie wünscht, die Mädchen einfach umzubringen: „Anything to stop the badly cooked, indigestible food, the greedy, hammering music, the fights, the raucous empty laughter, the claims, but especially the drift.“ (222)

Der Tiefpunkt ihrer Verachtung wird allerdings zu einem dramatischen Wendepunkt, als Consolata zu einer spirituellen Priesterin wird und die Mädchen in exorzistisch wirkenden Ritualen von ihren Qualen befreit.

Das erste Zeichen dieser Zäsur erhält Consolata bereits unmittelbar nach dem Ende ihrer Affäre. Als sie verzweifelt vor einem Altar niederkniet und Gott um Vergebung bittet, wird sie durch einen Lichtstrahl für immer geblendet. Danach kündigen sich bei Consolata magische Fähigkeiten an. Sie beginnt, nur noch im Dunkeln sehen zu können und ist schließlich in der Lage, Sterbende am Leben zu erhalten, indem sie in sie „eintritt“. Die Abwesenheit des Sehvermögens, die für Consolata gleichzeitig eine neue, magische Gabe mit sich bringt, ist stilistisch wiederum eine Inversion, ein Spiel von Abwesenheit und Anwesenheit. Mit der Fähigkeit ihrer „eyes, sind ihr schließlich auch ihre „I“s, das heißt mögliche Teile ihrer heterogenen Identität als Frau, Liebhaberin etc. genommen worden, was

³²⁴ Bouson, S. 208.

in ihrem Fall einer Auflösung von Identität gleichkommt. Wie Tally erwähnt, findet Connie „only absence in her center, her self blank, devoid of definition: „...she felt like a curl of paper – nothing written on it – lying in the corner of an empty closet“ (248). Anhand ihrer Augen wird allerdings auch schon deutlich, dass sie paradigmatisch für die Überwindung aller Zuschreibungen, insbesondere Positionierungen über Hautfarbe, steht: „Her colourless eyes saw nothing clearly except what took place in the minds of others.“ (248)

Die nächste äußere Begebenheit, die den Prozess von Consolatas Veränderung auslöst, ist ihre Begegnung mit einer magischen Figur, die wie eine Art spiritueller Bote auch eine äußere Veränderung bei ihr bewirkt. So schreibt Bouson: „The process of recovering the beloved part of the self begins with Consolata’s encounter with the walking man who wears a hat and glittering, mirrored sunglasses.“³²⁵ Bouson deutet den rätselhaften Mann, mit dem Consolata anschließend äußerlich verschmolzen zu sein scheint und der wie sie teefarbene Haare und grüne Augen hat, als die Personifizierung eines integralen Teils ihrer Identität, der Consolata hier zurückgegeben wird: „Her guardian deity or ancestral guide, the young and seductive man, who, like Consolata, has green eyes and tea-colored hair, represents the core part of Consolata’s identity – the deity within the beloved part of the self.“³²⁶

Hat Consolata nach der Verschmelzung mit diesem göttlichen Boten das ihr Andere erneut als Teil ihres Selbst integriert und angenommen, vollzieht sich eine Überwindung von Gegensätzen sogar an Consolatas Aussehen. Wie auch Bouson bemerkt, geht die Verschmelzung konträrer äußerer Attribute mit dem Eintreten des neuen geistigen Führers in Consolatas Leben einher: „Consolata, as she pays heed to her inner guardian, is revitalized over time as she experiences a melding of

³²⁵ Bouson, S. 209.

³²⁶ Bouson, ebenda.

opposites – that is, of young / old, and male / female – into a single identity.“³²⁷

Als die Mädchen die verwandelte Consolata sehen, fällt ihnen ihre Veränderung auf: „She has the features of dear Connie, but they are sculpted somehow – higher cheekbones, stronger chin. Had her eyebrows always been that thick, her teeth that pearly white? Her hair shows no gray.“(262). Mit der äußerlichen Verschmelzung von Gegensätzen wie männlich/weiblich, jung/alt etc. ist auch die Integration des in Consolata angelegten Dualismus einhergegangen. Schien sie mit dem Ende ihrer Liebesbeziehung zu Deacon den ihr Anderen Teil ihres Selbst „verloren“ zu haben, lässt sich nun erkennen, dass sie nach und nach die sinnlich-erotischen wie auch brasilianischen Aspekte ihrer Identität zurückgewinnt. Es ist insofern folgerichtig, dass Consolata ihre spirituelle Kehrtwende mit einem ausführlich beschriebenen Koch-Ritual einleitet, das an die Essens-Metaphorik ihrer Affäre anknüpft, und in ganz besonderem Maße eine erotisch-sexuelle Bedeutungsebene hat, die die Assoziation an einen Geschlechtsakt weckt. So schreibt auch Justine Tally: „In *Paradise* the descriptions add to the erotics associated with the Convent women; „tender“, „juices“, „liquids,“ and a sigh „oh, yes,“ reinforce the idea of sensuousness and the wholeness of the female experience and sexuality.“³²⁸ Tally zufolge bietet der Subtext des Buches ohnehin viele weitere Verweise auf den Bereich des Erotischen:

This subtext of the erotic is reinforced in the major symbolism of the book – that of food, hunger, and devouring. According to Rigney, food is metaphoric, diffusely erotic, expressive of „jouissance“, and it is significant that Dovey at the beginning of the novel has stopped worrying about preparing food for Steward because he has lost all sense of taste and appreciation.³²⁹

Wie damit deutlich wird, findet Consolata hier also zu ihrer eigenen Sexualität zurück, die sie mit der als sehr sinnlich geschilderten

³²⁷ Bouson, ebenda.

³²⁸ Tally, S. 79.

³²⁹ Tally, S. 76.

Zubereitung eines Festmahls ausdrückt und die nun unabhängig von einem äußeren (männlichen) Anderen ist. Es ist in diesem Zusammenhang insofern kein Zufall, dass auch alle jungen Frauen, die vor allem in diesem Bereich äußerste Verletzungen oder sogar Traumata erfahren haben, mit großem „Hunger“ im Kloster eintreffen.

Hat Consolata damit zum ersten Mal eine befriedigende Beziehung zu diesem Teil ihres Selbst gefunden, setzt sie anschließend ihrer Beziehung zum institutionalisierten Christentum ein Ende. Nach ihrer Begegnung mit dem göttlichen Boten wird sie von religiöser Magie erfüllt und beginnt Candomblé zu praktizieren, eine Religion, die in ihrer Heimat Brasilien verortet ist. Insofern lässt sich sagen, dass sie dabei auch in dieser Hinsicht ihre brasilianischen Ursprünge integriert und damit auch diesen Teil von sich selber zurückgewinnt. Dies geht bei ihr außerdem damit einher, dass sie ihre brasilianische Herkunft in ihren Namen integriert: „I call myself Consolata Sosa“ (262), sagt sie zu Beginn ihrer ersten Ansprache an die Frauen. Zuerst verstehen die Mädchen überhaupt nicht, was Connie von ihnen wollen könnte. „Why is she talking that way? And what is she talking about“ fragen sie sich. Consolata verspricht ihnen: „Someone could want to meet you“ (262). Dieses „someone“ aber ist als der eine Teil ihres eigenen prozessualen Selbst zu interpretieren, den die Mädchen erst entdecken müssen.

Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass Morrison hier wie in *Sula* von einem nicht einheitlichen Subjektmodell ausgeht. Die Verschmelzung äußerer Attribute und die damit verbundene Aufhebung von Unterschieden, die sich bei Consolata in der Vereinigung zweier Personen in ihrer Person ausdrückt, bereitet die Mädchen auf die Vielschichtigkeit und Dualität ihrer eigenen Identitäten vor. Auch Bouson schreibt:

Consolata, who comes to practice the African-Brazilian religion Candomblé – a hybrid mixture of Catholicism and African spirit worship – initiates the Convent women into the occult knowledge of the ancestor, thus helping them to discover “the beloved”: The authentic and divine part of the self hidden behind the socially constructed layers of the personality.“ (...) „that prepares for the women’s recovery of the deity within and also for Consolata’s merging and expanding identities as she assumes the identity

not only for the Mother Superior, Mary Magna – indeed, Consolata, nunlike, comes to wear a blue dress with a white collar as well as the nun's black shoes – but also for the ancestral or spiritual guide.³³⁰

Ebenso sorgfältig wie Consolata bereits bei der Essenszubereitung war, bereitet sie nun die Mädchen auf den ihnen bevorstehenden Prozess einer neuen Selbstfindung vor. Zuerst müssen diese solange gründlich den Keller reinigen, bis sie darüber alles Zeitgefühl verlieren – ein eindeutiger Hinweis, dass es nun gilt, die gewohnte Wirklichkeitsebene der Außenwelt zurückzulassen und die Reise nach Innen anzutreten. Anschließend weist Consolata die Mädchen an, sich auszuziehen und nackt auf den Fußboden zu legen, und malt mit Kreide ihre Körperumrisse auf den Kellerboden. Daraufhin hält sie ihnen ihre spirituelle Predigt über das Ineinander von Körper und Geist, in der sie vollkommen von den ihr selbst anerzogenen christlichen Moralvorstellungen abweicht.

