

Themenstellung: Ziel des vorliegenden Bandes ist es, den Zugriff zeitgenössischer afro-amerikanischer Autoren/innen auf spezifische Erzähltraditionen, die Autobiographie und den Roman, und ihre Auseinandersetzung mit der besonderen Beziehung dieser Formen zu »Geschichte« herauszuarbeiten. Da hiervon sowohl Fragen nach dem Wesen von Geschichte an sich als auch nach dem Verhältnis von literarischer Fiktion und historischem „Wirklichkeitsbericht“ berührt werden, steht den einzelnen Textanalysen eine theoretische Erörterung dieser Problembereiche voran. Ausführlich diskutiert werden Ernest Gaines, *The Autobiography of Miss Jane Pittman*; Ishmael Reed, *Flight to Canada*; David Bradley, *The Chaneyville Incident* und Charles Johnson, *Oxherding Tale*.

Der Autor: Klaus Benesch, geb. 1958 in Karlsruhe, Studium der Amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte sowie der Kommunikationswissenschaft, seit 1986 Lehrbeauftragter am Amerika-Institut der Universität München. Veröffentlichungen: u. a. „Oral Narrative and Literary Text“, *Callaloo* (Summer 1988), zahlreiche Beiträge für das *Kindlers Literatur Lexikon* (darunter zu Frederick Douglass, William Wells Brown, James Weldon Johnson, Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Claude McKay, Richard Wright, James Baldwin, Gwendolyn Brooks und LeRoi Jones/Amiri Baraka).

ISBN 3-89206-377-X



Klaus Benesch · The Threat of History

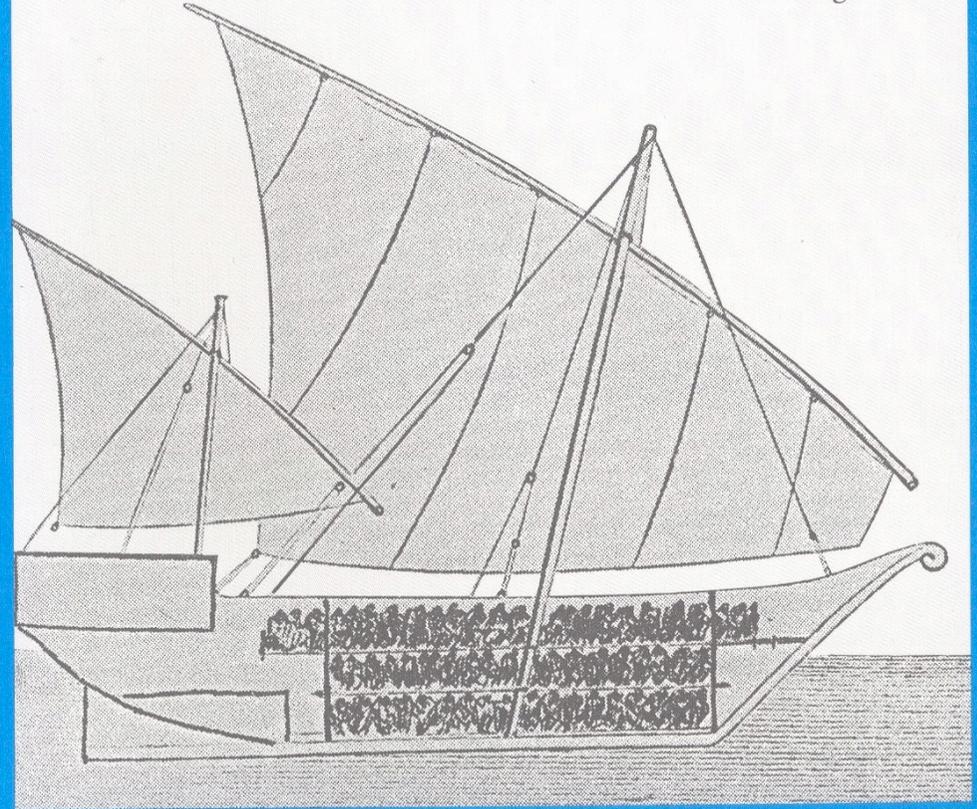
zur Amerikanistik

5

Klaus Benesch

The Threat of History

Geschichte und Erzählung im afro-amerikanischen Roman der Gegenwart



verlag
DIE BLAUE EULE
essen

Arbeiten zur Amerikanistik

Herausgegeben von Peter Freese

Band 5

CIP-Titeleintrag der Deutschen Bibliothek
Benesch, Klaus:
The threat of history : Geschichte und Erzählung im afro-amerikanischen Roman / Klaus Benesch.
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1990.
(Arbeiten zur Amerikanistik ; Bd. 5)
Zugl.: München, Univ., Diss., 1989.
ISBN 3-89308-377-X
NR: GT

The Threat of History

Geschichte und Erzählung
im afro-amerikanischen Roman
der Gegenwart

ISBN 3-89308-377-X
© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990
Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,
Mikrofilm, Mikrofilm, Offset, verboten.



CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Benesch, Klaus:

The threat of history : Geschichte und Erzählung im afro-amerikanischen Roman der Gegenwart / Klaus Benesch. - Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1990

(Arbeiten zur Amerikanistik ; Bd. 5)

Zugl.: München, Univ., Diss., 1990

ISBN 3-89206-377-X

NE: GT

The Threat of History
Geschichte und Erzählung
im afro-amerikanischen Roman
der Gegenwart

ISBN 3-89206-377-X

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990
Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,
Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten

Printed in Germany

Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen

Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	9
TEIL I	
1. Geschichte, Erzählung, <i>Black Discourse</i>	15
2. <i>The Threat of the Present</i> : Geschichte als <i>„other“</i>	34
3. <i>Black as Cain or the Threat of the Other</i> : Die Rolle des <i>„Schwarzen“</i> in der Geschichte.....	48
4. <i>Retelling His-story</i> : Ein Exkurs in die <i>„mythology“</i> Afro-Amerikas.....	60
Ishmael Reed	
TEIL II	
1. Geschichtsschreibung und narrative Form.....	72
2. Autobiographie und Roman: Zwei klassische Formen literarischer Vertextung von Geschichte:	80
2.1 Die Autobiographie: Individuation und Prozess	86
2.2 Der Roman: Geschichte als <i>„Fremdort“</i>	100

TEIL III

1. <i>The One or the Many?:</i> Ernest J. Gaines' <i>The Autobiography of Miss Jane Pittman</i>	112
2. Flucht in, Fluch der Geschichte: Ishmael Reeds <i>Flight to Canada</i>	134
3. <i>Ongoing Story Telling:</i> <i>The Chaneyville Incident</i> von David Bradley.....	161
4. <i>An Inquiry Concerning the Philosophy of Autobiographical</i> <i>Narrative:</i> Charles Johnsons <i>Oxherding Tale</i>	182
Zusammenfassung.....	202
Literaturverzeichnis.....	208
Namensregister.....	238

VORWORT

"Much of our best fiction", so Joe Weixlmann 1977 auf einer Tagung der Modern Language Association, "white (and Chicano and Asian-American and Native American) as well as black, especially in recent years, is »about« history, obsessed with it - and obsessed with rewriting it."¹ Auch heute, 13 Jahre später, scheint diese Aussage keineswegs revisionsbedürftig. Im Gegenteil, daß die Auseinandersetzung mit Geschichte ein signifikantes Merkmal der amerikanischen Gegenwartsliteratur ist, dürfte angesichts der Fülle von Texten, die sich gerade in jüngerer Zeit diesem Thema angenommen haben, kaum zu übersehen sein. John Barths *Letters* (1979), Joyce Carol Oates' *A Bloodsmoor Romance* (1982), William Burroughs' *The Place of Dead Roads* (1984) oder T. Coraghessan Boyles *World's End* (1987) wären hier zu nennen, aber auch, um nur einige Beispiele aus dem Bereich der sogenannten "Minderheitenliteratur" (*African-, Spanish-, Asian- und Native American literature*) herauszugreifen, Leslie Silkos *Ceremony* (1977), Octavia E. Butlers *Kindred* (1979), David Bradleys *The Chaneyville Incident* (1981), Luisa Valenzuelas *The Lizard's Tail* (1983), Margaret Gaans *Little Sister* (1983) oder Sherley Ann Williams' *Dessa Rose* (1986).

Worin aber liegen die Ursachen für dieses "Besessensein" von Geschichte, für das unverkennbare Bedürfnis, Geschichte um- bzw. neuzuschreiben und auf ihre Idiosynkrasien und ihre Ideologielastigkeit hin zu befragen? Angesichts der teilweise kraß divergierenden Interessenlagen und literarischen Traditionen, aus denen dieser neue, kritische »Historismus« gespeist wird, läßt sich eine allgemein verbindliche, ethnische, geschlechtsspezifische und ideologische Gräben übergreifende Antwort kaum geben. John Barths erstmals 1960 erschienener Roman *The Sot-Weed Factor*, ein burleskes *rewriting* der Besiedlungsgeschichte Marylands, kann in diesem Zusammenhang - zumindest für den Bereich der euro-amerikanischen Erzählliteratur - als eine Art *landmark* gelten. In der ständigen Spannung von *facts* und *fiction*, von historisch

¹ Joe Weixlmann, "Opening remarks for the 1977 MLA Seminar: The Uses and Meaning of History in Modern Black American Fiction", *Black American Literature Forum* Vol. 11, No.4 (Winter 1977), S. 123.

Verbürgtem und purer Erfindung, gerät hier Geschichte zu einer von vielen möglichen "well made stories", rückt die Narrativität, der Erzählcharakter von Geschichte in den Vordergrund des Geschehens. Das verstärkte Interesse von Autoren wie Barth, Pynchon, Coover u.a. an den *interfaces*, den Überlappungen von *story* und *history* findet dabei seine Entsprechung in den Bemühungen einiger Historiker, ihrerseits das mühsam etablierte positivistische Selbstverständnis des Fachs, den Anspruch auf die Faktizität seines Untersuchungsgegenstandes: eben die Vergangenheit, kritisch zu hinterfragen. Vor allem Arthur C. Danto in *Analytical Philosophy of History* (1965) und Hayden White in *Metahistory* (1973) haben hier den Brückenschlag zur Literatur, zu »Geschichte« als einem vorwiegend erzählenden Diskurs, vollzogen.

Doch es hat noch einen anderen Grund, weshalb gerade für die sogenannte postmoderne Literatur, Geschichte (und zwar immer auch als die Tätigkeit des »Autors«, als das Erzählen von Geschichte/n) zum Problem wurde. Es ist dies, was schon Nietzsche als den großen "Nachteil" der Historie, als die "historische Krankheit" bezeichnet hat, und das bei John Barth dann zum Stigma postmoderner Literatur schlechthin gerät: die kreative »Erschöpfung« des Autors, die - parallel zum Voranschreiten der Geschichte - zunehmende Verweigerung von »Originalität«. Das »Neue«, so der Weg, der für Barth aus der Krise weist, könne fortan nicht mehr das Unbekannte sein, das "Noch-nicht-Gewesene", sondern allein die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, mit überlieferten Form- und Darstellungskonventionen: "pop art, dramatic and musical 'happenings,' the whole range of 'intermedia' or 'mixed-means' art, [that] bear witness to the tradition of rebelling against Tradition".² Dieser *double-bind* des "Spätgeborenen", der sich zwar naturgemäß "an der Spitze des Fortschritts" befindet, dessen Tun jedoch vom anwachsenden Chor der Stimmen aus der Vergangenheit immer stärker überschattet wird, hat in dem bis heute umstrittenen Begriff der »Postmoderne« seinen kongenialen Niederschlag gefunden. So verweist diese Umschreibung bereits "nominell" auf ein Selbstverständnis, daß sich allein durch die Abwesenheit originärer Merkmalstrukturen,

² John Barth, "The Literature of Exhaustion", Nachdr. in *The American Novel Since World War II*, ed. Marcus Klein (Greenwich, Conn.: Fawcett, 1969), S. 267.

also nicht durch das, was es ist oder zu sein vorgibt, sondern durch den zeitlichen Abstand zu dem, worauf es folgt, konstituiert.

Ganz anders dagegen stellt sich die Ausgangssituation im Bereich der ethnischen oder auch der feministischen Literatur dar. Hier waren es weniger die Schatten genialischer »Vorläufer«, der Eindruck drohender, kreativer *exhaustion*, die zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit Geschichte geführt haben, als vielmehr das Aufbegehren gegen die vermeintlich eigene »Geschichtslosigkeit«, gegen den anhaltenden Ausschluß vom historischen Diskurs überhaupt. Ausgelöst durch die wegweisenden Arbeiten Michel Foucaults, finden nun, und nicht nur innerhalb der klassischen Historiographie, das »Andere«, die Randbezirke und ehemals tabuisierten Sphären geschichtlicher "Wirklichkeit" zunehmend Beachtung. In *L'écriture de l'Histoire* schreibt Michel de Certeau:

L'autre est le fantasme de l'historiographie. L'objet qu'elle cherche, qu'elle honore et qu'elle enterre. Un travail de la séparation s'effectue par rapport à cette inquiétante et fascinante proximité (...). L'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre, elle se déplace (ou « progresse ») en modifiant ce dont elle a fait son « autre » - le sauveur, le passé, le fou, l'enfant, le tiers-monde".³

Dieses notorische »Andere« der Geschichte ist nach Certeau »gemacht«, es ist ein immanentes, ein quasi ontologisches Konstrukt aller historischen Diskurse. Da jedoch durchaus *le passé*, die Vergangenheit selbst zum *l'autre* des Diskurses werden kann, muß der Versuch, Geschichte um- oder neuzuschreiben, nicht automatisch auch eine Kritik an Geschichte im allgemeinen sein. Vielmehr, so scheint es, hat gerade das beständige Ablösen einer als veraltet empfundenen durch eine neue, "zeitgemäße" Version von Vergangenheit das Phänomen »Geschichte« innerhalb der westlichen Kultur ganz entscheidend mitbestimmt. Geschichtskritik als die kritische Auseinandersetzung mit den Aporien einer "historischen" Erfahrung von Wirklichkeit wird deshalb vor allem dort anzutreffen sein, wo Geschichte unmittelbar in ihrer Beziehung zur »Originalität«, zum Problem des Autors, des "Urhebers" von

³ Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire* (Paris: Gallimard, 1975), S. 8-9.

Geschichte(n), thematisiert und verhandelt wird. Genau dies aber trifft auf einen gewichtigen Teil der jüngeren afro-amerikanischen Erzählliteratur zu. In Anlehnung an die Strategien traditioneller *black oral culture*, deren Stärke gerade in ihrem Synkretismus, in ihrer Fähigkeit liegt, dominante gesellschaftliche Zeichensysteme (wie Mythos, Religion, Sprache etc.) aufzugreifen und für die eigenen Belange umzumünzen, wird Geschichte hier sowohl *als* wie auch *qua* literarischer Fiktion unermüdlich "dekonstruiert".

In einer unlängst erschienenen Gesamtdarstellung des afro-amerikanischen Romans kommt Bernard W. Bell zu dem Schluß, "[that] the difference between the Euro-American and Afro-American novel, [...], is not to be found merely in the different historical circumstances that fostered them but also in the dynamics of the individual and collective formal use of the narrative tradition by Afro-Americans to illuminate both the limitation and possibilities of the human condition from their perspective".⁴ Dies vorausgesetzt, muß jede kritische Beschäftigung mit afro-amerikanischer Literatur sich eingangs die Frage stellen, welche Bedeutung sie den historischen, soziokulturellen und narrativen Besonderheiten dieser Textgruppe zumißt. Anders ausgedrückt, tendiert sie dazu, die spezifischen Produktionsbedingungen und *frames of reference* afro-amerikanischer AutorInnen zu vernachlässigen oder aber, im Gegenteil, herauszuarbeiten und zu akzentuieren. Was die vorliegende Untersuchung anbelangt, so geht sie von einem Ansatz aus, der weniger nach dem Gemeinsamen, nach den Überschneidungen einer als multikulturell verstandenen amerikanischen Literatur sucht⁵, als vielmehr den spezifischen Zugriff zeitgenössischer afro-amerikanischer AutorInnen auf bestimmte Erzähltraditionen, genauer: die Autobiographie und den Roman, und ihre Auseinandersetzung mit der besonderen Beziehung dieser Formen zu Geschichte herausarbeiten will. Als Arbeitshypothese dient dabei die Annahme, daß hier persönlich berichteter Erfahrung, dem Erzählen von Geschichten im Kontext der vermeintlichen kollektiven Geschichtslosigkeit, ein herausragender Stellenwert zukommt.

⁴ Bernard W. Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987), Einleitung S. XVii.

⁵ Vgl. Werner Sollers, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* (New York: Oxford University Press, 1986).

Da hiervon sowohl Fragen nach der Geschichte selbst, nach ihrem Diskurscharakter und den Bedingungen, unter denen sie sich konstituiert, als auch nach dem Verhältnis von literarischer Fiktion und historischem Wirklichkeitsbericht, d.h. "eigentlicher" Geschichtsschreibung, berührt werden, schien es notwendig, den einzelnen Textanalysen eine theoretische Erörterung dieser Problembereiche voranzustellen. Meine Auseinandersetzung mit Geschichte unter dem Aspekt der Dokumentation von »Originalität« wurde durch einen Aufsatz von James A. Snead, "Repetition as a Figure of Black Culture", angeregt.⁶ Sneads Vorschlag, Kulturen danach einzuteilen, ob sie "Wiederholung" zulassen oder aber dazu tendieren, sie zu unterdrücken und auszuschließen, habe ich auf »Geschichte« und den geschichtsphilosophischen Diskurs innerhalb der westlichen Kultur zu übertragen versucht. Die Kapitel 3 und 4 des ersten Teils setzen sich dann zum einen mit der Genese manichäistischer Ordnungsmuster, der gezielten Stigmatisierung des "Schwarzen" innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte auseinander und dokumentieren zum anderen, am Beispiel afro-amerikanischer "oral tradition", die Abwehrstrategien und den anhaltenden Versuch der Betroffenen, ihrem Ausschluß vom gesellschaftlichen und historischen Diskurs der dominanten Kultur entgegenzuwirken. Nur vor diesem Hintergrund, so scheint mir, lassen sich adäquate Aussagen über das Verhältnis von »Geschichte« und »Erzählung«, von *historical narrative* und *narrative fiction*, im afro-amerikanischen Roman der Gegenwart formulieren. Die beschränkte Auswahl der in Teil III diskutierten Romane dagegen hat ausschließlich pragmatische Ursachen. Sie ist daher, wie die zahlreichen Querverweise auf andere Texte aus diesem Bereich belegen, keineswegs erschöpfend.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Forschungslage. Bislang liegt keine wissenschaftliche Untersuchung vor, die sich im Zusammenhang mit Geschichte der neueren afro-amerikanischen Erzählliteratur angenommen hätte. Lediglich Susan Willis stellt in dem 1987 erschienenen *Specifying - Black Women Writing the American Experience* das Verhältnis weiblicher Autorinnen (da-

⁶ James A. Snead, "Repetition as a Figure of Black Culture", in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York: Methuen, 1984).

runter auch Toni Cade Bambara, Toni Morrison und Alice Walker) zu »Geschichte« in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen. Ihre Perspektive ist jedoch zum einen explizit *gender-related* und fokussiert zum anderen Geschichte nicht als solches, als distinktives Merkmal christlich-abendländischer Kultur, sondern mit Blick auf ein bestimmtes, historisch eingrenzbare Phänomen, nämlich die massenhafte Auswanderung der schwarzen Bevölkerung aus dem verarmten Süden in die großen nördlichen Industriemetropolen am Anfang dieses Jahrhunderts. Da bis heute weder Charles Johnson noch David Bradley von der wissenschaftlichen Kritik angemessen gewürdigt wurden, hofft der Verfasser, nicht zuletzt in dieser Hinsicht einen längst fälligen Beitrag zu leisten.

He's history - mit diesem Ausspruch belegt die amerikanische Umgangssprache eine Person, von der nichts mehr zu erwarten, die erledigt, völlig am Boden und damit »vergessen« ist. Nicht vergessen sein sollen dagegen all diejenigen, die auf ihre Weise zur Entstehung dieses Buches beigetragen haben. Darunter vor allem Dr. Klaus Ensslen, dem ich sowohl den Anstoß zum intensiven Studium afro-amerikanischer Literatur im allgemeinen als auch wertvolle Hinweise auf Primär- und Sekundärquellen verdanke; Prof. Arthur P. Davis von der Howard University in Washington, D.C., der mir in langen Gesprächen viel von seiner profunden Kenntnis der verschiedenen Stimmen *From the Dark Tower* sowie von seiner eigenen, ganz persönlichen »Geschichte« preisgab; Prof. Vera Kutzinski vom Department of Afro-American Studies der Yale University, deren konstruktive Kritik mich ermutigt und angespornt haben; Prof. Bernd Ostendorf, auf dessen Seminare zahlreiche nützliche Anregungen zurückgehen; sowie Prof. Klaus Poenicke, mein Doktorvater, dessen engagierter Umgang mit dem literarischen Text mir stets Vorbild gewesen ist.

Ebenfalls nicht »vergessen« werden darf an dieser Stelle, daß ein Graduiertenstipendium der Universität München mich zwei Jahre lang finanziell unabhängig gemacht und ein Forschungsstipendium des DAAD einen längeren Aufenthalt in den USA ermöglicht hat. Zu danken habe ich auch der Oskar-Karl-Forster-Stiftung, die den Druck dieses Buches bezuschußt hat, sowie dem Herausgeber, Prof. Dr. Peter Freese, für sein Interesse und seine Unterstützung bei der Erstellung eines druckfähigen Manuskripts.

Teil I

1. Geschichte, Erzählung, *Black Discourse*

It was as though we were the last men in the world,
survivors of a holocaust at Hegel's end of history,
trying to figure out what went wrong.

Charles Johnson, *Oxherding Tale*

What if history were a madman?

Ralph Ellison, *Invisible Man*

Im Nachwort zu der 1968 erschienenen Anthologie *Black Fire*, die erstmals einen repräsentativen Querschnitt der literarischen Produktion aus dem Umkreis des sogenannten *Black Arts Movement* bot, schreibt der Lyriker und Mitherausgeber Larry Neal: "But History weighs down on all of this literature. Every black writer in America has had to react to this history, either to make peace with it, or make war with it. It cannot be ignored. Every black writer has chosen a particular stance towards it. He or she may tell you that, for them, it was never a problem. But they will be liars."¹ Aus diesen Sätzen spricht nicht nur das Bewußtsein einer kompromißlosen, politisch radikalen Generation junger afro-amerikanischer Autoren, sondern auch die Einsicht in die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, mit den Auswirkungen der fast dreihundertjährigen legalisierten Versklavung und der bis heute spürbaren, teils offenen, teils latenten Rassendiskriminierung in den USA. Die Beschäftigung afro-amerikanischer Kultur mit Geschichte war durch die *Second Black Renaissance*, wie C.W.E. Bigsby in seinem gleichnamigen Buch das Aufkommen eines neuen schwarzen Selbstbewußtseins in den sechziger Jahren genannt hat, ent-

¹ *Black Fire - An Anthology of Afro-American Writing*, eds. LeRoi Jones und Larry Neal (New York: William Morrow & Co., 1968), S. 647.

scheidend befördert worden.² Als Folge der enttäuschenden Ergebnisse der Bürgerrechtsbewegung, die trotz juristischer Gleichstellung die anhaltende Benachteiligung und Diskriminierung der großen Mehrheit der Schwarzen nicht beseitigen konnte, stellte sich eine radikale Rückbesinnung auf die Werte der eigenen Kultur und damit die Abkehr von den Verheißungen eines vorwiegend auf weiße Bevölkerungsschichten zugeschnittenen »Mythos Amerika« ein. Sichtbarer Ausdruck hiervon waren neben Panafrikanismus, *Black Power* und *Black Nationalism* auch die Einrichtung von *Black History Departments* an zahlreichen Universitäten des Landes, die ebenso wie das Festsetzen regelmäßiger *Black History Days* das Bedürfnis nach Revision euro-amerikanischer Nationalgeschichte signalisieren.³ Mit welcher Entschiedenheit die Loslösung vom Einfluß dominanter Kultur teilweise betrieben wurde, belegt etwa Ron Karengas mitgliederstarke, kultisch-panafrikanisch ausgerichtete Organisation »US« (was schlicht "Us" in Opposition zu "Them", i.e. dem weißen Amerika, bedeutete). Karenga, ein ehemaliger Ph.D.-Student für afrikanische Sprachen und Geschichte, hatte die *lingua franca* Afrikas, Swahili, als gruppeninterne Verkehrssprache eingeführt, alternative Feier- und Festtage festgesetzt (so z.B. das immer noch populäre, sieben-tägige "Kwanzaa" anstelle des europäischen Weihnachtsfestes), den

² C. W. E. Bigsby, *The Second Black Renaissance: Essays in Black Literature* (Westport, Conn./London: Greenwood Press, 1980). Der Titel spielt auf die sogenannte "Harlem Renaissance" in den zwanziger Jahren an, die Zeit des *New Negro*, "the decade", so Nathan Huggins, "[when] the Afro-American came of age". Damals hatte die vorübergehende Begeisterung weißer Amerikaner für den Jazz, und damit verbunden auch das Interesse an anderen Formen schwarzer Kultur, afro-amerikanischen Autoren erstmals den Zugang zu einem breiteren, nicht weißen Lesepublikum eröffnet. Künstlerisches und spirituelles Zentrum dieser Bewegung war New York mit seiner schwarzen Enklave Harlem. Einen repräsentativen Querschnitt der unterschiedlichen "Stimmen" der *Harlem Renaissance* vermittelt Nathan Irvin Huggins' *Voices from the Harlem Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1976). Auch idiomatisch prägend war die 1925 von Alain Locke herausgegebene Anthologie *The New Negro - Studies in American Negro Life* (1925; reprint New York: Atheneum, 1970).

³ Daß derartige Einrichtungen nicht bloß einen rein symbolischen Wert haben, macht Amiri Baraka am Beispiel des späteren *Black History Month* (February) deutlich: "Black History Month should make us more than casually inquire into the dynamic and heroic history of the Afro-American people, and struggle to get a firmer grasp of it. Because if you can be lied to about your own history you can certainly be lied to about the history of the world. And if you can be lied to about history, you can be lied to even about the nature of the present and have a totally distorted picture of how the world itself functions". "The Significance of Black History Month", in *Daggers and Javelins* (New York: Quill, 1984), S. 251.

traditionellen afrikanischen Heiratsritus "Arusi" zelebriert und ein eigenes, afro-amerikanisches Wertsystem in seiner Kawaida-Doktrin festgeschrieben.⁴ Ein anderer Hinweis auf das Bedürfnis, "historische" Spuren der jahrhundertelangen Unterdrückung und Entmündigung öffentlich aufzudecken, ist die demonstrative Tilgung des Familiennamens, für viele Schwarze ein sichtbares Relikt ehemaliger Versklavung, als sie nach Gutdünken getauft wurden und automatisch den Nachnamen des weißen Besitzers trugen. Zu den bekannteren Beispielen gehören etwa Muhamed Ali (ehemals Cassius Clay), der Schriftsteller Amiri Baraka (ehemals Le Roi Jones) oder der charismatische Black-Muslim Führer Malcolm X (früher Malcolm Little), dessen auffälliges Leerzeichen im Namen, den Willen zur Zurückweisung, zum Löschen einer fremdbestimmten Identität in paradigmatischer Weise bekundet hat.

Auch im Bereich afro-amerikanischer Literatur stehen nun im Gegensatz zur eher integrationsorientierten Phase der vierziger und fünfziger Jahre zum einen die Absage an Leitbilder einer weißen, vorwiegend europäisch orientierten Ästhetik und zum anderen die - zumindest zeitweise - Rückorientierung auf ein ausschließlich schwarzes Publikum im Vordergrund.⁵ Eine der radikalsten Auseinandersetzungen mit ästhetischen Konventionen und alteingesessenen Mythen christlich-abendländischer Kultur ist zweifellos Barakas (damals noch LeRoi Jones) 1963 verfaßter Roman *The System of Dante's Hell*. "But Dante's hell is heaven". Bereits dieser erste Satz, sowohl das ungewöhnliche "aber", das bewußt gegen jenes berühmte "und" am Anfang der *Cantos* von Ezra Pound gesetzt ist, als auch die darauffolgende semantische Inversion, weist auf die zwei zentralen Anliegen des Textes vo-

⁴ In seiner 1984 erschienenen Autobiographie hat Amiri Baraka, der mit seiner zweiten Frau Amina ebenfalls von einem Arusi-Priester getraut wurde, den Einfluß und die Aktivitäten dieser Gruppe ausführlich beschrieben. *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka* (New York: Freundlich Books, 1984), S. 248-313 passim. Siehe auch Ron Karenga, *The Quotable Karenga*, und *Kitabu*, das Buch der Kawaida-Doktrin.

⁵ Vgl. Addison Gayle, Jr., *The Black Aesthetic* (1971; Garden City, NY: Doubleday, 1973); LeRoi Jones, "The Revolutionary Theatre" und "The Legacy of Malcolm X, and the Coming of the Black Nation", in *Home - Social Essays* (Ny: W. Morrow & Co., 1966) sowie George Kent, "Ethnic Impact in American Literature: Reflections on a Course", in *College Language Association Journal* 11 (September 1967), S. 24-37.

raus: 1. das Hinterfragen eines ideologisch befrachteten literarischen Bezugsrahmens, dessen universale Gültigkeit Baraka bestreitet, und 2. die Umwertung etablierter, gegen die Schwarzen gerichteter Denkstrukturen innerhalb der europäisch-amerikanischen Geistes- und Kulturgeschichte. Lose an das "Inferno" aus Dante Alighieris *Commedia* (um 1320) angelehnt, durchläuft der Roman die verschiedenen Höllenkreise der berühmten Vorlage, hier jedoch als die konkrete, teilweise autobiographisch verbürgte Erfahrung des schwarzen Erzählers in den Gettos von Newark, New Jersey, und New York. In zunächst stark lyrischen, freien Klang- und Bildassoziationen fängt Baraka den Alltag und die Bezugspersonen seiner Jugend, den Überlebenskampf auf der Straße und die graue Realität der endlosen Wohnblocks ein.⁶ Doch die eigentliche Hölle für die Menschen im Getto, wie der Autor auch in seinem Schlußwort unterstreicht, ist die Nichtbeachtung, "the torture of being the unseen object".⁷ Diese *invisibility*, die schon Ralph Ellison zum Thema seines Romans *Invisible Man* (1952) gemacht hat, bringt Baraka in Zusammenhang mit der in der westlichen Kultur weitverbreiteten Ächtung der dunklen Hautfarbe. Die größte Gefahr dieser rassistischen Negativbesetzung des "Schwarzen", die sich gerade auch in Dantes einflußreicher *Commedia* niederschlägt, liegt dabei, so Baraka, in der Internalisierung durch die Betroffenen, in der Übernahme durch die Schwarzen selbst.⁸ Im Kontrast zur Vorlage verfolgt der Roman

⁶ In der Entwicklung von überwiegend frei assoziierenden, lyrisch-subjektiven Passagen am Anfang des Textes zu dem als einzigem durchgängig erzählten Schlußkapitel "The Heretics" (bezeichnenderweise hat Baraka - im Gegensatz zu Dante - für Häretiker "against one's own sources" den untersten Höllenkreis vorgesehen), kündigt sich auch ein Bruch in Barakas lyrischem Werk an. Bereits sein zweiter Gedichtband, *The Dead Lecturer* (1964), versagt sich zunehmend einer zwar formal innovativen, letztlich aber der Alltagswelt entrückten, autochthonen Dichtung, wie sie von der weißen literarischen Avantgarde um Charles Olson, Robert Creeley und Gary Snyder programmatisch betrieben wurde. Statt dessen orientiert sich Baraka jetzt verstärkt an der schwarzen Umgangssprache, am Rhythmus und der in der Gruppenkultur verankerten Metaphorik des *Black English*. Vgl. Larry Neal, "Development of LeRoi Jones", in *Liberator* 6 (Jan./Feb. 1966).

⁷ "What is hell? Your definitions. I am and was and will be a social animal. Hell is definable only in those terms. [...] Hell in the head. The torture of being the unseen object, and, the constantly observed subject. The flame of social dichotomy. Split open down the center, which is the early legacy of the black man unfocused on blackness. The dichotomy of what is seen and taught and desired opposed to what is felt." LeRoi Jones, *The System of Dante's Hell* (1963; New York: Grove Press, Inc., 1966), S. 153.

⁸ So beschreibt Dante im 34. Gesang die eine Gesichtshälfte Luzifers als "negerhaft

daher konsequent eine Strategie der Umwertung ("hell is heaven"), d.h. der positiven Besetzung von *blackness* sowie aller Bereiche afro-amerikanischen Lebens, die sich daran anschließen lassen (Sprache, Musik, Tanz, Geschichte etc.).

Ein anderes wichtiges Moment der durch die "Second Black Renaissance" intensivierten Auseinandersetzung afro-amerikanischer Autoren mit Geschichte ist die literarische Aufwertung einer bis nach Afrika zurückreichenden mündlichen Erzähltradition. Bereits bei der flüchtigen Betrachtung von Texten wie Margaret Walkers *Jubilee* (1966), Ernest Gaines' *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971), Gayl Jones' *Corregidora* (1975), Alex Hales *Roots* (1976), Ishmael Reeds *Flight to Canada* (1976), Toni Morrisons *Song of Solomon* (1980), David Bradleys *The Chaneyville Incident* (1981), Charles Johnsons *Oxherding Tale* (1982) oder Sherley Ann Williams' *Dessa Rose* (1986) muß trotz eklatanter Unterschiede in der formalen Gestaltung der Stellenwert auffallen, der hier persönlich berichteter Erfahrung, dem Erzählen von Geschichten im Gesamtzusammenhang afro-amerikanischer Geschichte - die aus der Kontinuität und Fülle der einzelnen Erzählungen überhaupt erst greifbar wird - zukommt. In David Bradleys zweitem Roman, *The Chaneyville Incident*, vergleicht der schwarze Ich-Erzähler John Washington (!), Professor für amerikanische Kolonialgeschichte, das Defizit empirisch arbeitender Geschichtsschreibung mit der Gesamtausgabe der Werke eines Dichters, der ein oder zwei Bände zu ihrer Vollständigkeit fehlen: "The missing volumes are often not the most important, but they are the stuff of background, the material of understanding, the real power of history".⁹ Und so sind es auch nicht die unzähligen Indizien und Dokumente, archiviert im penibel angelegten Zettelkasten, die ihm bei der Aufklärung des mysteriösen Selbstmordes seines Vaters Moses weiterhelfen, sondern die Geschichten des väterlichen Freundes Old Jack. Erst durch sie erschließt sich ihm sowohl das Vermäch-

wie eines Menschen von dort, wo sich der Nil zu Tale wälzt". Wie man dem kritischen Kommentar von Karl Vossler zu dieser Stelle entnehmen kann, steht die schwarze Farbe für "das Gegenteil der Allwissenheit, die absolute Unwissenheit". Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Übertr. Karl Vossler (1941; Nachdr. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978), S. 150.

⁹ David Bradley, *The Chaneyville Incident* (1981; reprint New York: Avon Books, 1982), S. 49.

nis des Vaters, die Erinnerung an den legendären »Chaneyville Incident«, als auch die Geschichte der schwarzen Gemeinde des Ortes, die mit seiner eigenen familiären Vergangenheit unlösbar verstrickt ist.

