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 someting 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 spezifiisch 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 Verwurzeltsein innerhalb eines afroamerikanschen 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 widersprücherlicherweise in Interviews zu essentialistischen Aussagen bezüglich schwarzer Identität hinreißen lässt. So sagt Morrison beispielsweise in einem Interview: I cant’t really explain what makes the irony of Black people different from anybody elses’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 allergorisch „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 blieb[365], 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.