Wurden in der Charakterisierung von Consolata, wie zuvor erwähnt, zunächst die beiden Weiblichkeitsentwürfe der sexualisierten Eva und der idealisierten Maria bereits gegenübergestellt, wird diese Dichotomie nun in der Ansprache Consolatas ausdrücklich aufgehoben, indem sie eine weibliche Genealogie zwischen Eva und Maria herstellt. So sagt Consolata den Mädchen „Eve is Mary's mother“ und „Mary is the daughter of Eve“ (263). Wie Wood bemerkt, werden dabei zum einen Gegensätze ausdrücklich überwunden, gleichzeitig aber auch nicht ganz die Verschiedenheit dessen verneint, wofür die beiden biblischen Frauenfiguren stehen: „she is denying the difference that means so much

³³⁰ Bouson, S. 209-210. Spätestens an diesem Punkt der Erzählung wird deutlich, dass das Kloster und der Ort Ruby auch zwei einander gegenübergestellte Konzepte von Religion repräsentieren. Morrison hat in einem Interview ausgeführt, dass *Paradise* als dritter Teil einer Trilogie, die sich mit dem Oberthema „Liebe“ befasst, Formen religiöser Liebe zu seinem Hauptgegenstand macht: „the love of God and love for fellow human beings“, juxtaposing „organized religion and unorganized magic as two systems.“ (Donahue) Vgl. Bouson, S. 209. Wie Bouson bemerkt, scheint allerdings auch in Ruby dann und wann etwas Magisches auf: „Even though the African-American Christianity of Ruby includes glimpses of the mysterious world of dreams and potents and walking men – that is spiritual and ancestral guides – there is an inevitable clash between Ruby's organized religion and the unorganized magic practiced by the Convent women.“ Ebenda.

to Steward, but remembering that temptation and purity do not ordinarily or easily go together.“³³¹ Indem sie den Mädchen die Einheit von Körper und Geist näher bringt, ermahnt Consolata sie, immer das Ineinander und die Balance vermeintlicher Gegensätze zu beachten: „Never break them in two. Never put one over the other“ (263). Bouson weist darauf hin, dass Consolata in ihrer Integration von Körper und Geist zudem das Verhalten der Nonnen konterkariert, die im Kloster alle Spuren des Erotischen zu eliminieren versuchten:

As a new and revised Reverend Mother Consolata teaches a very different lesson from the one taught to her by the nuns who, after purchasing the Convent from an embezzler, attempted to remove all signs of the original owner’s fascination with erotica, leaving behind „traces of their failed industry“ as „female-torso-candleholders,,“nipple-tipped doorknobs“, and the “alabaster vagina ashtrays” in the game room (72).³³²

Nach und nach beginnen die Frauen, gemeinsam die Traumata der jeweils anderen zu teilen und erneut zu durchleben. In einer vollkommenen Aufhebung einheitlicher und einzelner Identitäten spüren sie gemeinsam die schmerzvolle Erfahrung des Erstickungstods der Zwillinge von Mavis, durchleben Senecas Verlusterfahrung, Pallas angstvolle Flucht ins dunkle Wasser vor ihren Verfolgern und Gigis Horror angesichts des kleinen verblutenden Jungen. Indem die Frauen ihre Erlebnisse und Ängste gemeinsam laut träumen, gewinnen sie allmählich ihre eigenen Stimmen zurück. So schreibt auch Justine Tally:

In order to give (rather than return) the voice to these women, Consolata has them inscribe themselves, thereby objectifying the body in order to recover the self. Tracing their silhouettes on the cellar floor, Connie has them lie in their chosen positions.... Through inscription of the body on an external surface traumatic memory is reworked and vocalized.³³³

Tally deutet Pallas Vorschlag, die Silhouetten mit Kreide und Farbe auszumalen, als eine Einbringung afrikanischer Elemente: „an interesting African addition to the idea of renewal, (...) an efunesque transformation of

³³¹ Wood, S. 122.

³³² Bouson, S. 210.

³³³ Tally, S. 43.

double-consciousness.“³³⁴ Efun ist Tally zufolge Kreide, die in der Yoruba-Religion zu ritueller Reinwaschung und zur Transformation von negativer Energie in positives Potential umgewandelt wird.³³⁵ Tatsächlich beginnt Seneca durch dieses Ritual immerhin, ihre Verletzungen nicht mehr sich selber zuzufügen, sondern auf ihren Körperumriss zu malen. Diesem Ritus geben sich die Mädchen wieder und wieder hin. Bouson betont dabei die heilende Kraft ihrer kollektiven Verarbeitung ihrer Traumata: „A collective sharing of trauma, the „loud dreaming“ (264) has the potential to heal. For as the women draw pictures of what haunts them– they talk to each other about what they have dreamt or drawn.“³³⁶ Das „loud dreaming“ (264) kann wiederum als eine nach außen hin verbalisierte Innenwelt gesehen werden und bedeutet damit eine weitere Überwindung von Innen und Außen.

Ihre Körperumrisse, die sie allmählich mit eigenem „Innenleben“ zu füllen beginnen– zumeist mit Chiffren ihrer Verletzungen - machen es den jungen Frauen möglich, ihre Traumata zu externalisieren und in der Überwindung einer Trennung von Innen und Außen nicht nur mit ihrer Verarbeitung zu beginnen, sondern auch negative Gefühle, die sie in Form von Schreien verbalisieren, in positives, versöhnendes Gemurmel münden zu lassen: „In loud dreaming, monologue is no different from a shriek; accusations directed to the dead and long gone are undone by murmurs of love.“ (264) Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen ihren Schattenbildern und eigenen Körpern ebenfalls zunehmend und lassen auch in dieser Hinsicht keine eindeutige Positionierung von realer und irrealer Vorstellung mehr zu. Die Frauen empfinden ihre kreativ erschaffenen Körper vielmehr als lebendiger als ihre tatsächlichen und müssen an diese, wie es im Text heißt, erst wieder erinnert werden, „so seductive were the alive ones below.“ (265) Den fließenden Grenzen zwischen Semiotischem und Symbolischem ähnlich lässt Morrison hier

³³⁴ ebenda.

³³⁵ ebenda.

³³⁶ Bouson, S. 210.

ganz bewusst die Grenzen zwischen Wirklichkeitsebenen und Aspekten ihrer individuellen Identitäten verschwimmen.

Bouson zufolge finden die jungen Frauen nun zu dem Teil ihres Selbst, der von ihren Namen bereits angekündigt wird: „Under Consolata’s guidance, the women come to meet the beloved part of the self – the unbridled, authentic self presaged in their names: Albright, Grace, Seneca, and Divine Truelove.“³³⁷ Im Anschluss an das „loud dreaming“ bereitet Consolata sie bereits auf ihren bevorstehenden Tod, bzw. den Übergang in einen mütterlich-paradieshaften Urzustand vor. Dabei spricht sie zu ihnen von Paradiesvisionen, in denen sie eine Traumwelt entwirft, in der nicht zuletzt Piedade, eine mütterlich-göttliche Schöpferfigur anzufinden ist, die niemals spricht, dafür aber umso schöner singt.

Trägt dieser paradieshafte Zustand deutliche Züge einer semiotisch-vorsprachlichen Sphäre, so wird er bereits durch den Rückzug der jungen Frauen in das Kellergewölbe vorbereitet. Auch Justine Tally sieht hierin bereits eine metaphorische Rückkehr in den Mutterleib, der den jungen Frauen ebenso wie Consolata hilft, ihre Verletzungen zu verarbeiten: „It is just in this crawling back into the womb, inside the mothering of acceptance, that the women can finally let go and work through their personal horrors.“³³⁸ Die mütterlich-weiblich geprägte Sphäre des Kellergewölbes lässt sich auch demzufolge als semiotische chora und vorsprachlich unbewussten Ur-Zustand sehen, in den Consolata und die Frauen zurückkehren. Barbara Hill Rigney schreibt dazu:

The semiotic may be equated with the instinctual desire for the mother, the unconscious wish to enter the chora which is the maternal space, that same space which Berg defines as the space of the unconscious, the common language of the dream, the poetry we all read/write.³³⁹

Lässt sich der Ort des Kellers an sich als Mutterleib und semiotische Sphäre interpretieren, kann die allmähliche Selbstfindung, bzw.

³³⁷ Bouson, S. 177.

³³⁸ Tally, S. 80.

³³⁹ Hill Rigney, S. 15/16.

Selbstbefreiung der jungen Frauen als eine Art Wiedergeburt und teilweise als semiotisch-vorsprachliches Ereignis gedeutet werden. Die Analogien beginnen damit, dass die jungen Frauen kahlgeschoren und nackt wie Föten auf dem Boden liegen, als ob dies in der Tat ein Mutterleib wäre. Als ein plötzlicher Regenguss kommt, tauchen sie in diesen mit ihren Händen zuerst förmlich ein, so dass sich in dem Regenwasser auch mütterliches Fruchtwasser sehen lässt, in dem sich die Frauen schwerelos und lautlos tanzend wie ungeborene Kinder bewegen. Der Tanz der Mädchen im Regen enthält außerdem auch eine Analogie zu *Sula*, die bis hin zu ihrem Tod mit Wasser und Flüssigkeit assoziiert wird, und zuletzt wie ein Fötus wirkt, wie Deborah McDowell schreibt: „She dies in a fetal position, welcoming the sleep of water, in a passage, that clearly suggests, that she is dying yet aborting.“³⁴⁰ Gerade in dieser Analogie zu *Sula* deutet hier die Wassermetaphorik bereits auf das Ineinander von Leben und Sterben hin und antizipiert die bevorstehende Wiedergeburt, bzw. „Auferstehung“ der eigentlich ermordeten Mädchen in *Paradise*.