Das Erzählen von Geschichten als Mittel der Selbstbehauptung und Orientierung in einer feindlich gesinnten Umgebung, als Möglichkeit, Gruppenerfahrung zur persönlichen Existenz in Beziehung zu setzen, hat innerhalb afro-amerikanischer Kultur eine lange Tradition. Daß es sich dabei häufig um eigene, dominanter Geschichtsschreibung gegenläufige "versions of history" handelt, um Geschichte aus "schwarzer" Perspektive, belegen bereits die frühesten Zeugnisse dieser Erzählgattung. So schreibt Lawrence Levine in einer umfassenden Untersuchung zur Entwicklung afro-amerikanischer *oral culture*: "Although slave tales included nothing approaching the intricate genealogies and historical narratives common in the African oral tradition, they did contain a historical dimension. [...] The slaves had their own uncomplimentary stories about ... white historical figures".¹⁰ Die Tendenz zur Revision der "offiziellen", meist auf radikalem Manichäismus fußenden Geschichtsschreibung ist auch im ersten größeren Textkorpus afro-amerikanischer Literatur, den sogenannten *fugitive slave narratives*, spürbar. Bemerkenswert ist dabei, daß die meisten dieser Fluchtbeschreibungen versuchen, der Gefahr, gemäß den Konventionen der autobiographischen Form als "Individualgeschichte", als Darstellung eines bestimmten Einzelschicksals gelesen zu werden, durch Beschränkung auf die Wiedergabe "typischer", von der großen Mehrheit der Schwarzen geteilter Leidens- und Lebenserfahrung gegenzusteuern. Ein gutes Beispiel für dieses Verfahren findet sich gleich zu Anfang der wohl bekanntesten *slave narrative*, der ersten Fassung der Lebensgeschichte des späteren amerikanischen Generalkonsuls auf Haiti, Frederick Douglass. Nach dem einleitenden Eingeständnis, "I have no accurate knowledge of my age, never having seen any authentic record containing it", überführt bereits der folgende Satz die Tatsache der erzwungenen "biographischen Unmündigkeit" in Gruppenerfahrung, in ein repräsentatives Moment afro-amerikanischer Frühge-

¹⁰ Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery To Freedom* (1977; New York: Oxford University Press, 1978), S. 86-88.

schichte: "By far the larger part of the slaves know as little of their age as horses know of theirs, and it is the wish of most masters within my knowledge to keep their slaves thus ignorant".¹¹

Historical rewriting bildet aber auch den Ausgangspunkt vieler sich eindeutig als "fiktional" verstehender Texte. Besonders aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist William Wells Browns *Clotel* (1853). Diese früheste der insgesamt vier, von Brown unter wechselnden Titeln veröffentlichten Romanversionen über das Schicksal der mutmaßlichen Mischlingstochter Thomas Jeffersons, des ehemaligen Präsidenten und Hauptverfassers der Unabhängigkeitserklärung der USA, gilt als der erste Roman, der nachweislich einem schwarzamerikanischen Autor zugeschrieben werden kann. Brown, bis zum 20. Lebensjahr selbst Sklave eines reichen Farmers in Missouri, hatte zuvor ebenfalls eine Fluchtbeschreibung verfaßt, *Narrative of William Wells Brown, A Fugitive Slave, Written By Himself*, die 1847 vom Anti-Slavery Office in Boston herausgegeben worden war und mit vier Neuauflagen und über 10 000 verkauften Exemplaren zu den Bestsellern der *slave narratives* gehörte. Auffallen muß zunächst, daß Brown der ersten Fassung des Romans noch die eigene Lebensgeschichte vorangestellt hat, wenn auch gekürzt und durch eine auktoriale Erzählperspektive der formalen Struktur des Textes angepaßt. Dies erklärt sich zum einen daraus, daß im politisch aufgeheizten Klima der Vorkriegsjahre jede Äußerung über die Sklaverei unweigerlich unter Beweisdruck geraten mußte und daher die Dokumentation persönlicher Erfahrung, meist noch durch beigefügte, briefliche "Affidavits" weißer Sympathisanten unterstützt, ein geeignetes Mittel war, sich vor Verleumdung und böswilligen Angriffen zu schützen. So sah sich beispielsweise auch Harriet Beecher Stowe gezwungen, dem Vorwurf der Parteilichkeit von *Uncle Tom's Cabin* durch eine

¹¹ Frederick Douglass, "Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave - Written by Himself" (1845), in *Frederick Douglass: The Narrative and Selected Writings*, ed. Michael Meyer (New York: The Modern Library, 1984), S. 18. Michael Meyer verweist in seiner Einführung ebenfalls auf das Bemühen des Erzählers um Repräsentativität, um die Darstellung allgemeingültiger, von allen Schwarzen geteilter Lebens- und Leidenserfahrung: He could have presented his life as a remarkable story of romance and adventure filled with love for Anna Murray and hatred for his oppressors; instead ... [he] gives his readers a representative black man struggling for his identity, not an intimate portrait of his privat, inner life." (XX)

nachgereichte Quellensammlung, *A Key to Uncle Tom's Cabin* (1853), zu begegnen. Zum anderen aber spiegelt sich in der offenen Verschränkung von Autobiographie und Fiktion bereits jene auf Kollektivität gerichtete Erzählhaltung, die bis heute einen gewichtigen Teil afro-amerikanischer Literatur auszeichnet: Der Autor gibt sich durch gezielte Signale als Teilhaber spezifisch "schwarzer" Erfahrung zu erkennen und arbeitet so universalistischen, dem sozio-kulturellen Umfeld des Textes entrückten Interpretationsversuchen entgegen.

Doch Beachtung verdienen auch die Quellen, auf die sich Brown im letzten Kapitel des Romans beruft, das ganz im Sinne der appellativ-didaktischen Struktur des Textes mit "Conclusion" überschrieben ist. Als ihm nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen 1834 schließlich die Flucht aus der Sklaverei gelungen war, benutzte er seine Tätigkeit als Fährschiffer auf dem an Kananda angrenzenden Lake Erie, um sich äußerst erfolgreich in der sogenannten *underground railroad*, einer Fluchthilfeorganisation zur Durchschleusung entlaufener Sklaven in das benachbarte, nördliche Ausland, zu engagieren. Und so waren es neben eigener Erfahrung vor allem die zahllosen mündlichen Schilderungen seiner früheren Leidensgenossen, "who, in return for the assistance they received, made me the depository of their suffering and wrongs", wie Brown freimütig bekennt, die es ihm ermöglichten, ein umfassendes und differenziertes Bild von den Verhältnissen im sklavenhaltenden Süden zu zeichnen.¹² Als fiktionale Verarbeitung persönlich berichteter, authentischer Lebensgeschichten aber, deren Anspruch auf Gültigkeit durch Hinweise wie "This, reader, is no fiction" (S.142) noch zusätzlich unterstrichen wird, erlangt dieser erste afro-amerikanische Roman unverkennbar eine historische Dimension. Berücksichtigt man weiter, daß ein Gerücht um die legendäre Figur des Gründervaters Jefferson den thematischen Ausgangspunkt des Textes bildet, seine kumulative Erzählweise, gepaart mit häufigem, sprunghaftem Perspektivenwechsel, die Priorität topographischer Ausleuchtung gegenüber formaler Geschlossenheit vermuten läßt und daß die Handlung von einer Fülle realdeiktischer Verweise (Zeitungsberichte, statistisches Ma-

¹² William Wells Brown, *Clotel, or the President's Daughter* (1853; reprint New York: Collier Books, 1970), S. 244.

terial, Zeugenaussagen etc.) begleitet wird, dann erscheint es sogar gerechtfertigt, *Clotel* in erster Linie als "erzählte" Geschichte, als fiktionalen Gegenentwurf zur dominanten, schönfärberischen Sicht auf die Ante-Bellum Ära - wie sie in den Auseinandersetzungen zwischen Parson Peck und seiner rebellischen Tochter Georgiana abgehandelt wird - zu begreifen.¹³

Eine derartige Überlagerung von "Erzählung" und "Geschichte", von epischer Fiktion einerseits und auf Authentizität pochender, historischer Wirklichkeitbeschreibung andererseits, ist innerhalb afro-amerikanischer Literatur keineswegs ungewöhnlich. So hat das Erzählen von Geschichten, in denen sich persönliche zu kollektiver Erfahrung verdichtet und die als Regulativ ideologischer Diskriminierung entworfen werden, immer wieder die literarische Praxis der Schwarzen beeinflußt. Dies belegen die auffällige Häufung autobiographischer Texte und die Neigung zu bekennender, szenisch-situativer Essayistik (zwei bekannte Beispiele sind W.E.B. DuBois' *The Souls of Black Folk*, 1903, und James Baldwins *The Fire Next Time*, 1962) ebenso wie das regelmäßige Bemühen um *historical rewriting*, um das Erzählen von Geschichte aus schwarzer Perspektive. Texte wie William Wells Browns *Clotel*, Frederick Douglass' *The Heroic Slave* (1853), eine melodramatische Novelle über Madison Washington, den Anführer einer erfolgreichen Sklavenrevolte, Charles Chesnutts *The Marrow of Tradition* (1901), James Weldon Johnsons *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912), Jean Toomers *Cane* (1926), Zora Neale Hurstons *Jonah's Gourd Vine* (1934) oder *Uncle Tom's Children* (1938) von Richard Wright versuchen, jeder auf seine Weise, den Anspruch auf afro-amerikanische Präsenz in der Geschichte der Vereinigten Staaten einzuklagen. Und selbst im akademischen Bereich, zu dem Schwarzamerikaner - abgesehen von den wenigen *all-black universities* wie Howard und Fisk - bezeichnenderweise nur äußerst schleppend zugelassen wurden und wo sie bis heute, gemessen an ihrem Bevölkerungsanteil, bei weitem unterrepräsentiert sind, gibt es Beispiele für die Tendenz zu offen narrativer Beschreibung von

¹³ Auch die beiden später erschienenen biographischen Skizzen des Autors, *The Black Man* (1863) und *The Rising Son* (1873), lassen durch ihr Bemühen um die Wiedergabe möglichst vielfältiger Aspekte afro-amerikanischen Lebens eine vergleichbare Zielsetzung, die Präsentation von Geschichte aus schwarzer Perspektive, erkennen.

Wirklichkeit, zumeist in Verbindung mit der unverhohlenen Exposition des "erzählenden Subjekts".¹⁴ So zeichnet sich sowohl DuBois' Dissertationsschrift *Suppression of the Slave Trade in the United States of America* (1896) als auch Zora Neale Hurstons anthropologische Studie *Mules and Men* (1935) nicht nur durch die äußerst lebendige erzählerische Gestaltung, sondern auch durch den immer vernehmbaren, engagierten Autor aus. (Hurstons hat die Transskriptionen der *folk tales, proverbs, hoodoo rituals* und *root prescriptions* ihres Heimatortes Eatonville durch eine Rahmenerzählung sogar zusätzlich fiktional aufbereitet!) Aber auch die Melville-Monographie des westindischen Historikers C. L. R. James, *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In* (1953), während seiner Internierung auf Ellis Island verfaßt und durch einen längeren Kommentar zur autobiographischen Erfahrung des "Ausgestoßenseins" in Beziehung gesetzt, sowie Margaret Walkers *Jubilee* (1966), ein historischer Roman nach den Erzählungen ihrer Urgroßmutter, den die Autorin als Äquivalent einer Dissertation im Fach *Black History* eingereicht hat, heben sich durch ihre eigenwillige Form und das unverhohlene Bekenntnis zur persönlichen Verstrickung des "Erzählers" in seinen Gegenstand deutlich vom gängigen akademischen Diskurs ab.

An den bisherigen Ausführungen läßt sich ablesen, daß die Auseinandersetzung mit Geschichte innerhalb afro-amerikanischer Literatur seit ihren Anfängen ein wichtiges Thema ist. Auch das Erzählen von Geschichten als Möglichkeit der Selbstbehauptung gegenüber einer "afrophoben", euro-amerikanisch geprägten Nationalgeschichte ist seit langem Teil dieser Auseinandersetzung. Insofern lassen sich Autoren wie Ishmael Reed, David Bradley oder Charles Johnson durchaus als Teilhaber und Repräsentanten einer anhaltenden, kulturell vermittelten literarischen Tradition verstehen. Was sie dennoch gegenüber früheren "Interpreten"

¹⁴ Nach Roland Barthes ist gerade der Historiker darum bemüht, seine Spuren als Autor zu verwischen, das schreibende "Ich" möglichst hinter einer unpersönlichen, objektiven Instanz zu verbergen: "[...] the author seeks to stand aside from his own discourse by systematically omitting any direct allusion to the originator of the text: the history seems to write itself". Roland Barthes, "Historical Discourse", in *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc., 1970), S. 148. Siehe auch Teil II, Kap.1, dieser Arbeit, "Geschichtsschreibung und narrative Form".

dieser Tradition auszeichnet, ist zum einen ihre erhöhte Aufmerksamkeit für erzähltheoretische und geschichtsphilosophische Fragestellungen, die sich notwendig aus der Konfrontation von Fiktion und Wirklichkeit, von auf *hard facts* basierender »Geschichte« und fiktiven, ihrer eigenen Ordnung gehorchenden »Geschichten« ergeben. Zum anderen aber wird in ihren Romanen zum erstenmal historisches Bewußtsein "an sich" problematisiert, rückt Geschichte als repressiver, hegemonialer Diskurs westlicher Kultur in den Mittelpunkt. In Charles Johnsons *Oxherding Tale*, einer fiktiven Autobiographie, die sich formal an die innerhalb afro-amerikanischer Kultur spezifisch besetzten *slave narratives* anlehnt, erklärt uns der Erzähler, als das Stichwort *predecessors* fällt:

You are wondering, I imagine, about differences in the White and Black Worlds. Well, here is the first: this feeling in both that the past is threatening; in the Black World a threat because there is no history worth mentioning, only family scenarios of deprivation and a bitter struggle - and failure - against slavery, which leads to despair, the dread in later generations that they are the first truly historical members of their clan; and in the White World the past is also a threat, but here because, in many cases, the triumphs of predecessors are suffocating, a legend to live up to, or to reject (with a good deal of guilt), the anxiety that these ghosts watch you at all times, tsk-tsking because you have let them down: a feeling that everything significant has been done, the world is finished.¹⁵

Was diese Passage deutlich macht, ist nicht nur die ernüchternde Tatsache, daß zwischen schwarzer und weißer Kultur "Welten" liegen, sondern auch, daß »Geschichte« ein signifikantes Unterscheidungsmerkmal dieser zwei Welten bildet. Zwar empfinden beide die Vergangenheit als *threatening*, als Bedrohung, doch unter jeweils völlig verschiedenem Vorzeichen. Während für die weiße, christlich-abendländische Kultur der "Nachteil der Historie" - um an Nietzsches berühmte Betrachtung anzuknüpfen - in ihrer Allgegenwart liegt, in der Angst des Nachgeborenen, unwiderruflich im Schatten monumentalischer Vorläufer zu stehen, ist es für den Schwarzen im Gegenteil der Ausschluß von der Geschichte, die eigene Geschichtslosigkeit in einer gänzlich "geschichtlichen"

¹⁵ Charles Johnson, *Oxherding Tale* (1982; New York: Grove Press, 1984), S. 132.

Welt, die ihm zur Bedrohung wird.

Daß die Entstehung von Geschichte oder Geschichtsbewußtsein unmittelbar mit dem Zurückdrängen des Mythos und damit dem Ersetzen einer zyklischen, auf Wiederholung eingerichteten durch eine lineare, endliche Konzeption von Zeit zusammenfällt, ist hinlänglich dokumentiert.¹⁶ Ohne das singuläre Ereignis eines als Endpunkt, als Demarkationslinie zwischen Diesseits und Jenseits empfundenen Todes, auf das der Mensch stetig und unentrinnbar zusteuert, ist geschichtliches Denken, die Vorstellung von Vergangenheit als "gewesener Zeit", wie es Heidegger ausgedrückt hat, nicht möglich. In David Bradleys *The Chaneyville Incident* bezeichnet der "Tod" bzw. die "Todeserfahrung" deshalb nicht nur die ontologische Verschiedenheit afrikanischer und europäischer Kultur, sondern gerät zur Metapher einer "geschichtlichen" Seinsweise schlechthin. Der "Sensenmann" als Todesbote, als Symbol des ewig währenden "Abgeschnitten-Seins" vom irdischen Leben, als Erfahrung von Grenze, vom Ende individueller Existenz ist innerhalb der europäischen Kulturgeschichte ein weit verbreitetes Bild. Genau hierin aber, wie der Erzähler des Romans schließlich feststellen muß, liegt der Grund für die Unfähigkeit seiner Lebensgefährtin, der weißen Psychotherapeutin Judith, die Bedeutung des »Chaneyville Incident« - inzwischen fester Bestandteil der regionalen *oral tradition* - zu erkennen: "And it occurred to me that she did not understand - she thought he was dead".¹⁷ Judith steht der phantastischen Legende um einen Toten mit der gleichen Verständnis- und Hilflosigkeit gegenüber, mit der die Sklavenhändler und Spekulanten dem teilweise massenhaften Freitod der verschleppten Afrikaner während der sogenannten *middle passage*, der Überfahrt in die Neue Welt, begegneten. In Afrika nämlich, so läßt uns der Erzähler und professionelle Historiker in einem längeren Exkurs über den kolonialen Sklavenhandel wissen, war der "Tod" unbekannt:

¹⁶ Vgl. u.a. Hannah Arendt, "The Concept of History: Ancient and Modern", in *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1961); Mircea Eliade, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return* (New York: Harper & Brothers, 1959); Hajo Holborn, "Greek and Modern Concepts of History", in *Journal of the History of Ideas* 10 (1949), S. 3-13, sowie Johan Huizinga, "A Definition of the Concept of History", in *Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer*, ed. H.G. Paton (1936; New York, 1963), S. 1-10.

¹⁷ David Bradley, *The Chaneyville Incident*, S. 165.

Before the white men came to Guinea to strip-mine field hands for the greater glory of God, King, and the Royal Africa Company, black people *did not die*. - There was, of course, dying in Africa. It occurred in the proportion (one man, one dying) deemed by many appropriate for the apportionment of voting rights. But the decedent did not die - he simply took up residence in an afterworld that was in many ways indistinguishable from his former estate.¹⁸

Erst durch die europäische Kolonisation, durch den Kontakt mit den "forerunner[s] of change, of conquest, of trade, of massacres, of blessings", wie es in Joseph Conrads Novelle "Heart of Darkness" sarkastisch heißt, wird der "schwarze Kontinent" mit der Dimension eines endlichen Todes, und so mit der eigenen, vermeintlichen Geschichtslosigkeit, konfrontiert.¹⁹

Neben der Abkehr von der überzeitlichen Welt des Mythos bedurfte es aber auch einer hochentwickelten Schriftsprache, der Prosa, um geschichtliches Bewußtsein entstehen zu lassen. So ist es sicher kein Zufall, daß das erste große Geschichtswerk, die *Historien* des Herodot, gleichzeitig das erste Prosawerk der Griechen war. Nur in ihr konnte die Entschleierung einer berechenbar gewordenen Welt, der Rationalismus nachsokratischer Philosophie seinen adäquaten Ausdruck finden.²⁰ Von nun an, so Prosper de Barante in einem Eintrag der *Encyclopédie moderne* über »Geschichte«, "the real was separated from the ideal, poetry from prose, the pleasures men allow themselves in the domain of the spirit from the positive aspects of life".²¹ Die Abspaltung von *poetry* und *prose*, von heroischem Epos und "wissenschaftlicher" Geschichtsschrei-

¹⁸ David Bradley, *The Chaneyville Incident*, S. 217.

¹⁹ Joseph Conrad, "Heart of Darkness", in *Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether* (1899; London: Everyman's Library, 1985), S. 148.

²⁰ Entmythologisierung und Schriftlichkeit hat Wolfgang Schadewaldt als Grundkonstituenten des "Geschichtlichen", als Merkmale des Umbruchs vom "Mythos zum Logos" bezeichnet. Vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen: Herodot / Thukydides*, Bd. II (1959, 1961/62; Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982), S. 27-28.

²¹ Zitiert nach Lionel Gossman, "History and Literature", in *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, eds. Robert H. Canary und Henry L. Kozicki (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1978), S. 5.

bung, hat aber auch - wenngleich mit zeitlicher Verzögerung - zwei literarische Gattungen hervorgebracht, für die »Geschichte« ebenfalls ein zentrales Thema ist und die in bezug auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung von besonderem Interesse sein werden: die Autobiographie und der Roman.

Wenn die prosaische Form Ausdruck einer rationalen, nachrechenbaren Beschreibung von Welt ist, dann verkörpert die autobiographische Rückschau auf das eigenen Leben das neue Selbstbild des "geschichtlich" gewordenen Menschen, seine "neue, selbstbewußte Individualität".²² So ist es sicher kein Zufall, daß sich sowohl die Anfänge der Autobiographie als auch die der Geschichtsschreibung in das gleiche Jahrhundert datieren lassen. In einem Aufsatz, der dem Zusammenhang von Rechtfertigung und Identität gewidmet ist, hat Manfred Fuhrmann die zentralen Impulse der autobiographischen Selbstdarstellung zum erstenmal in Platons berühmter "Apologie des Sokrates" ausgemacht. Nach Fuhrmann argumentiert Sokrates im wesentlichen unter zwei Gesichtspunkten, die dann für die gesamte spätere Entwicklung der Form bestimmend bleiben: a) Ich bin etwas Besonderes - Anspruch auf Individualität; b) ich bin stets derselbe gewesen - Anspruch auf Identität.²³ Die Dokumentation des Besonderen und Neuen, sei es einer herausragenden Persönlichkeit oder sei es einer ganzen Epoche (wie im Fall des "klassischen" Griechentums); war aber immer auch ein erkenntnisleitendes Interesse des Historikers gewesen. Sowohl der Autobiographie als auch dem Schreiben von Geschichte liegt der gleiche Drang des sokratischen "Erkenne dich selbst" zugrunde, den der amerikanische Historiker Frederick Jackson Turner - in Anlehnung an eine Formulierung Droysens - als Grundmotiv jeder historischen Fragestellung beschrieben hat: "History is the 'Know Thyself' of humanity - the self-consciousness of mankind".²⁴

²² Wolfgang Schadowaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen*, S. 24.

²³ Manfred Fuhrmann, "Rechtfertigung durch Identität - Über eine Wurzel des Autobiographischen", in *Poetik und Hermeneutik VIII: Identität*, Hrsg. Odo Marquard und Karlheinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 686.

²⁴ Frederick Jackson Turner, "The Significance of History" (1891), in *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*, ed. Fritz Stern (Cleveland, NY: The World Publishing Company, 1956), S. 201.

Der Anspruch auf "Originalität" ("Ich bin etwas Besonderes") und die Angst vor Epigontum und Wiederholung, die sich unmittelbar daraus ableiten läßt, ziehen sich wie ein roter Faden durch die europäische Geistes- und Kulturgeschichte. Zusammen mit dem Zwang zur "Kreativität", des *make it new*, von dem Paul Feyerabend einmal als "a dangerous myth" gesprochen hat, sind sie seit der Aufklärung zur wichtigsten Antriebskraft von Wissenschaft und Kunst schlechthin geworden.²⁵ Folgt man dem Vorschlag von James A. Snead, "[that] one may readily classify cultural forms according to whether they tend to admit or cover up the repeating constituents within them", dann fällt die westliche Kultur und ihre Betonung von Originalität und Fortschritt unschwer in die zweite Kategorie.²⁶ Gerade die Autobiographie, die nicht zufällig ab dem 18. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewinnt, ist wie kein anderes literarisches Genre Symbol und Spiegel dieses Anspruchs.

Von Walter Benjamin stammt der Satz: "Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht".²⁷ Dies gilt allen voran für eine Erzählgattung, "wo Geschichte ohnehin doppelt anzutreffen ist", so Eberhard Lämmert, "im Roman, der anhand einer Geschichte Geschichte erzählt".²⁸ Wie die Autobiographie, so ist auch der Roman ein Produkt des modernen Individu-

²⁵ Siehe Paul Feyerabend, "Creativity: A Dangerous Myth", *Critical Inquiry* 13, No.4 (Summer 1987), S. 700-11. Interessanterweise führt Feyerabend den Ursprung dieses "gefährlichen Mythos", "the view that culture needs individual creativity", ebenfalls auf Platons *Apologie des Sokrates* zurück. So beginnt er den Essay mit dem Argument des Sokrates, "[that] poets do not create from knowledge but on the basis of certain natural talents and guided by divine inspiration just like seers and the singers of oracles". - Dazu außerdem Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962; zweite, erweiterte Auflage Chicago: University of Chicago Press, 1970); Erich Fromm, "The Creative Attitude", in *Creativity and Its Cultivation*, ed. H. H. Anderson (New York: Harper and Row, 1959), und Arthur Koestler, *The Act of Creation* (London, 1966).

²⁶ James A. Snead, "Repetition as a figure of black culture", in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York: Methuen, 1984), S. 60.

²⁷ Walter Benjamin, "Der Erzähler", in *Illuminationen: Ausgewählte Schriften* (1955; ergänzte Neuauflage Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977), S. 397.

²⁸ Eberhard Lämmert, "Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie", in *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 503.

alismus, angetrieben vom sokratischen Anspruch auf Identität, selbst wenn nunmehr die Gewißheit der göttlichen Berufung, des "Daimonion", die Sokrates noch geltend machen kann, durch das Moment des Zweifels und der Suche ersetzt ist. Anders als im klassischen Epos wird im Roman nicht mehr die Totalität des Weltganzen in den Mittelpunkt gerückt, sondern "die einmalig geprägte Einzelpersönlichkeit oder eine Gruppe von Individuen mit ihren Sonderschicksalen. [...] Der zeitlosen Öffentlichkeit der Gestalten im Epos steht die zeit- und raumgebundene, subjektiv-individualistische Intimität der aus dem geordneten Glaubenshorizont losgelösten, einsamen, über die Welt und sich selbst reflektierenden Persönlichkeiten im Roman gegenüber". Soweit eine gängige Definition.²⁹ Doch es ist weniger das Thema, der Inhalt des Erzählten, das den Roman in die Nähe der Geschichtsschreibung rückt, als vielmehr die Eigentümlichkeit der narrativen Struktur als solcher. So entfaltet sich in beiden Formen das Geschehen zwischen einem Anfangs- und einem Endpunkt, es ist zielgerichtet und linear und wird durch eine nachvollziehbare Folge von Ursachen und Wirkungen in Gang gesetzt, die entweder in der Realität selbst liegen oder aber durch Einflußgrößen wie "Schicksal", "Bestimmung", "Vorsehung" etc. gekennzeichnet sind. Nach Arthur C. Danto gehorchen alle Erzählungen dieser Art einem einfachen, aber konstanten Schema. Ihmzufolge besteht die Makrostruktur, das Grundmuster einer beliebigen Geschichte aus der Relation eines Zustands A bei Zeitpunkt t-1 zu einem Zustand A" bei Zeitpunkt t-3. Die Summe aller möglichen Erklärungen, die die Veränderungen von A" gegenüber A auf ein oder mehrere Ereignisse bei t-2 zurückführen, entspricht dann der Anzahl der möglichen Geschichten.³⁰ Dabei steht die Frage nach dem objektiven Gehalt und den Modalitäten des Ereignisses zunächst hinter der Schlüssigkeit der kausalen Verkettung, der in sich kohärenten Ordnung der Erzählung, zurück. Als erklärende Fiktionen, die

²⁹ In Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, erweiterte 6. Auflage (Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1979), S. 691-92.

³⁰ Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History* (London: Cambridge University Press, 1965), S. 238-239. - In ähnlicher Weise hat auch schon Kenneth Burke die Erzählung als Abfolge von linearen, kausal verknüpften Geschehniszusammenhängen beschrieben: "For charting a narrative sequence, the most convenient design is obviously »event A > event B > event C etc.«". *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Actions* (1941; reprint Berkeley, L.A.: University of California Press, 1971), S. 75.

Wirklichkeit als Geschichte, als lineare Entwicklung von einem Anfang zu einem vorgegebenen Ende hin, abbilden, erheben deshalb sowohl *narrative fictions* als auch *historical narratives* Anspruch auf die Totalität der von ihnen entworfenen Welt.

Die Herstellung von Einheit und Sinn, die im heroischen Epos noch durch die Kosmologie des allesumfassenden Mythos verbürgt war, hat hier der Vorgang des Erzählens als solcher, die nachvollziehbare innere Ordnung der Geschichte, zu leisten. Ihre Darstellung erscheint auf magische Weise abgeschlossen, gesetzt und endgültig, und zwar selbst dann, wenn sie zu sich selbst auf Distanz geht, wenn sie die eigenen Sinnbildungs- und Wahrnehmungsstrategien, wie es in der modernen und postmodernen Literatur zunehmend der Fall ist, zum Thema macht.³¹ Frank Kermode hat dieses Phänomen mit einem allgemein menschlichen Bedürfnis "to belong, to be related to a beginning and to an end" in Verbindung gebracht, das er in seinem gleichnamigen Buch auch als "The Sense of an Ending" bezeichnet.³² Dem ist entgegenzuhalten, daß Origozentrismus, das Fragen nach dem Ursprung des Gegenwärtigen im Vergangenen, das der Vorstellung des *ending* notwendig vorausgeht, eben keine universale, allgemein menschliche Eigenschaft ist.³³ Vielmehr handelt es sich dabei um das Ergebnis einer kulturellen Entwicklung, an deren Anfang die Ersetzung des Mythos durch den Logos steht, die Ablösung der überzeitlichen Kontinuität oraler Tradition durch die Geschichtlichkeit, die zeitgerichtete, lineare Struktur der Prosa. Im Gegensatz

³¹ Diesen Zusammenhang hat Frank Kermode am Beispiel des Detektivromans deutlich gemacht. In seinem Aufsatz mit dem Titel "Novel and Narrative" heißt es dazu: "One of the most powerful of the local and provincial restrictions is that a novel must end, or pretend to, or score a point, by disappointing the expectation that it will do so". *The Theory of the Novel*, ed. John Halperin (New York: Oxford University Press, 1974), S. 159.

³² Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1966; reprint London, 1975), S. 4.

³³ Vgl. dazu Michel Foucaults Auseinandersetzung mit Nietzsches Unterscheidung von *Genealogie* (als einer "vorgeschichtlichen" Auffassung von Vergangenheit, wie sie auch in archaischen Kulturen weit verbreitet ist) und *Geschichte*: "Die Genealogie verhält sich zur Historie nicht wie die hohe (und tiefe) Sicht des Philosophen zum Maulwurfsblick des Gelehrten; vielmehr steht sie im Gegensatz zur metahistorischen Entfaltung der idealen Bedeutungen und unbegrenzten Teleologien. Sie steht im Gegensatz zur Suche nach dem »Ursprung«. "Nietzsche, die Genealogie, die Historie", in *Von der Subversion des Wissens* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988), S. 83-84.

zu oralen Kulturen, die, so Edward Said, die Welt "as plenum, capable neither of diminishment nor of addition" begreifen, für die »Erzählungen« Ausschmückungen, "variations on the world, not completions of it" sind, finden sich im Roman "structures, extensions, or totalities designed to illustrate the author's prowess in representation, the education of a character, or ways in which the world can be viewed and changed". Für Said befriedigt "the institution of narrative prose fiction" deshalb vorrangig "a kind of appetite for wanting personally to modify reality".³⁴ Indem Romane sowohl ihre Figuren als auch die Gesellschaft, in der sie angesiedelt sind, in einer gerichteten Entwicklung abbilden, verweisen sie auf einen kulturellen Untergrund, der sich selbst als dynamisch, als Teil einer ansteigenden Vorwärtsbewegung begreift. Anders als in vorwiegend mündlichen Kulturen, wo eigenmächtiges Revidieren oder *renarrating* einer Geschichte ihre Sozialisationsfunktion, d.h. die Weitergabe der in ihr formulierten kollektiven Erfahrung unmittelbar gefährdet und deshalb strikt geahndet wird³⁵, treten in der Romanform teilweise gegenläufige, individuelle Wirklichkeitsmodelle miteinander in Konkurrenz. Hier bestimmt im Gegenteil das Originäre des Werks, der Grad, mit dem es über eine bestehende Ordnung hinausweist und zu ihr in Widerspruch gerät, oder von der Perspektive der handelnden Personen aus gesehen, "die Fremdheit und die Feindlichkeit der innerlichen und der äußerlichen Welten", seinen Rang als Kunstwerk, als Zeugnis einer anerkannt kreativen Erfahrung.³⁶ Was Roland Barthes in

³⁴ Edward Said, "Molestation and Authority in Narrative Fiction", in *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller (New York/London: Columbia University Press, 1971), S. 48.

³⁵ Vgl. John S. Mbiti, *Akamba Stories* (Oxford: Clarendon Press, 1966), S. 23-35. Näheres zur Rolle und Bedeutung von Geschichten innerhalb mündlicher Kultur siehe Teil I, Kap.4 dieser Arbeit.

³⁶ Georg Lukács, *Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920; Nachdr. Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1963), S. 73. Und Michel Foucault stellt mit Blick auf den »Autor« eines literarischen Textes fest: "Der Akt des Schreibens, wie er heute im Buch, im Verlagswesen und in der Persönlichkeit des Schriftstellers institutionalisiert ist, findet in einer »Diskursgesellschaft« statt [...]. Die Besonderheit des Schriftstellers, die von ihm selber gegenüber der Tätigkeit jedes anderen Sprechenden oder Schreibenden Subjekts hervorgehoben wird, der intransitive Charakter, den er seinem Diskurs verleiht, die fundamentale Einzigartigkeit, die er seit langem dem »Schreiben« zuspricht, die behauptete Asymmetrie zwischen dem »Schaffen« und irgendeinem anderen Einsatz des sprachlichen Systems - all dies verweist in der Formulierung (und wohl auch in der Praxis) auf die Existenz einer gewissen »Diskursgesell-

bezug auf das avantgardistische Theater seiner Zeit gesagt hat, kann daher auch als Leitmotiv des Romans bzw. eines spezifisch europäischen Kunstverständnisses schlechthin gelten: "Une expérience créatrice ne peut être radicale que si elle s'attaque à la structure réelle, c'est-à-dire politique, de la société."³⁷

schaft«. *Die Ordnung des Diskurses, Antrittsvorlesung am Collège de France, 2. Dez. 1970* (München: Carl Hanser Verlag, 1974), S. 28-29.

³⁷ Roland Barthes, "A l'avant-garde de quel théâtre?", in *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), S. 81. Auch E. M. Forster hat schon die aufklärerische, zur jeweils etablierten Ordnung gegenläufige Tendenz des Romans beschworen: "If humanity does alter it will be because individuals manage to look at themselves in a new way. Here and there people - a very few, but a few novelists among them - are trying to do this. Every institution and vested interest is against such a search: organized religion, the state, the family in its economic aspect, have nothing to gain. [...] Anyhow - that way lies movement and even combustion for the novel, for if the novelist sees himself differently he will see his characters differently and a new system of lighting will result". *Aspects of the Novel* (1927; repr. Middlesex: Penguin Books, 1970), S. 172-73. - Ebenfalls konfliktorientiert (vorwiegend allerdings mit Blick auf lyrische Formen) ist Stanley Burnshaws *The Seamless Web* (New York: George Braziller, 1970). Burnshaw führt die Entstehung eines Kunstwerkes - in offensichtlicher Anlehnung an Freud - allgemein auf "a conflict between primal and civilized forces" zurück. Vgl. besonders "Coda: Conflict and Truce", S. 306-309.

2. The Threat of the Predecessor: Geschichte als »origozentrischer« Diskurs

Alles, was man in dieser Zeit für seinen Charakter tun kann, ist, zu dokumentieren, daß man nicht zur Zeit gehört.

Johann Gottfried Seume

On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père.

Guillaume Appolinaire

I am an endless seeker with no past at my back.