Die zudem auffallend erotisch konnotierte Wassermetaphorik des plötzlichen Regengusses, der die Frauen zu einem geburtshaften, ekstatischen Tanz veranlasst, verweist dabei noch auf eine weitere Deutungsebene. Denn indem ausdrücklich die erotische Konnotation des Regenwassers hervorgehoben wird, in dem die als heilig bezeichneten Frauen tanzen, findet hier eine erneute Überwindung vermeintlicher Gegensätze statt. So heißt es in der Textstelle: „There are great rivers in the world and on their banks and the edges of oceans children thrill to water. In places where rain is light the thrill is almost erotic. But those sensations bow to the rapture of the holy women dancing in the rain.“

³⁴⁰ Mc Dowell (BODR), S. 61. Pessoni zufolge lässt sich Sulas Tod zudem als eine Rückkehr in den Mutterleib interpretieren: „The mythic descent into maternal waters is the all important step in the ritual passage of the female initiate. Water, as Neumann points out, „is the primeordial womb of life, from which in innumerable myths life is born...maternal water not only contains, it also nourishes and transforms, since all living things are built up on and preserve their existence with the water or milk of the earth.“ Pessoni, S. 449.

(238). Die Verschmelzung der „heiligen“ Frauen mit dem Bereich des zugleich Erotischen vollzieht somit erneut die vollkommene Überwindung dichotomisierter Weiblichkeitsbilder, die Vorstellungen von Reinheit und Eros traditionell aufspalten.

Als ob der Regen eine Art innere Reinwaschung für sie darstellte, fällt während ihres Tanzes von den jungen Frauen endgültig all das ab, was sie bis zuletzt bedrückte: Seneca stößt endgültig den Vormittag ab, an dem sie von ihrer Mutter verlassen wurde, Gigi erlebt die Reinigung des blutigen Hemdes, Pallas hält ihr Kind in den Armen und Mavis tanzt wie unter dem Schauer der Johanniskrautblüte, die ihr bereits in der Wüste erschien. In einem Ineinander von Reinheit und Sinnlichkeit überwinden die Frauen das in ihnen traumatisch Manifestierte und lassen das ihnen Andere, Unbewusst-Sinnliche, zu einem integrativen Teil ihres Selbst werden. Indem die Frauen ihre Zweiheit erfahren, visualisieren und verbalisieren sie ihre Traumata und setzen diese Integration ihrer eigenen Differenz in fließende, kreisförmige Bewegung um. Dass die Mädchen sich tanzend mehr oder weniger treibend in einer semiotisch-fließenden dauernden Veränderung befinden, verweist zudem auf den Dualismus eines prozessualen Subjektes. Darüber hinaus wird deutlich, dass die jungen Frauen dabei zwar ihre Traumata und Ängste überwinden, es aber dennoch keinen „Heilungsprozess“ in Richtung eines einheitlichen Identitätsmodells gibt, denn die Mädchen sterben kurz nach dem Moment, in dem sie sich selber tanzend erfahren.

Toni Morrison hat diese semi-religiöse Szene selbst mit Blick auf die Reinheit und daraus folgende Ungläubigkeit der Frauen, dass ihnen etwas Böses widerfahren könne, kommentiert:

Well, first they go through that ritual of Consolata's, which has echoes of New Age and spiritual regeneration. And then, yes, they end up in a very powerful religious ecstasy. It's interesting and important to me that once the women are coherent and strong and clean in their interior lives, they feel

saved. They feel impenetrable. So that when they are warned of the attack on the Convent, they don't believe it.³⁴¹

Indem bis zuletzt unklar bleibt, ob die Frauen überhaupt getötet werden, erscheinen sie tatsächlich eine Form besonderer göttlicher Gnade erfahren zu haben. Bouson hat darauf hingewiesen, dass Morrison bewusst die Reinigungsrituale der Frauen immer wieder mit Schilderungen der Männer unterbricht, die diese dämonisieren und töten wollen:

Deliberately, *Paradise* juxtaposes rhapsodic descriptions of the Convent women's discovery of the beloved or divine part of the self – depicting them as „holy women dancing in hot sweet rain“ (283) – with grim accounts of the Ruby men honing their evidence against the women and carrying out the assault.³⁴²

Dies kommt in besonderem Maße auch in einem Wortspiel „hunted/haunted“ zum Ausdruck, mit dem das Kapitel schließt: Zwar werden die Frauen nicht mehr von ihren Angstträumen, dafür aber umso ernsthafter von den Männern des Ortes Ruby verfolgt. Auch Tally weist auf das ironische Ineinander der beiden Handlungsstränge hin: „The wholeness achieved in the writing on the cellar floor, in retreating for security to the womb, to woman's space, is consecrated in ablutions and in sensuous dancing, ironically on the same night that the men are plotting their demise.“³⁴³ Doch scheint es einerseits tatsächlich für die jungen Frauen keinen Ort in der von Rassen- und Geschlechterideologien geprägten Welt Rubys zu geben, löst Morrison diesen ausweglos scheinenden Handlungsausgang zuletzt in einer magischen Wendung des Geschehens auf. Nachdem zunächst der Überfall als solcher ausführlich geschildert wird, sowie die Art und Weise, wie die Rubybewohner mit diesem umgehen, ergeben sich schließlich zwei mögliche Lesarten dessen, wie der Überfall tatsächlich endet. Zum einen, wie auch Brooks Bouson bemerkt, gibt es die von der Ausgrenzung des Anderen geprägte Bluttat, „a despairing vision of the intergenerational perpetuation of shame

³⁴¹ Morrison (TSoP)

³⁴² Bouson, S. 211.

³⁴³ Tally, S. 81.

and violence in the horrible scapegoating of the Convent women“³⁴⁴ und die hoffnungsvolle Vision des Überwindens jeglicher Gegensätze, der Akzeptanz von Differenz und harmonischen Integration des Anderen. Auch Bouson spricht hier „of the healing power of the ancestral imagination to solve the issue of difference.“³⁴⁵

Ohne dass die Bewohner von Ruby noch irgendeine Rolle für ihre vermeintlich tödlichen Opfer spielen, werden in einem sehr versöhnlichen Schluss schließlich die Biographien der Mädchen abgerundet, indem diese mit allen Personen Kontakt aufnehmen, die in ihrem Leben mit traumatischen Erfahrungen verbunden waren. Gigi trifft ihren inzwischen begnadigten Vater, Seneca ihre Mutter Jean, Mavis ihre Tochter Sally und Pallas erscheint noch einmal vor ihrer Mutter, ohne jedoch mit dieser zu kommunizieren. In allen diesen Begegnung fällt auf, wie souverän und gelassen alle Frauen sich verhalten, ganz anders als zu Beginn ihrer Charakterisierungen, wo sie eher Objekte denn selbst-bewusst agierende Subjekte des Geschehens waren. Gleichzeitig wird deutlich, dass sie schon nicht mehr Teil der nochmalsterblichen Welt sind. Gigi ist beispielsweise bewaffnet wie ein Erzengel, der für eine letzte Mission zurück auf Erden gekommen ist, und auch Pallas trägt ein Schwert. Wie Bouson schreibt, tauscht Morrison hier endgültig die zunächst eingeführten Stereotypen der Frauen in ihren jeweiligen Opferrollen gegen mythologische Bilder bewaffneter Kriegerinnen ein:

Through the stylized description of the goddesslike, swordbearing Pallas—who appears as the Greek goddess Pallas Athena – and the depiction of Gigi dressed in the military attire of the people’s army, *Paradise* replaces the novel’s earlier image of the (earthly) woman victim with that of the (spiritual) woman warrior.³⁴⁶

Vor allem aber wird deutlich, dass sich die Frauen, gemessen an ihren ursprünglichen Charakterisierungen, vollkommen verändert haben.

³⁴⁴ Bouson, S. 213.

³⁴⁵ Bouson, ebenda.

³⁴⁶ Bouson, S. 214.

Die Rückkehr- und Auferstehungsszenen der Frauen spielen gleichzeitig erneut mit einem Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit. Denn fast überall werden sie dort gerade vermisst, wo sie plötzlich erscheinen ,und sind so bereits vor ihrer jeweiligen Ankunft schon präsent, ohne körperlich anwesend zu sein. Damit findet sich hier eine weitere Analogie zum Ende des Romans *Sula*, in dem Madhu Dubey zufolge bereits anhand der gleichsam abwesenden und doch präsenten Sula das Konzept einer einheitlichen Identität hinterfragt wurde: „The ambiguous place of Sula in the resolution, both present and absent, should guard against a reading of the novel’s conclusion as a reinstatement of full, self-present identity.“³⁴⁷ Lässt sich das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit auch auf die Mädchen des Klosters beziehen, so werden nach der magischen Auflösung des Überfalls in Ruby ebenso wie in Medallion plötzlich moralische Wertekategorien wie gut und böse irrelevant. Die wundersame Auferstehung der jungen Frauen bietet insofern nicht nur eine willkommene magische Auflösung ihres ansonsten brutalen Mordes und des somit niederschmetternden Handlungsausgangs, sondern stellt die jungen Frauen auf eine vollkommen andere Ebene als die Rubybewohner, so dass deren schreckliche Tat sich ebenfalls realistischer Konsequenzen entzieht. Wie auch Bouson schreibt, löst Morrison damit das bislang bestehende Gegensatzgefüge beider Schauplätze auf:

Unable to realistically resolve the conflict between the contradictory value systems embodied in the opposing worlds of Ruby and the Convent, Morrison instead offers an artistic solution to the narrative impasse of *Paradise* in the closure, which turns the contempt-disappear-script into a magical scene of escape and resurrection. ³⁴⁸

³⁴⁷ Dubey, S. 68.

³⁴⁸ Bouson, S. 213.

7. Schluss

Die letzte Szene des Romans beschreibt die Vereinigung von Consolata und Piedade in einer paradieshaften, semiotisch geprägten Sphäre, in der die Stille des Ozeans zunächst auf einen vorgeburtlichen Ort verweist, der von Piedades Liedern erfüllt ist. Dabei hält Piedade Consolata einer Mutter-Kind-Symbiose gleich wie ein Baby in ihrem Schoß. Die besondere Mütterlichkeit ihrer Vereinigung wird durch Begriffe wie „to mother“ und „lap“ zusätzlich hervorgehoben. Habe ich zu Beginn meiner Charakterisierung der Frauen des Klosters darauf hingewiesen, dass diese alle von traumatischen Eltern-Kind-Beziehungen in den unterschiedlichsten Konstellationen geprägt waren, stellt in Bezug auf die jungen Frauen das Sinnbild einer unendlich-göttlichen Liebe zwischen Mutter und Kind zum Schluss des Romans gleichsam eine Aufhebung und endgültige Versöhnung ihrer schmerzhaften Vergangenheiten dar.

Die harmonische Vereinigung von Piedade und Consolata beschreibt an allererster Stelle aber eine alle Rassengrenzen überschreitende Paradiesvision, die jenseits einer symbolischen Ordnung von Innigkeit, Liebe und Gesang erfüllt ist. Denn indem hier auf die ebenfalls von großer Innigkeit geprägte Beziehung zwischen der weißen Ordensmutter Mary Magna und ihrer farbigen Ziehtochter Consolata zurückgegriffen wird, vertauscht und überschreitet diese Szene mögliche Zuweisungen von Rassenidentität, indem nun spiegelverkehrtweise die Mutterfigur schwarz und ihre Tochter hellhäutiger ist als diese. Mit ihrer kohlrabenschwarzen Haut ist Piedade außerdem Sinnbild einer schwarzen Urmutter aller nachfolgenden Rassen, die wiederum von Consolata repräsentiert werden, in deren Teint sich alle denkbaren helleren Töne anderer Völker vermischen.³⁴⁹ Auch Brooks Bouson weist hier auf die Austauschbarkeit von Rassenidentitäten hin:

³⁴⁹ Tally geht in ihrer Interpretation noch darüber hinaus und sieht in Piedade eine symbolische „Mutter Afrika: „Piedade, the „woman black as firewood“, figures here as mother to all races, and calls to the ideological narrative which reinforces the idea of

Fußnoten werden auf der nächsten Seite fortgesetzt

In *Paradise's* final scene, Morrison blurs and transcends racial categories as she represents the mystical union of Consolata and Piedade. (...) In the text's merging of racial identities – as the white Mother Superior becomes the Black Madonna and the black daughter becomes the racial hybrid with the colours of wheat, rose, and pearl fused in her face – Morrison also evokes the idea of cross-racial mutability and mutuality.³⁵⁰

Wie auch Lucia Birnbaum hervorhebt, steht die versöhnende schwarze Madonna damit für die Akzeptanz des Anderen und so im Kontrast zu jenen, die in dem jeweils Anderen eine Möglichkeit religiöser oder ideologischer Abgrenzung suchen: „A healing figure, the Black Madonna counters racism and sexism and connotes nurturance of the „other“ in contrast to the violence toward the „other“ that has historically characterized established religious and political doctrines“.³⁵¹ Auch Susan Gubar betont, ein rassenübergreifendes Mutter-Kind-Paar „can pose an antidote to racism in a fostering of the Other within the self“:

Because the intersubjective mode where two subjects meet - mother and child, black and white - negotiates between separateness and relatedness, bounded and unbounded possibilities, it holds out some future solution to past conflictual racial Othering.³⁵²

Für Gubar ist das Bild von sich vermischenden Hautfarben „an image of the transgression of racial boundaries that captures the redemptive possibility of a postracist society or transracial consciousness.“³⁵³

Die Akzeptanz des Anderen vollzieht sich symbolisch in der Schlusszene aber nicht nur in der Überschreitung von Rassenzuschreibungen, sondern auch in der Relativierung und Vertauschung von Geschlechterzuweisungen. Indem die Szene auf das christliche Bild der Pietà verweist, findet hier ein weiteres Wechselspiel statt, diesmal in

Mother Africa and the black race as progenitors of mankind. At the same time her „ruined fingers“ stand as a testament to the toll slavery and racism have taken on African peoples. Nevertheless she holds in her lap and mothers a younger woman whose face „contains all the colors of the seashells“ and whose hair is „tea brown“, a rejection of the essentialist argument.“ Tally, S. 92.

³⁵⁰ Bouson, S. 215.

³⁵¹ Birnbaum, S. 12.

³⁵² Zitiert nach Bouson, S. 229/230.

³⁵³ Zitiert nach Bouson, S. 215.

Bezug auf Geschlechtszugehörigkeiten, denn anstelle des männlichen Christuskindes ist die weibliche Consolata getreten.³⁵⁴

Die Vision einer Ankunft in einer Sphäre jenseits von Generationen, Rassenzugehörigkeiten und in Gemeinschaft anderer wird von der Schiffs-Metaphorik noch verstärkt, die gleichzeitig voller Bezüge zu einem der Klassiker schwarzer weiblicher Literatur, dem Roman *Their Eyes Were Watching God* von Zora Neale Hurston ist. Indem der Beginn des bekanntesten Romans einer schwarzen, weiblichen Schriftstellerin aufgegriffen wird, bindet Morrison hier zusätzlich Schriftstellerinnen-Generationen-übergreifend das dort entworfene Bild der am Horizont segelnden Schiffe in ihr Romanende ein und spinnt es gleichsam weiter. Kommen die Schiffe, die die Träume der Menschen an Bord haben, im Roman Hurstons nur selten an, sondern bleiben meistens am unerreichbaren Horizont, so holt Morrison in ihrem Epilog stattdessen diese unerfüllten Sehnsüchte und Träume der Menschen, die diese Passage thematisiert, in Gestalt vieler trostsuchender Schiffspassagiere an Land und lässt sie damit an ihrem Paradiesentwurf partizipieren. Männer und Frauen, gleich welcher Hautfarbe, sind alle gleichermaßen „atremble, for they have been disconsolate for some time.“⁽³¹⁸⁾ Ist das Paradies üblicherweise ein Ort der Auserwählten, haben, wie auch Justine Tally ausführt, in dieser Vision alle Menschen ihren Platz: „Far from utopia built on exclusion and isolation, Morrison conceptualizes *Paradise* as an earthly endeavor, constructed of a common bond and including all people, not just an exclusive few, „crew and passengers“ alike.“³⁵⁵ Morrison verlegt ihr Paradies herunter auf die Erde und sie tut dies zur Bekräftigung ihrer Hoffnung, dass eine Überwindung von Rassen- und Geschlechterzuweisungen auch hier und heute machbar sei.

³⁵⁴ Vgl. ebenda.

³⁵⁵ Tally, S. 92/93.

V. RESÜMEE

Ich habe meine Arbeit damit begonnen darzulegen, inwiefern Toni Morrison als zugleich weibliche und afroamerikanische Schriftstellerin in zweifacher Hinsicht von solchen Mechanismen betroffen ist, die Frauen und Afroamerikaner aus dem herrschenden literarischen Diskurs ausgrenzen, um dann zu untersuchen, wie sich dies in dem Identitätskonzept widerspiegelt, das *Sula* und *Paradise* zugrunde liegt. Auch wenn Toni Morrison inzwischen international bekannt und in viele Sprachen übersetzt ist, war für meine Vorgehensweise grundlegend, dass *Sula* Anfang der siebziger Jahre entstand, zu einem Zeitpunkt also, an welchem noch kein diskursiver Rahmen für afroamerikanische Frauenliteratur existierte.

Nach Abschluss meiner Untersuchung komme ich zu dem Ergebnis, dass sich die als "neither white nor male" charakterisierte Autorschaft Morrisons in der Identitätskonzeption beider Romane, in *Sula* sogar gleich in zweifacher Hinsicht wieder findet. So liegt in *Sula* zum einen ein Identitätskonzept vor, welches als prozessuales Subjektmodell einen Gegenentwurf zu dem als männlich und weiß kritisierten autonomen Subjekt der westlichen Epistemologie darstellt. Indem sich zum anderen beide Figuren als zugleich schwarz und weiblich übereinander komplementieren und damit beide Positionen eines Subjektes besetzen, ist in *Sula* darüber hinaus ein Modell von Identität geschaffen, das jegliche Festschreibung von Geschlechts- oder Rassenzugehörigkeit überschreitet.

In *Paradise* sind es zwei „schwarze“ Schauplätze, mit deren Unterschiedlichkeit gearbeitet wird und die damit ebenso jegliche Positionierungen über Hautfarbe unmöglich machen. Darüber hinaus sind auch die im Kloster des Romans *Paradise* vorliegenden Subjektkonzeptionen von einer prinzipiellen Offenheit. Die Figur des nicht identifizierbaren weißen Mädchens lässt sich zudem als Absage an solche

Theorien deuten, die versuchen, das Weibliche oder das Schwarze positionierbar zu machen.