Ralph Waldo Emerson

In einem 1891 erschienenen Essay von Frederick Jackson Turner, dem neben George Bancroft bekanntesten amerikanischen Historiker des 19. Jahrhunderts, findet sich die apodiktische Feststellung: "Each age tries to form its *own* conception of the past. Each age writes the history of the past *anew* with reference to the conditions uppermost in its own time".¹ Seine Überlegungen tragen den Titel "The Significance of History", und bereits hier zeichnet sich die Forderung nach einer spezifisch "amerikanischen" Geschichtsschreibung ab, wie sie Turner selbst zwei Jahre später in dem berühmten "The Significance of the Frontier in American History" bzw. 1906 in *Rise of the New West* einzulösen versucht hat. Diese neue Sicht auf die nationale Vergangenheit sollte sich vor allem stärker an den Erfahrungen und besonderen Gegebenheiten des eigenen Landes als an der zweifelhaft gewordenen "historischen Kontinuität" mit Europa orientieren. Ironischerweise aber ist gerade in der eben zitierten Grundlegung dieser "Ameri-

¹ Frederick Jackson Turner, "The Significance of History", in *The Varieties of History - From Voltaire to the Present*, ed. Fritz Stern (Cleveland, N.Y.: The World Publishing Company, 1956), S. 200, meine Hervorhebung.

can definition of history" der Einfluß eines Europäers, nämlich Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1822-23), unübersehbar. Dort heißt es:

Es ist *eine* Individualität, die in ihrer Wesentlichkeit, als der Gott, vorgestellt, verehrt und genossen wird: in der Religion; als Bild und Anschauung dargestellt wird: in der Kunst; erkannt und als Gedanken begriffen wird: in der Philosophie. Um der ursprünglichen Diesseitigkeit willen sind die Gestaltungen in unzertrennlicher Einheit mit dem Geiste des Staates; nur mit dieser Religion kann diese Staatsform vorhanden sein, sowie in diesem Staate nur diese Philosophie und diese Kunst.²

Hegel, indem er den Staat als Garanten und Gradmesser des geschichtlichen Prozesses, des "Fortschreitens im Bewußtsein der Freiheit"³ konzipierte, hatte damit gleichzeitig auf das dialektische Verhältnis zwischen einer bestimmten, historisch ortbaren Staats- oder moderner Gesellschaftsform und den Künsten, der Wissenschaft und Religion dieser Gesellschaft, also dem, was die marxistische Terminologie dann als "Überbau" begreift, aufmerksam gemacht. So ist es kaum verwunderlich, daß in den USA, wo mit der erreichten politischen Unabhängigkeit auch der Ruf nach mehr kulturellem Selbstbewußtsein zunehmend lauter wurde, ein derartiges Verständnis von Geschichte mit besonderer Aufmerksamkeit rechnen konnte. Denn zum einen hatte hier das immer noch virulente Erbe der puritanischen Bundestheologie, die chiliastische Vision eines *New Jerusalem* auf amerikanischem Boden, im Verbund mit der Überzeugung, durch die unermessliche Weite des Landes vor den negativen Auswirkungen der Zivilisation und Verstädterung geschützt zu sein, zu einem tiefsitzendem Mißtrauen gegenüber dem scheinbar abgewirtschafteten, "dekadenten" Europa geführt.⁴ Zum anderen aber verstand sich das intellektuel-

² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke in 20 Bänden, Bd.12 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970), S. 73.

³ Ebd., S. 32.

⁴ Vgl. dazu u.a. Richard W. B. Lewis, *The American Adam* (Chicago: University of Chicago Press, 1955), vor allem "The Case Against the Past", S. 13-27, und "The Past and the Perfect", S. 159-194; Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977) sowie Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1973). Außerdem meine

le Amerika um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch ganz in der Tradition der französischen Aufklärung, und es erschien deshalb nur natürlich, die gerade erst errungene Unabhängigkeit und politische Freiheit als letzten, endgültigen Triumph des "Weltgeistes" zu werten: "In its simplest formulation - that history was the progressive revelation of freedom, a freedom achieved through reason, which was somehow both God and History - Hegel's philosophy was essentially attractive to American historians. The American Revolution was, for many of them, the most important example of the realization of freedom through reason".⁵ Anders ausgedrückt, was die spätaufklärerische, dialektische Geschichtsphilosophie Hegels für die Amerikaner im ersten Jahrhundert ihrer Unabhängigkeit so interessant gemacht hat, war die unmittelbar in ihr angelegte Möglichkeit zur »Originalität«.

Hegel ist bei seinen Überlegungen von einem "Trieb der Perfektibilität", dem "Fortgang zum Besseren, Vollkommeneren" in der Geschichte ausgegangen.⁶ Dieses "Ur-Prinzip" sah er in der stufenweisen Entwicklung von unseren vorgeschichtlichen, "dumpfen" Anfängen hin zu einem Staatswesen verwirklicht, in dem sich der "Weltgeist", und damit die Freiheit, am reinsten und endgültig manifestiert. Seine Auffassung von Geschichte ist also zum einen linear und teleologisch, andererseits aber, insofern sie an die Vernunft, an den "Weltgeist" gebunden bleibt, ist sie rationalistisch.⁷ Wie der Philosoph Odo Marquard einmal richtig bemerkt hat, besteht zwischen dem "Bedürfnis, in ausgezeichneten Lagen zu existieren" - eben *originell* zu sein - und den Fortschrittstheorien à la Hegel, wie sie für unser Natur- und Geschichtsverständnis spätestens seit der Aufklärung charakteristisch sind, ein ursächli-

Ausführungen in Kap. 2a, Teil II der vorliegenden Arbeit.

⁵ Page Smith, *The Historian and History* (New York: Alfred A. Knopf, 1964), S. 42.

⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 74.

⁷ Bei Hegel heißt es: "Diese unermeßliche Masse von Wollen, Interessen und Tätigkeiten [Hegel spricht hier von der Rolle des Menschen in der Geschichte] sind die Werkzeuge und Mittel des Weltgeistes, seinen Zweck zu vollbringen, ihn zum Bewußtsein zu erheben und zu verwirklichen; und dieser ist nur, sich zu finden, zu sich selbst zu kommen und sich als Wirklichkeit anzuschauen". Op.cit., S. 40. - Auf den eklektizistischen und eigentlich paradoxen Charakter der geschichtsphilosophischen Thesen Hegels hat schon K.G. Collingwood aufmerksam gemacht. *The Idea of History* (1946; reprint London/New York: Oxford University Press, 1980), S. 113-122.

cher Zusammenhang. Schon die Linearität geschichtlicher Entwicklung als solche, ohne die per definitionem wirklicher, anhaltender Fortschritt nicht denkbar ist, impliziere für die in der Gegenwart Lebenden, so Marquard, sich "an der Spitze des Fortschritts zu befinden". Damit aber entstehe ein Gefühl für das Besondere und Neue der eigenen Lage, eine "Romantik der Ausnahmesituation".⁸ Dieser Zusammenhang, von Marquard provokativ auf das perennierende Krisenbewußtsein hochentwickelter Industriegesellschaften bezogen, wird nicht zuletzt durch das Phänomen der Boheme und die zahllosen, einander ablösenden Manifeste einer zumeist selbsternannten "Avantgarde" gestützt, wie sie seit Anfang des 19. Jahrhunderts die europäische Geistes- und Kulturgeschichte begleiten. So spricht etwa Roland Barthes, ohne jedoch die gemeinsame Ontologie von avantgardistischem Bewußtsein und totalitärer, fortschrittsorientierter Universalgeschichte kritisch zu hinterfragen, von der Avantgarde als einem systemimmanenten Katalysator geschichtlicher Entwicklung, als "l'échelle de l'histoire".⁹

Doch der Anspruch auf »Originalität« ist nicht nur für Hegel und den Historismus, sondern für die Transformation von Vergangenheit in Geschichte schlechthin, von vergangener Zeit in "gewesene", geschichtliche Zeit, von zentraler Bedeutung. Denn so unterschiedlich die Bedingungen und Standpunkte auch waren, von denen aus der "Blick zurück" erfolgte, im wesentlichen bleibt der Diskurs »Geschichte« in der christlich-abendländischen Kultur durch die Suche und das Bewahrenwollen der großen Ereignisse, des Herausragenden und Neuen einer Epoche, bestimmt.¹⁰

⁸ Odo Marquard in einem Gespräch mit der *Süddeutschen Zeitung*, "Der Philosoph als Stuntman", 19/20 Sept.1987, S. 161.

⁹ "Il va de soi que cette économie de l'avant-garde n'est réelle qu'à l'échelle de l'histoire." Roland Barthes, "L'avant-garde de quel théâtre?", *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), S. 81. Zur Entstehung bzw. dem Selbstverständnis von »Boheme« und »Avantgarde« vgl. u.a. Helmut Kreuzer, *Die Boheme* (Stuttgart, 1968), Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (New York, 1971) sowie Peter Bürger, *Die Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a.M., 1974) auseinander.

¹⁰ Gleiches gilt auch für das Moment der Vernunft, die Rolle des Logos in der Hegelschen Geschichtsphilosophie. Sowohl als die unsichtbare, verborgene Struktur allen Geschehens wie auch als die skeptische Rationalität, mit der es gilt, dieses Gemeinsame einer Vielzahl von zunächst verstreuten, häufig sich widersprechenden Indizien eines "historischen" Zeitraumes abzutrotzen, war sie entscheidend an der Entstehung des neuzeitlichen Geschichtsbegriffs beteiligt. Siehe dazu Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen: Herodot/Thukyd-*

Dies wird besonders deutlich, schaut man sich die vermeintlich harsche "Geschichtskritik" eines anderen einflußreichen Denkers des 19. Jahrhunderts an, Nietzsches zweite Schrift seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen*: "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Nachdem Nietzsche dort zunächst das Wesen der Historie durch die Kategorien einer monumentalischen, einer antiquarischen und einer kritischen Weise geschichtlichen Denkens zu fassen versucht, beschwört er, nach Abwägung dieser drei Möglichkeiten, das "Un"- bzw. "Überhistorische", "die Kunst und Kraft vergessen zu können", als "natürliche Gegenmittel gegen die Überwucherung des Lebens durch das Historische, gegen die historische Krankheit".¹¹ Seine Argumentation, die vor allem auf den zeitgenössischen Historismus, auf die blinde Verehrung einer für immer vergangenen "klassischen" Menschheitsgeschichte gemünzt war, ist getragen von der Angst, zu ewigem Epigontum verurteilt zu sein, vor einer Petrifizierung alles Lebendigen, das naturgemäß nach Größe und Originalität strebe, vor dem *memento mori* statt des *memento vivere*. Es ist also nicht so, daß Nietzsche Geschichte schlechthin ablehnt. Worauf er abzielt, ist die Hypertrophie des "Bewahrenden" und "Monumentalischen" in der Geschichte, die Verengung der historischen Perspektive auf eine Ahnengalerie nützlicher, aber unerreichbarer Vorbilder, ist die Vergangenheit als "historisches Bildungsgebilde":

Zieht um euch den Zaun einer großen und umfänglichen Hoffnung, eines hoffenden Strebens. Formt in euch ein Bild, dem die Zukunft entsprechen soll, und vergeßt den Aberglauben, Epigonen zu sein. Ihr habt genug zu ersinnen und zu erfinden, indem ihr auf jenes zukünftige Leben sinnt; aber fragt nicht bei der Geschichte an, daß sie euch das Wie? das Womit? zeige. Wenn ihr euch dagegen in die Geschichte großer Männer hineinlebt, so werdet ihr aus ihr ein oberstes Gebot lernen, reif zu werden und jenem lähmenden Erziehungsbanne der Zeit zu entfliehen, die ihren Nutzen darin sieht, euch nicht reif werden zu lassen, um euch, die Unreifen, zu beherrschen und auszubeuten. Und wenn ihr nach Biographien verlangt, dann nicht nach jenen mit dem Refrain "Herr Soundso und seine Zeit", sondern nach solchen, auf

des, Tübinger Vorlesungen Bd.2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982), S. 17-66.

¹¹ Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Werke Bd.1, 6. durchgesehene Auflage (München: Carl Hanser Verlag, 1969), S. 281.

deren Titelblatte es heißen müßte "ein Kämpfer gegen seine Zeit".¹²

Doch schon die frühesten Vorläufer der modernen Geschichtsschreibung, Hekataios, Herodot und Thukydides, begannen ihre Schilderung mit einem "Ich", das sich gegenüber den gängigen, traditionellen Sicht- und Bewertungsweisen der gemeinsamen Vergangenheit deutlich abgrenzt. Sowohl Herodot als auch Thukydides betonen die Einmaligkeit und alles Bisherige an Bedeutung Übertreffende der von ihnen dargestellten Ereignisse, letzterer sogar in einem eigenen, ausführlichen Kapitel ("Die Größe dieses Krieges").¹³ Was Nietzsche demnach als ein "Unhistorisches" bezeichnet hat, ist im Grunde etwas durch und durch Historisches, ja man könnte sagen ein "Urhistorisches". Als einer ihrer vermeintlich schärfsten Kritiker will er der Geschichte am Ende nur wiedergeben, was schon immer zu ihrem Wesen gehörte: das "Unzeitgemäße", ihr avantgardistisches Potential. Wie Thukydides, den er bewunderte und mit dem ihn die ambivalente Erfahrung einer zugleich faszinierenden aber auch lähmenden, idealisierten Vorzeit verband, wird ihm die Geschichte zum Mittel, die Ungnade der späten Geburt vergessen zu machen:

Glücklicherweise bewahrt sie [die Geschichte, Anm.d. Verf.] aber auch das Gedächtnis an die großen Kämpfer gegen die Geschichte, das heißt gegen die blinde Macht des Wirklichen, und stellt sich dadurch selbst an den Pranger, daß sie jene gerade als die eigentlich historischen Naturen heraushebt, die sich um das "so ist es" wenig kümmerten, um vielmehr mit heiterem Stolze einem "so soll es sein" zu folgen. Nicht ein Geschlecht zu Grabe tragen, sondern ein *neues* Geschlecht zu begründen - das treibt sie unablässig vorwärts: und wenn sie selbst als Spätlinge geboren werden - es gibt eine Art zu leben, dies vergessen zu machen - die kommenden Geschlechter werden sie nur als Erstlinge kennen.¹⁴

Sieht man sich die einschlägige Literatur zu Ursprung und

¹² Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", S. 251.

¹³ Thukydides, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, herausg. und übertr. von Georg Peter Landmann, 3. Auflage (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981), S. 23-34.

¹⁴ Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie", S. 265, meine Hervorhebung.

Entwicklung des Begriffs »Geschichte« durch, so kann man hinsichtlich der folgenden zwei Aussagen weitgehende Übereinstimmung feststellen:

1. Geschichte, "das Bewußtsein eines geschichtlichen Raumes" und "der Gedanke einer Einheit von geschichtlichen Abläufen" (Schadewaldt), ist kein universales Phänomen. Eine Wahrnehmungskategorie »Geschichte«, Nietzsche sprach von ihr als einem "sechsten Sinn", ist *de facto* nur im Bereich christlich-abendländischen Denkens anzutreffen, in allen anderen Kulturen dagegen - abgesehen von der präkolonialen chinesischen Historiographie, die aber eher *genealogisch* und nicht so sehr *historisch* ausgerichtet war - bleibt eine Vorstellung von Geschichte entweder unbekannt oder stößt auf Befremdung und Ablehnung.¹⁵
2. Ebenso wie die Kultur, der er angehört, entsteht der Begriff "Geschichte" zum einen aus den Ideen und der Vorstellungswelt der griechischen Klassik und zum anderen aus der Heilserwartung und linearen Theologie des Christentums.¹⁶

Natürlich ist hier nicht der Ort, die Mutationen und vielfachen Um- und Neubesetzungen, die diese "Idea of History" (Colling-

¹⁵ So schreibt der Historiker Page Smith: "There are perhaps two points worth emphasizing: 1. our sense of history, conscious or unconscious, is one of the distinguishing elements of what we call, perhaps rather too loosely, Western civilization; 2. the non-Western cultures, with the conspicuous exception of the ancient Hebrews, have been generally deficient in historical consciousness". *The Historian and History*, S. 4. Und Mircea Eliade spricht sogar von einer bewußt geschichtsfeindlichen Haltung archaischer Völker, "societies which, although they are conscious of a certain form of 'history', make every effort to disregard it". *Cosmos and History* (New York: Harper & Brothers, 1959), Einleitung. Dazu außerdem Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire* (1952; réédition Paris: Denoël, 1987).

¹⁶ Vgl. u.a. Lynn White, Jr., "Christian Myth and Christian History", in *Journal of the History of Ideas* 3 (1942), S. 145-58; R. G. Collingwood, *The Idea of History* (1946; repr. London/New York: Oxford University Press, 1980), besonders S. 14-85; Hajo Holborn, "Greek and Modern Concepts of History", in *JHI* 10 (1949), S. 3-13; Hannah Arendt, "The Concept of History", in *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1961), S. 41-90; M. I. Finley, "Myth, Memory, and History", in *History and Theory* 4 (1964/65), S. 281-302; Gerald A. Press, "History and the Development of the Idea of History in Antiquity", in *History and Theory* 16 (1977), S. 280-96, sowie Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1982), S. 66-112 passim.

wood) im Laufe ihrer Entwicklung erfahren hat, nachzuzeichnen oder auch nur ansatzweise zu diskutieren. Die folgenden Überlegungen beschränken sich deshalb im weitesten Sinn auf den Zeitraum der »Aufklärung«, als »Geschichte« sich zunehmend einen festen Platz in der "Ordnung der Dinge" erobert (wie man u.a. an Bacons Dreiteilung des menschlichen Wissens in Geschichte, Dichtung und Philosophie ablesen kann) und sich gleichzeitig mit der Aufwertung des Einzelnen, dem Absolutheitsanspruch des Individuums, ein neuer Wirklichkeitsbegriff durchzusetzen beginnt.¹⁷

Wie bereits erwähnt, finden sich schon bei Herodot und Thukydides Hinweise auf das Bemühen um Originalität, auf die Tendenz, sich von Vorläufern und früheren Beschreibungen von Vergangenheit abzusetzen. Dies heißt jedoch nicht, daß damit die Vorherrschaft eines fortschrittsorientierten, linearen Geschichtsverständnisses ein für allemal garantiert wäre. So sind gerade in der jüdisch-christlichen Tradition, die die Entwicklung des Geschichtsbegriffs angefangen von den Propheten des Alten Testaments bis hin zu Augustinus entscheidend mitgeprägt hat, sowohl in der Liturgie selbst (etwa im wiederkehrenden, immer gleichen Ritual des Abendmahls) als auch in ihren mystischen Randbezirken Spuren einer archaischen, auf Wiederholung gerichteten Weltanschauung erhalten geblieben.¹⁸ Erst mit Ausgang des 18. Jahrhunderts

¹⁷ Dazu Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Übers. Ulrich Köppen (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), besonders das letzte Kapitel des Buches "Die Humanwissenschaften", S. 413-462. - James A. Snead hat auf den Zusammenhang dieser Entwicklung mit der Neubesetzung des Kulturbegriffs einerseits und der Entdeckung und anschließenden Unterdrückung der Ureinwohner in Afrika und der "Neuen Welt" andererseits hingewiesen: "The incipient desire to define *race* and *culture* in the same breath as *identity* and *nationality* finally coincides with the great upheavals of the seventeenth and eighteenth centuries in Europe - among them, the overturning of the feudal monarchies of central Europe and the discovery and subjugation of black and brown masses across the seas. The word *culture* now gains two fateful senses: 'that with which one whole group aggressively defines its superiority vis-à-vis another'; and a finer one, 'that held at a level above the group or mass, for the benefit of the culture as a whole, by the conscious few (i.e. the distinction between »haute« and »basse« culture). At the same time as Europeans were defining themselves over against other European nations, they were also busy defining *European culture* as separate from *African culture*, the ultimate otherness, the final *mass*". "Repetition as a Figure of Black Culture", in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York: Methuen, 1984), S. 61-62.

¹⁸ Dazu Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane* (New York, 1961), und Wolfhart Pannenberg, "Identität und Wiedergeburt", in *Poetik und Hermeneutik VIII: Identität*,

derts kann sich »Geschichte«, die jetzt immer auch das geschichtliche Prinzip an sich bzw. »Weltgeschichte« ist, als zeitabhängige, irreversible Vorwärtsbewegung des menschlichen Daseins dauerhaft etablieren.¹⁹ Der Entwurf einer "kontinuierlichen Geschichte" wird von nun an, so Michel Foucault, zum "unerläßlichen Korrelat für die Stifterfunktion des Subjekts", zur

Garantie, daß alles, was ihm entgangen ist, ihm wiedergegeben werden kann; [zur] Gewißheit, daß die Zeit nichts auflösen wird, ohne es in einer erneut rekonstruierten Einheit wiederherzustellen [...]. Aus der historischen Analyse den Diskurs des Kontinuierlichen machen und aus dem menschlichen Bewußtsein das ursprüngliche Subjekt allen Werdens und jeder Anwendung machen, das sind die beiden Gesichter ein und desselben Denksystems.²⁰

Dieser enorme Bedeutungszuwachs von »Geschichte« hat in bezug auf das Verhältnis von Produzent und Werk paradoxerweise zu zwei, einander gegenläufigen Entwicklungen geführt. Einerseits, im Bereich der künstlerischen Tätigkeit, kristallisiert sich nunmehr die Stellung des »Autors« heraus, das Bewußtsein des "Erzeugers", dessen Gegenstand nicht mehr bloß Spiegel und Abbild von Wirklichkeit ist, sondern zum eigenständigen Produkt einer originalen, kreativen Leistung wird.²¹ Autor und Werk sind

Hrsg. Odo Marquard und Karlheinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 607-611. Auf die zeitgleiche Existenz von mystischen und rationalistischen Strömungen innerhalb der europäischen Kulturgeschichte hat auch Paul Watzlawick hingewiesen. Vgl. seine Beschreibung von rechts- und linkshemisphärischen Sprachformen in *Die Möglichkeit des Andersseins* (1977; Nachdr. Bern: Verlag Hans Huber, 1982), besonders S. 36-41.

¹⁹ Dies lassen bereits Titel wie *Essais sur une histoire universelle* (Voltaire), *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Herder) oder *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker* (Giambattista Vico) erkennen. Vgl. außerdem H. R. Trevor-Roper, "The Historical Philosophy of the Enlightenment", in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 27 (1963), S. 1667-1687, und Herbert Dieckmann, "Naturgeschichte von Bacon bis Diderot", in *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 95-114.

²⁰ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Übers. Ulrich Köppen (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981), S. 23.

²¹ Mit der Verschiebung der Rolle des Künstlers vom "Abbilder" zum "Bildner" hat sich M. H. Abrams in *The Mirror and the Lamb: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London/New York: Oxford University Press, 1953) ausführlich auseinandergesetzt. Dazu außerdem Michel Foucault, "Was ist ein Autor", in *Schriften zur*

hier unauflösbar miteinander verbunden; das Werk kann "nur rezipiert werden, wenn [es] mit der Funktion Autor versehen ist", sein Wert bestimmt sich primär in der Frage nach seiner Herkunft, nach den Bedingungen seiner Entstehung und seinem Rang unter den anderen Erzeugnissen des Autors.²² Dabei weist der Begriff »Autor«, wie Edward Said gezeigt hat, in seiner ursprünglichen Bedeutung durchaus über die Urheberschaft ausschließlich literarischer Texte hinaus und ist deshalb geeignet, das Selbstverständnis des modernen Kunstschaffenden(!) im allgemeinen zu beschreiben:

Author [...] is a person who originates or gives existence to something, a begetter, father, or ancestor, a person also who sets forth written statements. There is still another cluster of meanings. Author is tied to the past participle »auctus«, from the verb »augere«: therefore »auctor«, according to Eric Partridge, is literally an *increaser* and a *founder*. »Auctoritas« is production, invention, cause, in addition to meaning a right of possession. Finally, it means continuance, a causing to continue. Taken together these meanings are all grounded in the following notions. First, the power of an individual to initiate, institute, establish. Second, that this power and its product are *an increase over what been there previously*. Third, that by its wielding the power possesses its issue and what is derived therefrom. And fourth, that authority maintains the continuity of its course.²³

Eine ganz andere Tendenz zeigt sich dagegen im Bereich der akademischen Wissenschaften, zu denen ja bekanntlich seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Geschichtsschreibung zählt. Hier tritt der Autor zunehmend hinter seinem Werk zurück, er vermeidet alle Anspielungen, die auf einen "Urheber", auf die synthetische Eigenleistung des Subjekts schließen lassen und versucht so, den Eindruck zu erwecken, als habe sich sein Entwurf gewissermaßen "aus sich selbst" hervorgebracht.²⁴ Seine Berechtigung, aber auch

Literatur, Übers. Karin von Hofer u. Anneliese Botond (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988), S. 7-31.

²² Foucault, "Was ist ein Autor", S. 19.

²³ Edward W. Said, "Molestation and Authority in Narrative Fiction", in *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller (New York/London: Columbia University Press, 1971), S. 48-49, m. Hervorhebung.

²⁴ Vgl. dazu Roland Barthes, "Historical Discourse", in *Introduction to Structuralism*,

seine *Originalität*, bezieht der wissenschaftliche Text zuallererst aus dem Maß seiner inneren Stimmigkeit, aus seiner Fähigkeit, verstreute Ereignisse in einem komplexen, in sich kohärenten Wirklichkeitsmodell zu verdichten. Wissenschaftliche Paradigma oder historische Tatsachenberichte stehen deshalb schon ihrer Natur nach in einem Verhältnis der Konkurrenz, der gegenseitigen Ausschließlichkeit zueinander. Zwar sind innerhalb bestimmter Grenzen geringfügige Abweichungen denkbar, unüberbrückbare Gegensätze bewirken aber notwendig einen Paradigmenwechsel bzw., wie im Fach »Geschichte«, die Ablösung einer veralteten, "überholten" Sichtweise vergangener Ereignisse.²⁵ Doch auch im Bereich des ästhetischen Diskurses führt der Anspruch auf *Originalität*, der sich unlösbar mit dem Selbstverständnis des »Autors« verbindet, zu einer sich rasch vervielfältigenden Zahl individuierter Werkeinheiten, Richtungen und Stile, deren Wert sich jetzt vorrangig aus ihrer Abkehr von traditionellen Formen, von Vorläufern und künstlerischen "Vater"-Figuren bestimmt.²⁶

Dieser Status des Autors als Urheber eines originären, über den jeweiligen Stand des Diskurses, dem er angehört, hinausgreifenden Textes, korreliert in auffälliger Weise mit der Ablösung des antiken bzw. christlich-mittelalterlichen durch einen neuzeitlichen "Wirklichkeitsbegriff". Im Gegensatz zur Antike, für die

ed. Michael Lane (New York: Basic Books, 1970), S. 148-49.

²⁵ Dazu Thomas S. Kuhn, *The Structures of Scientific Revolution*, erweiterte Auflage (1962; Chicago: The University of Chicago Press, 1970), besonders "Crisis and the Emergence of Scientific Theories", S. 66-76.

²⁶ Wie Harold Bloom für den Bereich der Lyrik gezeigt hat, steht dabei die Bemühung im Vordergrund, das Moment des "Einflusses" bzw. die im Werk feststellbaren Spuren eines Lehrmeisters oder normensetzenden Vorläufers entweder weitgehend zu eliminieren oder aber sie als Zitat, als bloßen Verweis auf ihren veralteten Status, zu entschärfen. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973). Und selbst T.S. Eliot, der sich eher kritisch mit dem "Anti-traditionalismus" der angelsächsischen Literatur auseinandergesetzt hat, gesteht zu, "[that] novelty is better than repetition". Sein Auffassung einer "idealen" poetischen Tradition beruht deshalb auch auf der beständigen "Neu"- und Umwertung des alten durch das neue, jüngere Werk: "What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them". "Tradition and the Individual Talent", in *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1950), S. 4 u. 5. Dazu außerdem Edward W. Said, "On Repetition", in *The Word, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), S. 111-125.

Wirklichkeit noch gesetzt und deshalb spontan einsehbar war, aber auch zur mittelalterlichen Vorstellung einer allein durch die Existenz Gottes "garantierten" Wirklichkeit, ist das Verhältnis des aufgeklärten Menschen zur Realität eher brüchig, partikular und von der Erfahrung des "Widerstands", von einer dem Subjekt nicht mehr unmittelbar gefügigen "Umwelt" geprägt.²⁷ Wirklichkeit wird hier nicht mehr als die Suche nach etwas Vorgegebenem, Überzeitlichem, sondern ihrem Wesen nach als »geschichtlich«, als Prozeß einer "Realisierung" begriffen. Nur unter dieser Voraussetzung aber, so Hans Blumenberg, konnte sich "die Idee der Konkurrenz des Künstlers mit der vorgefundenen Welt im ganzen, also nicht nur ihrer Abwandlung, Idealisierung, Variierung, sondern der künstlerischen Erschaffung *weltebenbürtiger* Werke" entwickeln.²⁸ Anders ausgedrückt, erst die Vorstellung einer linearen, nach vorne geöffneten und sich so immer wieder neu realisierenden "Geschichte" schafft den Boden, auf dem allein ein Anspruch auf Originalität, auf die autarke, eigenschöpferische Kraft des Individuums sinnvoll ist.²⁹ Daß es sich dabei allerdings um eine "conceptual fallacy", eine kulturell verordnete Selbsttäuschung handelt, hat niemand deutlicher gesehen als Zora Neale Hurston. In einem Essay mit dem Titel "Characteristics of Negro Expression" unterläuft sie das oft beschworene Originalitätsefizit schwarzer Kultur mit dem Hinweis:

²⁷ Vgl. dazu Hans Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", in *Poetik und Hermeneutik 1: Nachahmung und Illusion*, Hrsg. H. R. Jauss (München: Wilhelm Fink Verlag, 1969), S. 9-27. Außerdem R. N. Stromberg, "History in the Eighteenth Century", in *Journal of the History of Ideas* 12 (1951), S. 295-304, und G. R. Cragg, *Reason and Authority in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1964).

²⁸ Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", S. 18.

²⁹ Dies zeigt sich gerade auch am "Ur"-Text neuzeitlicher Geschichtsphilosophie, Giambattista Vicos 1725 in einer ersten Fassung erschienenen *Scienza Nuova*. Für Vico, dessen einflußreiches Werk durchaus selbstkritisch eine Synthese antiker Kosmologie (ricorso), christlicher Heilsgeschichte (Vorsehung) und humanistischem Subjektivismus versucht, liegt die eigentlich geschichtsbildende Kraft des Menschen in seiner Phantasie begründet, im »ingenium«, dem schöpferischen Prinzip des menschlichen Bewußtseins. Zum Leit- und Sinnbild des geschichtlich schaffenden Menschen, der phantasiebegabt und ingenios die Gegebenheiten der äußeren Welt in seinem Sinne umgestaltet, der archaisches Chaos in »Geschichte« verwandelt, gerät ihm deshalb der mythische Herkules, der Bezwiner des Löwen. Vgl. Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, 3. Aufl. posthum 1744, übers. Erich Auerbach (München, 1924), bes. das Eingangskapitel "Idee des Werkes".

It has been said so often that the Negro is lacking in originality that it has almost become a gospel. Outward signs seem to bear this out. But if one looks closely its falsity is immediately evident. It is obvious that to get back to original sources is much too difficult for any group to claim very much as a certainty. What we really mean by originality is the modification of ideas. The most ardent admirer of the great Shakespeare cannot claim first source even for him. It is his treatment of the borrowed material.³⁰

Es ist sicher kein Zufall, daß gerade Zora Hurston, die sich in ihrer Studie *Mules and Men* (1935) erstmals aus schwarzer Sicht intensiv mit den verschiedenen Formen afro-amerikanischer *oral culture* auseinandergesetzt hat, einen derartigen Einwand geltend macht. Tatsächlich ist innerhalb schwarzer Kultur die Frage nach Originalität, nach dem "Ur-Text" irrelevant. Hier dominiert im Gegenteil, was Henry Louis Gates, Jr. als "double voiced discourse" bezeichnet hat, als einen sowohl mehrdeutigen als auch mehrstimmigen Diskurs der kontinuierlichen Wiederholung und gleichzeitigen Variation eines gegebenen, traditionellen Formen- und Textpools.³¹ Auch im Bereich afro-amerikanischer Literatur sind "secondary" oder "tertiary revisions" innerhalb der eigenen Erzähltradition durchaus keine Seltenheit.³² Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um literarische Zitate, um Anspielungen oder Bildungsverweise, die vom Autor lediglich als Beleg für die Gültigkeit seiner Darstellung in Anspruch genommen werden. Vielmehr bilden sie eine Art *pattern*, ein *set* fixer Erfahrungsmuster, das sowohl ein Zuordnungsverhältnis innerhalb des Diskurses

³⁰ Zora Neale Hurston, "Characteristics of Negro Expression", in *The Sanctified Church* (Berkeley, CA.: Turtle Island, 1984), S. 58. Vgl. dazu auch Chestyn Everett, "Tradition« in Afro-American Literature", in *Black World* 25 (December 1975), S. 170-178.

³¹ Henry Louis Gates, Jr., "The blackness of Blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey", in *Black Literatur and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York/London: Methuen, 1984), S. 294-295.

³² Gates erläutert dieses Verfahren, das er auch als "formal signifying" bezeichnet, am Beispiel von Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* und Ishmael Reeds *Mumbo Jumbo*. So arbeitet Hurstons Text mit Bildern aus Frederick Douglass' *Narrative*, aus W. E. B. DuBois' *The Quest of the Silver Fleece* und problematisiert formal die Spannung zwischen "oral" und "literary voices" in Jean Toomers *Cane*. "The blackness of Blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey", S. 290-297 passim. Dazu außerdem Dian F. Sadoff, "Black Matrilineage: The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston", in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 11, No.1 (Autumn 1985), S. 4-26.

signalisiert als auch die Grundlage für persönliche Improvisation und Bearbeitung bildet. Vergleichbar mit der synkopistischen Struktur des Jazz sind Abweichungen deshalb nur vor dem Hintergrund einer auf Integration und Erfahrungskonkruenz gerichteten Tradition denkbar:

The fact that repetition in some senses is the principle of organization shows the desire to rely upon 'the thing that is there to pick up'. Progress in the sense of 'avoidance of repetition' would at once sabotage such an effort. Without an organizing principle of repetition, true improvisation would be impossible, since an improviser relies upon the ongoing recurrence of the beat.³³

Eine der Vermutungen dieser Studie ist, daß sowohl die unterschiedlichen, persönlichen »Geschichten« zur literarischen »Geschichte«, in die sie eingebettet sind, als auch der einzelne Text zur afro-amerikanischen Erzähltradition insgesamt in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen wie "Takt" und "Improvisation", *repetition* und *free play* innerhalb des Jazz bzw. der schwarzen Musik im allgemeinen. *Blackness*, die von allen Mitgliedern der schwarzen Minderheit geteilte Stigmatisierung sowie ihr Ausschluß vom historischen und gesellschaftlichen Diskurs dominanter Kultur, wirkt hier als integrierende Kraft, als "the thing that is there to pick up". So gesehen, ist auch der Status des »Autors« anders zu bewerten. Sein Werk ist nicht mehr allein das Produkt des genialischen, schöpferischen Individuums, sondern - indem es bewußt auf seine Herkunft und auf die Kontinuität einer gemeinsamen formalen Tradition verweist - "simultaneously the result of individual and mass creativity".³⁴

³³ James A. Snead, "Repetition as a Figure of Black Culture", S. 68. Vgl. dazu auch LeRoi Jones, "The Changing Same (R&B and New Black Music)", in *Selected Plays and Prose of Amiri Baraka/LeRoi Jones* (New York: William Morrow & Co., 1979), S. 157-177.

³⁴ So Lawrence W. Levine über die Entstehung von "slave songs" und "spirituals". "Slave Songs and Slave Consciousness: An Exploration in Neglected Sources", in *Anonymous Americans: Explorations in Nineteenth-Century Social History*, ed. Tomaro K. Hareven (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971), S. 107.

3. *Black as Cain or the Threatening Other:* Die Rolle des Schwarzen in der Geschichte

A strange thing happened to Paul. Suddenly he knew
that he was apart from the people around him.
Apart from the pain which they had unconsciously caused.
Suddenly he knew that people saw,
not attractiveness in his dark skin,
but difference.

Jean Toomer, *Cane*

Berdoa, ein Neger, Oberfeldherr der Finnen:

Nun marterten und geißelten
Die weißen Teufel mich bis auf das Blut;
Ich bat, ich schrie, ich wimmerte
Um Menschlichkeit! Umsonst! Ich wand mich vor
Dem Abschaum unseres Geschlechts im Staube, rief:
Erbarmet Euch! ich bin ein Mensch! » *Du wüßst*
Ein Mensch? « hohnlachten sie mich an, » *du bist nur*
Ein Neger! « und wütiger als zuvor
Verdoppelten sie meine Qual!

Christian Dietrich Grabbe,
Herzog Theodor von Gothland, 1. Akt, 3. Szene

Am Anfang der *Archäologie des Wissens* schreibt Michel Foucault: "Zunächst ist eine negative Arbeit zu leisten: sich von einem ganzen Komplex von Begriffen zu lösen, von denen jeder auf seine Weise in das Thema der Kontinuität Abwechslung bringt". Termini wie Tradition, Einfluß, Entwicklung und Evolution tendieren dazu, so Foucault, "eine Folge von verstreuten Ereignissen zu gruppieren, sie auf ein einziges und gleiches organisatorisches Prinzip zu beziehen, [...] die Zeit durch eine ständig reversible, immer am Werk befindliche Beziehung zwischen einem Ursprung und einem Endpunkt zu beherrschen, die nie gegeben werden". Gleiches gilt für die Kategorien der Mentalität oder des Geistes. Diese gestatten "die Feststellung einer Sinngemeinschaft, symbolischer Verbindungen, eines Spiels der Ähnlichkeit und der Spiege-

lung zwischen den gleichzeitigen oder sukzessiven Phänomenen einer gegebenen Epoche" oder lassen "als Einheits- und Erklärungsprinzip die Souveränität eines kollektiven Bewußtseins aufkommen".¹ Was Foucault hier versucht, ist auf die Eigendynamik geisteswissenschaftlicher Diskurse und ihrer Theoriebildung aufmerksam zu machen, die, wie er sagt, "insgeheim, aber völlig, auf die synthetische Aktivität des Subjekts bezogen [sind]".² Ein solcher Diskurs, für den das Ersetzen von Brüchen, Grenzfällen und Transformationen in der Abfolge der Ereignisse durch die "Immobilität der Struktur", des geschlossenen Systems, ganz besondere Bedeutung erlangt hat, ist nach Foucault die klassische Geschichtsschreibung. Stets hat dort die Tendenz, "Entwicklungskurven zu verfolgen" und "Teleologien zu entwerfen", dazu geführt, die Unterschiede, Abweichungen und Widersprüche der beobachteten Ereignisse zu vernachlässigen und als etwas Antagonistisches, außerhalb des Diskurses Stehendes zu konstituieren.³ Foucaults eigene Arbeiten, wie die *Histoire de la folie*, die *Naissance de la clinique* oder *Punir et surveiller*, unterscheiden sich dagegen gerade in dem Bemühen, diesem "Anderen", den Ausnahmesituationen und durch stillschweigende Übereinkunft tabuisierten Sphären wissenschaftlicher Diskurse nachzuspüren. Ein solcher Bezirk, dem bislang allerdings - von wenigen Ausnahmen abgesehen - kaum kritische Aufmerksamkeit zuteil wurde, ist die Geschichte der gezielten Stigmatisierung des "Schwarzen" innerhalb europäischer bzw. euro-amerikanischen Kultur.

"Not so very long ago", so hat Jean Paul Sartre im Vorwort zu Frantz Fanons berühmten *The Wretched of the Earth* das Verhältnis

¹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Übers. Ulrich Köppen (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981), S. 33-34.

² Ebd., S. 26.

³ Foucault schreibt wörtlich: "Als hätten wir Angst, das *Andere* in der Zeit unseres eigenen Denkens zu denken". Op.cit., S. 23. - Jacques Derrida hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß auch der Versuch, das Wesen der Geschichte bzw. ihren Ursprung und ihre Entwicklung zu bestimmen, die Gefahr einer Ontologisierung, einer neuen "Metaphysik", in sich birgt: "Sobald man die Frage nach der Geschichtlichkeit der Geschichte stellt - und wie könnte man sie vermeiden, wenn man mit einem pluralistischen, heterogenistischen Geschichtsbe- griff umgeht? - ist man dazu verleitet, mit einer Wesensbestimmung, mit einer Bestimmung der Washeit zu antworten, erneut ein System von wesentlichen Prädikaten aufzustellen und somit den semantischen Grundstock der philosophischen Tradition wiederzuerrichten". *Positionen* (Graz, 1986), S. 119.

von Weißen und Schwarzen sarkastisch charakterisiert, "the earth numbered two thousand million inhabitants: five hundred million men, and one thousand five hundred million natives. The former had the Word; the others had the use of it".⁴ Tatsächlich hat das Bild des "wilden", "primitiven" Eingeborenen seit ihren Anfängen zur Selbstbestimmung christlich-abendländischer Kultur gedient, die um so mehr Profil gewann, je entschiedener sie sich gegenüber diesem als fremdartig empfundenen und ohne die Moral einer "gottgewollten" Ordnung "dahinvegetierenden" *other* absetzen konnte.⁵ Schon in der Antike finden sich Hinweise auf eine derartige Negativbesetzung des "Schwarzen". So beschreibt Platon die menschliche Seele, die ihm zufolge im Dualismus von materieller und immaterieller Wirklichkeit, der niederen, endlichen Welt des Werdens und der höheren Sphäre der Ideen, eine Zwischenstellung einnahm, als dreigeteilt: erstens das Vernünftige, den Sitz des Wissens und der Tugend, dann das Unvernünftige, das wiederum in ein Edleres, das der Vernunft zuneigt (Mut/Willenskraft) und ein Niederes, die sinnliche Begierde, unterteilt ist. Im *Phaidros* illustriert er diese Vorstellung anhand eines dreigespannigen Wagen:

Wie ich am Anfang dieser Erzählung dreifach jede Seele zerteilt habe, in zwei roßgestaltige Teile und drittens in den dem Führer ähnlichen, so bleibe es uns auch jetzt noch angenommen. Von den beiden Rossen, sagten wir weiter, sei eines gut, eines aber nicht. Welches aber die Vortrefflichkeit des guten und des schlechten Schlechtigkeit ist, haben wir nicht erklärt, jetzt aber müssen wir es sagen. Das nun von beiden, welches die bessere Stelle einnimmt, ist von geradem Wuchse, leicht gegliedert, hochhalsig, mit gebogener Nase, weiß von Haar, ehrliebend mit Besonnenheit und Scham, und als wahrhafter Meinung Freund wird es ohne Schläge nur durch Befehl und Worte gelenkt; das andere aber ist senkrückig, plump, schlecht gebaut, hartnäckig, kurzhalbig, mit aufgeworfener Nase, schwarz von Haut, glasäugig und rot unterlaufen, aller Wildheit und Starrsinnigkeit Freund, rauh um die Ohren, taub,

⁴ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, transl. Constance Farrington (New York: Grove Press, Inc., 1982), S. 7.

⁵ Dazu Abdul R. JanMohamed, "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", in *Critical Inquiry* Vol.12, No.1 (Autumn 1985), S. 59-87; Kenneth J. Gergen, "The Significance of Skin Color in Human Relations", in *Daedalus* 96, No.2 (1967), S. 390-406, sowie Manning Nash, "Race and the Ideology of Race", in *Current Anthropology* 3 (1962), S. 285-288.

der Peitsche und dem Stachel kaum gehorchend.⁶

Platon, der das Motiv zu dieser Allegorie wahrscheinlich dem Volksglauben bzw. den dionysischen Mysterienkulten seiner Zeit entliehen hat, besetzt hier den Rappen mit Merkmalen, die von nun an für die gesamte westliche Kultur in ihrem Verhältnis zu den/m "Schwarzen" bestimmend bleiben. Fast unverblümt wird das körperliche Ideal des klassischen Menschen mit Mut und Vernunft, dem edleren Teil der Seele, identifiziert und der vermeintlichen Mißbildung des "Negers", dessen "Körperfixiertheit" und "sinnliche Begierde" ihn als Bild für das verwerfliche Niedere der Seele geradezu prädestinieren, gegenübergestellt.

Aber auch für die Bibel, im Alten Testament (vor allem im Buch des Propheten Jesaja) ebenso wie in den Evangelien, ist die Metaphorisierung von *whiteness* vs. *darkness* ein unverzichtbares Stilmittel zur Charakterisierung des »Göttlichen« und zur plastischen Ausgestaltung des Erweckungs - bzw. "Erleuchtungs"-Gedankens. Besonders deutlich wird dies in der *Offenbarung des Johannes*. Dort sitzen die 24 Ältesten, "robed in white", in einem Halbkreis um den Thron Gottes, "whose appearance was like the gleam of Jasper and Cornelian".⁷ Nachdem das letzte der sieben Siegel schließlich geöffnet ist, erscheint Johannes eine riesige Menschenmenge, die je 12 000 Auserwählten der verschiedenen Stämme:

After this I looked and saw a vast throng, which no one could count, from every nation, of all tribes, peoples, and languages, standing in front of the throne and before the Lamb. They were robed in white and had palms in their hands [...].⁸

Finden sich die Seelen der Erretteten in weiße Kleider gehüllt (interessanterweise wird auch ein Teil des Priestergewandes, die "Tunica" oder "Alba", nach ihrer schneeweißen Farbe benannt!), so kündigen sich die sieben Plagen, die die sündige Menschheit

⁶ Platon, *Phaidros*, in *Sämtliche Werke*, Bd.4, Hrsg. Ernesto Grassi (Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1984), S. 34 (253 d-e), meine Hervorhebung.

⁷ Jaspis ist ein oft milchweißes Mineral; "The Revelation of John" 4, Vers 3 u. 4, *The New English Bible* (London: Oxford University Press, 1970), S. 320.

⁸ Ebd., S. 323 (7, Vers 9).

strafen sollen, durch ein Bild des "Dunklen" und "Schwarzen" an: "THE POWERS OF DARKNESS CONQUERED".⁹

Warum aber waren es immer wieder die Schwarzen, oder besser das "Schwarze", das für diesen Akt der Selbstbestimmung, der Definition eines Anderen, Bösen, Diabolischen herhalten mußte und muß? War es vielleicht der Aberglaube, die dunkle Hautfarbe sei durch den Ruß und die Hitze des Höllenfeuers entstanden, den schon Boccaccio in einer Anekdote aus Dantes Leben beschreibt:

Als Dante in Verona einmal an einem Haus vorbeikam, wo mehrere Weiblein unter dem Tore saßen, tuschelte eine: "Schaut euch den an! Er geht sooft er will in die Hölle und kommt mit Nachrichten von denen, die drunten sind, wieder herauf". - "Wahrhaftig", erwiderte eine andere, "du hast recht. Sieh nur wie kraus sein Bart und wie dunkel seine Haut! Das kommt von der Hitze und dem Rauch dort unten".¹⁰

Ob die fatale und im Grunde willkürliche Besetzung von Dunkelheit, Schwärze, der Abwesenheit von Licht, mit durchweg negativen Attributen auf Urängste des Menschen vor der für ihn bedrohlichen, nächtlichen Dunkelheit oder andere, im Bereich des Mythos angesiedelte Ursprünge zurückzuführen ist, läßt sich nur schwer ausmachen.¹¹ Kaum zu bezweifeln ist dagegen, daß sich bis in die jüngste Vergangenheit, man denke nur an die weißen Roben des Ku-Klux-Klans oder die politische Rhetorik des McCarthyismus, derartige manichäische Ordnungsmuster im Bewußtsein westlicher Kultur erhalten haben.¹²

⁹ "The Revelation of John", *The New English Bible* (London: Oxford University Press, 1970), S. 323 (7, Vers 8).

¹⁰ Zitiert bei Karl Vossler, Einleitung zu Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, S. 12-13.

¹¹ Beispiele solcher Mythen sind zahlreich und lassen sich interessanterweise quer durch alle Kulturen verfolgen. Schon Montaigne berichtet von Indianerstämmen, die glaubten, die "guten" Seelen kämen in die Nähe des Himmels, dort, wo die Sonne aufgeht, die "schlechten" aber blieben an den Horizont verbannt, also dorthin, wo sie bekanntlich untergeht. "Des Cannibales", in *Essais*, Bd.I (Paris: Gallimard, 1965), S. 302-317.

¹² Hier sei nur auf zwei literarische Texte verwiesen, in denen - einmal ganz im Einklang mit der gängigen Bildsprache des Kolonialismus, das andere Mal kulturkritisch-satirisierend - die negative Metaphorik des Dunklen geradezu leitmotiv-

Hieran kann auch der Einwand nicht vorbeiführen, die in quasi-paradiesischer Umgebung lebenden Geschwister Calibans seien zeitweise ja durchaus positiv besetzt worden, etwa als "noble savages" während der Aufklärung, und hätten - angefangen von Montaignes Essay "Des cannibales", bis hin zu den Reden des fiktiven Südsee-Häuptlings Tuiavii (die in der deutschsprachigen Ausgabe als *Der Papalagi* bekannt geworden sind) - immer wieder nachdenklichen und kulturkritischen Stimmen als Vorbild gedient.¹³ Abgesehen davon, daß dies auf die Unterdrückung der Schwarzen de facto keinen Einfluß hatte, blieb die Einstellung des Europäers gegenüber dem Ureinwohner auch als Zielpunkt seiner utopischen Projektionen im Grunde unverändert. So hat der Kulturhistoriker Hayden White in bezug auf das Motiv vom "edlen Wilden" festgestellt:

But given the theory of the classes prevailing at the time, Noble Savage is an anomaly, since the idea of nobility (or aristocracy) stands opposed to the presumed wildness and savagery of other social orders as 'civility' stands to 'barbarism'. As thus envisaged, the Noble Savage idea represents not so much an evaluation of the idea of the native as a demotion of the idea of nobility [...]; it has no effect whatsoever on the treatment of the natives or on the way the natives are viewed by their oppressors.¹⁴

Daß die Abgrenzung gegenüber dem "Wilden" durch das an sich positive Attribut "edel" also keineswegs durchlässiger geworden war, sondern im Gegenteil das aufstrebende Bürgertum einen dekadent gewordenen Adel durch die Assoziation "wild" zu dis-

sche Funktion besitzt: Joseph Conrads *The Heart of Darkness* (1899), die Erzählung einer symbolträchtigen, abenteuerlichen Fahrt in den Congo, und Robert Coovers satirischer Roman über die Hinrichtung von Julius und Ethel Rosenberg, *The Public Burning* (1977).

¹³ Bei Montaigne erscheint das "Urulaster" des Schwarzen, sein angeblich notorischer Kannibalismus, im Vergleich mit der Grausamkeit des mittelalterlichen Europas als verzeihbare, in ihren Auswirkungen eher harmlose Praxis. "Des Cannibales", in *Essais*, Bd.I (Paris: Gallimard, 1965), S. 302-317. *Der Papalagi: Die Reden des Südsee-Häuptlings Tuiavii aus Tiavea*, Hrsg. u. Übers. Erich Scheurmann (1920; erweiterte Neuauflage Zürich: Tanner & Staehelin, 1977). Die Authentizität dieser Figur ist neuerdings umstritten, was die Popularität der zivilisationskritischen Reden jedoch in keiner Weise geschmälert hat.

¹⁴ Hayden White, "The Noble Savage Theme as Fetish", in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1982), S. 191.

kreditieren versuchte, unterstreicht lediglich die Bedeutung, die der Stigmatisierung dieses *other* für den Europäer zukam. Gemäß dem in der Logik postulierten Satz vom Widerspruch (gegensätzliche Eigenschaften in ein und derselben Substanz schließen sich aus), bestimmt sich eben der eigene Status am überzeugendsten »ex negativo«, das eigene Sein durch das, was der "Andere" nicht ist. Hierzu noch einmal Hayden White: "This fetishization of the Wild Man was inevitable because, first of all, the concept of a specifically human nature is only negatively definable. Man is what the animal and the divine are not".¹⁵ Und was die unzähligen neueren Sympathiebekundungen für den "schwarzen Mann" und seine Kultur anbelangt, sei es die Vereinnahmung afrikanischer Plastik durch die moderne Malerei am Anfang dieses Jahrhunderts oder der in den siebziger Jahren populäre "Afro-Look", so signalisieren gerade sie, trotz ihres Verbrüderungspathos, Abstand und Andersartigkeit.¹⁶ Daher die Bemerkung des Antillen-Franzosen und Psychiaters Fanon: "Pour nous, celui qui adore les nègres est aussi 'malade' que celui qui les exècre".¹⁷

Ich habe bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß der Entwurf eines Antipoden, der von der Kontinuität des historischen Diskurses ausgeschlossen ist, dem aber andererseits auch das Recht auf eine eigene, von eben diesem Diskurs unabhängige Geschichte streitig gemacht wird, eng mit den verschiedenen Erscheinungsformen geschichtlichen Denkens verbunden ist. So sind Gegensatzpaare wie hellenisch/barbarisch, christlich/heidnisch, zivilisiert/primitiv etc., die nicht nur die klassische Geschichtsschreibung, sondern die Entwicklung der westlichen Kultur insgesamt entscheidend geprägt haben, immer auch Manifestationen einer solchen Strategie der Ausgrenzung. Eine wichtige Besetzung für diese Rolle des "bouc émissaire", des Außenseiters

¹⁵ Ebd., S. 186.

¹⁶ Vgl. dazu u.a. Donald G. Baker, "Identity, Power and Psychocultural Needs: White Responses to Non-Whites", in *Journal of Ethnic Studies* 1, No.3 (1974), S. 16-44, sowie Norman Mailers Essay "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster", in *Advertisement for Myself* (1968; reprint London: Panther, 1972), S. 269-289. Aus schwarzer Sicht beschäftigen sich mit diesem Phänomen etwa James Baldwin, *No Name in the Street* (New York: Dial, 1972); Eldridge Cleaver, *Soul on Ice* (New York: Dell, 1968), und Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Éditions du Seuil, 1952).

¹⁷ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Éditions du Seuil, 1952), S. 6.

und Stellvertreters, auf den zur Stabilisierung der eigenen Ordnung alle gesellschaftliche Gewalt gelenkt wird, waren unzweifelhaft die Schwarzen, die "one thousand five hundred million natives".¹⁸ Abwechselnd hießen sie "Barbaren", "Heiden", "Wilde" oder "Neger", eine semantische Übereinkunft, die ihnen bereits *qua lingua* die Insignien der Zivilisation, Vernunftbegabung, Kultur sowie "ce «long passé d'histoire»" (Fanon) aberkannte.¹⁹ Hierher gehört auch die griffige, alle kulturellen und ethnischen Unterschiede Afrikas einebnende Metapher des "schwarzen Kontinents".²⁰ In diesem Begriff, der sich zeitgleich mit der raschen Expansion des Kolonialismus in fast allen europäischen Schulbüchern des 19. Jahrhunderts einbürgerte, verdichtet sich die angstbesetzte Beschreibung des Afrikaners und sein Ausschluß vom historischen Diskurs "zivilisierter" Nationen zu einer regelrechten "Metaphysik des Schwarzen".²¹ Was damit gemeint war, verdeutlicht

¹⁸ Die Entstehung und gesellschaftliche Bedeutung der Rolle des »Sündenbocks« ist von René Girard eingehend untersucht worden: *La violence et le sacré* (Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972). - Daß eine Reihe anderer Gruppen ebenfalls von dieser Strategie betroffen sind, d.h. durch den Sucher "kontinuierlicher Geschichte" entweder als Feindbild projiziert oder als *repressed differences* erst gar nicht wahrgenommen werden, steht außer Frage. Für den feministischen Versuch, Geschichte unter Einbeziehung einer weiblichen Perspektive neu zu schreiben siehe u.a. Hélène Cixous, "Sorties", in *New French Feminism* (Amherst, 1980), sowie Alice Jardine, *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1985). Umfassend und sowohl Geschlechts- wie Ländergrenzen übergreifend beschäftigen sich zwei Sonderbände von *Cultural critique* und *Critical Inquiry* mit *minority discourse*: "The Nature and Context of Minority Discourse I+II", *Cultural Critique*, 6 (Spring 1987) und 7 (Fall 1987), sowie "»Race«, Writing, and Difference", *Critical Inquiry* 12, No.1 (Autumn 1985).

¹⁹ Die magisch-psychologische Wirkung des "Namens" bzw. der "Namensgebung" ist durch die Arbeiten von Freud (u.a. in *Totem und Tabu*) und Lacan (*Écrit I*, passim) hinreichend belegt. Einen Zusammenhang mit der kulturellen Ausgrenzung der afro-amerikanischen Sklaven sehen auch Dormon und Jones in *The Afro-American Experience: A Cultural History Through Emancipation*: "From the outset, blacks were distinguished from whites in a small but very real way. They were called 'Negroes' (following the Iberian usage). Such labeling is always important." (New York: John Wiley & Sons, 1974), S. 101.

²⁰ Vgl. dazu auch Patrick Brantlinger, "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent", in *Critical Inquiry* 12, No.1 (Autumn 1985), S. 166-204.

²¹ So kann man etwa in einem weitverbreiteten Erdkundelehrbuch aus dem Jahr 1880 lesen: "Afrika ist [...] wenig geeignet zur Völkerentwicklung. Neben dem fernen, in unzählige Inseln zersplitterten Australien, zeigt es im ganzen Verlaufe der Geschichte die geringste staatenbildende Kraft. Nur in MW, an den Ufern des Nil, hat sich in grauer Vorzeit (bei den aus Asien eingewanderten Aegyptern) ein eigenthümliches Kulturleben entwickelt, während die Staatenbildung der übrigen

am besten eine Stelle aus Hegels bereits erwähnten *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*: "Jenes eigentliche Afrika ist, soweit die Geschichte zurückgeht, für den Zusammenhang mit der übrigen Welt verworren geblieben; es ist das in sich gedrungene Goldland, das Kinderland, das jenseits des Tages der selbstbewußten Geschichte in die schwarze Farbe der Nacht gehüllt ist".²²

Daß die Betroffenen selbst bezüglich der Hintergründe und latenten Triebkräfte ihrer Stigmatisierung nicht ganz ahnungslos waren, belegen schon die frühesten literarischen Texte, die aus der Konfrontation Afrikas mit den Kolonisatoren, Sklavenhändlern und Missionaren europäischer Kultur hervorgegangen sind.²³ Als Phillis Wheatley, Afrikanerin, damals 19 Jahre alt und seit 12 Jahren Sklavin bei einem reichen Schneider in Boston, 1773 aufgrund glücklicher Umstände ein dünnes Buch mit selbstgeschriebenen Gedichten veröffentlichen konnte, fand sich auch eines über ihre Verschleppung nach Amerika darunter:

On Being Brought from Africa to America
'Twas mercy brought me from my Pagan land,

N-küste des Erdtheiles von asiatischen und europäischen Kulturvölkern veranlaßt wurde. [...] Allein diese einheimischen Reiche der schwarzen Menschen entwickelten niemals die Keime höherer Gesittung. Es fand kein Austausch keine Weiterentwicklung der Ideen, kein Verkehr der verschiedenen Stämme mit einander statt und nur da zeigen sich Elemente der Bildung, wo Araber und Europäer Fuß faßten". Dr. H. J. Klein, *Lehrbuch der Erdkunde für Gymnasien, Realschulen und ähnliche höhere Lehranstalten* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn: 1880), meine Hervorhebung, S. 254.

²² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 120, meine Hervorhebung. - Auch heute ist diese metaphysische Komponente im Verhältnis des Europäers zum Schwarzen noch spürbar. So schreibt Franz Fanon mit Blick auf den unterschiedlichen Status des Ausländers in Frankreich einerseits und des "Franzosen" aus den überseeischen Kolonien andererseits: "Je rencontre un Allemand ou un Russe parlant mal le français. Par gestes, j'essaie de lui donner le renseignement qu'il réclame, mais ce faisant je n'ai garde d'oublier qu'il a une langue propre, et qu'il est peut-être avocat ou ingénieur dans sa culture. En tout cas, il est étranger à mon groupe, et ses normes doivent être différentes. Dans le cas du Noir, rien de pareil. Il n'a pas de culture, pas de civilisation, pas de «long passé d'histoire». On retrouve peut-être là des efforts des Noirs contemporains: coûte que coûte prouver au monde blanc l'existence d'une civilisation nègre". *Peau noire, masques blancs*, S. 27.

²³ Eine äußerst aufschlußreiche und umsichtige Analyse afrikanischer, europäischer und früher amerikanischer Kultur bietet z.B. die Lebensbeschreibung von Gustavus Vassa, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* (London, 1789).

Taught me benighted soul to understand
That there's a God, that there's a Saviour too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eyes,
"Their colour is a diabolic die."
Remember, *Christians, Negroes*, black as *Cain*,
May be refine'd, and join th'angelic train.²⁴

Obwohl diese Zeilen bereits deutlich die Internalisierung der "standards of the masterclass" verraten, bleibt das Wissen um den kulturell vermittelten negativen Mythos der dunklen Hautfarbe, der für den "bekehrten" Afrikaner einer Art psychologischen Flagellantismus gleichkam, unverkennbar.²⁵ Gerade in der afro-amerikanischen Literatur, deren Beginn Phillis Wheatley gemeinsam mit Jupiter Hammon - ebenfalls ein Sklave - markiert und die aufgrund ihrer spezifischen Entstehungsbedingungen in besonderem Maße von der Frage nach Identität und kulturellem Selbstverständnis bewegt wird, finden sich immer wieder Versuche der Zurückweisung und Dekonstruktion des Mythos von der geschichtslosen, animalischen Natur des Schwarzen.

So beginnt die 1845 erschienene und neben der *Autobiography of Benjamin Franklin* und *The Education of Henry Adams* wahrscheinlich bekannteste amerikanische Lebensbeschreibung, die *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave - Written by himself* (1845), mit einem Verweis auf die radikale Verweigerung von Identität durch "Geschichte":

I was born in Tuckahoe, near Hillsborough, and about twelve miles from Easton, in Talbot county, Maryland. I have no accurate knowledge of my age, never having seen any authentic record containing it. By far the larger part of the slaves know as little of their age as horses know of theirs, and it is the wish of most

²⁴ *The Poems of Phillis Wheatley*, ed. Julian D. Mason, Jr. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966), S. 7.

²⁵ "Mythos" wird hier im Sinne von Roland Barthes verstanden, d.h. "que le mythe est un système de communication, c'est un message". Barthes' Definition betont auch die Historizität des Mythos und läßt sich insofern besonders gut an das oben Gesagte anschließen: "Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire: il ne saurait pas surgir de la nature des choses". *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957), S. 193-94.

masters within my knowledge to keep their slaves thus ignorant. I do not remember to have ever met a slave who could tell of his birthday. They seldom come nearer to it than planting-time, harvest-time, cherry-time, spring-time, or fall-time. The white children could tell their ages. I could not tell why I ought to be deprived of the same privilege.²⁶

Wie die meisten der vor allem um die Mitte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl verfaßten *slave narratives* will auch diese, gemäß den Konventionen der autobiographischen Form, den Leser zunächst über Umstände, Zeit und Ort der Geburt des Protagonisten - natürlicher Anfang jeder Lebensgeschichte - informieren. Doch die Tatsache, daß durch die gezielte Nicht-Aufnahme (sic!) in das örtliche Geburtenregister dem Protagonisten für immer die Möglichkeit zur exakten Datierung dieses Ereignisses, und damit seines Lebensalters, genommen ist, stellt ihn nicht nur außerhalb der historischen Kontinuität seiner Umgebung, sondern verhindert im Grunde gerade jenes Bewußtsein von "Originalität", das als Voraussetzung für den autobiographischen Akt eigentlich unerlässlich ist. Konsequenter beschreibt Douglass deshalb die Situation der Afro-Amerikaner unter der Sklaverei als die von Arbeitstieren, deren Dasein allein vom Rhythmus der Jahreszeiten bzw. den Zyklen agrarischer Produktion bestimmt wird. Diesem totalen Ausschluß vom gesellschaftlichen und historischen Diskurs der Zeit²⁷ setzt die *Narrative* dann allerdings eine ebenso radikale wie scharfsichtige Analyse der Psychologie des Sklavenhalters entgegen, die den Autor - stellvertretend für alle Schwarzen - im selben Maße als kognitiv und menschlich überlegen erweist, in dem das kulturelle, ethische und religiöse Wertesystem seiner Unterdrücker sich zur bloßen Farce, zur Fassade entmenslichter, pervertierter Kreaturen reduziert. Damit aber wird nicht nur die anfangs scheinbar widerspruchslos hingegenommene "Animalisierung" - der Schwarze als dumpfes, instinktgeleitetes Arbeitsvieh -

²⁶ In Frederick Douglass, *The Narrative and Selected Writings*, ed. Michael Meyer (New York: The Modern Library, 1984), S. 18.

²⁷ Genau 12 Jahre nach Erscheinen der *Narrative* hat Richter Roger B. Taney in einem berühmten Urteil im Fall Dred Scott vs. Sanford festgestellt, "[Afro-Americans] are not included, and were not intended to be included under the word citizen in the constitution, and can therefore, claim none of the privileges which that instrument provides for and secure the citizens of the United States". Zitiert bei Dormon/Jones, *The Afro-American Experience*, S. 251.

wirkungsvoll als Wunschprojektion euro-amerikanischer Kultur zurückgewiesen, sondern eben diese als das eigentliche Opfer, als "Sklave" des Systems bzw. seiner Ideologie und selber bis zur Unkenntlichkeit regrediert, aus dem Text entlassen.²⁸

²⁸ Vgl. auch "Three Studies of Frederick Douglass' Narratives", in *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, eds. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of American, 1979), S. 171-233. - Zur Entstehung und Bedeutung von »slave narratives« außerdem Francis Smith Foster, *Witnessing Slavery: The Development of Ante-Bellum Slave Narratives* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1979); *The Art of Slave Narrative: Original Essays in Criticism and Theory*, eds. John Sekora and Darwin Turner (Macomb, Ill.: University of Illinois Press, 1982); John Sekora and Houston A. Baker, Jr., "Written off: Narratives, Master Texts and Afro-American Writing from 1760 to 1945", in *Studies in Black American Literature: Vol. I*, ed. John Weixelmann (Greenwood, Florida: Penkevill, 1984), und William L. Andrews, *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1986).

4. Retelling His-story:

Ein Exkurs in die mündliche Kultur Afro-Amerikas

Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
Nah wohnen, ermattend auf

Getrenntesteten Bergen,
So gib unschuldig Wasser,
O Fittige gib uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehen und wiederzukehren.

Friedrich Hölderlin, "Patmos"

When I get to heaven, gwine be at ease,
Me and my God gonna do as we please.
Gonna chatter with the Father, argue with the Son,
Tell um 'bout the world I just come from.

slave song

Dem gewaltsam erzwungenen Verzicht auf Teilhabe an der "offiziellen" Geschichte Nordamerikas, den Douglass in einer späteren, erweiterten Fassung seiner Autobiographie durch den Hinweis "slavery left me without an intelligible beginning in the world" noch zusätzlich hervorgehoben hat, stand jedoch von Anfang an die identitätsstiftende, integrierende Kraft einer genuin afro-amerikanischen Kultur gegenüber.¹ Da das institutionalisierte System der *chattel slavery* Akkulturation und Einbindung in die dominante, euro-amerikanische Gesellschaft *de facto* unmöglich machte, hielten die verschleppten Afrikaner - trotz gezielter Behinderung durch Verbote oder strategische Maßnahmen wie die Zusammenlegung von Sklaven unterschiedlicher ethnischer und sprachlicher Herkunft - an den mitgebrachten Formen mündlicher Kultur fest und versuchten, diese an die Erfordernisse der neuen Umgebung anzupassen. *Spirituals*, »slave songs«, magischer und religiöser Volksglaube sowie die zahlreichen *folk* und *trickster tales*

¹ Frederick Douglass, *My Bondage and My Freedom*, (1855; reprint New York: Dover Publications, 1969), S. 36.

der Schwarzen sind zwar inhaltlich auf die veränderte Realität einer physisch und psychisch unterdrückten Minderheit bezogen, sie bleiben jedoch in ihrer formalen Struktur und der ihnen zugrunde liegenden Weltanschauung weitgehend den Traditionen des afrikanischen Mutterlandes verpflichtet. So kommt Lawrence Levine in einer wegweisenden Untersuchung zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte afro-amerikanischer *oral culture* zu dem Ergebnis:

Slave songs present us with abundant evidence that in the structure of their music and dance, in the uses to which music was put, in the survival of the oral tradition, in the retention of such practices as spirit possession which often accompanied the creation of spirituals, and in the ways in which the slaves expressed their new religion, important elements of their shared African heritage remained alive not just as quaint cultural vestiges but as vitally creative elements of slave culture.²

Auch die Ausbildung eines eigenen Idioms, des *Black English*, dessen strukturelle Abweichungen von der Hochsprache weniger die mangelnde Beherrschung des Standardenglisch als vielmehr die trotzige Forderung nach kultureller Autonomie zum Ausdruck bringen, muß in diesem Zusammenhang gesehen werden. Seine besondere Betonung von Rhythmus und Klang sowie die Neigung zu plastischen, lautmalerisch-expressiven Ausdrucksformen verweisen unmittelbar auf die Existenz einer lebendigen *oral tradition* und ihren herausragenden Stellenwert in der Binnenkommunikation der Afro-Amerikaner.³

² L. W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness - Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (Oxford /New York: Oxford University Press, 1978), S. 53. Vgl. dazu auch James H. Dorman und Robert R. Jones, *The Afro-American Experience - A Cultural History Through Emancipation* (NY, 1974); George P. Rawick, *From Sundown to Sunup: The Making of the Black Community* (Westport, Conn., 1972); Winthrop Jordan, *White over Black* (Chapel Hill, 1968); Eugene D. Genovese, *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made* (NY, 1974), sowie V. P. Franklin, *Black Self-determination - A Cultural History of the Faith of the Fathers* (Westport, Conn., 1984).

³ Wie jede Sprache so ist auch das *Black English* ein Abbild seiner kulturspezifischen Entstehungsbedingungen, "the grammar of cultural behavior" (Bernd Ostendorf, "Black Poetry, Blues, and Folklore: Double Consciousness in Afro-American Oral Culture", *Amerikastudien* 20, Nr.2 (1975), S. 219). In ihrem Aufsatz "Black English: Expression of the Afro-American Experience" hat Sheila Walker diesen Zusammenhang beschrieben: "Language is a key to the understanding of a culture because the language reflects the beliefs, attitudes, feelings - in short, the entire

Wie Levine zeigen konnte, lassen die einzelnen Genres schwarzer *folk culture* zwar eine schwerpunktmäßige Ausrichtung auf bestimmte Bereiche afro-amerikanischen Lebens erkennen, allen gemeinsam ist jedoch, daß sie auf zweifache Weise wirken. Zum einen vermischen sich in ihnen für Außenstehende oft unmerklich spielerische, kathartische und auf Widerstand zielende Elemente. Sie verfolgen eine Strategie der Demystifikation, der Zurückweisung und Demontage rassistischer (weißer) Stereotypisierung und stellen gleichzeitig positive Identifikationsmöglichkeiten bereit. Zum anderen aber konservieren sie wesentliche Aspekte traditioneller afrikanischer Lebenspraxis und erlauben damit eine in der Tendenz zu den Angeboten der dominanten Kultur gegenläufige Gruppensozialisation. So unterscheidet sich die (teilweise physische) Unmittelbarkeit, mit der die Sklaven in *spirituals*, *ring shouts* und *sermons* die abenteuerträchtigen Geschichten um Cain, Moses, Jonah u.a. als Erzählungen des eigenen Schicksals, ihrer Verschleppung und Knechtschaft, interpretierten, deutlich von der typologischen, linearen "Historizität" gängiger weißer Bibelepik. Hierzu noch einmal Lawrence Levine:

The God the slaves sang of was neither remote nor abstract but as intimate, personal, and immediate as the Gods of Africa has been. [...] The same sense of sacred time and space which shaped the slave's portrait of his gods and heroes also made his visions of the past and future immediate and compelling. Descriptions of the crucifixion communicate a sense of the actual presence of the singers. [...] The shout (a counterclockwise, shuffling dance which frequently lasted long into the night) often became a medium through which the ecstatic dancers were transformed into actual participants in historic actions: Joshua's army marching around the walls of Jericho, the children of Israel following Moses out of Egypt.⁴

world view - of a people." In *Black World* 20, No.8 (June 1971), S. 6. Dazu außerdem J. L. Dillard, *Black English - Its History and Usage in the United States* (New York: Random House, 1972); Geneva Smitherman, *Talkin' and Testifyin' - The Language of Black America* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1977); Roger D. Abrams, *Talking Black* (Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1976); Henry-Louis Gates, Jr., "Dis and Dat: Dialect and the Decent", in *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction* (New York: Modern Language Association of America, 1979), und Zora Neale Hurston, "Characteristics of Negro Expression", in *The Sanctified Church* (Berkeley, CA.: Turtle Island, 1984), S. 41-78.

⁴ Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, S. 35-38.