In einem Interview mit dem Magazin DER SPIEGEL hat Morrison bestätigt, dass Hautfarbe idealerweise irrelevant sein soll – genauso wie es an bestimmten Schauplätzen ihrer Romane, nämlich im Kloster (*Paradise*) und zuvor in Evas Haus (*Sula*), auch praktiziert wird, und dass sie diese Aussage bewusst in *Paradise* platziert habe:

Ich wollte sehen, was passiert, wenn man alle Markierungen, die an Rasse gekoppelt sind, einfach streicht. Das war ein faszinierendes Schreibexperiment. Ich dachte mir: Wenn ich den Lesern alles über eine Figur erzähle, was irgendwie wichtig ist, außer ihrer Hautfarbe, wird sie das vielleicht irritieren und aus dem Gleichgewicht bringen. Und tatsächlich: Manche Leser durchsuchen das Buch fieberhaft nach Indizien, die das Rassenrätsel lösen könnten.“ (...) „Das ist ja gerade die Krux der Rassenfrage: Man schaut den anderen Menschen nicht mehr als Individuum an. Wenn ich die Rasse eines Menschen kenne, kann ich zwar ein paar grundsätzliche Aussagen über ihn treffen, aber was weiß ich denn wirklich über denjenigen?... Im Grunde sagt die Rasse eines Menschen nichts über ihn aus.“³⁵⁶

Wird anhand der in den Romanen entwickelten Identitätskonzeptionen deutlich, dass Morrison an der Überschreitung jeder spezifisch weiblichen und spezifisch afroamerikanischen Positionierung interessiert ist, so korrespondiert dies mit der Demontage binärer Oppositionen, die sowohl in *Sula* als auch in *Paradise* vorgenommen wird.

In meinen Interpretationen habe ich dargelegt, wie in beiden Romanen die Gültigkeit sprachlicher Setzungen hinterfragt wird. So zeigen sowohl der Anfang des Romans *Sula*, der jegliche Positionierung des Schauplatzes als oben oder unten unmöglich macht, sowie Nels zirkulärer Schrei an seinem Ende, dass darüber hinaus die Überwindung einer Logik angestrebt wird, die auf binären Bedeutungsstrukturen beruht. Nicht zuletzt durch die Relativierung des scheinbaren Gegensatzes, der Nel und Sula prägt, wird auch dieses Oppositionsgefüge demontiert. In *Paradise* wird insbesondere anhand des Klosters die Aufhebung vermeintlicher

³⁵⁶ Toni Morrison und Susanne Weingarten. „Ich musste mich wehren.“ Der Spiegel, (42 1999): S. 246.

Oppositionen demonstriert, wobei der Epilog des Romans, in dem nicht zuletzt eine Verschmelzung überlieferter kultureller Attribute vollzogen wird, wie beispielsweise die einer schwarzen, weiblichen „Jesusfigur“, eine nahezu paradiesisch-utopische Wendung annimmt.

Wie ich in meiner Interpretation herausgestellt habe, wird gerade die Position des "neither white nor male" als Voraussetzung für Sulas und Nels "self-invention" beschrieben. Interessanterweise trifft dies aber auch auf Toni Morrisons eigene Selbst-Darstellung als schwarze und weibliche Autorin zu. Bei aller Zurückhaltung, die grundsätzlich bei der Verwendung biographischen Materials geboten ist, gibt es in Bezug auf Identität einen interessanten Aspekt, der die Autorin selber betrifft. So schuf sich Morrison als frischgebackene Schriftstellerin mit ihrem selbstgewählten Vornamen Toni eine Art Künstleridentität, anstatt unter ihrem bürgerlichen Vornamen Chloe Ardelia zu publizieren. Wie Linden Peach schreibt, ließ Morrison auch bewusst kein Photo von sich auf den Buchumschlag ihres ersten Romans drucken. Peach kommentiert: „Given the recurring concern in her work with the search for identity and with the significance of names for black people, this is probably one of the most interesting biographical details about her as far as the novels themselves are concerned.“³⁵⁷ John Duvall deutet diesen Akt der künstlerischen Selbstinszenierung in seinem Buch „The Identifying Fictions of Toni Morrison“ auch als möglichen Selbst-Schutz Morrisons vor rassistischen Vorurteilen, die mindestens einer ihrer Namen evozieren könne:

Morrison denies „Chloe“ and chooses „Toni“, but why?... In the 1950s, to a bright young black woman with career aspirations, „Chloe“ signaled a form of racialized identity from which Morrison may have wished to distance herself. Quite simply this name often signals a particularly hated form of racial oppression and servility in the agrarian South. (...) Both Stowe’s and Ellison’s Aunt Chloes participate in a racial stereotype that suggests something akin to Aunt Jemima.³⁵⁸

³⁵⁷ Linden Peach, S. 8.

³⁵⁸ Vgl. John Duvall. The Identifying Fictions of Toni Morrison. New York: Palgrave, 2000, S. 37-38.

Duvall weist anhand ihrer Geburtsurkunde sogar nach, dass Morrison mit zweitem Namen eigentlich Ardelia heißt, welchen sie gegen Anthony eintauschte, um später zu sagen, sie hätte ihren Vornamen Toni daraus abgeleitet. Hatte ich eingangs erwähnt, dass Morrison zu einem Zeitpunkt als Schriftstellerin debütierte, als Autorschaft gemeinhin männlich konnotiert war, erscheint der Tausch eines männlichen Vornamens gegen den eigentlichen weiblichen Mittelnamen als ein interessanter mutwilliger Geschlechtertausch. Auch Duvall kommentiert:

In Morrison's fashioning of Toni as a new name for a new identity, one cannot fail to be struck by her drawing that name from a play on an invented middle name: The „A“ of feminine Ardelia becomes the „A“ of masculine Anthony, „origin“ of Toni. This act of self-naming performs a gendershifting that recalls Willa Cather's fashioning of identity through self-naming (...) As for Cather, authorship for Morrison seems to be in part a masculine activity.“³⁵⁹

Duvall sieht dabei Parallelen zwischen Morrisons Selbst-Inszenierung und der Tatsache, dass sich Identität auch in ihren Romanen stets als konstruiert und hinterfragbar erweist: „The question of identity is not a given for Morrison because she rejected her given name.“³⁶⁰

Auch wenn die Tatsache eines Künstlernamens sicher nicht überstrapaziert werden sollte, lässt sich diese Art der Selbst-Erfindung, vielleicht aber auch der Selbst-Distanzierung von Morrison als Begleiterscheinung dessen lesen, was ich eingangs als „besondere Bedingungen ihrer Autorschaft“ beschrieben habe. Ist der Name Toni Morrison möglicherweise auch weniger geschlechts- und rassenspezifisch festgelegt oder konnotiert, wurde ihr Werk dennoch zunächst fast ausschließlich in einem spezifisch afroamerikanischen Kontext rezipiert. Auch heute bedeutet das Unterfangen, Inhalt und Sprache der Romane von Toni Morrison zu untersuchen, immer gleichsam eine Gratwanderung zwischen ihrem Anspruch einerseits universell und einzigartig zu schreiben und sich damit jeglicher „Etikettierung“ zu entziehen - „I loathe

³⁵⁹ Duvall, S. 51.

³⁶⁰ Duvall, S. 20.

categories“, sagt Morrison in einem Interview - und ihrem Beharren auf einem Verwurzelsein innerhalb eines afroamerikanischen Erzählkontextes andererseits. So ist es für Morrison kein Widerspruch, sich über eine Kanonisierung und Etikettierung als schwarze Autorin zu beschweren und gleichzeitig auf diesem Status öffentlich zu beharren.³⁶¹ Sie lenkt damit zweifelsohne auch öffentlich den Blick auf eines ihrer literarischen Hauptthemen: Der Problematik afroamerikanischer, weiblicher Subjektivität.

Morrison ist in ihrem Anspruch an sich selbst mehr als nur eine Schriftstellerin und sie wird auch so rezipiert. Ihre Selbstäußerungen sind immer auch dann politisch motiviert, wenn sie sich zu rein ästhetischen Fragen äußert. Justine Tally schreibt in der Einleitung zu ihrem Buch „Paradise Reconsidered“ dementsprechend: „That this author is deeply committed to challenging the dominant discourse and the assumptions upon which it is founded is readily seen in her forays into both literary and cultural criticism in this decade.“³⁶² Insbesondere seit ihrer Auszeichnung durch den Nobelpreis meldet sich Morrison fast regelmässig politisch zu Wort. So gab Morrison bereits als Reaktion auf die umstrittene Berufung von Clarence Thomas an den US-Supreme Court und die damit einhergehenden Anschuldigungen, die Angestellte Anita Hill sexuell belästigt zu haben, die gesellschaftskritische Essaysammlung „Racing Justice, Engendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality“ heraus. Linden Peach schreibt hierzu

³⁶¹ John Duvall weist zurecht darauf hin, dass sich Morrison sogar widersprüchlicherweise in Interviews zu essentialistischen Aussagen bezüglich schwarzer Identität hinreißen lässt. So sagt Morrison beispielsweise in einem Interview: I can't really explain what makes the irony of Black people different from anybody else's, and maybe there isn't any, but in trying to write what I call Black literature which is not merely having Black people in or being Black myself, there seems something distinctive and I can't put it into critical terms. I can simply recognize it as authentic. (Jones and Vinson, 175, Duvall, S. 16) Entsprechend kritisch bemerkt Duvall: „But in claiming a distinctive black difference, essence in this instance once again creeps into Morrison's thinking about race. (...) In short, whiteness may be a construction but blackness is at least possibly an essence.“ Duvall, S. 16.

³⁶² Tally, S. 10.