Sowohl die Aufhebung der historischen Distanz als auch die Unmittelbarkeit und Kommunalität, wie sie die afro-amerikanische Adaption des Christentums auszeichnet, deutet demnach auf eine andere, von der "Geschichtlichkeit" westlichen Denkens verschiedene Erfahrung von Raum und Zeit hin.⁵

Gleiches gilt für den weiten Bereich des afro-amerikanischen Volks- und Aberglaubens sowie des Hoodoo-Kultes, eine Abart der afrikanisch-haitianischen Mischreligion *Vodun* (oder *Vodou*). Auch sie entstammen dem *sacred universe* afrikanischer Weltanschauung, in dem nicht nur die Grenzen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Seele und Körper, Gott und Mensch relativ und fließend sind, sondern auch die Frage nach Kausalität, zumindest insofern sie sich auf die rational erklärable Ableitung einer Ursache-Folge-Beziehung beschränkt, unbedeutend ist.⁶ Gerade das Erklärungsdefizit aber, das die Weißen gegenüber den nicht seltenen Erfolgen dieser "Zauberei" empfanden, wirkte auf schwarzer Seite dem Zerrbild des "primitiven", geschichtslosen "Negers" entgegen und garantierte der afro-amerikanischen Bevölkerungsgruppe damit, wenn auch unausgesprochen, ein Stück kultureller Identität.⁷ Daß die psychologische Kraft dieses Naturglaubens sich auch im alltäglichen Überlebenskampf der Sklaven, im passiven und aktiven Widerstand gegen ihre Unterdrücker als äußerst wirkungsvoll erweisen konnte, gestand selbst der ansonsten eher skeptische, auf kritische Analyse vertrauende Frederick Douglass ein. Wie er dem Leser in der ersten Version seiner Lebensbeschreibung, der *Narrative of Frederick Douglass, An American*

⁵ Was Kierkegaard etwa um die gleiche Zeit veranlaßte, in einem ganzen Buch (*Die Wiederholung*) über die Unmöglichkeit der "Wiederkehr des Gleichen" zu philosophieren, schien einem durch den Sieg des Nordens gerade befreiten Sklaven offensichtlich keine Schwierigkeiten zu bereiten. Befragt, wie er über den ermordeten Präsidenten Lincoln denke, antwortete er: "Lincoln died for we, Christ died for we, and me believe him de same mans". Zitiert bei Levine, *Op.cit.*, S. 137.

⁶ Dazu W. E. Abraham, *The Mind of Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 1962); John S. Mbiti, *African Religions & Philosophy* (New York: Praeger Publishers, 1970). Mit dem Einfluß Afrikas auf die afro-amerikanische Kultur setzen sich u.a. auseinander Roger Bastide, *African Civilizations in the New World* (New York: Harper, 1971), und Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy* (New York: Vintage Books, 1984), vor allem "The Rara of the Universe": *Vodun Religion and Art in Haiti*", S. 161-192.

⁷ Vgl. Levine, "The Quest for Control: Slave Folk Beliefs", in *Black Culture and Black Consciousness*, S. 55-80.

Slave, nahelegt, fand er nicht zuletzt aufgrund der suggestiven Wirkung einer "präparierten" Wurzel, die ihm ein in Afrika gebo-rener Mitsklave zum Schutz vor der drohenden Bestrafung gegeben hatte, den Mut, sich gegen den weißen Pächter Covey zur Wehr zu setzen. Die Entscheidung zum offenen Widerstand aber - "from whence came the spirit I don't know", wie Douglass in einem für ihn typischen *understatement* bemerkt - stellt einen Wendepunkt in seiner "bescheidenen Geschichte", ein zentrales Moment seiner Menschwerdung dar ⁸:

The circumstances leading to the change in Mr. Covey's course toward me [dieser wagt es von nun an nicht mehr, gegen Douglass handgreiflich zu werden] form an epoch in my humble history. You have seen how a man was made a slave; you shall see how a slave was made a man.⁹

Und in Charles W. Chesnutts 1899 erschienenem Erstlingswerk *The Conjure Woman*, einem schwarzen Gegenentwurf zur romantisch-beschönigenden Darstellung des sklavenhaltenden Südens durch die Autoren der sogenannten *plantation school*, gerät Hoo-Doo-Zauberei sogar zur zentralen Metapher für die grundsätzliche Verschiedenheit von afro- und euro-amerikanischer Lebenseinstellung.¹⁰ Auch hier nimmt eine der Geschichten des ehemaligen Sklaven Julius McAdoo - "The Goophered Grapevine" - die schon von Douglass erwähnte, gewaltsam erzwungene Ausrichtung des abhängigen Schwarzen am Ablauf der Jahreszeiten, dem Rhythmus von Aussaat-, Blüte- und Ernteperioden auf, legt aber neben

⁸ Dazu auch Bernd Ostendorf, "Violence and Freedom": The Covey Episode in Frederick Douglass' *Autobiography*", in *Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Gesellschaft*, eds. Dieter Meindl u. Friedrich W. Horlacher (Erlangen: Universitätsbund Erlangen, 1985).

⁹ Frederick Douglass, "Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave - Written by Himself", in *The Narrative and Selected Writings*, ed. Michael Meyer (New York: The Modern Library, 1984), S. 75.

¹⁰ Vgl. dazu auch C. O. Ogunyemi, "The Africaness of *The Conjure Woman* and *Feather Woman of the Jungle*", in *Ariel* E 8 (1977), S. 17-30. - In jüngerer Zeit ist es dann vor allem das Werk Ishmael Reeds, in dem »HooDooism« zum tragenden Moment einer kritischen Bestandsaufnahme euro-amerikanischer Kultur gerät. Reed, von dem in Teil III dieser Untersuchung noch eingehender die Rede sein wird, bezeichnet seine Romane ausdrücklich als *HooDoo writing*, als "[an] artistic guerilla warfare against the Historical Establishment!". "Ishmael Reed", in *Interviews With Black Writers*, ed. John O'Brien (New York: Liveright, 1973), S. 179.

dem Protest gegen die Unmenschlichkeit des Systems noch eine andere, weitergehende Deutungsmöglichkeit nahe. Durch den Zauber der ortsansässigen "conjure woman" verändert sich der Körper des neuangekauften Sklaven Henry parallel zum Wachstumszyklus des Weinbergs, in dem er zur Arbeit abgestellt ist. Im Frühjahr, wenn die ersten Reben knospen, entwickelt er immense Kräfte, bekommt dichtes, buschiges Haar und ein allgemein jugendliches Aussehen. Im Herbst und in den Wintermonaten dagegen, nachdem die Lese eingebracht ist, verliert er seine Haare wieder, wird schwach, greisenhaft und ist durch starken Rheumatismus fast völlig gelähmt. Als Dugal McAdoo, der Plantagenbesitzer, diese ungewöhnliche Veränderung bemerkt, entschließt er sich zu einer gewinnversprechenden Transaktion. Jeweils im Frühjahr verkauft er den jetzt stämmigen, jugendlichen Sklaven zum handelsüblichen hohen Preis, um ihn alsdann, gealtert und scheinbar wertlos geworden, im darauffolgenden Herbst gegen geringe Entschädigung wieder zurückzunehmen. Durch die beträchtliche Rendite dieser Eulenspiegelerei ermutigt, glaubt McAdoo, mit Hilfe von Rationalisierungsmaßnahmen nun auch die Erträge des Weinbergs steigern zu können. Doch die erhoffte Profitmaximierung bleibt aus. Eine nicht mehr artgerechte Pflanzung und der unverträgliche Kunstdünger lassen die Reben nach und nach absterben. Damit aber ist auch Henry, dessen Schicksal unwiderruflich an den Zustand der Pflanzen geknüpft war, die Möglichkeit zur Regeneration durch den wiederkehrenden, alljährlichen Eintritt in einen neuen Lebenszyklus für immer genommen. Plastisch und eindringlich inszeniert Chesnutt im Kräftevergleich von afrikanisch-vitalistischem Naturglauben und westlicher Fortschrittsideologie nicht nur die heute vieldiskutierte Tendenz der letzteren zum "Pyrrhussieg", sondern auch die zeitlich gerichtete, historische Dimension eines absoluten Todes, wie er mit einer auf Naturbeherrschung, auf Störung statt auf Einbindung in natürliche Kreisläufe basierenden Denkweise in die Welt kam.¹¹

¹¹ In ganz ähnlicher Weise steht auch in *Things Fall Apart* (1958), einem Roman des Nigerianers Chinua Achebe, die Verletzung des natürlichen Kreislaufs im Mittelpunkt der Konfrontation von Tradition und Fortschritt. Onkonkwo, der Protagonist des Romans, lebt in der ständigen Furcht, seinem Vater ähnlich (sic!) zu sein. Dieses fast paranoide Zurückweisen der eigenen Vergangenheit entfremdet ihn immer mehr von der auf *repetition* und *mythic timelessness* gerichteten Dorfgemeinschaft seines Heimatortes Umuofia und führt schließlich dazu, daß er dreimal gegen das Gebot der Erdgöttin Ani verstößt, vor der Aussaat eine Woche des Friedens

Macht sich die Nähe und der ungebrochene Einfluß afrikanischer Kosmologie am deutlichsten in den religiösen Liedern, den *spirituals*, »slave songs« und *ring shouts* sowie im Volksglauben und den Hoodoo-Praktiken der Schwarzen bemerkbar, so sind die zahlreichen *folk*, *animal* und *trickster tales*, ein weiterer zentraler Bereich afro-amerikanischer *oral culture*, vorrangig darauf abgestellt, sich kritisch mit den rassistischen Mythen und Idiosynkrasien weißer Kultur auseinanderzusetzen und, wann immer möglich, deren Anspruch auf geistige Überlegenheit und gesellschaftliche Vorherrschaft zu unterlaufen. Teils offen, teilweise aber auch versteckt und nur durch Kenntnis bestimmter, in der schwarzen Gruppenkultur verankerter Codes dechiffrierbar versuchen diese Geschichten, der negativen Beurteilung des Afro-Amerikaners im Blickwinkel "offizieller" Geschichte eine eigene, positive Version entgegenzusetzen. Sie erzählen "Geschichte von unten" oder besser, angesichts des notorischen Ausschlusses der Schwarzen aus der menschlichen Gemeinschaft überhaupt, "von außen". Dabei konzentrieren sie sich ebenso auf die Umwertung rassistischer, meist dem Christentum entlehnter Schöpfungsmythen, auf die Betonung ethnischer und spiritueller Bindungen an das Mutterland Afrika oder die Revision der Beziehungen von *master* und

und der Gewaltlosigkeit zu begehen. Auf jede dieser Verletzungen, die eine Mißachtung des natürlichen, zyklischen Ablaufs der Jahreszeiten darstellt, folgt gemäß traditioneller Ibo-Kultur Bestrafung und Opfer. Um die Verärgerung Anis und damit eine Störung der Harmonie von Natur und Mensch durch Umofia abzuwenden, muß Okonkwo - wie schon Ödipus auf Kolonos - für sieben Jahre ins Exil. Während seiner Abwesenheit wird der Stamm durch die englische Kolonisation unwiderruflich mit »Geschichte«, mit einer linearen, irreversiblen Konzeption von Zeit konfrontiert. Okonkwo, der in der ablehnenden Haltung gegenüber seinen Vorfahren diese Entwicklung bereits symbolisch vorweggenommen hat, seine Bestrafung ironischerweise aber traditionell, d.h. mit der Möglichkeit des Wiedereintritts in einen gleichbleibenden Lebenszyklus, interpretiert, findet bei seiner Rückkehr völlig veränderte Lebensbedingungen vor. Er tötet einen Boten der örtlichen Kolonialverwaltung - eine Tat, die früher einem mutigen Krieger angemessen war, jetzt aber völlig ihren Sinn verloren hat - und begeht daraufhin, nach Auffassung der Ibo erneut eine Tabuverletzung, Selbstmord. Für den weißen Bezirkskommandanten, der seine Erfahrungen in Afrika gerade in einer Geschichte (!) der "Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger" zusammenfaßt, kommt dem tragischen Schicksal Okonkwos im Kontext der Verbreitung westlicher Zivilisation dagegen lediglich »anekdotische« Bedeutung zu: "The story of this man who had killed a messenger and hanged himself would make interesting reading. One could almost write a whole chapter on him. Perhaps not a whole chapter but a reasonable paragraph, at any rate. There was so much else to include, and one must be firm in cutting out details." Chinua Achebe, *Things Fall Apart* (London: Heinemann, 1958), S. 191.

slave wie auf die kritische Beurteilung zeitgeschichtlicher Ereignisse im allgemeinen. Ungeachtet der herrschenden Meinung ihrer Umgebung entwickeln diese "slave versions of history" (Levine) durchaus selbständige, vorrangig an den eigenen Bedürfnissen orientierte Einschätzungen prominenter historischer Figuren wie George Washington, Andrew Jackson oder Abraham Lincoln. So sagt zum Beispiel eine Geschichte dem Südstaatler und ehemaligen Präsidenten der USA General Jackson den Ausspruch nach: "Before he would see niggers free he would build a house nine miles long and put them in it, and burn every one of them up. A dirty old rascal; now he is dead and gone". Ganz anders dagegen die Beurteilung des vermeintlichen "nigger lovers" Abraham Lincoln. "He", so erinnert sich ein Sklave in Mississippi, "come here to talk with us. He went all through de country just a-rantin' an' a-preachin' about us being his black brothers. De master didn't know nothing about it, cause it was sorta secret-like. It sure riled de niggers up and lots of 'em run away".¹² Wie diese Beispiele zeigen, besaßen die Afro-Amerikaner dem äußerst spärlichen Informationsfluß und der erzwungenen Unterwerfung nach außen zum Trotz offenbar ein unfehlbares Gespür für Freund und Feind. Daß es ihnen dabei kaum auf Authentizität, auf historische Detailtreue und Beweisbarkeit ankam, ist augenscheinlich. Im Vordergrund stehen vielmehr das Exemplarisch-Didaktische der Aussage sowie die psychologische Schubkraft, die eine Legende wie die um den konspirativen Besuch Lincolns - "it sure riled de niggers up" - zu entfalten vermag.

Entscheidend ist in unserem Zusammenhang auch der Entstehungskontext dieser Geschichten. Dan Ben Amos, einer der führenden Volkskundler in den USA, hat den Unterschied zwischen mündlicher und literarischer Kultur auf die Formel gebracht: "In it's cultural context, folklore is not an aggregate of things, but a process, a communication process, to be exact".¹³ Während der literarische Text schriftlich fixiert und damit unabhängig von seinem Verfasser als ein jederzeit einsehbares "Dokument" vorliegt,

¹² Zitiert bei L. Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, S. 88.

¹³ Dan Ben-Amos, "Toward a Definition of Folklore", in *Journal of American Folklore* 84 (1971), S. 9. Dazu außerdem Malich Soumah, "La littérature orale", in *Notre Librairie* 88/89 (1987), S. 23-32.

ist die mündliche Erzählung einmalig, ephemer, d.h. *performance*. Sie ist nur in ihrer Entstehung und dem dazugehörigen Kommunikationskontext denkbar, besitzt also keine feste äußere Form, sondern lebt von und verändert sich mit der jeweils neuen Kommunikationssituation zwischen Sprecher und Publikum. Im Gegensatz zum literarischen Text kennt die mündliche Erzählung deshalb auch keinen »Autor«, sondern ist ein Produkt bestimmter, kulturspezifischer Traditionen und des immer wieder neuen Zusammenspiels zwischen dem Interpreten dieser Tradition und seinen Zuhörern. Susan Blake hat dieses Verhältnis folgendermaßen umschrieben:

The selfconscious artist tells a story to suit himself, and the audience takes it or leaves it. The folkstoryteller chooses and adopts a traditional text according to the occasion and the audience. The folk audience, therefore, participates in the story-telling [...].¹⁴

Der auf Beteiligung und kollektives Einverständnis zielende mündliche Erzählvorgang setzt demzufolge, im Gegensatz zum "Originalitätsprinzip" literarischer Kultur, auch ein anderes Verhältnis zur Vergangenheit, zu Vorläufern und früheren Interpreten eines über viele Generationen tradierten Textes voraus. Trotz der rhetorischen und kreativen Eigenleistung des Erzählers, die jedoch häufig erst durch Interaktion mit anderen Teilnehmern dieses Kommunikations-"Ereignisses" stimuliert wird, ist der Anspruch auf Originalität, auf künstlerische Urheberchaft oralen Kulturen weitgehend fremd geblieben.¹⁵ Im Gegenteil, eigenmächtiges Revidieren oder *renarrating* einer Geschichte gefährdet langfristig sowohl die Weitergabe als auch den Bestand der darin formulierten kollektiven Erfahrung und wird deshalb vom Publikum nur selten goutiert. Ein anschauliches Beispiel hierfür gibt der afrikanische Religionsphilosoph und Kulturhistoriker John S. Mbiti. In seiner Untersuchung von Geschichten und Legenden der Akamba in

¹⁴ Susan L. Blake, "Old John in Harlem: The Urban Folktales of Langston Hughes", in *Black American Literature Forum* 14, No.3 (1980), S. 100.

¹⁵ Lawrence Levine beschreibt die Entstehung von *slave songs* als gleichzeitiges Produkt von "improvisational" und "communal consciousness", von "individual and mass creativity". "Slave Songs and Slave Consciousness", in *Anonymous Americans: Explorations in Nineteenth-Century Social History*, ed. Tomaro K. Hareven (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971), S. 107-108. Dazu auch Zora Neale Hurston, "Originality" bzw. "Imitation", in *The Sanctified Church*, S. 58-59.

Ostafrika heißt es dazu:

The plot of a story follows an underlying logic, and listeners are not supposed to ask why this (and not the other) event happened in the course of the story - unless a poor narrator has to be reminded of his omissions. The individual reciter ought not, generally, to alter the logic, otherwise this spoils the whole story, and some listeners might say to him, "Ngewa sya muthemba usu ko ithelaa uu!" ("stories of that nature do not end like that!").¹⁶

Die Relevanz dieser Unterschiede von *mündlicher* und *literarischer* Erzählung hinsichtlich eines anderen, "origozentrischer" Geschichte gegenläufigen Bewußtseins von Zeit und Raum wird sofort ersichtlich, wenn man sich vor Augen hält, daß Historiographie und geschichtliches Denken, wie bereits erwähnt wurde, unmittelbar von der Entwicklung einer hochorganisierten Schriftsprache abhängt. Erst die Möglichkeit, Vergangenheit unter Umgehung der direkten Kontrolle durch die aufmerksame Zuhörerschaft des Geschichtenerzählers auf- und damit auch "neu"-zuschreiben, bewirkte den Übergang von *genealogoi* zu *historia*.

Natürlich verlieren Geschichten, wie sie von Mitgliedern der schwarzen Gemeinde in den Romanen von Gaines und Bradley erzählt werden, ihren Charakter als Elemente mündlicher Kultur, als Bestandteile einer auf aktive Beteiligung und Einflußnahme des Zuhörers ausgerichteten, kommunalen Erzählsituation. Da nach Ben-Amos Folklore ein Kommunikationsprozeß und eben kein statisches, technisch reproduzierbares Phänomen ist, büßt sie durch ihre Festschreibung auf eine bestimmte äußere Form unwiederbringlich alle wesentlichen Merkmale ihrer eigentlichen Bestimmung ein.¹⁷ Als Teil einer literarischen »Geschichte« werden mündlich berichtete »Geschichten« formal gewöhnlich entweder zur Rahmenerzählung (etwa in Conrads *The Heart of Darkness* und

¹⁶ John S. Mbiti, *Akamba Stories* (Oxford: Clarendon Press, 1966), S. 28.

¹⁷ So bemerkt Robert Hemenway in einem Aufsatz zu Zora Neale Hurstons *Jonah's Gourd Vine*: "We have to accept the fact that an author does not use folklore. Consciously or unconsciously an author represents, adapts, or transforms phenomena that existed during a prior communication event. What one studies is folklore and literature; the location of the analysis is the interface between the two". "Are You a Flying Lark or a Setting Dove?", in *Afro-American Literature*, ed. Dexter Fisher and Robert Stepto (New York: Modern Language Association of America, 1978), S. 130.

Zora Neale Hurstons *There Eyes Were Watching God*) oder aber, und dies ist der häufigere Fall, zur Anekdote.¹⁸ Nur selten behalten sie dabei jene Eigentümlichkeit mündlicher Erzählung, ihre "handwerkliche Form" und ihre Ausrichtung auf das "praktische Interesse", von der Walter Benjamin gesagt hat, sie hafte der Geschichte des Erzählers an "wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale".¹⁹ Im Roman, dessen hochorganisierte Struktur auch die mit äußerster Beiläufigkeit eingebrachte Geschichte vereinnahmt, kommt ihnen deshalb - um bei Walter Benjamin zu bleiben - ein ähnlicher Stellenwert zu wie dem »Sprichwort«. Sie sind bloß noch "Ideogramm einer Erzählung", "Trümmer, die am Platz von alten Geschichten stehen".²⁰ Ihre Bedeutung kann also nicht darin liegen, über das eigentlich "Literarische" des Textes hinwegzutäuschen, selbst dann nicht, wenn eine maximale Annäherung an die kontextuellen Bedingungen der mündlichen Erzählung erreicht wird (wie z.B. in Zora Hurstons *Mules and Men*).²¹ Um so mehr Beachtung verdienen sie aber dort, wo *story telling*, wo die Herstellung einer »Geschichte« als solches problematisiert wird. Gerade im Roman, dem Lebensraum des "Individuums in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann", der, so Benjamin, im Grunde gegen das

¹⁸ Wie Scholes und Kellogg ausgeführt haben, war es vor allem die neuerworbene Rolle des »Autors«, die mittelalterlichen Schriftstellern wie Wolfram von Eschenbach, Chrétien de Troyes oder Chaucer Schwierigkeiten bereitete. Ohne auf eine literarische Erzähltradition zurückgreifen zu können, standen sie vor dem Problem, sich fiktiven Lesern als fiktive Erzähler präsentieren zu müssen. Als natürlichster Ausweg bot sich an, die gewohnte Sprecher/Hörer-Situation oraler Vermittlung zu imitieren und als Rahmen in die literarische Handlung einzubauen. So lassen Chaucers *Canterbury Tales* den Leser glauben, die einzelnen Geschichten würden unter wallfahrenden Pilgern erzählt werden, und Wolframs Erzähler geht sogar soweit, seinen Lesern "einzugestehen", er sei Analphabet und unfähig, auch nur einen einzigen Buchstaben zu schreiben. *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1966), S. 55. In der endgültigen Fassung eines schriftlich fixierten Textes muß die Rahmenerzählung jedoch ebenso "literarisch" bleiben wie die Erzählungen des Hausmädchens in Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1986), die anfänglich in einer bezogenen Auflage auch als Tonbandaufnahme beigefügt waren.

¹⁹ Walter Benjamin, "Der Erzähler", in *Illuminationen*, S. 393.

²⁰ Ebd., S. 410.

²¹ Vgl. auch meine Ausführungen in "Oral Narrative and Literary Text: Afro-American Folklore in *Their Eyes Were Watching God*", in *Callaloo* 11, No.3 (Summer, 1988), S. 627-635.

Erzählen selbst gerichtet ist, kann der Abstand zur funktionalen, an der Weitergabe kollektiver Erfahrung orientierten mündlichen Erzählung zum eigentlichen Thema werden.²² Bevor diesem Zusammenhang jedoch an einzelnen Textbeispielen genauer nachgegangen werden kann, ist es notwendig, sich mit der Vertextung von Geschichte in der literarischen Form im allgemeinen bzw. - mit Blick auf den Gegenstand dieser Untersuchung - in der Autobiographie und im Roman im besonderen, auseinanderzusetzen.

Das Zusammenfallen von »Geschichte« und »Erzählung« im afro-amerikanischen Roman kann als »Anzeichen« für die »Problematik« der »Geschichte« und »Erzählung« angesehen werden. In der »Geschichte« wird die »Vergangenheit« als »Faktum« dargestellt, während die »Erzählung« die »Vergangenheit« als »Fiktion« darstellt. Die »Geschichte« ist »objektiv«, während die »Erzählung« »subjektiv« ist. Die »Geschichte« ist »linear«, während die »Erzählung« »nicht-linear« ist. Die »Geschichte« ist »faktuell«, während die »Erzählung« »fiktional« ist. Die »Geschichte« ist »klar«, während die »Erzählung« »deutlich« ist. Die »Geschichte« ist »bestimmend«, während die »Erzählung« »bestimmbar« ist. Die »Geschichte« ist »unveränderlich«, während die »Erzählung« »veränderlich« ist. Die »Geschichte« ist »absolut«, während die »Erzählung« »relativ« ist. Die »Geschichte« ist »unabhängig«, während die »Erzählung« »abhängig« ist. Die »Geschichte« ist »klar«, während die »Erzählung« »deutlich« ist. Die »Geschichte« ist »bestimmend«, während die »Erzählung« »bestimmbar« ist. Die »Geschichte« ist »unveränderlich«, während die »Erzählung« »veränderlich« ist. Die »Geschichte« ist »absolut«, während die »Erzählung« »relativ« ist. Die »Geschichte« ist »unabhängig«, während die »Erzählung« »abhängig« ist.

Das Zusammenfallen von »Geschichte« und »Erzählung« im afro-amerikanischen Roman kann als »Anzeichen« für die »Problematik« der »Geschichte« und »Erzählung« angesehen werden. In der »Geschichte« wird die »Vergangenheit« als »Faktum« dargestellt, während die »Erzählung« die »Vergangenheit« als »Fiktion« darstellt. Die »Geschichte« ist »objektiv«, während die »Erzählung« »subjektiv« ist. Die »Geschichte« ist »linear«, während die »Erzählung« »nicht-linear« ist. Die »Geschichte« ist »faktuell«, während die »Erzählung« »fiktional« ist. Die »Geschichte« ist »klar«, während die »Erzählung« »deutlich« ist. Die »Geschichte« ist »bestimmend«, während die »Erzählung« »bestimmbar« ist. Die »Geschichte« ist »unveränderlich«, während die »Erzählung« »veränderlich« ist. Die »Geschichte« ist »absolut«, während die »Erzählung« »relativ« ist. Die »Geschichte« ist »unabhängig«, während die »Erzählung« »abhängig« ist.

²² Benjamin, Op.cit., S. 389.

Teil II

1. Geschichtsschreibung und narrative Form

So the novelist working in secret collaboration with the Historian has perhaps tried to build with his novel a tower fully equipped with telescopes to study [...] our own horizon. Of course, the tower is crooked, and the telescope warped, but the instruments of all science - history as much as physics - are always constructed in small or large error.

Norman Mailer, *The Armies of the Night*

Fiction, you say?
Where does fact begin, and fiction leave off?
Why does the perfectly rational,
in its own time,
often sound like mumbo-jumbo?

Ishmael Reed, *Flight to Canada*

Das Zusammentreffen von »Geschichte« und »Erzählung« im afro-amerikanischen Roman der Gegenwart, von persönlichem *story-telling* einerseits und einer auf Ausgrenzung gerichteten, autoritativen Geschichtsschreibung andererseits, wirft hinsichtlich der Form- und Strukturvereinbarungen des Romans einige grundsätzliche Fragen auf, denen an dieser Stelle nachgegangen werden soll. Im Vordergrund steht zunächst die Bestimmung der unterschiedlichen Konventionen von fiktionaler und historisch-berichtender Erzählung, von *historical narratives* und *narrative fictions*. Anschließend wird dann die Problematik der literarischen Vertextung von Geschichte bzw. das Verhältnis traditionell "historisierender" Formen wie der Autobiographie und des Romans zu der in ihnen dargestellten Welt und ihre Rolle als Vermittler und Repräsentanten von geschichtlichem Bewußtsein eingehender zu erörtern sein. Um den Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht über Gebühr auszuweiten, werde ich mich dabei vorrangig auf diejenigen Aspekte konzentrieren, die zum Verständnis der hier zur Diskussion stehenden Romane beitragen können.

In der einschlägigen Literatur, die sich der Grenzziehung von Geschichte und Fiktion widmet, herrscht weitgehendes Einverständnis darüber, daß - wengleich auf unterschiedliche Weise - fiktionale Texte mindestens ebensoviel "Wahres" über eine bestimmte Epoche, ein Ereignis oder die Beziehungen von Menschen zueinander auszusagen imstande sind wie historische bzw. "eigentliche" Geschichtsschreibung.¹ Genauso selbstverständlich wird dabei allerdings vorausgesetzt, daß sich erstere vorwiegend auf eine ausgedachte, eben "fiktionale" Wirklichkeit, letztere dagegen auf tatsächlich Geschehenes, auf *hard facts* beziehen.² Ein Romanautor, der sich Rankes Arbeitshypothese, herauszufinden, "wie es eigentlich gewesen war", zu eigen machen würde, hätte deshalb *per definitionem* sein Anliegen ebenso verfehlt wie der Historiker, der versucht, "Entstehung und Untergang des römischen Reiches" in einem fiktiven Utopia anzusiedeln. Während Geschichte die Wirklichkeit als solche thematisiert, kommt sie in der Fiktion als Abbild, als Mimesis zur Darstellung. Während der historische Diskurs *a priori* durch die Chronologie der Ereignisse bestimmt ist, gehorchen Fiktionen der Chronologie des Erzählens, und damit der Einbildungskraft.³ "Narrative fictions, so Louis O. Mink, "though they may be more or less coherent, do not displace each

¹ Auf dieser Einsicht basiert z.B. die einflußreiche Romantypologie von Franz K. Stanzel: "Roman ist Fiktion, ist gedichtete Welt, in der eine - mit Hegels Worten - 'der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit' zur Darstellung gelangt. Solcherart dargestellte Wirklichkeit ist der historischen oder empirischen Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung überlegen. Sie weist ein bedeutungsvolles Sinngefüge auf, wo die Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung bedeutungsarm, ohne inneren Zusammenhang, ungegliedert, chaotisch zu sein scheint. Die Geschichte eines Julien Sorel oder eines Heinrich Lee, [...], vermittelt dem Leser einen Einblick in das Leben der Charaktere, der viel tiefere und wesentlichere Gedanken über den Sinn dieser Lebensschicksale auszulösen vermag als der Umgang mit ähnlichen Personen, die Erfahrung ähnlicher Schicksale in der Wirklichkeit". *Typische Formen des Romans*, 9. Auflage (1964; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979), S. 5-6.

² So schreibt R. G. Collingwood aus der Perspektive des Historikers: "As works of imagination, the historian's work and the novelist's do not differ. Where they do differ is that the historian's is meant to be true. The novelist has a single task only: to construct a coherent picture, one that makes sense. The historian has a double task: he has both to do this, and to construct a picture of things as they really were and of events as they really happened". *The Idea of History* (1946; reprint London: Oxford University Press, 1956), S. 246.

³ Vgl. dazu die Arbeiten von Hans Blumenberg, Rainer Warning, Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß in *Poetik und Hermeneutik 1: Nachahmung und Illusion*, Hrsg. Hans Robert Jauß (1964; Nachdr. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983).

other; each, so to speak, creates the unique space which it alone occupies rather than competing with others for the same space as historical narratives may".⁴ Offensichtlich läßt sich unsere Bereitschaft, "fiktiven" Erzählungen, etwa der Ödipus-Trilogie oder Faulkners Yoknapatawpha-Zyklus, Inkohärenz und chronologische Unstimmigkeiten zuzugestehen, während wir bei *historical narratives*, deren Sicht auf einen bestimmten Zeitraum inkompatibel ist, uns immer zugunsten einer Version entscheiden, auf das uneingeordnete Weiterleben des Mythos einer "Universalgeschichte" zurückzuführen, von Vergangenheit als verschütteter, verschleierte Wirklichkeit, als Rätsel, hinter dem sich nur eine Lösung, nur eine Wahrheit verbergen kann.⁵

Die Vorstellung von vergangener Zeit als "an untold story", einer "Geschichte" mit vorgegebenem Handlungsablauf, einmal verteilten Rollen und festgeschriebenen Höhepunkten, die es nur aufzudecken und zu erzählen gilt, ist in dieser Form - gepaart mit der Forderung nach Objektivität - ein Produkt des Historismus (Schliemanns als Sensation empfundene Ausgrabungen einiger Ruinen des alten Troja sind hierfür sowohl Symbol als auch Paradigma). Ungeachtet der Tatsache jedoch, daß das Abfassen von Geschichte nicht nur in der Antike, sondern noch im 18. Jahrhundert als *literarisches Genre* galt und in fast allen Handbüchern der

⁴ Louis O. Mink, "Narrative Form as a Cognitive Instrument", in *The Writing of History*, ed. Robert H. Canary und Henry Kozicki (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1978), S. 142. - Auf die Eigengesetzlichkeit literarischer Fiktionen im Vergleich zum zeit- und raumgebundenen historisch-chronologischen Bericht hat schon R. G. Collingwood hingewiesen: "[...] all history must be consistent with itself. Purely imaginary worlds cannot clash and need not agree; each is a world to itself. But there is only one historical world, and everything in it must stand in some relation to everything else, even if that relation is only topographical and chronological". R. G. Collingwood, *The Idea of History* (1946; repr. New York: Oxford University Press, 1980), S. 246. Vgl. auch meine Ausführungen in Kap. 2, Teil II.

⁵ "[...] I venture to claim that the concept of universal *history* has not been abandoned at all, only the concept of universal *historiography*. [...] the idea that the past itself is an untold story has retreated from the arena of conscious belief and controversy to habituate itself as a presupposition in that area of our a priori conceptual framework which resists explicit statement and examination. To say that we still presuppose, as a priori, a concept of universal history, means: we assume that everything that has happened belongs to a single and determinate realm of unchanging actuality. ('What's done is done. You can't change the past')." Louis O. Mink, "Narrative Form as a Cognitive Instrument", S. 140-41.

Rhetorik vertreten war, wurde *qua* Konvention dem historischen Text im Grunde schon immer Faktizität und das Bemühen um möglichst identische Abbildung von Wirklichkeit zugesprochen.⁶ Schon Aristoteles hat in seiner poetologischen Bestimmung der drei klassischen griechischen Dichtungsarten, des Epos, der Tragödie und der Komödie, auf diese Unterscheidung zurückgegriffen. Im neunten Kapitel der *Poetik* stellt er zusammenfassend fest:

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt - man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse -; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, das der eine das *wirklich* Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen *könnte*.⁷

Tatsächlich aber, wie Wolfgang Schadewaldt aufgezeigt hat, spielt

⁶ Vgl. Lionel Gossman, "History and Literature", in *The Writing of History - Literary Form and Historical Understanding*, ed. Robert H. Canary und Henry Kozicki (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1978), S. 3. - In seinem Aufsatz "Zur historischen Genese von Fiktion und Realität" verweist Hans Robert Jauss darauf, daß in der christlichen Ära allerdings, "die Vorherrschaft eines Wirklichkeitsbezugs" festzustellen ist, "der im Unterschied zum antiken Wirklichkeitsbegriff der momentanen Evidenz menschlicher Erkenntnis vielleicht durch eine Vergleichung des Wahrscheinlichen in Relation zum kontrafaktisch der christlichen Glaubensgewißheit charakterisiert werden kann". Da das Unglaubliche der Auferstehung Christi hier zur höchsten Gewißheit wird, entwertet es damit "das Wahrscheinliche der Alltagswirklichkeit zum bloßen Schein". Das Ende dieser Tradition besiegelt nach Jauss dann ein Werk, "das die Scheidung von Fiktion und Realität selbst zum Thema gemacht hat", der *Don Quijote* von Cervantes, "der als Grundtext der Moderne nicht allein die etablierte Scheidung von Fiktion und Realität bezeugt, sondern auch die mittelalterliche Lösung der Ontologisierung als Fiktion, das heißt als Wahnidee eines überständigen Helden enthüllt". In *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*, Hrsg. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), S. 425 u. 430.

⁷ Aristoteles, *Poetik*, Übers. und Hrsg. Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1982), S. 29, meine Hervorhebung. - Hieraus zieht Aristoteles bekanntlich den Schluß, daß die Dichtung im allgemeinen ernsthafter und philosophischer sei als die Geschichtsschreibung, "denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit". Anders ausgedrückt, die Geschichte zielt auf die "Originalität" der Ereignisse, die Dichtung dagegen auf ihre "Repräsentativität". Op.cit., S. 29.

das Aufkommen einer völlig neuen Art und Weise des Sagens oder besser des Schreibens, der Prosa nämlich, für die Bestimmung von Geschichte eine ebenso entscheidende Rolle wie das Dargestellte, der Gegenstand der Aussage selbst. Inhalt und Form bilden auch hier eine Einheit und bedingen sich gegenseitig. So bezeichnet gerade die Prosa als entwickelte Schriftsprache gegenüber dem gereimten Vers der homerischen Gesänge nicht bloß eine Verschiebung im Stilistischen, sondern den Übergang einer oralen zu einer schriftsprachlichen Kultur und damit auch "ein neues Verhältnis zur Realität".⁸ Versform, Reim und Rhythmus sind bevorzugte Ausdrucksmittel mündlicher Kultur und ihrer hohen Anforderung an die Erinnerungsleistung. Der Homerübersetzer Erick Havelock, der die *Odyssee* als ein Produkt oraler Tradition und Homer lediglich als einen ihrer begabtesten Interpreten bezeichnet hat, präzisiert das: "What we call 'poetry' is therefore an invention of immemorial antiquity designed for the functional purpose of a continuing record in oral culture. [...] A poem is more memorizable than a paragraph of prose; a song is more memorizable than a poem".⁹ Aus dem Primat der "Erinnerbarkeit", von der das Weiterleben eines mündlich tradierten Textes notwendig abhängt, lassen sich aber auch strukturelle Unterschiede im Verfahren oraler und literarischer Wissensvermittlung ableiten. In seinem Aufsatz "Oral Culture and the Literate Mind" hat Walter J. Ong vier wesentliche Merkmale mündlicher Kultur zusammengetragen:

1. Orale Kulturen denken stärker schematisch, d.h. in einer beschränkten Anzahl immer wiederkehrender Formeln, da für sie nur vermittelbar ist, was sich leicht erinnern läßt.
2. Wörter bedeuten für sie weniger objektive Information oder Analyse, als Teilnahme an dem, was bekannt ist und/oder Beeinflussung anderer Personen.

⁸ Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen*, S. 19.

⁹ Erick A. Havelock, "The Preliteracy of the Greeks", *New Literary History* 8, No.3 (Spring 1977), S. 369. Die Griechen nannten die Verbindung von Reim, Rhythmus und Melodie *mousiké*, was soviel bedeutet wie "Tochter der Erinnerung".

3. Orale Kulturen tendieren dazu (wieder aus mnemotechnischen Gründen), Konflikte zu vereinfachen, auf "good guys" und "bad guys" zu reduzieren.
4. Der mündliche Erzählvorgang ist stärker interessiert an "ongoing participation" als an "detached analysis".¹⁰

So erlaubt das homerische Epos zwar die Weitervermittlung der kollektiven Vergangenheit und ihre Verdichtung in knappen, präzisen Handlungsbildern, versagt jedoch - aus der Perspektive des Historikers - durch seine Fixierung auf leicht erinnerbare Raster die Einsicht in komplexe Wirkungszusammenhänge.¹¹ Erst die Schriftlichkeit und im besonderen die Prosa, die in der Zeit Herodots zur "entscheidenden Macht des Denkens wie des Bewußtseins wird", birgt die Möglichkeit zu wissenschaftslogischer Analyse in sich, jener "Doppelheit, daß die Geschehnisse im Bereich der realen Welt bleiben, dort aber zu größeren Einheiten sich zusammenschließen und als solche verstanden werden", die von nun an das Fundament des neuzeitlichen Geschichtsbegriff bildet.¹²

Es ist vielfach diskutiert worden, warum Aristoteles in seiner poetologischen Bestimmung der verschiedenen Dichtungsarten gerade die - nach gängigem Verständnis - "eigentliche" Poesie, die lyrische Dichtung, nicht berücksichtigt hat. Aufschlußreich in unserem Zusammenhang ist die Vermutung Käte Hamburgers, Lyrik beziehe sich im Gegensatz zu Epos und Drama auf eine nicht vorgestellte, also im Sinne Aristoteles "mimetische", sondern auf unmittelbar erlebte Wirklichkeit. Ersetzt man nämlich für einen Moment "mimetisch" durch "historisch", dann erklärt sich nicht nur, warum die Lyrik als tendenziell *ahistorische* Form in unseren bisherigen Überlegungen ausgespart blieb, sondern auch die

¹⁰ Siehe Walter G. Ong, "Oral Culture and the Literate Mind", in *Minority Language and Literature*, ed. Dexter Fisher (New York: Modern Language Association of America, 1977), S. 142-45.

¹¹ Dies sei auch der Grund, so Scholes und Kellogg, weshalb Platon die Dichter aus der Gemeinschaft der Polis verbannen wollte: "to free Greek thought, once and for all, from the tyranny of the grammar of the oral tradition". Robert Scholes und Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1966), S. 25.

¹² Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen*, S. 62 und 75.

strukturelle Nähe von erzählender und berichtender Prosa, von Erzählung und Geschichte, wie sie u.a. an der Doppelbedeutung des Adjektivs "prosaisch" (nämlich 1. in Prosa abgefaßt; und 2. sachlich-nüchtern) bis heute abzulesen ist.¹³ Daß eine derartige Substitution grundsätzlich möglich ist, d.h. auch Geschichtsschreibung letztlich nicht Wirklichkeit, "wie sie eigentlich gewesen war", sondern ein mit Hilfe narrativer Verfahren erzeugtes Abbild von Wirklichkeit, also ebenfalls eine mimetische Wirklichkeitsaussage zugrunde liegt, wird noch zu zeigen sein. Hiervon unberührt stellt sich jedoch die Frage, wie anders denn nun fiktionales Erzählen und historisch-chronologische Berichterstattung zu trennen sind, wenn a) beide in der gleichen Form, i.e. in Prosa, abgefaßt werden und sie b) in bezug auf Faktizität, auf historische Detailtreue oft nur graduelle Unterschiede aufweisen.¹⁴

Eine Möglichkeit bietet hier zweifellos der Kontext oder besser die durch gezielte Signale gesteuerte Erwartungshaltung, die der Leser dem jeweiligen Werk entgegenbringt. Untertitel wie "A Novel" oder "Erzählungen", die explizit auf den fiktionalen Charakter eines Textes hinweisen, determinieren unser Leseerlebnis ebenso wie die allgemeine Aufmachung, der Klappentext oder etwaige Besprechungen im Feuilleton, also zumeist bereits diejenigen Begleiterscheinungen des Literaturbetriebes, die auf ein bestimmtes literarisches Produkt überhaupt erst aufmerksam machen und Interesse wecken wollen.¹⁵ Dieser Ansatz wird auch durch die These Roland Barthes' gestützt, der in seinem Aufsatz "Science Versus Literature" behauptet, "in other words, science (this word will henceforth be taken here to mean the social and human sciences as a whole) is defined not by its content (often ill-determined and labile) nor by its method (this varies from science to

¹³ Vgl. Käte Hamburger, *Logik der Dichtung*, ungekürzte Ausg. nach der 3. Aufl. (1957; Frankfurt a.M.: Klett-Cotta, 1977), S. 16-19.

¹⁴ So scheint für Romane wie Tolstois *Krieg und Frieden*, die sich sowohl hinsichtlich der dargestellten Personen und Ereignisse (hier Napoleon und der französisch-russische Krieg von 1812) als auch in ihrer Chronologie, der von ihnen "erzählten Zeit", nachweislich an die "historische Realität" halten, eine an Faktizität orientierte Unterscheidung wenig sinnvoll. Vgl. Hamburger, Op.cit., S. 103.

¹⁵ Vor allem die Autobiographie, wie Phillippe Lejeune behauptet, ist von rein fiktionalen Texten häufig nur mittels einer "Vereinbarung" mit dem Leser (Untertitel, Klappentext, Vorwort etc.), zu unterscheiden. *Le pacte autobiographique* (Paris: Éditions du Seuil, 1975).

science: what do historical science and experimental psychology have in common?) nor by its ethic (science is not alone in being serious-minded and rigorous) nor by its mode of communication (science is printed in books, like everything else), but simply by its *status*, that is its determination by society; the subject-matter of science is everything that society deems worthy of being handed on. In short, science is what is taught".¹⁶ Damit jedoch ist vorläufig nur erklärt, daß es sich sowohl bei *historical narratives* als auch bei *narrative fictions* tatsächlich um gesellschaftlich vereinbarte Schreibweisen, eben um Konventionen handelt, nicht aber ob und in welcher Weise sich diese ihrer Struktur nach unterscheiden. Um hierüber Aufschluß zu erhalten, ist es notwendig, sich eingehender den tektonischen und narrativen Eigenschaften dieser beiden Diskurstypen zuzuwenden. Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung sind hier vor allem zwei literarische Formen von Interesse, für die Geschichte in besonderem Maße konstitutiv ist, die aber gleichzeitig - aufgrund ihres spezifischen Standorts im System der "Wirklichkeitsaussagen" - hinsichtlich der ihnen zugestandenen Authentizität erheblich voneinander abweichen: die Autobiographie und der Roman.¹⁷

¹⁶ Roland Barthes, "Science Versus Literature", in *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc., 1970), S. 410. Interessanterweise schließt Barthes in Bezug auf die texttheoretische Erörterung literarischer Fiktionen gerade den Rückgriff auf ihren pragmatischen Aspekt, ihre "Gebrauchssituation", aus: "La narration ne peut en effet recevoir son sens que du monde qui en use: au-delà du niveau narrational, commence le monde, c'est-à-dire d'autres systèmes (sociaux, économiques, idéologiques), dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais des éléments d'une autre substance (faits historiques, déterminations, comportements etc.)". Die Formulierung "des éléments d'une autre substance" aber legt den Schluß nahe, daß hier zwischen Fiktion und Geschichte nicht bloß im Sinne einer anderen, die jeweilige "Sprechsituation" dominierenden "Gebrauchssituation" unterschieden wird, sondern dadurch, daß beiden Diskurstypen voneinander verschiedene ontologische Merkmale zugeschrieben werden. "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 (1966), S. 22.

¹⁷ Diesen Begriff verwendet Käte Hamburger in *Die Logik der Dichtung*, um das Verhältnis der literarischen Gattungen zur "Wirklichkeit", d.h. zu allen Elementen außerhalb der eigentlichen "Erzählwelt", zu bezeichnen. Vgl. dazu meine Ausführungen im folgenden Kapitel.

2. Autobiographie und Roman: Zwei klassische Formen literarischer Vertextung von Geschichte

Les romans les plus touchants
sont des études autobiographiques
ou des récits d'événement enfouis dans l'océan du monde.

Honoré de Balzac

Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte,
die er dann, oft unter gewaltigen Opfern,
für sein Leben hält,
oder eine Reihe von Geschichten,
die sich mit Ortsnamen und Daten belegen lassen,
so daß an ihrer Wirklichkeit nicht zu zweifeln ist.

Max Frisch

In *Die Logik der Dichtung* hat Käte Hamburger den Versuch unternommen, den Standort des epischen Erzählers von dem des historisch-chronologischen Berichterstatters mittels einer ausschließlich textorientierten Strukturanalyse abzugrenzen.¹ In einem Kapitel, das den Besonderheiten des historischen Romans gewidmet ist, heißt es: "Auch historische Romane, die sich ebenso genau wie ein historisches Dokument an die historische Wahrheit halten, verwandeln die historische Person in eine nicht-historische, fiktive Figur, versetzen sie aus einem möglichen Wirklichkeitssystem in ein Fiktionssystem".² Dieser "Prozeß der Fiktionalisierung, der

¹ Aufgrund der offenkundigen Mängel derartiger hermetischer Analyseverfahren ist die neuere Texttheorie dazu übergegangen, auch die "pragmatischen" Aspekte eines fiktionalen Textes, seine Beziehung zu der ihn dominierenden Gebrauchssituation, zum integrativen Bestandteil ihrer Theoriebildung zu machen. Ungeachtet der Ergebnisse, die vor allem im Bereich der Rezeptionsforschung durch textübergreifende Kommunikationsmodelle erzielt wurden, erweist sich der streng strukturalistisch verfahrenende Ansatz Käte Hamburgers gerade im Hinblick auf das Verhältnis bestimmter Erzählformen zu Geschichte dennoch als nützlich. Vgl. dazu auch Rainer Warning, "Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion", in *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), S. 183-206.

² Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 103.

jeden noch so historischen Stoff eines Romans zu einem nicht-historischen macht", ist zum einen durch die Subjekt-Objekt Struktur des epischen Erzählvorgangs und zum anderen durch eine Bedeutungsveränderung des Vergangenheitstempus im Kontext fiktionalen Erzählens bestimmt. Nach Käte Hamburger gibt im Roman das Präteritum "seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen", auf und wird zum nicht-temporalen "war", zum *epischen Präteritum*: "Die grammatische Form des Imperfekts verliert ihre Funktion, uns über eine Vergangenheit der mitgeteilten Fakten zu informieren".³ Verantwortlich für diesen Vorgang ist eine Verschiebung auf der Subjekt-Objekt-Ebene des Erzählens. Während nämlich in einem "Wirklichkeitsbericht" der Inhalt sowohl von der Warte des Verfassers aus als auch vom Leser selbst wenn zwischen Erscheinungsdatum und Lesevorgang eine beträchtliche Zeit verstrichen ist - "der Frage nach dem Wann unterstellt werden kann", bleibt im Bereich der Fiktion die Darstellung auf eigenartige Weise zeitlos, immer im Hier und Jetzt der Handlung behaftet und ist in jedem Moment ausschließlich auf die fiktiven Subjekte der Romangestalten gerichtet. In der historisch-berichtenden Erzählung ist die Vergangenheit auf einer linearen zeitlichen Achse fixiert, an deren Ende sich immer der jeweilige Leser befindet. Im Roman dagegen bildet die "fiktive Ich-Origo" der handelnden Personen gewissermaßen den Nullpunkt des raumzeitlichen Koordinatensystems und beraubt die Form damit ihrer Historizität, ihrer Geltung als zeitlich datierbare Wirklichkeitsaussage.⁴

Eine derart deutliche Trennung von Geschichte und Fiktion erreicht *Die Logik der Dichtung* jedoch nur für die Er-Erzählung, also nach der Typologie Stanzels für Romane und Kurzprosa, die durch eine auktoriale Erzählinstanz vermittelt sind. Problematisch wird diese Unterscheidung für den Fall der Ich-Erzählung bzw. ihre Sonderformen wie Brief- und Memoirenromane. Hier laufen die raumzeitlichen Bezüge zwar ebenfalls in der jeweiligen Haupt-

³ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 69.

⁴ Der Begriff der "Ich-Origo", den Käte Hamburger der Sprachtheorie von Karl Bühler entlehnt, verweist besonders drastisch auf die Eigengesetzlichkeit fiktionaler Texte, zu deren Struktur es gehört, daß immer eine der Hauptfiguren den "Ursprung" oder Nullpunkt aller raumzeitlichen Ableitungen bildet. Vgl. Op.cit., S. 66-67.

person zusammen, da diese jedoch gleichzeitig als Erzähler der Handlung auftritt (von der Ausnahme eines Ich-Erzählers als Randfigur wird hier zunächst abgesehen), stellt sich der Eindruck einer scheinbaren Wirklichkeit, einer "fingierten Wirklichkeitsaussage" ein: "Denn es gehört zum Wesen jeder Ich-Erzählung, daß sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als *historisches* Dokument setzt".⁵ Für Käte Hamburger gehören die verschiedenen Formen des Ich-Romans deshalb auch nicht in den Bereich der epischen Fiktion, sondern bilden eine eigene, dritte Gruppe. So machen sie weder tatsächliche Wirklichkeitsaussagen, wie historisch-berichtende Texte, noch fiktive, wie die auktoriale Erzählung, sondern sie fingieren einen Wirklichkeitsbericht, den sie wie jedes "historische Ich" als objektive Wahrheit auszugeben versuchen. Während zwischen epischen und historischen Aussagen eine starre Grenze verläuft, da ein Text nicht mehr oder weniger, sondern lediglich entweder fiktiv oder aber nicht fiktiv sein kann, kommt es zwischen der Ich-Erzählung und ihrem historisch-berichtenden Gegenstück, der Autobiographie, zu graduellen Abstufungen.⁶

Die Relevanz dieser Unterscheidung für den Gegenstand der vorliegenden Arbeit wird sofort ersichtlich, wenn man sich vor Augen hält, daß mehr als die Hälfte der hier zu untersuchenden Romane aus der Perspektive eines im Text angesiedelten Ich-Erzählers, einer textimmanenten "Ich-Origo", erzählt werden. Gleich drei davon, nimmt man *Flight to Canada* als sozusagen *double revision* einer *original slave narrative* hinzu, präsentieren sich darüberhinaus als "fingierte Autobiographien", wobei Ernest Gaines' geschickt vorgetäuschte Transkription der mündlich berichteten Lebensgeschichte Jane Pittmans den höchsten Grad an Authentizität für sich beanspruchen kann. Allein die auffällige Häufung quasi-autobiographischer Formen innerhalb der jüngeren afro-amerikanischen Erzählliteratur scheint demnach auf eine Problematisierung von Geschichte und geschichtlichem Bewußtsein hin-

⁵ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 272, meine Hervorhebung.

⁶ Käte Hamburger verweist darauf, daß dies *vice versa* auch von der Autobiographie aus gesehen gilt. So gibt es sowohl "fingierte Autobiographien", deren "Wahrheitsgehalt" nur durch detaillierte biographische Recherche - manchmal sogar, wie im Fall der wahrscheinlich frühesten, ägyptischen Ich-Erzählung *Das Leben Sinuhes* (um 2000 v. Chr.), überhaupt nicht mehr - zu bestimmen ist, als auch "echte Autobiographien", die hinsichtlich ihrer Chronologie und der in ihnen dargestellten Ereignisse mehr oder weniger fingiert sind. Vgl. Op.cit., S. 274-75.

zudeuten.⁷ Um diesen Verdacht zu erhärten, sei hier noch einmal auf *Die Logik der Dichtung* verwiesen. Bezugnehmend auf die besondere Stellung des Ich-Erzählers kommt Käte Hamburger zu dem Schluß:

Indem er auf die Totalität seines Lebens zurückblickt, blickt er auch auf einen Weltzusammenhang zurück, eine geschichtliche, geographische, epochal bestimmte Welt, in der sein Leben sich abgespielt hat, seine früheren Ichs mit anderen Menschen zusammengetroffen sind, Verbindungen, Schicksale, «Geschichten» sich hergestellt und abgespielt hatten, die von dem fixen rückschauenden Ich sich als mehr oder weniger von ihm losgelöst darstellen, «tot», wie alles Vergangene, nicht mehr in den existenziellen Gegenwartsstrom des Lebens gehörend.⁸

Anders ausgedrückt, als Sonderform epischer Dichtung manifestiert sich in der Ich-Erzählung ein raumzeitliches Bewußtsein, das »in nuce« alle Merkmale besitzt, die auch für *historical narratives*, für Geschichtsschreibung, konstitutiv sind. Gerade die Formulierung "«tot», wie alles Vergangene" weist unmißverständlich auf eine lineare, irreversible Konzeption von Zeit, auf die Todesdrohung, deren Endgültigkeit sowohl die kollektiv-historische als auch die persönlich-autobiographische Rückschau überhaupt erst sinnvoll macht.⁹ "Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit", sagt Walter Benjamin in seinem Buch über das barocke Trauerspiel, "weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung einträgt".¹⁰ Während das Aufkommen von

⁷ Hierzu wäre auch Alice Walkers 1982 erschienener Roman *Color Purple* zu rechnen, der auf die aus heutiger Sicht zunächst befremdlich wirkende Form des Briefromans zurückgreift.

⁸ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 282.

⁹ So bezeichnet auch Georg Misch in seinem bekannten Werk über die Geschichte der Autobiographie - ohne allerdings auf die Bedeutung des Todes in diesem Zusammenhang näher einzugehen - die Grabinschriften und Totenkulte der Ägypter als die ersten Zeugnisse rudimentärer autobiographischer Äußerungen: "Es ist, als wollte die Geschichte mit verblüffender Sinnfälligkeit an das irrationale Wesen des Menschen mahnen: in den Städten der Toten beginnt hier die Selbstbiographie mit dem Alltagsbegriff von Leben". *Geschichte der Autobiographie*, Bd. 1, dritte stark vermehrte Auflage (1907; Frankfurt a.M.: G. Schulte-Bulmke, 1949), S. 24.

¹⁰ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1955; Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1982), S. 145. Dazu außerdem seine Ausführungen in "Der Erzähler", *Illuminationen*, S. 395. Auf die besondere "Verwandschaft des Schreibens mit dem Tod" hat auch Michel Foucault hingewiesen. "Was ist ein Autor?", in

Geschichte durch den Übergang vom *Mythos* zum *Logos* bezeichnet wird, scheint die literarische Ich-Erzählung - um den Gedanken Benjamins auszuweiten - den Mythos durch die Allegorie zu ersetzen. Ebenso wie in der Geschichte wird auch hier Sinn und Bedeutung erst durch die Losgelöstheit, durch die Distanz des Erzählers zu seinem Gegenstand konstituiert, der die "geschilderten anderen Personen stets nur als Objekte, niemals als Subjekte (wie in der Fiktion) erfaßt".¹¹ Als "fingierte Wirklichkeitsaussage", in der das erzählende Ich durch die ordnende, distanzierte Rückschau die Besonderheiten des eigenen Werdens und damit seine Individualität aufzudecken sucht, wird die Ich-Form zum Sinnbild einer "geschichtlichen" Kultur schlechthin.

Die ausschließlich auf ihre Vermittlungsinstanz bezogene Ich-Erzählung bedingt aber auch, daß sie für alle anderen, es sei denn als Bild, als Allegorie, an Bedeutung einbüßt. Über den eigenen Schluß hinaus ist sie bloßes Zeichen und Drohgebärde ("the threat of the predecessor") zugleich. Denn aufgrund ihres Anspruchs, die Welt aus der Perspektive eines individuellen Schicksals zu zeichnen, reizt sie beständig zur Neufassung und trägt damit den Keim des "Unzeitgemäßen", der eigenen Vergänglichkeit schon in sich. So ist es nicht zuletzt der Schatten der Sterblichkeit, des Vergessens, der paradoxerweise gerade über der Autobiographie und der ihr verwandten Ich-Erzählung schwebt, der diese Formen zum bevorzugten Mittel der kritischen Auseinandersetzung neuer afro-amerikanischer Literatur mit Geschichte werden läßt. "And then I began to think about what a man's dying really means", sagt der Ich-Erzähler in *The Chaneyville Incident*: "his story is lost".¹² Und am Anfang von Ishmael Reeds *Flight to Canada* findet

Schriften zur Literatur, Übers. Karin von Hofer u. Anneliese Botond (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988), S. 11.

¹¹ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 282. - Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang am Anfang der vielgelesenen Autobiographie von Benjamin Franklin. So begründet er sein Vorhaben einer autobiographischen Selbstdarstellung u.a. mit dem Argument: "Since such a repetition (of one's life, Anm. d. Verf.) is not to be expected, the next thing most like living one's life over again seems to be a recollection of that life, and to make that recollection as durable as possible by putting it down in writing". *The Life of Benjamin Franklin, Written by Himself*, Nachdruck des Originalmanuskripts, ed. John Bigelow (London/NY: Oxford University Press, 1949), S. 56.

¹² Bradley, *The Chaneyville Incident*, S. 49.

sich das folgende *aside* auf die literarische Vermarktung der Lebensgeschichte Josiah Hensons (durch Harriet Beecher Stowe): "The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave. Seventy-seven pages long. It was short, but it was his. It was all he had. His story (!). A man's story is his gris-gris, you know. Taking his story is like taking his gris-gris. The thing that is himself".¹³ In diesen Romanen steht dem Ausschluß des Afro-Amerikaners vom historischen Diskurs einerseits und dem vermeintlichen *littera scripta manet* als autobiographischem Impuls andererseits eine am *story-telling* mündlicher Kultur geschulte Erzählhaltung gegenüber, die auf Kollektivität anstatt auf Individuation, auf *continuity* anstatt auf Neubeginn, auf *re-interpretation* anstatt auf Originalität gerichtet ist. Damit aber geraten sie zwangsläufig in Widerspruch zu den Strukturkonventionen der narrativen Form, genauer der autobiographischen Selbstdarstellung und des Romans, in die sie eingebettet bleiben.

¹³ Ishmael Reed, *Flight to Canada* (1976; New York: Avon Books, 1977), S. 16, meine Hervorhebung.

2.1 Die Autobiographie: Individuation und Prozeß

Die Selbstbiographie ist die höchste
und am meisten instruktive Form,
in welcher uns das Verstehen des Lebens entgeht.

Wilhelm Dilthey

In seinem Aufsatz "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie" hat Hermann Lübbe das Bild einer gewachsenen, vielfältigen Stadtarchitektur gewählt, um die Natur "geschichtlicher Individualität", die sich ihrerseits nur historisch beschreiben läßt, zu exemplifizieren. Gerade das Spezifische einer Stadtsilhouette, ihrer Anlage und Straßenführungen - hervorgerufen durch die "synchronische Präsenz von architektonischen und städtebaulichen Elementen unterschiedlicher Epochen" - läßt ihm zufolge deutlich erkennen, "daß Individualität Resultat einer Geschichte ist - nicht also Resultat eines Handlungswillens von in sich geschlossener, ungestörter Rationalität, nicht Planrealisation, nicht Produkt einer Absicht zur Hervorbringung dieses Produkts".¹ Nur seine "geschichtliche Individualität" vermag die Unterscheidbarkeit eines Individuums zu garantieren, das allein "durch Prädikation seiner Eigenschaften von anderen seinesgleichen nicht mit praktisch ausreichender Sicherheit" zu unterscheiden wäre.² Das, was einer ist, seine Identität also, ist demnach primär nicht Handlungsergebnis, sondern Bestandteil seiner sich in bestimmter Weise ereigneten "Geschichte", der er, ungeachtet gegenwärtiger Anstrengungen, im Rückblick immer nur passiv gegenübersteht. Ob und bis zu welchem Grad diese Behauptung zutrifft, sei für den Moment dahingestellt. Für die Autobiographie jedenfalls, die ja in paradigmatischer Weise Identität bezeugen will, ergibt sich damit die Frage nach ihrer Geschichtlichkeit. Denn wenn die Identität eines Men-

schen sozusagen a priori bereits durch seine Geschichte vorgegeben ist, dann ist sie nur über den beschwerlichen Weg der Rekonstruktion dieser Geschichte, des eigenen Werdens zu haben.³ Dies um so mehr, als sich Identität durch (Lebens-) Geschichte, anders als etwa die meist unverwechselbare, markante Außenansicht einer europäischen Hauptstadt, offensichtlich nicht allein durch Eckdaten wie nationale oder ethnische Zugehörigkeit, Sprache, kulturspezifische Merkmale u.s.w. herstellen läßt. In diesem Fall nämlich, würde schon die Rumpfbio-graphie, die "Ultrakurzgeschichte" einer "carte d'identité" genügen, um sich des eigenen Standorts zu versichern.⁴ Ein derartiges Verständnis von Identität setzt demnach drei Dinge voraus: 1. das Bewußtsein der Besonderheit der eigenen Lebensgeschichte, d.h. ihrer Verschiedenheit von den Geschichten anderer Menschen; 2. die Rekonstruktion dieser Geschichte, wobei Punkt 1 zum erkenntnisleitenden Interesse wird und 3. ihre Darstellung, sei es in der Kurzform des *curriculum vitae* oder sei es *in extenso*, als (ver)öffentlich(t)e Autobiographie.

Ebenso wie Geschichtsschreibung als solche ist auch die Autobiographie ausschließlich im christlich-abendländischen Kulturraum anzutreffen. So spricht Roy Pascal von ihr als einer "bestimmten psychologischen Eigenart europäischer Kultur", die von allen literarischen Gattungen "am wenigsten von nationalen Eigentümlichkeiten beinflusst wird und am stärksten auf das Gemeinsame der europäischen Kultur hinweist".⁵ Dieses Gemeinsame aber ist die Herstellung von Identität durch Differenz oder, wie es Georg Misch in Anbetracht der Vielzahl völlig unterschiedlich gearteter Autobiographien ausgedrückt hat, der "Umfang von *Originalität*, [...] mit dem sie eine dauernde menschliche Aufgabe

¹ Hermann Lübbe, "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie", *Poetik und Hermeneutik VIII - Identität* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 277.

² Ebd., S. 278.

³ Vgl. auch Karl J. Weintraub, "Autobiography and Historical Consciousness", in *Critical Inquiry* 1 (June 1975), und Alfred Kazin, "The Self as History: Reflections on Autobiography", in *Telling Lives: The Biographer's Art*, ed. M. Pachter (Washington, D.C.: New Republic Books, 1979).

⁴ H. Lübbe weist daraufhin, "daß schon der Paß, den wir bei Grenzübertreten vorweisen", Geschichten mitteilt, "die länger sind als der Grenzbeamte Zeit hat sie zu lesen -: wann wir wo einreisen, ausreisen, ob wir dabei mit dem Flugzeug oder mit dem Zuge reisten, ob wir Diplomaten sind oder gewöhnliche Menschen, Touristen oder Ausländer mit Wohnrecht etc.". "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie", S. 279.

⁵ Roy Pascal, *Die Autobiographie - Gestalt und Gehalt* (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965), S. 13 u. 209.

gelöst haben".⁶ Nach Misch zeigt sie deshalb gerade dort die Fähigkeit einer "höchsten Art von Repräsentation", wo sie als "Darstellung der Geistesverfassung der Zeiten in dem Stil eines überlegenen Menschen" gestaltet wird, der "selbst an der Seele der Zeit mitschafft".⁷ Damit ist die Autobiographie als ein Medium *par excellence* jener "historischen Naturen" definiert, von denen schon Nietzsche gesagt hat, sie seien die großen Kämpfer gegen die "blinde Macht des Wirklichen", unablässig vom Willen vorangetrieben, "nicht ein Geschlecht zu Grabe tragen, sondern ein neues Geschlecht zu begründen".⁸ Daß sie ihrem Wesen nach mehr als irgendein anderes literarisches Genre nach Originalität verlangt, hat zweierlei Ursachen: Zum einen kommt ihr als Erzählung eines Autors über sich selbst der Stellenwert einer "tatsächlichen Wirklichkeitsaussage" zu, d.h. die in ihr beschriebenen Personen und Ereignisse sind im allgemeinen in einem historischen Raum- und Zeitgefüge lokalisierbar, zum anderen aber liegen ihre Ursprünge im Identitätsbeweis, in der Bestimmung und Rechtfertigung des Individuums gegenüber der Allgemeinheit.

In seiner monumentalen *Geschichte der Autobiographie* findet Georg Misch die ersten Spuren einer Persönlichkeitsbildung, wie sie die autobiographische Form dann durchgängig verkörpern wird, in der Dichtung des Hesiod (um 700 v.Ch.):

Hesiod nennt sich mit Namen zum Beginn seiner Dichtung, die mit spekulierender Phantasie Klarheit und Zusammenhang in die widerspruchsvoll umgehenden Vorstellungen von der Götterwelt bringen will. Er muß von sich reden, weil das, was er zu lehren hat, die Wahrheit, die er den "Lügen" des epischen Sanges entgegen-

⁶ Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Bd.1, 1.Teil, S. 18, meine Hervorhebung. - Die Formulierung "eine dauernde menschliche Aufgabe" ist, berücksichtigt man den begrenzten Verbreitungsgrad der autobiographischen Form, zumindest mißverständlich. Tatsächlich bekennt auch Misch in seiner Einleitung, daß er "die autobiographischen Schriften in den verschiedenen europäischen Sprachen als Zeugnisse für die Entwicklung des Persönlichkeitsbewußtseins der abendländischen Menschheit behandelt". Dies hindert ihn jedoch nicht, bereits im übernächsten Satz die Autobiographie "als eine elementare, allgemein menschliche (sic!) Form der Ausprache der Lebenserfahrung" zu bezeichnen. Op.cit., S. 5-6.

⁷ Ebd., S.15, meine Hervorhebung.

⁸ Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie", *Werke Bd.1*, 6., durchgesehene Auflage, Hsg. Karl Schlechta (München: Carl Hanser Verlag, 1969), S. 265.

genstellen will, ihm nicht durch den kritischen Verstand gekommen ist, sondern sie hat den ganzen Menschen ergriffen, der für sein Leben nach Gewißheit strebte und in einheitlichem, nicht bloß reflexionsmäßigem Verhalten die Selbstsicherheit und den Mut persönlicher Überzeugung errang.⁹

Im Gegensatz zu den späteren Geschichtsschreibern, vor allem aber zu Thukydides, der sich durch ein möglichst widerspruchsfreies, wissenschaftlich-kritisches Verfahren von den "Mythen" des heroischen Epos absetzen will, bringt Hesiod die Integrität seiner Person ins Spiel, die sich sowohl in seinem aufrichtigen Streben nach Gewißheit als auch in der Einheitlichkeit seines Verhaltens, also seiner Identität, manifestiert. Ungeachtet der mannigfachen Entsprechungen von autobiographischer und kollektiver Geschichtsschreibung offenbart sich damit in der besonderen Weise, in der sich jede dieser Formen zu legitimieren versucht, ihre grundsätzliche Verschiedenheit. Den umstrittenen Begriff der "Unparteilichkeit", den die historische Berichterstattung in diesem Zusammenhang für sich in Anspruch nimmt, hat Hermann Lübke durch das kaum weniger anfechtbare Prinzip einer "Konsensobjektivität" ersetzt, dem "Ideal, historiographisch eigene und fremde Identität so zu präsentieren, daß diese Präsentation in den Zusammenhängen sozialer, ideologischer und politischer Interaktion intersubjektiv universell zustimmungsfähig ist".¹⁰ Ganz anders verfährt dagegen die Autobiographie. Hier garantiert gerade die erfolgreich vorangetriebene Individuation des Erzählers, die gleichbleibende Beharrlichkeit, mit der er sich einem besonderen Schicksal gestellt hat, den "Wahrheitsgehalt" seines Berichts.

Exemplarisch für eine derartige Legitimationsstrategie ist die platonische *Apologie des Sokrates*. Zwar handelt es sich dabei eigentlich nicht um eine Autobiographie. Ihr Einfluß auf die Entwicklung der autobiographischen Form wird jedoch sofort evident, wenn man berücksichtigt, daß der Rhetor Isokrates, dessen Selbstdarstellung (*Antidosis*) mithin als die erste maßgeblich autobiogra-

⁹ Misch, *Geschichte der Autobiographie*, S. 78. Es ist sicher kein Zufall, daß Hesiod auch als Bindeglied zwischen der vorgeschichtlichen, heroischen Zeit Homers und den Wegbereitern der modernen Geschichtsschreibung, Herodot und Thukydides, angesehen wird. Vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen: Herodot / Thukydides*, passim.

¹⁰ H. Lübke, "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie", S. 288.

phische Äußerung angesehen wird, die Anklagesituation des sokratischen Prozesses nachgestellt hat. Denn, so seine Begründung, nur die Risiken eines Prozesses und eines verleumderischen Anklägers erlaubten es, sich der Form der Verteidigung zu bedienen und damit auch, nach Gutdünken über alles zu sprechen.¹¹ Ohne vorgreifen zu wollen, sei schon hier daraufhingewiesen, daß gerade das Moment der Rechtfertigung, der Selbstdarstellung des Angeklagten, das der autobiographischen Form häufig anhaftet, entscheidend zu ihrer auffälligen Verbreitung innerhalb afro-amerikanischer Kultur beigetragen hat. Bei Platon selbst sieht sich Sokrates dem Vorwurf der "Volksverhetzung" und "Jugendverführung" ausgesetzt. In seiner Verteidigungsrede argumentiert er daraufhin im wesentlichen unter zwei Gesichtspunkten: a) Ich bin etwas Besonderes - Anspruch auf Individualität; und b) ich bin stets derselbe gewesen - Anspruch auf Identität.¹² Gleich zu Beginn verweist Sokrates deshalb auf die Übereinstimmung seiner Ausführungen vor Gericht mit den Reden, die er gewohnt war, "auf dem Markte zu reden bei den Wechslertischen".¹³ Vor allem aber der zweite Hauptteil, die Widerlegung der eigentlichen Anklage, ist getragen von dem Versuch, die Konsistenz seines Verhaltens zu untermauern. Immer wieder betont er: "Wohin jemand sich selbst stellt in der Meinung, es sei da am besten, oder wohin einer von seinen Oberen gestellt wird, da muß er, wie mich dünkt, jede Gefahr aushalten und weder den Tod noch sonst irgend etwas in Anschlag bringen gegen die Schande"(28d). Dem Nachweis der eigenen Beständigkeit, die ihmzufolge - zumal in Zeiten äußerer Bedrohung - per se schon die Lauterkeit seines Verhaltens belegt, folgt dann das zweite, in unserem Zusammenhang entscheidende Argument der "göttlichen Schickung". Sokrates beruft sich auf etwas Göttliches, auf das "Daimonion", das ihm seit seiner Kindheit eingegeben habe, um des besonderen Auftrags willen, i.e. die Unterrichtung der Athener in Wahrheit und Redlichkeit, persönliche Angelegenheiten zurückzustellen und auf

¹¹ Vgl. Manfred Fuhrmann, "Rechtfertigung durch Identität - Über eine Wurzel des Autobiographischen", in *Poetik und Hermeneutik: Identität*, Hrsg. Odo Marquard und Karl-Heinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 687-88.

¹² Ebd., S. 686.

¹³ Platon, "Des Sokrates Verteidigung", in *Sämtliche Werke*, Bd.1, Hrsg. Walter Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck (Hamburg: Rowohlt, 1957), S. 9 (17c). Weitere Quellenbelege hierzu jeweils in einfachen Klammern am Ende des Zitats.