„the essays constitute an important critical document on race, gender, politics and power structures in America as they have developed during Morrison’s career as a writer.“³⁶³ Zudem brandmarkte sie die Hysterie der Medien rund um die vermutliche Mordtat des schwarzen Football-Stars O. J. Simson. Als Herausgeberin des Bandes „Birth of a Nation’hood“ hinterfragt sie in ihrem Vorwort die Objektivität seiner Verurteilung und untersucht die aus ihrer Sicht bestehende rassistische Voreingenommenheit des öffentlichen und medialen Diskurses:

„The fortuitousness of the event which contributes to the construction of a public verity can mislead us into thinking that the power of persuasion lies in the events themselves, when in fact it is already understood and agreed-upon interpretation of the events that is sold and distributed as public truth. Underneath the commodified story (of violence, sex, race, etc.) is a cultural one. While it is the commercial value of the story as product that gave the Simpson case its gigantism, it is the force of the cultural narrative that gives it its staying power. The spectacle is the narrative, the narrative is spectacularized and both monopolized appearance and social reality. Interested only in developing itself, the spectacle is immune to correction.“

364

Im Zusammenhang mit den Vergewaltigungsvorwürfen von Monica Lewinsky gegenüber dem damals amtierenden Präsidenten Bill Clinton schaltete sie sich ebenfalls ein, allerdings um ihn mit der provozierenden These zu verteidigen, Clinton werde derart übertrieben sexualisiert wahrgenommen, als ob er schwarz sei. Der Artikel Morrisons in der New York Times, in dem sie Clinton allegorisch „den ersten schwarzen Präsidenten der USA“ nennt, ist dabei insofern aufschlussreich, als dass er beweist, dass es in ihren politischen Proklamationen nicht ausschließlich um die Faktoren Rasse und Geschlecht an sich geht, sondern vielmehr auch um die damit verbundenen Projektionen und fiktiven Wirklichkeiten, die die Wahrnehmung und das gesellschaftliche Klima der modernen USA bestimmen. Auch wenn ihr Spiel mit der Arbitrarität des Signifikanten schwarz in diesem Zusammenhang

³⁶³ Vgl. Peach, S. 11, Tally, S. 10.

³⁶⁴ Toni Morrison Hg. Birth of a Nation’hood: Gaze, Script And Spectacle in the O.J. Simpson Trial. New York: Pantheon, 1997. S. xvi-xvii.

gemeinhin unverstanden blieb³⁶⁵, gelang es ihr immerhin, das Augenmerk auf Funktionsweisen der Stigmatisierung und einseitigen Wahrnehmung im öffentlichen Diskurs zu lenken.

Wie Tally bemerkt, hat Toni Morrison auch in ihrer Nobelpreisrede explizit auf die Notwendigkeit, vor allem aber auch die Chancen eines pluralistischen historischen und kulturellen Diskurses hingewiesen.³⁶⁶ Dabei führt Morrison allegorisch aus, dass der Turmbau zu Babel möglicherweise nie an einem vermeintlichen Sprachengemisch gescheitert wäre, wenn seine Erbauer nur versucht hätten, einander zu verstehen:

Perhaps the achievement of *Paradise* was premature, a little hasty, if no one could take the time to understand other languages, other views, other narratives. Had they, the heaven they imagined might have been found at their feet. Complicated, demanding, yes, but with a view of heaven as life, not heaven as postlife.³⁶⁷

Entwirft Morrison hier eine Paradiesversion, die explizit durch ein Zulassen einer Vielzahl von Sichtweisen gekennzeichnet ist, entsprechen ihre Ausführungen letztendlich dem, was als Hoffnung in den Romanen *Paradise* und *Sula* zum Ausdruck kommt. Es ist das offene und vorbehaltlose Sich-Einlassen auf das Andere, sei es in der Begegnung mit der Identität des Anderen oder auch dem Diskurs des Anderen als dem schreibenden oder lesenden Ich, das, wenn auch nicht das Paradies auf Erden, so vielleicht doch etwas Versöhnung bringen kann, ein Unterfangen, das Morrison in einer Rede in dem Bild des „dancing mind“ gefasst hat:

There is a certain kind of peace that is not merely the absence of war. It is larger than that. (...) The peace I am thinking of is the dance of an open

³⁶⁵ So erschien beispielsweise in der FAZ unter der Überschrift „*Blackin, Blackout*“ eine Glosse, die sich über die „Pigmenttheorie“ Morrisons köstlich amüsierte. „*Blackin, Blackout*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 229 (2.10.1998), S. 33.

³⁶⁶ So bemerkt Tally: „According to the author then, *Paradise* is to be found in the understanding of alternative stories, alternative narratives generally suppressed by the dominant discourse.“ Tally, S. 58.

³⁶⁷ Toni Morrison (NL), in Nancy Petersen Hg. Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997, S. 270.

mind when it engages another equally open one – an activity that occurs most naturally, most often in the reading/writing world we live in.³⁶⁸

³⁶⁸ Toni Morrison. The Dancing Mind. New York: Knopf, 1996, S. 7.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

Morrison, Toni. Sula. London: Picador, 1991.

Morrison, Toni. Paradise. New York: A. Knopf, 1998.

2. Sekundärliteratur

Abel, Eliabeth. "(E)merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women". Signs 6, 3 (Spring 1981): 413-435.

Adams, Anne. "The German Reception of Toni Morrison". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie Mc Kay. Boston: G.K. Hall & Co., 1988. S. 190-214.

Adorno, Theodor und Max Horkheimer. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt: Fischer Verlag, 1969.

Allen, Brooke. „The Promised Land“, The New York Times Book Review (January 11, 1998): 6-7.

Baker, Houston und Patricia Redmond, Hg. Afro-American Literary Study in the 1990s. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.

Baker, Houston. "There Is No More Beautiful Way: Theory and the Poetics of Afro-American Women's Writing". Afro-American Literary Study in the 1990s. Hg. Houston Baker und Patricia Redmond. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.

Baker, Houston. "When Lindbergh Sleeps With Bessie Smith". Toni Morrison. Critical Perspectives Past and Present. Hg. Henry Louis Gates und K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993. S. 236-260.

Baker, Houston, hg. Workings of the Spirit. The Poetics of Afro-American Women's Writing. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991.

Barrett, Lindon. Blackness and Value. Seeing Double. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Barthes, Roland. Der Tod des Autors. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

Beauvoir, Simone de. Das andere Geschlecht. Reinbek: Rowohlt, 1994.

- Bellis, Miriam. Making and Unmaking the Self in the Novels of Fay Weldon, Margaret Atwood and Toni Morrison. Dissertation. University of Miami, 1996.
- Benston, Kimberly. "The topos of (un)naming in afro-american literature". Toni Morrison. Critical Perspectives Past and Present. Hg. Henry Louis Gates und K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993. S. 236-260.
- Bergenholtz, Rita. „Toni Morrison’s Sula: A Satire on Binary Thinking“. African American Review 30, 1 (Spring 1996): 89-98.
- Bjork, Patrick Bryce. The Novels of Toni Morrison. New York, San Francisco: Lang, 1992.
- Blunck, Malwine. Toni Morrison. Dissertation. Hamburg 1984.
- Bobo, Jacqueline. Black Feminist Cultural Criticism. Malden: Blackwell Publishers, 2001.
- Bormann, Claus. "Das Spiel des Signifikanten. Zur Struktur des Diskurses bei Lacan". Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt: Suhrkamp, 1988, S. 53-80.
- Bouson, Brooks. „He’s Bringing Along the Dung We Leaving Behind“. Quiet as it’s kept. Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison. Albany: State University of New York Press, 2000.
- Butler-Evans, Elliott. "Enabling Discourse for Afro-American Women Writers". Race, Gender and Desire. Elliott Butler-Evans. Philadelphia: Temple University Press, 1989. S. 37-57.
- Butler-Evans, Elliott. "Producing the Signs of Race: Self-Fashioning in Black Aesthetic Discourse". Race, Gender and Desire. Elliott Butler-Evans. Philadelphia: Temple University Press, 1989. S. 19-36.
- Butler-Evans, Elliott. "Racial Discourse, Aesthetics and Desire in Toni Morrison's *The Bluest Eye* and *Sula*". Race, Gender and Desire, Elliott Butler Evans. Philadelphia: Temple University Press, 1989. S. 59-90.
- Carby, Hazel. "The Quicksands of Representation: Rethinking Black Cultural Politics". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 76 -91.
- Chapin, John. Transforming Subjects Readings of Toni Morrison, Judy Grahn, Leslie Feinberg, and Leslie Marmon Silko. Dissertation. Lincoln, Nebraska, 1998.

- Chase, Cynthia. "Die witzige Metzgersfrau: Freud, Lacan und die Verwandlung von Widerstand in Theorie". Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Hg. Barbara Vinken. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. S.97-129.
- Christian Barbara. Black Feminist Criticism. New York: Pergamon Press, 1985.
- Christian, Barbara. "Images of Black Women in Afro-American Literature: From Stereotype to Character". Black Feminist Criticism. Hg. Barbara Christian. New York: Pergamon Press, 1985. S. 1-30.
- Christian Barbara. "Trajectories of Self-Definiton: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction". Conjuring. Black Women, Fiction and Literary Tradition. Hg. Majorie Pryse und Hortense Spillers. Bloomington: Indiana University Press, 1985. S. 233-247.
- Christian, Barbara. "The Contemporary Fables of Toni Morrison". Black Women Novelists. Barbara Christian. Westport: Greenwood Press, 1980. S. 137-179.
- Christian, Barbara. "The Highs and Lows of Black Feminist Criticism". Reading Black, Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 44-51.
- Cixous, Hélène. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve Verlag, 1980.
- Coleman, Alisha. "One and One Make One: A Metacritical and Psychoanalytical Reading of Friendship in Toni Morrison's *Sula*". CLA Journal 37, 1 (Fall 1993): 145-155.
- Conner, Marc Hg. The Aesthetics of Toni Morrison. Jackson: University of Mississippi Press, 2000.
- Crutcher Lewis, Vashti. "African Tradition Toni Morrison's *Sula*". Wild Women in the Whirlwind. Hg. Andrée McLaughlin und Joanne Braxton. London: Serpent's Tail, 1990. S. 116-125.
- Culler, Jonathan. Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1988.
- Cumings, Susan. „Outing the Hidden Other: Stranger women in the Work of Toni Morrison“. Dissent and Marginality: Essays On The Borders of Literature and Religion. Hg. Tsuchiya Kyoshi. Houndmills: Macmillan, 1997.
- David, Ron. Toni Morrison. New York: Random House, 2000.

- Davies, Carol Boyce. Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject. London: Routledge, 1994.
- Dearborn, Mary. Pocahonta's Daughters. Gender and Ethnicity in American Culture. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Demetrakopoulos, Stephanie. "Sula and the Primacy of Woman-to-Woman Bonds". New Dimensions of Spirituality. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987. S. 51-67.
- Demetrakopoulos, Stephanie. "Toni Morrison. A Critical Perspective". New Dimensions of Spirituality. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987. S. 9-20.
- Demetrakopoulos, Stephanie. "On Morrison and the Stirring of Gender". New Dimensions of Spirituality. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987. S. 145-148.
- Denard, Carolyn. "The Convergence of Feminism and Ethnicity in the Fiction of Toni Morrison". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: K. G. Hall & Co., 1988. S. 171-178.
- Derrida, Jacques. Positionen. Graz, Wien: Böhlau, 1986.
- Docherty, Thomas. "Feminism". Postmodernism. A Reader. Hg. Thomas Docherty. London: Harvester Wheatsheaf, 1993. S. 363-433.
- Dubey, Madhu. "Gayl Jones and the Matrilineal Metaphor of Tradition". Signs 20, 2 (Winter 1995): 245-268.
- Dubey, Madhu. Black Women Novelists and the Nationalist Aesthetic. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- DuBois, W. E. B. "The Souls of Black Folk". Three Negro Classics. New York: Avon, 1965.
- Duvall, John. The Identifying Fictions of Toni Morrison. New York: Palgrave, 2000.
- Eagleton, Terry. Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Eagleton, Mary, Hg. Feminist Literary Criticism. New York: Longman, 1991.
- Eco, Umberto. Über Spiegel und andere Phänomene. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.

- Evans, Mari. Black Woman Writers. A Critical Evaluation. Garden City: Anchor Press, 1984.
- Fohrmann, Jürgen und Harro Müller. "Einleitung: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft". Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Gant-Britton, Lisbeth. Women of Color constructing subjectivity towards the future: Toni Morrison, Octavia Butler, and Cynthia Kadohata. Dissertation 1998. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gates, Henry Louis. "Criticism in the Jungle". Black Literature and Literary Theory. Hg. Henry Louis Gates. New York: Oxford University Press, 1984. S. 1-24.
- Gates, Henry Louis. Reading Black Reading Feminist. New York: Meridian, 1990.
- Gates, Henry Louis, Hg. Toni Morrison. Critical Perspectives Past and Present. New York: Amistad Literary Series, 1993.
- Gates, Henry Louis, Hg. The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism. New York: Oxford University Press, 1988.
- Gayle, Addison. The Black Aesthetic. New York: Doubleday, 1971.
- Gilbert, Sandra und Susan Gubar. The Madwoman in the Attic. New Haven, London: Yale University Press, 1979.
- Grant, Robert. "Absence into Presence. Missing Subjects in Toni Morrison's *Sula*". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: K. G. Hall & Co., 1988. S. 90-104.
- Gray, Paul. „*Paradise Found*“. TIME Vol 151 No 2 , (January 19th 1998): 4.
- Grewal, Gurleen. Circles of Sorrow, Lines of Struggle. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.
- Heidegger, Martin. Identität und Differenz. Pfullingen: 1957.
- Henderson, Mae Gwendolyn. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 116-142.

- Hernton, Calvin. The Sexual Mountain and Black Women Writers. New York: Anchor Press, 1987.
- Hiebel, Hans. "Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan)". Neue Literaturtheorien. Hg. Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. S. 56-81.
- Hill Rigney, Barbara. The Voices of Toni Morrison. Columbus: Ohio State University Press, 1991.
- Hirsch, Marianne. "Maternal Narratives: Cruel Enough To Stop The Blood". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 415- 430.
- Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Hoffarth-Zelloe, Monika. "Resolving the Paradox?: an Interlinear Reading of Toni Morrison's *Sula*". The Journal of Narrative Technique 22, 2 (Spring 1992): 114- 128.
- Holloway, Karla. "The Legacy of Voice: Toni Morrison's Reclamation of Things Past". New Dimensions of Spirituality. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987. S. 21-29.
- Holloway, Karla. "Response to *Sula*: Acknowledgement of Womanself". New Dimensions of Spirituality. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987. S. 67-83.
- Holloway, Karla. "On Morrison and Black Female Memory". New Dimensions of Spirituality. Hg. Stephanie Demetrakopoulos und Karla Holloway. New York: Greenwood Press, 1987. S. 149-159.
- Holloway, Karla. "Revision and (Re)membrance: A Theory of Literary Structures in Literature by African-American Women Writers". Black American Literary Forum 24, 4 (Winter 1990): 617- 631.
- Homans, Margaret. "'Her Very Own Howl': The Ambiguities of Representation in Recent Women's Fiction". Signs 9, 2 (Winter 1983): 187-205.
- Hudson-Weems, Cleonora und Wilfred Samuels. Toni Morrison. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Hull, Gloria, Patricia Bell Scott und Barbara Smith, Hg. All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. New York: Feminist Press, 1982.

- Humm, Maggie. Contemporary Feminist Literary Criticism. London: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Hunt, Patricia. "War and Peace: Transfigured Categories and the Politics of *Sula*". African American Review 27, 3 (Fall 1993): 443- 459.
- Johnson, Barbara. "Metaphor, Metonymy and Voice in *Their Eyes were Watching God*". A World of Difference. Hg. Barbara Johnson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. S. 155- 171.
- Jones, Bessie und Audrey Vinson. The World of Toni Morrison. Dubuque: Kendall/Hunt, 1985.
- Kegan Gardiner, Judith. "The (US)es of (I)dentify: A Response to Abel on '(E)Merging Identities". Signs 6, 3 (Spring 1981): 436-444.
- Kimmerle, Heinz. Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1992.
- Koenen, Anne. "Alice Walker in Search of Zora Neale Hurston. Rediscovering the Black Female Tradition". History and Tradition in Afro-American Culture. Hg. Günther Lenz [et al.] Frankfurt: Campus Verlag, 1984. S. 167-175.
- Koenen, Anne. Zeitgenössische Afroamerikanische Frauenliteratur. Frankfurt: Campus Verlag, 1985.
- Konersmann, Ralf. Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Frankfurt: Fischer Verlag, 1991.
- Kristeva, Julia. "La femme, ce n'est jamais ça". Tel Quel 59 (automne 1974):
- Kristeva, Julia. Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Kristeva, Julia. Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Kristeva, Julia. Geschichten von der Liebe. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- La Belle, Jenijoy. Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass. Ithaca, London: Cornell University Press, 1988.
- Lacan, Jacques. "Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion". Schriften I. Hg. Haas und Metzger. Olten, Freiburg: 1973. S. 61-70.

- Lacan, Jacques. "Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten". Schriften II. Hg. Haas und Metzger. Olten, Freiburg: 1975.
- Lacan, Jacques. Das Seminar von Jacques Lacan I. Freuds technische Schriften. Hg. Haas und Metzger. Olten, Freiburg: 1978
- Lanser, Susan Sniader. "Unspeakable Voice: Toni Morrison's Postmodern Authority". Susan Sniader-Lanser. Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Ithaca, London: Cornell University Press, 1992. S. 120-138.
- Lanser, Susan Sniader. "Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice". Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice. Susan Sniader-Lanser. Ithaca, London: Cornell University Press, 1992. S. 1-24.
- Lavon Montgomery, Maxine. "A Pilgrimage to the Origins: The Apocalypse as Structure and Theme in Toni Morrison's *Sula*". Black American Literary Forum 23, 1 (Spring 1989): 50-54.
- Lee, Dorothee. "The Quest for Self. Triumph and Failure in the Works of Toni Morrison". Black Women Writers. A Critical Evaluation. Hg. Mari Evans. Garden City: Anchor Press, 1984. S. 347-359.
- Lee, Rachel. „Missing Peace in Toni Morrison’s *Sula* and *Beloved*“. African American Review 28, 4 (Winter 1994): 571-583.
- Lenz, Günther. History and Tradition in Afro-American Culture. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 1984.
- Lester, Rosemarie. "An Interview with Toni Morrison". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: K.G. Hall & Co., 1988. S. 47-56.
- Liebsch, Katharina. Vom Weib zur Weiblichkeit? Psychoanalytische Konstruktionen in feministischer Theorie. Bielefeld: Kleine Verlag, 1994.
- Lounsberry, Barbara. "Principles of Perception in Toni Morrison's *Sula*". Black American Literary Forum 13, 4 (Winter 1979): 126- 129.
- Mantel, Hilary. „No Disco, no TV, no Diner, no Adultery“. Literary Review. Online:http://www.users.dircon.co.uk/litrev/199804/Mantel_on_Morrison.html.
- Matus, Jill. „Postscript On *Paradise*“. Toni Morrison. Manchester: Manchester University Press, 1998.