Ansehen und Einfluß öffentlicher Ämter zu verzichten. So gipfelt die *Apologie* am Ende im Mandat seiner besonderen Berufung, und damit seiner Originalität, die ihn vor "anderen Menschen auszeichnet": "Dennoch aber werde ich keinen (seiner Söhne, Anm. d. Verf.) hierher bringen, um euch zu erbitten, daß ihr günstig abstimmen möget. ... [Es] dünkt mich anständig, daß ich nicht dergleichen tue, zumal in solchem Alter und im Besitz dieses Rufes, sei er nun gegründet oder nicht, angenommen ist doch einmal, daß Sokrates sich in etwas auszeichnet vor anderen Menschen"(34e - 35a).

Die *Apologie* beinhaltet aber noch ein anderes Moment, das für die Entwicklung der autobiographischen Form ebenso prägend war wie die Dokumentation von Identität bzw. das Originalitätsmotiv. Es ist dies die Rolle der ordnenden Vernunft, des sokratischen "Erkenne dich selbst". Denn es geht nicht an, sagt Sokrates, "den Richter zu bitten und sich durch Bitten loszuhelfen, sondern belehren muß man ihn und überzeugen"(35c).¹⁴ Dem entspricht in jeder Hinsicht die Logistik seiner Verteidigung. Eingebettet in Kausalzusammenhänge von Ursache und Wirkung rekonstruiert er nicht nur die eigene Tat, sondern auch die Geschichte seiner Anklage, ihre Wurzeln in der verleumderischen Behauptung der "Jugendverführung", die Unaufrichtigkeit und Inkompetenz des Anklägers sowie vor allem die logischen Brüche in der gegnerischen Argumentation (25c-26a). Die analytische, ordnende Rückschau des Individuums auf seine Vergangenheit und seine Beziehungen zur Umwelt ist aber auch ein durchgängiges Merkmal autobiographischer Selbstdarstellung. Es ist das "reflektierte Selbstbewußtsein der Persönlichkeit", so Georg Misch, und nicht die Heldenphantasie des (wohlgemerkt vor literarischen) Epos, aus dem die Autobiographie als eine Gattung der europäischen Literatur hervorgeht.¹⁵ Und auch Roy Pascal versucht die Autobiographie als einen Vorgang des Denkens, der Selbstanalyse zu begrei-

¹⁴ Im Gegensatz zur eingangs zitierten These von H. Lübke erweist sich autobiographische Identität demnach sehr wohl auch als Resultat eines rationalen, planerischen Zugriffs auf die eigene Vergangenheit.

¹⁵ Misch verweist zum Vergleich auf die schiere Emotionalität der Rückschau des sterbenden Beowulf, der sich, ebenso wie Sigfried in der Nibelungensage, kurz vor dem Tod noch einmal seiner Kindheit und seiner Sippe erinnert. *Geschichte der Autobiographie*, S. 75.

fen: "Der Vorsatz echter Autobiographie muß die «Selbstbesinnung» sein, die Erkundung der inneren Haltung". Oder noch deutlicher: "Der Wert und der Wahrheitsgehalt der Autobiographie - und ihr Wert ist immer verknüpft mit ihrer Wahrheit - hängen nicht von dem Maß an bewußter psychologischer Durchdringung ab oder von einzelnen blitzartigen Einsichten. Sie ergeben sich aus der ungebrochenen Wirkung einer Persönlichkeit, [...] sowohl in dem Sinne, daß sie auf konsistente Weise auf die Welt, und in die Welt hinein, wirkt, als auch in dem Sinne, daß sie aus ihren Begegnungen mit der Welt eine konsistente Folge von *Denkbildern* schafft".¹⁶ Als Bestimmung von Identität kraft des Denkens und der Vernunft, wie es im cartesischen *cogito ergo sum* dann so prägnant zum Ausdruck kommt, spiegelt die Autobiographie jedoch lediglich einen Topos, der sich quer durch die europäische Geistes- und Kulturgeschichte zieht. In unserem Jahrhundert hat er seinen vorerst deutlichsten Niederschlag in der Existenzialphilosophie Martin Heideggers gefunden. In einer späten Schrift mit dem bezeichnenden Titel *Identität und Differenz* heißt es unter Bezug auf den Satz des Parmenides, «Das Selbe nämlich ist Vernehmen (Denken) sowohl als auch Sein»: "Wir müssen anerkennen: In der Freiheit des Denkens spricht längst, bevor es zu einem Satz der Identität kommt, die Identität selber und zwar in einem Spruch, der verfügt: Denken und Sein gehören in das Selbe und aus diesem Selben zusammen".¹⁷

Als Prozeß des kreativen Nachdenkens über die eigene, individuelle Lebensgeschichte besitzt die Autobiographie wie kaum eine andere literarische Form "mythopoeic qualities", die Fähigkeit zur Mythenbildung. Sie läßt sich deshalb auch beschreiben, wie es Kenneth Burke formuliert hat, als "a way of stating a culture's 'essence' in narrative terms".¹⁸ Da sie ihrem Wesen nach die Identität eines besonderen Schicksals dokumentieren will, verwundert es kaum, daß die Selbstbiographie gerade im puritanisch-protestantischen Amerika zu einem eminent wichtigen kulturellen Fak-

¹⁶ Roy Pascal, *Die Autobiographie*, S. 211 u. 221, meine Hervorhebung.

¹⁷ Martin Heidegger, *Identität und Differenz* (Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1957), S. 27.

¹⁸ Zitiert nach Warren I. Susman, "History and the American Intellectual: Uses of a Usable Past", in *American Quarterly* XVI, No.2 (Summer 1964), S. 245.

tor wurde. Spätestens seit Benjamin Franklins prototypischer Lebensbeschreibung ist sie hier eine anhaltend populäre und weitverbreitete Textart, die nicht nur den Symbolfiguren des "Amerikanischen Traums", sondern gerade auch den Verlierern, den *outcasts*, denen die Teilhabe am kollektiven Lebensentwurf der "Neuen Welt" versagt blieb, als bevorzugtes Ausdrucksmittel gedient hat.¹⁹

Es ist vielfach daraufhingewiesen worden, daß die puritanische Vision eines *New Jerusalem* auf amerikanischem Boden, und damit des auserwählten Status seiner Bewohner, wie kaum ein anderer Topos das öffentliche Bewußtsein der USA beeinflußt hat.²⁰ Jonathan Edwards, Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne, Whitman (die Liste ließe sich über die *Southern Agrarians* bis hin zur *Beat Generation* verlängern), sie alle werden noch von der Idee einer besonderen Berufung genährt, denn, so Sacvan Bercovitch, "all confirm American selfhood as an identity in progress, advancing from prophecies performed towards paradise regained".²¹ Dabei verdichten sich das Selbstverständnis eines auserwählten *Homo Americanus* und die Allegorisierung des neuen, noch unerschlossenen Kontinents zu einem äußerst flexiblen und adaptierbaren "Mythos Amerika", der die Rhetorik und Begriffsbildung der

¹⁹ Der deutlichste Hinweis auf den herausragenden Stellenwert der Autobiographie innerhalb amerikanischer Kultur findet sich bei Robert F. Sayre: "Autobiography may be the preeminent kind of American expression. Commencing before the revolution and continuing into our own time, America and autobiography have been peculiarly linked. [...] And I have a feeling that the reason is the very identification of autobiography in America with America". "Autobiography and the Making of America", in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), S. 147. - Vgl. auch William C. Spengemann u. L. R. Lundquist, "Autobiography and the American Myth", in *American Quarterly* XVII, No.3 (Fall 1965), S. 501-19, James M. Cox, "Autobiography and America", in *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller (New York: Columbia University Press, 1971), S. 143-172, und Albert E. Stone, *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982).

²⁰ Vgl. u.a. Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, Vol.I: *The Colonial Mind* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1958); Loren Baritz, *City on a Hill: A History of Ideas and Myth in America* (New York, 1964); Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977) sowie Ursula Brumm, *Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken* (Leiden: E. J. Brill, 1963).

²¹ Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, S. 185.

Amerikaner über weite Strecken ihrer Geschichte geprägt hat: "What for Mather had been the purifying wilderness, and for Edwards the theocratic garden of God, became for Emerson's generation the redemptive West, as frontier or agrarian settlement or virgin land".²² In seiner allgemeinsten Form, wie ihn dann die Autobiographie exemplarisch verkörpert, basiert dieser Mythos auf einem linearen, fortschrittsorientierten Geschichtsbewußtsein, das Spengemann und Lundquist als "a pilgrimage from imperfection to perfection" beschrieben haben.²³ Ungeachtet der unterschiedlichen Besetzungen, die diese beiden Pole im Lauf der Geschichte erfahren, werden individuelle Handlungen deshalb traditionell danach bewertet, inwieweit sie zu einer Entwicklung nach vorne, zum allgemeinen Fortschritt, beitragen. Hieraus aber erwächst der Autobiographie, in der sich der Einzelne den jeweiligen, aus dem gemeinsamen Mythos abgeleiteten Rollen- und Identifikationsangeboten stellen muß, ihre gesellschaftspolitische Brisanz.²⁴

Doch für die herausragende Bedeutung, die der Autobiographie innerhalb amerikanischer Kultur zukommt, gibt es noch einen anderen, religionsgeschichtlichen Grund. So entsprach den vermeintlich unbegrenzten Möglichkeiten des riesigen Kontinents im theologischen Bereich eine Verlagerung der Glaubensverantwortung von der Institution in das Individuum.²⁵ Im Gegensatz zur Exegese der römisch-katholischen Kirche begriff der Puritanismus die in der Heiligen Schrift berichteten Ereignisse nicht mehr als "historische", und damit nicht wiederholbare, sondern als spirituelle, als Lehrbeispiele, die in erster Linie eine reine Zeichenfunktion erfüllen. Während die katholische Theologie traditionell streng zwischen dem "Heiligen", der zwar Vorbild war, dessen Stellung aber nicht legitimationsbedürftig und daher ein eher seltenes Exklusivrecht ist, und dem einfachen Gläubigen unter-

²² Ebd., S. 186. - Siehe dazu auch das Schlußkapitel "The Myth of America", S. 136-186.

²³ "Autobiography and the American Myth", S.503. Dazu außerdem die verschiedenen Beiträge in *Myth and Ideology in American Culture*, ed. Régis Durand (Ville-neuve-d'Ascq.: Publications de l'université de Lille III, 1976).

²⁴ Vgl. dazu auch William H. Gass, *Habitations of the Word* (New York: Simon and Schuster, 1985), besonders "Culture, Self, and Style", S. 185-205.

²⁵ Ich folge hier im wesentlichen den Ausführungen von Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, S. 1-34.

schied, führte das reformatorische Prinzip des *Exemplum Fidei* zu einer Enthierarchisierung der christlichen Glaubensgemeinschaft. Der Einzelne war nunmehr ohne Ansehen seiner Person in den Prozeß der Berufung, der Versuchung und der Erlösung einbezogen und damit in der Lage, aus eigener Kraft der göttlichen Gnade teilhaftig zu werden. Die "Auto Macchia", der Kampf gegen die sündhaften Ansprüche des weltlichen Ich, von dessen Ausgang eine Erlösung einzig abhing, schuf aber auch einen idealen Nährboden für Selbstzweifel und Selbstbefragung.²⁶ Die intensive Erforschung des Gewissens und der täglichen Handlungen, die durch den anhaltenden Einfluß ramistischer Philosophie und einer erhöhten Sensibilität für die Symbolkraft äußerer Erscheinungen noch forciert wurde, legte daher das Führen von Tage- und Reisebüchern als einer Art regelmäßigem Rechenschaftsbericht, als Kontrollinstanz, nahe. Tatsächlich findet sich bei den Puritanern zwar keine - nach heutigem Verständnis - "echte" Autobiographie dafür aber eine ganze Reihe halbautobiographischer Schriften, so etwa die vielfältigen "Journals", persönliche Aufzeichnungen mit zu meist religiösem oder politischem Hintergrund, die in Versform abgefaßten *meditations* oder auch die sogenannten *captivity narratives*.²⁷ Oberflächlich betrachtet, scheint die seit dem Mittelalter bekannte Form der religiösen Meditation, der inneren Andacht und Vorbereitung auf das Sakrament des Abendmahls, am weitesten von der herkömmlichen Autobiographie entfernt zu sein. Dabei verbindet sie gerade in ihrer spezifisch puritanischen Ausprägung, etwa bei Thomas Hooker, die beiden Stützpfeiler autobiographischer Selbstdarstellung, nämlich *reason*, das Nachdenken über die Vergangenheit des eigenen »Ich«, und *individuality*, die Bestimmung eines besonderen Standorts (hier gegenüber dem Schöpfer), in paradigmatischer Weise mit der Anklagesituation und damit dem Zwang zur Rechtfertigung. Als ein "Insichgehen", als Zwiegespräch des Sünders mit seinem Gott, das gewisserma-

²⁶ Der Begriff der "Auto-macchia" geht auf Georg Goodwin zurück und sollte die innere Zerissenheit, die "inner civil wars"(Goodwin), denen der Puritaner täglich ausgesetzt war, bezeichnen. Vgl. Bercovitch, Op.cit., S. 19.

²⁷ Dazu Daniel B. Shea, *Spiritual Autobiography in Early America* (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1968). - Bei den sogenannten "captivity narratives" handelt es sich um Erlebnisberichte puritanischer Siedler, die - vor allem während des berühmten King Philip's War (1675) - in indianische Gefangenschaft geraten waren. Vgl. dazu Richard Vanderbeets, "The Indian Captivity Narrative as Ritual", in *American Literature* 43 (Jan., 1972), S. 548-562.

ßen ontologisch die zeitweise Isolation, den Ausschluß der Öffentlichkeit, voraussetzt, deutet sich damit bereits in der puritanischen Meditation zumindest im Keim der herausragende Stellenwert an, den die Autobiographie in den USA als Repräsentationsfunktion eines asketischen, erfolgsorientierten Individualismus seit Benjamin Franklin einnimmt.²⁸

Kurz nach der erfolgreich erkämpften Unabhängigkeit hat sich der damalige amerikanische Vizepräsident John Adams in seinen *Discourses on Davila* die Frage gestellt, wodurch die bisher mittels ererbter Titel und Adelsränge verbürgte *distinction* unter den Menschen ersetzt werden sollte. Er ging zu Recht davon aus, daß nunmehr, da die Revolution mit angeborenen Privilegien Schluß gemacht hatte, ein forciertes Wettbewerb um die Dokumentation von Originalität, um *distinction*, die Folge sein würde. Da diese nur durch die Anerkennung der Anderen zu haben sei, unterscheidet er zwischen den Achtungsbezeugungen "to be observed, considered, esteemed, praised, beloved, and admired". Zwar beklagt er, daß nur wenige *distinction* durch *benevolence*, durch Wohltätigkeit und Güte zu erreichen versuchen, räumt aber gleichzeitig ein, daß Bereicherung und Skrupellosigkeit oft der direkteste Weg sind, sich Aufmerksamkeit (und damit *distinction*) zu verschaffen. Denn am schlimmsten an der Armut ist nicht die Mittellosigkeit, sondern das "Nicht-Beachtet-Werden" (*neglect*). Der Arme leidet, "[because] he is only not seen".²⁹ Dies erscheint aus

²⁸ Ein genauerer Vergleich könnte meines Erachtens durchaus weitere Parallelen rechtfertigen. So beschreibt Thomas Hooker die "meditation" als "a serious intention of the mind whereby we come to search out the truth, and settle it effectually upon the heart". Ebenso wie der beschwerliche Weg zum Erfolg eines Benjamin Franklin oder Andrew Carnegie ist auch die Suche nach der göttlichen Wahrheit in der Meditation zunächst ein langsamer, schmerzlicher Prozeß der Selbstkasteiung: "Meditation is not a flourishing of a mans wit, but hath a set bout at the search of the truth, beats his brain as wee use to say, hammers out a buisness, as the Gouldsmith with his mettall, he heats it and beats it turns it on this side and then on that, fashions it on both that might frame it to his mind". "Meditation", in *Colonial American Writing*, ed. Roy Harvey Pearce (New York: Holt, Reinhart and Winston, 1969), S. 103. Nach Peter Delany ist die Autobiographie deshalb vorwiegend (wenn auch nicht ausschließlich) eine "protestantische" Literaturgattung. Siehe P. Delany, *British Autobiography in the Seventeenth Century* (London: Routledge, 1969).

²⁹ Zitiert nach Robert F. Sayre, "Autobiography and the Making of America", S. 153. Dazu auch Werner Sollers, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* (New York: Oxford University Press, 1986).

heutiger Sicht ergänzungsbedürftig. So ist die Autobiographie, die den "Distinktionsverlust" in der bürgerlichen Gesellschaft zunehmend aufgefangen hat, gerade auch für diejenigen, die am Rande der Gesellschaft leben, für *outcasts* und Minderheiten zum Mittel geworden, sich Gehör zu verschaffen.³⁰ "All Autobiography is minority autobiography", schreibt Roger Rosenblatt, "[because] there is in the subject, the loneliness of the oppressed; in the object, the loneliness of the oppressor; in the artist, the loneliness of the overseer, of infinite manipulation".³¹ Dabei übersieht er allerdings, daß die Eignung der Autobiographie als Sprachrohr der Unterdrückten bereits in der Form selbst, in ihrem Wesen als Verteidigungsrede, als Rechtfertigungsstrategie, angelegt ist. Denn "the loneliness of the oppressed" ist auch die Einsamkeit des Angeklagten vor seinem Richter, ist der Erklärungsbedarf desjenigen, der entweder die etablierten Normen einer Gesellschaft verletzt hat oder der, wie im Fall des Afro-Amerikaners, seine Teilhabe am gesellschaftlichen Diskurs als solche, sein Anrecht auf Repräsentation überhaupt erst einklagen muß. Somit ergibt sich der paradoxe Sachverhalt, daß in den USA die Autobiographie einerseits Bekräftigungsinstanz des auf Fortschritt und Individualität gerichteten nationalen Mythos ist, gleichzeitig aber auch von denjenigen in Anspruch genommen wird, die sich kritisch mit diesem Mythos auseinandersetzen.

Unter den zahlreichen kulturkritischen Stimmen in der Geschichte der amerikanischen Autobiographie bildet die Selbstdarstellung des Afro-Amerikaners gewissermaßen eine eigenständige Untergruppe. Zwar ist bei weitem nicht jede schwarze Lebensbe-

³⁰ Odo Marquard kommt in einer Replik auf die Ausführungen von H. Lübke und M. Fuhrmann zu dem gegenteiligen Schluß, daß nämlich die sprunghafte Verbreitung der Autobiographie in den letzten 150 Jahren vielmehr auf den gestiegenen "Anonymitätsbedarf", auf die "Unlust zur eigenen Identität" angesichts eines hypertrophierenden Rechtfertigungszwangs, zurückzuführen sei (Autobiographie als Alibifunktion). Diese an sich interessante Überlegung sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß parallel zu dem Phänomen des Anonymitätsverlangens, wie es in der postmodernen Massengesellschaft zweifellos spürbar ist, auch verstärkt Distinktionsphänomene wie "Statussymbole", "Personality Styling", Neohistorismus u.a. auszumachen sind. "Identität-Autobiographie-Verantwortung (ein Annäherungsversuch)", in *Poetik und Hermeneutik VIII: Identität*, Hrsg. Odo Marquard u. Karl-Heinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 690-98.

³¹ "Black Autobiography: Life as the Death Weapon", in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), S. 169.

schreibung nonkonformistisch. Insgesamt betrachtet jedoch, nimmt selbst bei integrationsorientierten Autoren das Mißverhältnis der von ihnen zu überwindenden Hindernisse zu der am Ende fast immer bescheidenen gesellschaftlichen Gratifikation den Charakter einer - wenn auch unausgesprochenen - Sozialkritik an. Hinzu kommt, daß die afro-amerikanische Autobiographie naturgemäß aus der Position des *stigmatized Other* argumentiert, aus einer von allen Angehörigen der schwarzen Minderheit geteilten Erfahrung von *blackness*. Diese Erfahrung mag in ihren individuellen Ausprägungen ebenso unterschiedlich sein wie die Schlußfolgerungen, die einzelne Autobiographien daraus ableiten. Als kleinster gemeinsame Nenner jedoch bleibt die Allgegenwart und Authentizität, mit der sie von jedem Schwarzamerikaner empfunden wird. Gerade die Tatsache, daß "victimization", Ausgrenzung, Bedrohung und Diskriminierung zum schwarzen Alltag gehören, "[that] no black American author has ever felt the need to invent a nightmare to make his point", ist ein weiterer, wichtiger Grund für die große Zahl afro-amerikanischer Autobiographien bzw. für den autobiographischen Charakter der afro-amerikanischen Literatur im allgemeinen.³² Jede dieser autobiographischen Äußerungen, und zwar gleichgültig ob sie integrationistisch-verharmlosend, sozialrevolutionär oder schwarznationalistisch angelegt ist, stellt über ihren Status als individuell berichtete, "tatsächliche Wirklichkeitsaussage" hinaus ein Dokument der kollektiven Auseinandersetzung einer stigmatisierten Minderheit mit dem Selbstverständnis und den Mythen der normensetzenden Mehrheit dar. Da die Autobiographie in ihrer Struktur einem Entwicklungsmuster folgt, das als Darstellung von Individuationsprozessen - ebenso wie der herrschende Mythos selbst - *origozentrisch* und deshalb in paradigmatischer Weise geschichtlich ist, verdienen gerade die Normabweichungen und Veränderungen, die sie in den Händen afro-amerikanischer Autoren immer wieder erfährt, im Hinblick auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung besondere Beachtung. Dies um so mehr, wenn die autobiographische Form als solche, wie im Fall der fiktiven Autobiographie, die als Bestandteil einer epischen Fiktion ihres "Wirklichkeitscharakters" scheinbar entledigt ist, in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird. Denn als *intentio obliqua* ist gerade die vorgetäuschte Selbstdarstellung geeig-

net, zumal, wenn sie auf eine bereits "umgeschriebene", historisch spezifisch besetzte Form wie die *fugitive slave narrative* zurückgreift, die *intentio recta* des autobiographischen Textes, seine Doppelrolle als Repräsentations- und als Produktionsfunktion von Geschichte, zu beleuchten.³³

³² Denn genauso wie "Sprache" im literarischen Text immer gleichzeitig Ausgangspunkt (Medium) und Thema ist, erlangt die autobiographische Form in der fiktiven, "epischen" Autobiographie den Stellenwert einer diskursiven Aussage über sich selbst, sie ist sowohl "Modus" als auch "Objekt" der Narration. Vgl. dazu die Ausführungen von Tzvetan Todorov zu "Language and Literature", *The Poetics of Prose*, engl. Übers. Richard Howard (New York: Cornell University Press, 1977, S. 19-28.

³³ R. Rosenblatt, "Black Autobiography", S. 171.

2.2 Der Roman: Geschichte als *Exemplum*

It is impossible to imagine
what a novelist takes himself to be
unless he regards himself as an historian
and his narrative as history.
It is only as an historian
that he has the smallest *locus standi*.

Henry James, *The Art of Fiction*

Ebenso wie die Autobiographie ist auch die Romanform in besonderer Weise durch ihr Verhältnis zur Geschichte, durch ihre Fähigkeit, Vergangenheit als "Geschichte" abzubilden, charakterisiert. War es im Fall der autobiographischen Selbstdarstellung der Prozeß von Individuation und Differenz, der dieses Verhältnis näher bestimmt hat, dann rückt im Roman die Frage der narrativen Organisation, der Vorgang des Erzählens als solcher, in den Vordergrund. Da der Roman traditionell für die in ihm zur Darstellung gelangte Welt einen Anspruch auf Totalität erhebt, also im Einzelschicksal *alle* Wirklichkeitsaspekte, in der Geschichte des Individuums *eine* Geschichte der Wirklichkeit selbst verdichten muß, thematisiert er gewissermaßen bereits formal das Aufeinandertreffen von Geschichte(n) und Geschichte.¹ Gleichzeitig kann der Roman jedoch "alle produzierbaren Literaturformen annehmen", und ist deshalb, so Eberhard Lämmert, "nach Übereinkünften, und auch gegen sie, entwerfbar".² Vor dem Hintergrund der

¹ Vgl. dazu Georg Lukács: "Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. [...] Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden". Und weiter: "So wenig der Roman an und für sich an das naturhafte Beginnen und Enden des Lebens, an Geburt und Tod gebunden ist, [...] so hat er dennoch die Tendenz, seine ganze epische Totalität im Ablauf des für ihn wesentlichen Lebens zu entfalten". *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920; dritte unveränderte Aufl., Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1965), S. 57-58 u. 80-81.

² Eberhard Lämmert, "Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Roman-

dadurch bedingten Offenheit und des Facettenreichtums, die seine Entwicklung bis heute kennzeichnen, beschränken sich die folgenden Ausführungen ausschließlich auf das Moment der Wechselbeziehung von Individualgeschichte und geschichtlicher Totalität bzw. auf die Brechung dieser Beziehung a) im Standort des Erzählers und b) im Objekt der Erzählung, vor allem in der Entwicklung der Hauptfigur(en). Dabei werden gattungsgeschichtliche und poetologische Aspekte des Romans naturgemäß nur insofern Berücksichtigung finden, als sie hinsichtlich des hier gestellten Themas von Interesse sind. So sollen weder einzelne Romangenres noch bestimmte historische Erscheinungsformen des Romans behandelt werden, sondern vielmehr das Typische, die Gemeinsamkeiten der Art und Weise, mit der sich vergangenes Geschehen als "Geschichte" (und zwar sowohl als *story*, als Handlungsgeschichte, wie auch als *discourse*, als Sprechakt und Aussage über den Standort der Darstellung) in der epischen Form konstituiert.³

Die vermeintlich größte Affinität zur eigentlichen Geschichtsschreibung scheint der Roman vor allem dort zu besitzen, wo er Geschichte im klassischen Sinn, als lebendig-dokumentarische Nacherzählung historischer Ereignisse, zum Thema hat, im Historischen Roman also. Tatsächlich wurden mit dem Aufkommen dieser Form gegen Ende des 18. Jahrhunderts historische Romane zunächst als glaubhafte Aussagen über geschichtliche Begebenheiten gelesen, deren Wahrheitscharakter bereits durch die gründliche Beschäftigung des Autors mit seinem Gegenstand - gewissermaßen eine *conditio sine qua non* des Genres - verbürgt schien. So hat selbst Goethe in seinen Gesprächen mit Eckermann über Walter Scotts *Ivanhoe* bemerkt: "Da ist freilich alles groß, Stoff, Gehalt, Charaktere, Behandlung [...]. Man sieht aber, was die englische Geschichte ist und was es sagen will, wenn einem tüchtigen Poe-

theorie", in *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 515.

³ Daß sich narrative Strukturen durchaus gattungsübergreifend, d.h. unabhängig von ihrer Erscheinungsform und von der jeweiligen "substance of expression", analysieren lassen, belegt Seymour Chatman in *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978; reprint Ithaca/London: Cornell University Press, 1986). Vgl. außerdem Ingrid Hantsch, *Semiotik des Erzählens* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975), vor allem "Narrative Schreibweise", S. 213-65.

ten eine solche Erbschaft zuteil wird".⁴ Der eklatanten Annäherung von Geschichtsschreibung und erzählter Geschichte im historischen Roman entsprach aber alsbald das Selbstverständnis und die Ästhetik der Romanform im allgemeinen. Mit der zunehmenden "Historisierung" der nachaufklärerischen Gesellschaft fiel dem Roman die Aufgabe zu, nicht bloß Vergangenheit als solche zu thematisieren, sondern angesichts des Verfalls heilsgeschichtlicher Gewißheit eine nicht mehr voraussehbare, quasi gekappte Geschichte exemplarisch als offenen, multioptionalen Mikrokosmos individuierter Geschichten zu erzählen. Als Abbild einer durch und durch geschichtlichen Wirklichkeit wurde ihm der Makel seiner "Erdichtung", der dem Roman bis dahin angehaftet hatte, nachgesehen. Der Romanautor ist jetzt "Schöpfer und Geschichtsschreiber seiner Personen zugleich", wie Friedrich von Blanckenburg 1774 in einem *Versuch über den Roman* feststellt, sein Werk, so Friedrich Schlegel, hat von nun an "universelle Bildungslehre, poetische Lebenskunst [und] Darstellung des Zeitalters" in einem zu sein.⁵ Die Bedeutung des Romans als Repräsentationsfunktion von geschichtlichem Bewußtsein liegt also weniger in seiner Realitätsnähe, die nach Adorno selbst phantastischen Romanen zu eigen ist, sondern vielmehr in seiner Rolle als "Spiegel des allgemeinen Verlaufs menschlicher Dinge und des Lebens", und nicht bloß darin, ein "partielles Sittengemälde" zu sein.⁶ Damit wird der Roman zum vielbezüglichen Symbol, dessen Aufgabe es ist, "in der fortschreitenden Flucht einander entfremdeter Geschichtsprozesse das Ganze sichtbar" zu halten. Die Tiefe des Werkes, seine tendenzielle "Auslegungsoffenheit", soll dabei über die inherente Widersprüchlichkeit des Vorhabens, nämlich die Totalität und Unbegrenztheit der geschichtlichen Welt "in einer endlichen Fassung erahnen zu lassen", hinwegtäuschen.⁷

Von den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten des Romans

⁴ Zitiert nach Georg Lukács, *Der Historische Roman* (Berlin: Aufbau Verlag, 1955), S. 46.

⁵ Zitiert bei E. Lämmert, "Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie", S. 504.

⁶ Ebd., S. 506. - Außerdem Theodor W. Adorno, "Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in *Noten zur Literatur*, Hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981), S. 41-47.

⁷ E. Lämmert, *Op.cit.*, S. 507.

erhält in diesem Zusammenhang das Schicksal und die Entwicklung der auftretenden Personen ganz besonderes Gewicht. Nur hier eröffnet sich ihm die Möglichkeit, das Prozessuale des geschichtlichen Ablaufs im Individuum, im Einzelschicksal, exemplarisch zu verdichten. Für den Historischen Roman hat das zur Folge, daß er versuchen muß, die "Großen" der Weltgeschichte nicht bereits als bekannte, fertig gestaltete Personen auftreten zu lassen, sondern vielmehr in der Entwicklung von einer (Neben-)Figur des Alltagslebens zur Zentralgestalt der geschichtlichen Handlung ihre historisch-authentische Genese glaubhaft nachzuzeichnen. Daß es sich dabei um einen symbolischen Vorgang handelt, der den tatsächlichen Gegebenheiten, also dem wirklichen Lebensweg der historischen Figur, keineswegs zu entsprechen braucht, hat Georg Lukács mit Blick auf die historischen Romane Walter Scotts bekräftigt: "Indem Scott vorher die komplizierte Verschlungenheit des Volkslebens selbst aufgezeigt hat, hat er vorher jenes Sein gestaltet, dessen abstrakte Form, dessen gedankliche Verallgemeinerung, dessen Konzentrierung in einer historischen Tat die Aufgabe der historisch führenden Figur ist".⁸ Daß Lukács hier aus der Perspektive des historischen Materialismus argumentiert, wonach die historisch bedeutende Persönlichkeit immer nur Fluchtpunkt und Realisationsebene der antagonistischen Strömungen einer Gesellschaft sein kann, erhöht dabei noch den symbolischen Charakter, den er der Romanhandlung als ein Sichtbarwerden der latenten Triebkräfte des geschichtlichen Prozesses zumißt. Ihmzufolge gestaltet der historische Roman seine Figuren so, daß sie als wirkliche Repräsentanten der großen Krisen erscheinen, die die geschichtliche Entwicklung bestimmen. Die Krise aber, wie Lukács in Anlehnung an Hegel ausführt, ist die Konfrontation des Alten mit dem Neuen, "die Herabsetzung, Zertrümmerung, Zerstörung der vorgehenden Weise der Wirklichkeit".⁹ Erst als idealtypische Abbildung des "verborgenen Geistes", so zitiert er Hegel weiter, "der an die Gegenwart pocht, der noch unterirdisch, der noch nicht zu einem gegenwärtigen Dasein gediehen ist", kann der Roman die geschichtliche Bewegung zusammenfassen.¹⁰ Nur indem die Entwicklung der Romanfiguren die

⁸ Georg Lukács, *Der Historische Roman*, S. 33.

⁹ Ebd., S. 33.

¹⁰ Ebd., S. 33-34.

Geburt einer neuen Zeit aus dem verkrusteten Normgefüges der alten Ordnung symbolisch nachvollzieht, kann in der besonderen Geschichte des Individuums die Geschichte als solche zur Darstellung kommen.¹¹

Auch in einer anderen Erscheinungsform des Romans, deren Aufkommen mit dem des Historischen Romans nicht zufällig zusammenfällt, stellen sich Sinn und Einheit der Erzählung ausschließlich über die Entwicklung des Helden her: im sogenannten Entwicklungs- oder Bildungsroman.¹² War der historische Stoff geeignet, die geschichtliche Vorwärtsbewegung am Beispiel der gesellschaftlichen Krise, der Ablösung einer alten durch eine neue Ordnung zu illustrieren, dann ist es im Entwicklungsroman der lineare, zielgerichtete Prozeß der allmählichen Reifung und Ausdifferenzierung des Individuums, in dem sich das neue Menschenverständnis der Aufklärung expliziert. Zu Recht schreibt deshalb Wolfgang Kayser unter Hinweis auf die strukturelle Ähnlichkeit von Biographie (also Geschichtsschreibung) und Entwicklungsroman: "Er mußte, möchte man sagen, einer der festgeprägtesten Typen des Romans sein, sobald die Empfindung von der persönlichen Identität die Orientierung im Dasein leitet".¹³ Während der

¹¹ In ähnlicher Weise hat Walter Scott selbst 1831 in einer Einleitung zu *The Fortunes of Nigel* argumentiert: "For similiar reasons, it may be in like manner said, that the most picturesque period of history is that when the ancient rough and wild manners of a barbarous age are just becoming innovated upon, and contrasted, by the illumination of increased or revived learning, and the instructions of renewed or reformed religion". In *Novelists on the Novel*, ed. Miriam Allott (New York: Columbia University Press, 1966), S. 50.

¹² Die systematische Trennung von Bildungs- und Entwicklungsroman bleibt trotz der zahlreichen kritischen Literatur äußerst unscharf. Es erscheint deshalb sinnvoll, den Bildungsroman als eine historische Größe aufzufassen, die als Untergruppe des Entwicklungsromans aus der klassischen Bildungsidee des Bürgertums hervorging (das bekannteste Beispiel ist wohl Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Für beide Formen gilt die Definition von Melitta Gerhard, daß es sich bei ihnen um erzählende Werke handelt, "die das Problem der Auseinandersetzung des Einzelnen mit der jeweils geltenden Welt, seines allmählichen Reifens und Hineinwachsens in die Welt zum Gegenstand haben, wie immer Voraussetzung und Ziel beschaffen sein mag". Zitiert bei Regine Rosenthal, *Die Erben des Lazarillo: Identitätsfrage und Schlußlösung im pikarischen Roman* (Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang, 1983), S. 54. - Vgl. außerdem Claudio Guillén, *Literature as System* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971).

¹³ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1948; Nachdr. Bern/München: Francke Verlag, 1962), S. 362. Dazu außerdem Sigfried Kracauer, "Die Biographie als neubürgerliche Kunstform", in *Das Ornament der Masse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 75-80.

Historische Roman den Gang der Geschichte im Großen abzubilden versucht, konzentriert sich der Entwicklungsroman auf die Mikrogeschichte, auf das Einzelschicksal. Doch auch hier ist es die Dialektik von persönlicher Krise und Anpassung, von Versuchung und Reifung, von innerem Impuls und äußerem Widerstand, die wesentlich zur Ausbildung eines selbstbewußten Individuums beiträgt:

Von dem Wilhelm Meister und dem Hesperus ab stellen sie alle den Jüngling jener Tage dar; wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird.¹⁴

Damit aber repräsentiert der Entwicklungs- und Bildungsroman ein Sozialisationsmodell, das auffällig an den Identitätsanspruch der autobiographischen Selbstdarstellung, an die ordnende, selbstreflexive Rückschau der gereiften Persönlichkeit erinnert. Tatsächlich ist mehrfach auf diesen Zusammenhang hingewiesen worden.¹⁵ Da vieles von dem, was im vorangegangenen Kapitel bereits zur Autobiographie ausgeführt wurde, *mutatis mutandis* auch für den Entwicklungsroman gelten kann, erübrigt sich eine eingehendere Behandlung an dieser Stelle.