- McDowell, Deborah. "The Self and the Other: Rereading Toni Morrison's *Sula* and the Black Female Text". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: K. G. Hall & Co., 1988. S. 77- 89.
- McDowell, Deborah. "'The Changing Same': Generational Connections and Black Women Novelists". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 91- 115.
- McDowell, Deborah. "Boundaries: Or Distant Relations and Close Kin". Afro-American Literary Study in the 1990s. Hg. Houston Baker und Patricia Redmond. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989. S.
- McKay, Nellie, Hg. Critical Essays on Toni Morrison. Boston: G.K. Hall & Co., 1988.
- McLaughlin, Andrée. "Black Women, Identity, and the Quest for Humanhood and Wholeness: Wild Women in the Whirlwind". Wild Women in the Whirlwind. Hg. Joanne Braxton und Andrée McLaughlin. London: Serpent's Tail, 1990. S. 147-180.
- Meany, Gerardine. (Un)like Subjects. Women, Theory and Fiction. London, New York: Routledge, 1993.
- Menke, Bettine. "Dekonstruktion - Lektüre: Derrida literaturtheoretisch". Neue Literaturtheorien. Hg. Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. S. 235-264.
- Meyer, Ursula. Einführung in die feministische Philosophie. Aachen: ein-Fach-verlag, 1992.
- Millard, Elaine. Feminist Readings Feminists Reading. London: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Mobley, Marilyn. Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison. Baton Rouge, London: Louisiana State University Press, 1991.
- Moi, Toril. Sexual, Texual Politics. London, New York: Routledge, 1985.
- Moi, Toril. The Kristeva Reader. Oxford: Blackwell Publishers, 1986.
- Moi, Toril. Sexus Text Herrschaft. Bremen: Zeichen und Spuren Verlag, 1989.
- Morrison, Toni. "What The Black Woman Thinks About Women's Lib". New York Times Magazine 22 (August 1971): 14-15, 63-66.

- Morrison, Toni. "Memory, Creation, and Writing". Thought 59, 235 (December 1984): 385-390.
- Morrison, Toni. "Rootedness: The Ancestor as Foundation". Black Women Writers. A Critical Evaluation. Hg. Mari Evans. Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1984.
- Morrison, Toni. "The Site of Memory". Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir. Ed. William Zinnser. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- Morrison, Toni. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". Michigan Quarterly Review 28, 1 (Winter 1989): 1-34.
- Morrison, Toni. Playing in the Dark. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Morrison, Toni. Race-ing Justice, En-gendering Power. London: Chatto & Windus, 1993.
- Morrison, Toni. The Noble Lecture in Literature. New York: Alfred Knopf, 1994.
- Morrison, Toni. The Dancing Mind. New York: Alfred Knopf, 1996.
- Morrison, Toni. Birth of a Nation'hood: Gaze, Script and Spectacle in the O.J. Simpson Trial. New York: Pantheon, 1997. S. xvi-xvii.
- Morrison, Toni und Zia Jaffrey. In: "The Salon Interview." Salon (Februar 1998). Online: http://www.salon.com/books/int/1998/02/cov_si_02int2.html, S. 4.
- Morrison, Toni. "This Side of Paradise." Amazon (1998) Online: <http://www.amazon.com/exec/obidos/ts/feature/7651/107-8353249-5555727>.
- Morrison, Toni und Susanne Weingarten. „Ich musste mich wehren.“ Der Spiegel, (42 1999): 246-249.
- Munro, Lynn. "The Tattooed Heart and the Serpentine Eye: Morrison's Choice of an Epigraph for *Sula*." Black American Literary Forum 18, 1 (Spring 1984): 150-154.
- Okonjo Ogunyemi, Chikwenye. "*Sula*: A Nigger Joke." Black American Literary Forum 13, 1 (Winter 1979): 130-133.

- Oliver, Kelly. Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing. London, New York: Routledge, 1993.
- Omolade, Barbara. "The Silence and the Song: Toward a Black Woman's History through a Language of Her Own". Wild Women in the Whirlwind. Hg. Andrée McLaughlin und Joanne Braxton. London: Serpent's Tail, 1990. S. 282-297.
- Ostendorf, Bernd. "Black Poetry, Blues, and Folklore: Double Consciousness in Afro-American Oral Culture." Amerika Studien 20, 2 (1975): 209-259.
- Pagel, Gerda. Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1989.
- Peach, Linden. Modern-Novelists. Toni Morrison. Houndmills: Macmillan, 1995.
- Peach, Linden. Toni Morrison. Contemporary Critical Essays. Houndmills: Macmillan, 1998.
- Pelzer, Karin. Autorschaft, Paternität und Text in den Werken William Faulkners und Toni Morrisons. Dissertation. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992.
- Pessoni, Michele. „'She was laughing at their God': Discovering the Goddess Within Sula.“ African American Review 29, 3 (Fall 1995): 439-451.
- Petersen, Nancy. Toni Morrison. Critical And Theoretical Approaches. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Powell, Timothy. "Toni Morrison: The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page." Black American Literary Forum 24, 4 (Winter 1990): 747-760.
- Reddy, Maureen. "The Triple Plot and Center of *Sula*". Black American Literary Forum 22, 1 (Spring 1988): 29-45.
- Rodenberg, Hans-Peter. "Interview with Toni Morrison." n. P., n. N., n. D.
- Rohde-Dachser, Christa. Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Springer Verlag, 1991.
- Rubenstein, Roberta. "Pariahs and Community: Toni Morrison." Boundaries of the Self. Roberta Rubenstein. Chicago: University of Illinois Press, 1987. S. 125-163.

- Russell, Sandi, "'It's OK to say OK'. Conversations from abroad". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: K.G. Hall & Co., 1988. S. 43-46.
- Samuels, Wilfred und Cleonora Hudson-Weems. Toni Morrison. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Saussure de, Ferdinand. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. A. Berlin: 1967.
- Smith, Barbara. "Beautiful, Needed, Mysterious". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay. Boston: K.G. Hall & Co., 1988. S. 21-24.
- Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism". All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Hg. Gloria Hull, Patricia Bell Scott und Barbara Smith. New York: Feminist Press, 1982. S. 157-176.
- Smith, Valerie. "Toni Morrison's Narratives of Community" Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative. Valerie Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1987. S. 122-154.
- Smith, Valerie. "Black Feminist Theory and the Representation of the 'Other'". Changing Our Own Words. Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women. Hg. Cheryl Wall. London, New York: Routledge, 1989. S. 38-57.
- Spillers, Hortense. "A Hateful Passion a Lost Love". Feminist Issues in Literary Scholarship. Hg. Shari Benstock. Bloomington: Indiana University Press, 1987. S. 181-207.
- Stein, Karen. "Toni Morrison's *Sula*: A Black Woman's Epic". Black American Literary Forum 18, 1 (Spring 1984): 146-149.
- Stuby, Anna Maria. Liebe, Tod und Wasserfrau. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- Suchsland, Inge. Julia Kristeva zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1992.
- Tally, Justine. Paradise Reconsidered: Toni Morrison's (Hi)stories and Truths. Hamburg: Lit Verlag, 1999.
- Taylor-Guthrie, Danille, Hg. Conversations with Toni Morrison. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

- Turner, Darwin. "Theme, Characterization and Style in the Works of Toni Morrison". Black Woman Writers. A Critical Evaluation. Hg. Mari Evans. Garden City: Anchor Press, 1984.
- Turner, Patricia. „*Paradise Lost*.“ San Francisco Chronicle. (Januray 11th 1998).
- Vinken, Barbara. "Dekonstruktiver Feminismus- Eine Einleitung". Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Hg. Barbara Vinken. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. S. 7-29.
- Vinson, Audrey und Bessie Jones. The World of Toni Morrison. Dubuque: Kendall/ Hunt, 1985.
- Walker, Alice. "In Search of Our Mothers'Garden". Ms Magazine (May 1974): 64-70.
- Wall, Cheryl. "Introduction". Changing Our Own Words. Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women. Hg. Cheryl Wall. Routledge: Rudgers University Press, 1989.
- Wallace, Michelle. "A Black Feminist's Search For Sisterhood". All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Hg. Patricia Bell Scott, Gloria Hull und Barbara Smith. New York: Feminist Press, 1982. S. 5-13.
- Wallace, Michelle. "Variations on Negation and the Heresy of Black Feminist Criticism". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 52-67.
- Washington, Mary Helen "The Darkened Eye Restored: Notes Toward a Literary History of Black Women". Reading Black Reading Feminist. Hg. Henry Louis Gates. New York: Meridian, 1990. S. 30-43.
- Washington, Mary Helen. "Teaching Black Eyed Susans. An Approach to the Study of Afro-American Women Writers". All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Hg. Patricia Bell Scott, Gloria Hull und Barabara Smith. New York: Feminist Press, 1982. S. 208-221.
- Weigel, Sigrid. Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1989.
- Weigel, Sigrid. Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1989.

- Wilkerson, Margaret. "The Dramatic Voice in Toni Morrison's Novels". Critical Essays on Toni Morrison. Hg. Nellie McKay Boston: K. G. Hall & Co., 1988. S. 179-189.
- Willis, Susan. "Black women writers: taking a critical perspective". Making a Difference: Feminist Literary Criticism. Hg. Gayle Green und Coppelia Kahne. London, New York: Rutledge, 1985. S. 211-287.
- Willis, Susan. "Eruptions of funk: historicizing Toni Morrison". Black Literature and Literary Theory. Hg. Henry Louis Gates. New York: Oxford University Press, 1984. S. 263-283.
- Wood, Michael. „Sensations of Loss“. The Aesthetics of Toni Morrison. Hg. Marc C. Conner. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

VII. EIDESSTATTLICHE VERSICHERUNG

Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Stefanie Jenkner