Mit der Aufgabe, das Weltganze, die Welt in ihrer Totalität abzubilden, die dem Roman etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zufällt, gewinnt die Frage nach der Bewältigung dieser Aufgabe, nach dem "Wie" der Erzählung, zunehmend an Bedeutung. Oder, wie es Eberhard Lämmert ausgedrückt hat, "die Geschichte hat die Herrschaft über das Erzählen angetreten".¹⁶ Denn jetzt, da der "Romanautor als Schöpfer und Geschichtsschreiber zugleich

¹⁴ Wilhelm Dilthey, "Friedrich Hölderlin", zitiert bei Regine Rosenthal, Op.cit., S. 56.

¹⁵ Etwa bei Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 359-365 passim; Regine Rosenthal, *Die Erben des Lazarillo*, S. 53-63 passim; Ludwig Kahn, *Literatur und Glaubenskrise*, vor allem die Kapitel "Homo homini deus: die Selbstvergötterung des Menschen" und "Gewissenserforschung und Selbstschau" sowie bei Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 46-81.

¹⁶ E. Lämmert, "Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie", S. 504.

apostrophiert wird, treibt der Zwang, seiner individuellen Schöpfung eine objektive Legitimation zu verleihen, ihn auf die unablässige Suche nach den Ordnungsprinzipien seiner Geschichte".¹⁷ Hieraus ergeben sich zwei einander gegenläufige narrative Strategien, die die gesamte weitere Entwicklung des Romans bis heute bestimmt haben: Einerseits ein rigoroser Verismus, wie er sich in der ironischen Distanz des Erzählers von Sternes *Tristram Shandy* erstmals spielerisch ankündigt und schließlich seine deutlichste Ausformung in der quasi-photographischen Abbildungsweise des *nouveau roman* und der zeitgenössischen Dokumentarprosa erfahren hat.¹⁸ Und andererseits die zunehmende Ausfächerung und Subjektivierung der Erzählperspektive, die zur Folge hat, daß der Erzähler entweder völlig hinter dem Moment der Erinnerung und erlebenden Erfahrung des Subjekts zurücktritt, durch die allein sich eine Geschichte noch zusammenhängend herstellen läßt (etwa bei Proust, Joyce, Faulkner u.a.) oder aber die "Entfabelung", die Dekonstruktion seiner Erzählung betreibt und damit dem Wahrheits- und Totalitätsanspruch, ihrer Gültigkeit als Darstellung von Wirklichkeit, entsagt (wie in den Romanen von Nabokov, Barth, Coover, Abish u.a. Autoren der amerikanischen Postmoderne).

Erste Hinweise auf den Versuch, die Multidimensionalität vergangener Wirklichkeit durch eine Vervielfältigung der Erzählperspektive für den Leser nacherlebbar zu machen, finden sich bereits in Sir Walter Scotts sogenannten "Waverly Novels". Anders jedoch als dann in William Faulkners *The Sound and the Fury*, wo anhand von fünf, auch formal voneinander verschiedenen Erlebnisberichten eines bestimmten Zeitraums die Geschichte der Compson-Familie ausschnittsweise beleuchtet wird, stellt sich in *Waverly* der Bezug zur schottischen Vergangenheit über ein kompliziertes Geflecht immer weiter zurückreichender "Augenzeugenberichte" her. Mit jeder neuen Schilderung, die Waverly in seinen Begegnungen mit Mitgliedern der unterschiedlichen "Clans"

¹⁷ Ebd., S. 505.

¹⁸ Vgl. dazu u.a. Leon Edel, "Novel and Camera", in *The Theory of the Novel*, ed. John Halperin (New York: Oxford University Press, 1974), S. 177-88; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Les Éditions De Minuit, 1963) sowie Peter Bruck, "Fictious Nonfiction: Fiktionalisierungs- und Erzählstrategien in der zeitgenössischen amerikanischen Dokumentarprosa", in *Amerikastudien* 22, No.1 (1977), S. 123-136.

zu hören bekommt, verlebendigt sich für kurzes Zeit die authentische Erfahrung des Zeitzeugen, in der die Gebräuche und Sitten einer versinkenden Vergangenheit aufscheinen. Wie Wolfgang Iser gezeigt hat, führt diese Technik zu einer "Mehrschichtigkeit historischer Realität". Da die einzelnen "Geschichten" einerseits in sich abgeschlossen sind, andererseits aber auch nicht hierarchisch einander zugeordnet werden (etwa mit Blick auf eine bestimmte Konzeption von Wirklichkeit), "wird durch die aspektartige Wiedergabe historischer Wirklichkeit gleichzeitig etwas von der potentiell unabschließbaren Individualisierung der Wirklichkeit zur Geltung gebracht". So entsteht ein Geschichtspanorama, dessen "Signum fortlaufende Verzweigung und ständige Individualisierung ist".¹⁹ Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung verdient gerade dieser Text deshalb besondere Beachtung. Es zeigt sich nämlich, und hierin sind Faulkners *The Sound and the Fury* oder *Absolom, Absolom!* durchaus mit *Waverly* vergleichbar, daß dort, wo im europäischen oder euro-amerikanischen Roman sich Geschichte aus Geschichten herstellt, eine konkurrierende Erfahrungsvielfalt die Folge ist, ein Wettbewerb von zeitgemäßen und unzeitgemäßen, von gesellschaftlich konformistischen und gesellschaftskritischen Wirklichkeitsanschauungen. Dabei spielt es jeweils keine Rolle, ob die Sympathien des Lesers in das eine oder in das andere Lager gelenkt werden. Entscheidend ist einzig die Tatsache, daß es sich um divergierende Wirklichkeitsmodelle handelt, die aufgrund ihrer prinzipiellen Nicht-Austauschbarkeit - wenn auch implizit - nach Parteinahme und Hierarchisierung verlangen.²⁰ Daß dies auch dann gilt, wenn die Perspektive des Romans auf das erzählende oder handelnde Subjekt beschränkt bleibt, hat am deutlichsten Georg Lukács aufgezeigt:

Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt. Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich auch die Menschen nicht quali-

¹⁹ Wolfgang Iser, "Möglichkeiten der Illusion im Historischen Roman: Sir Walter Scotts *Waverly*", in *Poetik und Hermeneutik 1: Nachahmung und Illusion*, Hrsg. Hans Robert Jauß (1963; Nachdr. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), S. 147.

²⁰ Dieses Moment kommt in Scotts *Waverly* nur dadurch nicht zum Tragen, weil hier die angesprochenen "Augenzeugenberichte" der eigentlichen Handlung nachgeordnet sind. Als Träger des Konflikts zwischen alter und neuer Ordnung erscheint vielmehr der Vater des Protagonisten, Richard Waverly. Vgl. dazu W. Iser, "Möglichkeiten der Illusion im Historischen Roman", S. 147-156.

tativ voneinander [...]. Das Eigenleben der Innerlichkeit ist nur dann möglich und notwendig, wenn das Unterscheidende zwischen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft (sic!) geworden ist.²¹

Ganz anders dagegen verhält es sich im afro-amerikanischen Roman. Hier führen die kollektive Erfahrung von *blackness* und der nach wie vor spürbare Einfluß mündlicher Kultur tendenziell zu Erfahrungskonvergenz, zur Bündelung partikularer Erfahrungshorizonte. Die Geschichte des Einzelnen ist in vielen Aspekten stellvertretend für alle Geschichten, die von Schwarzen erzählt werden können. "Miss Jane's story", sagt Ernest Gaines in seiner Einleitung zu *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, "is all of their stories, and their stories are Miss Jane's".²² Da sie das Allgemeine im Besonderen und nicht als Besonderes darstellen, kommt ihnen aus textpragmatischer Sicht der Stellenwert eines *Exemplum* zu. Dies bedarf einer kurzen Erläuterung.

Als Teil der allgemeinen Beweismittel der antiken Rhetorik hat erstmals Aristoteles das *Exemplum* systematisch vom "Gleichnis" bzw. von der "Fabel" unterschieden:

Es gibt zwei Arten von Beispielen: Die eine Art des Beispiels ist die, früher geschehene Taten zu berichten, die andere aber die, etwas Ähnliches zu erdichten. Von dieser letzten Art ist die eine Unterart das *Gleichnis*, die andere die *Fabel* wie die von Äsop und die libysche. [...] Es sind aber die Fabeln für Volksreden geeignet und haben den Vorteil, daß es schwer ist, vergleichbare geschehene Taten zu finden, aber leicht Fabeln; denn man muß sie erdichten wie die Gleichnisse, sofern man nur in der Lage ist, das Ähnliche wahrzunehmen [...]. Leichter also ist es, mit Hilfe der Fabeln zu argumentieren, wirksamer aber bei der beratenden Rede durch den Verweis auf historische Fakten; denn gewöhnlich ist das, was geschehen soll, dem Geschehenen ähnlich.²³

²¹ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 64.

²² Ernest J. Gaines, *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971; reprint Toronto/New York: Bantam Books, 1986), "Introduction", S. viii.

²³ Aristoteles, *Rhetorik*, Übers. Franz G. Sieveke (München: Wilhelm Fink Verlag, 1980), II. Buch, Kap. 20, S. 135-36.

Seine Auffassung, daß das *Exemplum* in der beratenden Rede der Fabel - als einer bloß erdichteten Ähnlichkeit zwischen zwei Ereignissen - vorzuziehen sei, basiert auf einem für die Antike typischen, nicht-linearen Geschichtsverständnis. Was einmal geschehen ist, kann sich in der gleichen Weise jederzeit wiederholen. Da das *Exemplum* einen Wirkungszusammenhang beschreibt, nämlich sowohl das Geschehen an sich als auch den Ausgang des Geschehens, besitzt es deshalb grundsätzlich antizipatorischen Charakter. Es erlaubt, "die eigene noch offene Situation im Licht früherer Erfahrung zu erkennen, und so einen begründeten Entschluß zu fassen, der nicht nur Folge eines rhetorischen Trugschlusses ist".²⁴ Damit rückt das *Exemplum* in die Nähe der Moral. Seine Grundlage, so Karlheinz Stierle, "ist der moralische Satz. Worin es sich expliziert, sein Medium, ist die Geschichte".²⁵ So sind es vor allem moralische Relationen, "Verhältnisse von gut und böse, klug und einfältig, mächtig und machtlos, oder andererseits von Illusion und Desillusion, die in der narrativen Erstreckung des *Exemplums* zur Anschauung kommen".²⁶ Dies aber hat zur Folge, daß sich in ihm der Unterschied "zwischen Mythologie, Legende, Dichtung einerseits, wirklicher Geschichte andererseits" vermischt.²⁷

Bereits mit der veränderten Geschichtsauffassung des christlichen Mittelalters, für das Geschichte immer auch gleichzeitig Heilsgeschichte war, verändert sich jedoch die Stellung und der Charakter des *Exemplum*. Die Möglichkeit, aus vergangener Erfahrung zu lernen, das Prinzip des "historia magistra vitae" (Cicero), wird durch die Gewißheit der Prophezeiung, der göttlichen Erlösung unterlaufen. Und in der Neuzeit schließlich, verliert das *Exemplum* angesichts einer fortschrittsorientierten Geschichtsphilosophie, einer Öffnung der Geschichte nach vorne, völlig an Bedeu-

²⁴ Karlheinz Stierle, "Geschichte als Exemplum - Exemplum als Geschichte: Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte", in *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 358.

²⁵ Ebd., S. 356.

²⁶ Ebd., S. 357.

²⁷ H. Friedrich, *Rechtsmetaphysik*, zitiert bei Stierle, "Geschichte als Exemplum", S. 359.

tung.²⁸ Der zunehmenden Partikularisierung und Vervielfältigung der historischen Standpunkte, die mit der Rückbeziehung des Menschen auf sich selbst in der Aufklärung einsetzt, entsprechen von nun an zwei literarische Textnormen, die nicht mehr das Allgemeine beispielhaft widerspiegeln, sondern in einem Fall das Spezielle einer Situation und im anderen die subjektive, vom Zwang der Verallgemeinerung befreite Reflexion darüber zum Thema haben: die Novelle und der Essay.²⁹ Den Übergang vom Exemplum zur Novelle, der uns hier vor allem interessiert, hat Karlheinz Stierle als eine Umkehr von »Geschichte als Exemplum« in »Exemplum als Geschichte« beschrieben. Wie er an Boccaccios *Decamerone* aufzeigt, sind es im wesentlichen zwei Momente, die diesen Vorgang kennzeichnen: 1. eine immer weitere Entfernung vom "paradigmatischen Kern" der Geschichte und 2. die "Mündigkeit" der auftretenden Figuren, die nicht mehr "bloße Objekte überpersönlicher Mächte" sind, sondern "selbständige Subjekte, die Gegebenheiten von sich aus diskutieren und beurteilen können".³⁰ Damit wird das Exemplum seiner stellvertretenden Funktion beraubt und auf eine Geschichte zurückgeführt, "deren Sinn nicht mehr offenliegt, sondern Anlaß wird für die bloße subjektive und immer neu ansetzende Mutmaßung".³¹ Im Gegensatz zum Exemplum verweist die Novelle, die bereits in ihrem Namen Anspruch auf die "Originalität" der dargestellten Begebenheit erhebt, nicht mehr über den Rahmen der Erzählhandlung hinaus, sie ist nicht Teil eines "übergeschichtlichen", allgemein gültigen Erfahrungshorizonts, sondern einmaliges, nur auf sich selbst bezogenes Segment einer unermesslichen Vielfalt von Daseinsmomenten.³²

²⁸ Vgl. Reinhart Kosellek, "Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte", in *Natur und Geschichte*, Karl Löwith zum 70. Geburtstag (Stuttgart 1967), S. 196-218.

²⁹ Dazu Theodor W. Adorno, "Der Essay als Form", in *Noten zur Literatur* (1974; Nachdr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981), S. 9-33.

³⁰ Stierle, "Geschichte als Exemplum", S. 365. Siehe auch die dort angegebenen Literaturhinweise zur Entstehung der Novelle, besonders H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, (München, 1969) und W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, (Heidelberg, 1967).

³¹ Stierle, "Geschichte als Exemplum", S. 372.

³² Vgl. dazu Georg Lukács: "Immer ist es seine Subjektivität (des Autors der Novelle, Anm. d. Verf.), die aus der maßlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens ein Stück herausreißt, ihm ein selbständiges Leben verleiht und das Ganze, aus dem es entnommen wurde, nur als Empfindung und Denken der Gestalten, nur als

Gerade die Verschiebung vom Allgemeinen zum Individuellen hin, wie sie die Ablösung des Exemplums durch die Novelle bezeichnet, scheint mir geeignet - wenn auch in einem Umkehrschluß - das Verhältnis von Geschichten und Geschichte im afro-amerikanischen Roman der Gegenwart zu erhellen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß hier nicht jeweils die rhetorische Figur (Exemplum) bzw. die literarische Gattung (Novelle) gemeint sind, sondern vielmehr zwei grundsätzlich verschiedene Weisen der Erkenntnis und Erfahrung von Wirklichkeit. So sind die Geschichten und *folktales*, die von Mitgliedern der schwarzen Gemeinde in Gaines' *Gathering of Old Men* oder Bradleys *The Chaneysville Incident* erzählt werden, in erster Linie darauf angelegt, zeitunabhängige, kollektiv verbürgte Erfahrung zu vermitteln. Sie fungieren als Exempla, als Lehrbeispiele, und wirken damit sowohl expandierend als auch reduzierend auf die Romanform ein, von der sie getragen werden. Expandierend insofern, als sie dem Roman die Möglichkeit bieten, in einer endlichen, ihrem Wesen nach subjektivistischen Form ein nach vorne offenes Erfahrungskontinuum unterschiedlicher Generationen abzubilden. Und reduzierend, weil sie die Erzählung aus dem syntagmatischen Bereich, in dem sie sich ausschließlich selbst gehorcht, in den paradigmatischen Bereich, wo sie der Kontrolle der Gruppenerfahrung unterliegt, zurückführen. Dieser Zusammenhang wird im Folgenden an den einzelnen Textbeispielen noch genauer zu prüfen sein.

unwillkürliches Weiterspinnen abgerissener Kausalreihen, nur als Spiegelung einer an sich seienden Wirklichkeit in die Welt des Werks hineinscheinen läßt. [...] Und Auswahl und Abgrenzung tragen im Werk selbst den Stempel ihres Ursprungs aus Willen und Wissens des Subjekts". *Die Theorie des Romans*, S. 46.

Teil III

1. *The One or the Many?*:

Ernest J. Gaines' *The Autobiography of Miss Jane Pittman*

»Can't you make up a little story at times?«

In einem unlängst veröffentlichten Interview hat Ernest Gaines auf die Frage nach seinen Vorbildern unter afro-amerikanischen Autoren lakonisch geantwortet, "[that] no black writer had influence on me".¹ Statt dessen nennt er Namen wie Twain, Hemingway, Faulkner aber auch die großen russischen Erzähler Turgenew, Tolstoi und Gogol. So wundert es kaum, daß sein erster Roman, *Catherine Carmier* (1964), auffällige Verwandtschaft mit Turgenews *Vater und Söhne* zeigt und der Erzählband *Bloodline* (1968), vor allem die beiden Kurzgeschichten "A long Day in November" und "Just like a Tree", formal ebenso deutlich an Faulkners *The Sound and the Fury* bzw. *As I Lay Dying* erinnert. Wie Gaines jedoch gleichzeitig betont, handelte es sich dabei keineswegs um selbstgewählte Vorbilder. Aufgewachsen im ländlichen Süden Louisianas, kam er Mitte der vierziger Jahre in die Kleinstadt Vallejo an der kalifornischen Westküste und studierte anschließend am San Francisco State College: "When I went to college, I studied white writers. Richard Wright was probably the most well-known black writer at that time, but his novel, *Native Son*, was not taught. [...] At that time you were still reading Hemingway, reading Faulkner. You were not reading the black writers then as you would be ten years later. When I was developing as a writer, the books were

¹ Marcia Gaudet u. Carl Wooton, "Talking with Ernest Gaines", Vorabdruck aus *Porch Talk: Conversations with Ernest J. Gaines*, in *Callaloo* 11, No.2 (Spring 1988), S. 229.

not there".² Dies galt natürlich erst recht für weniger bekannte Autoren wie Zora Neale Hurston und Jean Toomer, deren Texte Gaines aufgrund ihrer Herkunft und ihres thematischen Interesses noch weitaus näher standen als die vorwiegend in der Großstadt angesiedelte Prosa von Richard Wright, James Baldwin oder Ralph Ellison. Hätte er es gekannt, sagt Gaines, "[the] one book by a black writer that would have had as much influence on me as any other book would be *Cane* by Jean Toomer".³ Zumindest mit Blick auf seinen dritten und bislang erfolgreichsten Roman *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) scheint diese Aussage noch um Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* ergänzungsbedürftig.

Wie schon Zora Hurston, so kommt auch Ernest Gaines "from a place where people sat around and chewed sugar cane and roasted sweet potatoes and peanuts in the ashes and sat on ditch banks and told tales".⁴ *Lying* und *story telling*, das allabendliche Erzählen von »Geschichten« und *tall tales* in einer weitgehend analphabetischen, auf mündliche Kommunikation angewiesenen Umgebung, gehören daher zu seinen prägendsten Kindheitserlebnissen. Noch 1978 bekennt er nach inzwischen fünf längeren Buchveröffentlichungen: "Now maybe what I need to do is sit in a chair on a stage and just tell people stories rather than try to write them. I wish I could do that. I wish I could be paid just to sit around and tell stories, and forget the writing stuff".⁵ Dieser Einfluß der ausgeprägten mündlichen Kultur des *black belt* im Süden der Vereinigten Staaten ist in fast allen seiner bisherigen Arbeiten spürbar. So gelingt es den Mitgliedern der schwarzen Gemeinde in vielen seiner Erzählungen gerade aufgrund einer gemeinsamen Sprech- und Erzähltradition, trotz äußerer Bedro-

² Ebd., S. 229.

³ "Talking with Ernest Gaines", S. 230.

⁴ Ebd., S. 231. - Ganz ähnlich hat auch Zora Neale Hurston die Bedeutung des "store-porch" in ihrem Heimatort Eatonville beschrieben: "Men sat around the store on boxes and benches and passed this world on the next one through their mouths". *Dust Tracks on a Road* (Philadelphia/New York: J.B. Lippincott, 1971), S. 61.

⁵ Zitiert bei John F. Callahan, *In the African-American Grain: The Pursuit of Voice in Twentieth-Century Black Fiction* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988), S. 189-190.

hung und fundamentaler Eingriffe in ihre soziale Infrastruktur immer wieder Zusammenhalt und Identität zu bewahren. Häufig kommt diesen *narratives-within-a-narrative* dabei die Aufgabe zu, das dargestellte Geschehen überhaupt erst plausibel und für den Leser nachvollziehbar zu machen. In *A Gathering of Old Men* (1983) etwa, Gaines' bisher letztem Roman, bliebe der Todesmut und die unerwartete Solidarität einer Gruppe alter Männer angesichts eines weißen Lynchmobs völlig unverständlich, würde der Text nicht gleichzeitig jedem von ihnen die Möglichkeit einräumen, seine persönliche »Geschichte« zu erzählen und damit den Grund für seine Beteiligung offenzulegen. Im Gegenteil, die stellenweise naiv anmutende Sturheit, mit der diese vergreisten, abgearbeiteten Männer jeweils die Schuld am Tod eines ansässigen Großgrundbesitzers auf sich nehmen, um so die Bestrafung eines Einzelnen zu verhindern, liefe Gefahr, ins Lächerliche oder gar Absurde abzugleiten. Erst beim öffentlichen "Verhör" durch den ebenfalls ergrauten, siebzehnjährigen Polizeiobersten Mapes wird deutlich, daß es hier nicht nur darum geht, ein Mitglied der eigenen Gruppe zu schützen, sondern vielmehr auch darum, die unterdrückte, offiziell "übersehene" Geschichte der örtlichen schwarzen Bevölkerung zu erzählen. Befragt nach einem möglichen Motiv, weiß jeder der alten Männer eine ausreichende Antwort zu geben. Jeder von ihnen ist mehr oder weniger ein Opfer der ungeschriebenen Rassengesetze des Südens, der gewaltsamen Ausbeutung und der Zerstörung ihrer traditionellen Lebensformen durch den ökologischen Raubbau der weißen Großfarmer. "I see", sagt Mapes jedesmal gleichlautend. "No, you don't see, Sheriff", hält ihm schließlich einer der Betroffenen störrisch vor:

He wasn't looking at Mapes, he was looking toward the tractor and the trailers of cane out there in the road. But I could tell he wasn't seeing any of that. I couldn't tell what he was thinking until I saw his eyes shifting up the quarters where his mama and papa used to stay. But the old house wasn't there now. It had gone like all the others had gone. Now weeds covered the place where the house used to be. "Y'all look," he said. "Look now. Y'all see anything? What y'all see?" "I see nothing but weeds, Johnny Paul," Mapes said. "If that's what you are trying to say." "Yes, sir," Johnny Paul said. He didn't look at Mapes; he was still looking up the quarters. "Yes, sir, I figured that's all you would see. But what do the rest don't see? What y'll don't see, Rufe?" he asked me. He didn't look at me, still looking up the quarters.

"What y'all don't see, Clatoo? What y'all don't see, Glo? What y'all don't see Corrine, Rooster, Beulah? What y'all don't see, all the rest of y'all?" [...] "I see," Mapes said. "No, you don't," Johnny Paul said. "No, you don't. You had to be here to don't see it now. You just can't come down here every now and then. You had to live here seventy Years to don't see it now. No, Sheriff, you don't see".⁶

"Übersehene" Geschichte sichtbar machen, sie aus ihrer *invisibility* zu lösen und in den historischen Diskurs der dominanten Kultur einzubringen, das ist die eigentliche Aufgabe dieses "gathering of old men" und der »Geschichten«, die sie zu erzählen haben. Das auffällige Wechselspiel von "see" und "don't see" in der gerade zitierten Passage verweist dabei ebenso wie die Art und Weise, mit der diese Erfahrungsreliefs in den Text integriert sind, auf die Technik des *call-and-response* mündlicher Erzähltradition.⁷ Zum auslösenden Moment wird hier die Frage des Sheriffs, "Why did you kill Beau?", bzw. der anschließende Schlag ins Gesicht, den er jedem der zunächst verschwiegenen "Tatverdächtigen" versetzt. Erst durch diese erneute Brutalität des weißen Herrschaftssystems - in der symbolisch gewissermaßen die Grunderfahrung der einzelnen Geschichten vorweggenommen ist - und durch Zuruf von den Anwesenden ermuntert, berichten sie von ihrem persönlichen Schicksal. Aber auch an der formalen Gestaltung des Romans ist der Einfluß mündlicher Kultur abzulesen. Wie in allen seinen Texten - mit der bezeichnenden Ausnahme des erfolglosen *Catherine Carmier* - verwendet Gaines auch in *A Gathering of Old Men* die Ich-Perspektive.⁸ Da diese jedoch keinem

⁶ Ernest J. Gaines, *A Gathering of Old Men* (New York: Vintage Books/Random House, 1984), S. 88-89.

⁷ Wie Peter Seitel gezeigt hat, bildet die Initialformel "I went and I saw" das Äquivalent des afrikanischen Geschichtenerzählers zum europäischen "once upon a time". Nachdem er seine Geschichte mit diesen Worten begonnen hat, wird er von den Anwesenden durch Zuruf zum Weitermachen aufgefordert: "see so that we may see" (i.e. "have a vision for us or tell us, or communicate your vision to us"). *See So That We May See: Performances and Interpretations of Traditional Tales from Tanzania* (Bloomington/London: Indiana University Press, 1980), passim.

⁸ Im Interview mit Wooton/Gaudet hat Gaines seine Schwierigkeiten mit der auktorialen Erzählperspektive folgendermaßen beschrieben: "When I come to the omniscient point of view and I create a character, a narrator who's much like myself, I do too much thinking. I don't have the freedom. That's one of the things

Erzähler privilegiert zugewiesen ist, sondern auf insgesamt 15 der am Geschehen beteiligten Personen verteilt wird, entsteht der Eindruck einer Symphonie unterschiedlicher Geschichten, die sich lediglich durch ihren gemeinsamen Gegenstand, den Tod des Cajun-Farmers, und die geschickte Verknüpfung ihrer raumzeitlichen Bezugspunkte in den Zusammenhang einer übergeordneten Erzählung einfügen. Gaines selbst hat mit Blick auf die bereits erwähnte Kurzgeschichte "Just like a Tree", in der er ein ähnliches Verfahren benützt, daraufhingewiesen, daß es ihm dabei vor allem um die Möglichkeit ging, "[to tell] a single story from different angles".⁹ Doch gerade damit rückt die Form zwangsläufig wieder vom kontextuellen Rahmen mündlicher Erzählung ab. So thematisiert zwar diese deutlich an Faulkner orientierte Technik einerseits das Erzählen von »Geschichten« als solches, vermeidet es aber andererseits, diese individuierten Versionen der gleichen Geschichte in einen erkennbaren inneren Zusammenhang zu stellen oder einer gegenseitigen Kontrolle auszusetzen. Als Produkte von voneinander unabhängigen, immer wieder neuen Erzählinstanzen erscheinen sie ausschließlich auf sich selbst bezogen und führen daher - im Gegensatz zu den komplementären Erfahrungsberichten der alten Männer - zu einer kaum mehr überschaubaren Vielfältigkeit und so letztlich einer Verwässerung der erzählenden Perspektive. Lediglich in *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, dem Roman, der uns im Folgenden vorrangig interessieren soll, ist es Ernest Gaines bislang geglückt, mündliches Erzählen von Geschichten auch formal angemessen in eine literarische Geschichte einzubringen.

The Autobiography of Miss Jane Pittman verkörpert in exemplarischer Weise, was Zora Neale Hurston "a talking book" oder Henry Louis Gates, Jr. auch "a speakerly text" genannt haben.¹⁰ Wie Hurstons *Their Eyes Were Watching God*, wo sich die Geschichte der Protagonistin unmittelbar aus dem Kontext einer mündlichen

I criticize *Invisible Man* about. There's too much thinking going on all the time. There's thinking in every Goddamned sentence". "Talking with Ernest Gaines", S. 40.

⁹ Zitiert bei Callahan, *In the African-American Grain*, S. 193.

¹⁰ Henry Louis Gates, "The blackness of blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey", in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York: Methuen, 1984), S. 295.

Kommunikationssituation, aus dem Gespräch zwischen zwei langjährigen Freundinnen entwickelt, so gibt auch *The Autobiography of Miss Jane Pittman* vor, in erster Linie Teil eines Sprech- und nicht eines Schreibakts zu sein. In einer "Einführung", die hier jedoch bereits expositorisches Element der Romanhandlung ist, erteilt ein namentlich nicht näher bezeichneter *editor* Aufschluß über die Entstehungsgeschichte des Textes:

I had been trying to get Miss Jane Pittman to tell me the story of her life for several years now, but each time I asked her she told me there was no story to tell. I told her she was over a hundred years old, she had been a slave in this country, so there had to be a story. When school closed for the summer in 1962 I went back to the plantation where she lived. I told her I wanted her story before school opened in September, and I would not take no for an answer.¹¹

Wie wir weiter erfahren, handelt es sich bei diesem "Herausgeber" um einen schwarzen Geschichtslehrer, der das Leben der 110-jährigen Jane Pittman dokumentieren will, "[because] her life's story can help me explain things to my students".(v) Damit ist die Handlung von Beginn an gleich zweifach in den pragmatischen Kommunikationszusammenhang einer Sprechsituation gestellt. Einerseits entsteht sie aus den mündlichen Erzählungen einer Zeitzeugin, die von einem interessierten Professor als *oral history* mitgeschnitten und ausgewertet werden. Und andererseits ist sie explizit darauf angelegt, als Grundlage einer kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte ("to explain things to my students"), als unterdrückte »Stimme«, als Gegenversion zum offiziellen historischen Diskurs gelesen zu werden. Daher die Antwort des "Herausgebers" auf den mißtrauischen Einwurf einer der anwesenden Nachbarinnen von Jane Pittman, "What's wrong with them books you already got?": "Miss Jane is not in them."(vi)¹²

¹¹ Ernest J. Gaines, *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971; reprint Toronto/New York: Bantam Books, 1986), "Introduction", S. v. Alle folgenden Seitenangaben sind am Ende des betreffenden Zitats in einfache Klammern gesetzt!

¹² John Callahan hat in diesem Zusammenhang zu Recht daraufhingewiesen, daß Gaines hier auch ein persönliches Anliegen, das Bewahren und die Weitergabe der verschiedenen »Stimmen« seiner früheren Umgebung, verarbeitet hat: "Gaines's frame flows from his experience and the experience of many in his race in the decades after World War II. This was a time of migration away from the rural south for many young blacks, and the question addressed is how folk traditions

Jane Pittmans Erzählungen umspannen einen Zeitraum von ungefähr 100 Jahren. Sie beginnt ihre Lebensgeschichte in der Endphase des amerikanischen Bürgerkrieges, wenige Monate vor der offiziellen Aufhebung der Sklaverei, und endet schließlich in den Unruhen des *civil rights movement* der späten fünfziger bzw. frühen sechziger Jahre, also ungefähr zeitgleich mit der Aufzeichnung ihres Berichts. Anfangs- und Endpunkt dieses Zeitraums beschreiben demnach je eine Phase des verstärkten Widerstandes der afro-amerikanischen Bevölkerung gegen Unfreiheit und Benachteiligung, aber auch der Enttäuschung über den ausbleibenden Erfolg und eine - *de facto* - nur geringfügige Verbesserung ihrer gesellschaftlichen Situation.¹³ Die Verschränkung von vergangener und gegenwärtiger Erfahrung, der Eindruck einer nicht-linearen, zyklischen Handlungsführung, der sich bereits mit der historischen Plazierung des Romans notwendig einstellt, wird sowohl durch gezielte Signale der Erzählerin als auch durch die auf Wiederholung gerichtete, aklimaktische formale Struktur noch zusätzlich unterstützt. So eröffnet Jane Pittman ihren Bericht mit einem Hinweis auf eben diese Überlagerung von Einst und Jetzt, von Vergangenheit und Gegenwart: "It was a day *something like right now*, dry, hot, and dusty dusty. It might 'a' been July, I'm not too sure, but it was July or August. Burning up, I won't ever forget".(3, m.Herv.) Und selbst in der Unterteilung in vier, in Umfang und Inhalt gleichberechtigte Erzähleinheiten, die schon in ihren Überschriften "The War Years", "Reconstruction", "The Plantation" und "The Quarters" nur ansatzweise auf Veränderung oder »Fortschritt« schließen lassen, ist der Einfluß eines zyklischen, an den Ablauf der Jahreszeiten gemahnenden Erfahrungskontinuums erkennbar.

Dies zeigt sich auch in der Mikrostruktur des Textes. Zwar bleibt die Einheit der Erzählung durch die ständige Präsenz der Erzählerin sowie durch die rein zeitliche Annäherung der Handlung an die Gegenwart des Erzählens gewahrt, doch ist schon

are to be carried on by those who leave". In *The African-American Grain: The Pursuit of Voice in Twentieth-Century Black Fiction*, S. 195.

¹³ "A Flicker of Light; and Again Darkness", so eine selbstironische Kapitelüberschrift des zweiten Buches, das der Zeit nach dem Bürgerkrieg gewidmet ist. *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, S. 65.

nach wenigen Seiten unübersehbar, daß Jane Pittman weniger die fortlaufende Geschichte ihres eigenen Lebens wiederzugeben versucht als vielmehr eine Reihung von Geschichten, ein sich über annähernd hundert Jahre erstreckendes Erfahrungsporträt der örtlichen schwarzen Bevölkerung.¹⁴ So ist ihre "Autobiography" auch die Geschichte - um nur die wichtigsten zu nennen - von Ned und seiner Mutter "Big Laura", von Joe Pittman, ihrem langjährigen Lebensgefährten, von Mary Agnes, der jungen Mullatin aus New Orleans, und schließlich von Jimmy, "the One" oder "the Leader", wie er von Jane genannt wird, einer symbolträchtigen Inkarnation afro-amerikanischer Identität. Dabei verhalten sich die verschiedenen Schicksale dieser Figuren sowohl untereinander als auch in bezug auf die Entwicklung der Protagonistin tendenziell *komplementär* und nicht, wie der Verweis auf die autobiographische Form eigentlich erwarten läßt, *supplementär*.

Bereits eine knappe Skizze der Grundkoordinaten dieser Mini-Geschichten kann dies veranschaulichen.

1. "Ned's story": Ned und Jane Pittman begegnen sich erstmals bei Kriegsende. Zusammen mit seiner Mutter "Big Laura", der zwölfjährigen Jane und einer Gruppe weiterer Sklaven der gleichen Plantage ist er nach der proklamierten Aufhebung der Sklaverei unterwegs in Richtung Norden. Noch in der ersten Nacht fallen alle bis auf Jane und Ned, die sich im Gebüsch versteckt halten können, einem Massaker der gefürchteten "patrollers" zum Opfer. Nach einer abenteuerlichen Odyssee durch halb Louisiana findet Jane, die sich des nur wenige Jahre jüngeren Ned inzwischen als Ersatzmutter annimmt, Arbeit auf einer wiedereingerichteten Plantage. Ned, der noch ganz unter dem Einfluß des grausamen Mordes an seiner Mutter steht, beteiligt sich an einem Komitee, das die gesetzlich verankerten Rechte der schwarzen Bevölkerung überwachen soll. Von Mitgliedern des Ku-Klux-Klans darauf

¹⁴ Gaines selbst hat zur Entstehung des Romans angemerkt, er habe *The Autobiography of Miss Jane Pittman* zunächst als "communal biography", als multiperspektivische Erzählung über das Leben einer exemplarischen Persönlichkeit entworfen: "I wanted to continue from 'Just Like a Tree' - where a group of people tell the life story of a single woman. [...] The story was to begin on the day that she was buried - the old people who had followed her body to the cemetery would later gather on the porch of a lady who had never walked in her life, and there they would start talking". Charles H. Rowell, "This Louisiana Thing That Drives Me": An Interview with Ernest J. Gaines, in *Callaloo* 1, No.3 (May 1978), S. 35-36.

hin unter Druck gesetzt und nicht bereit, seine politische Tätigkeit aufzugeben, flüchtet er schließlich nach Kansas. Als er einige Jahre später zurückkehrt und sich erneut für Gleichberechtigung, bessere Ausbildungschancen und den Anspruch auf Anerkennung der nationalen Verdienste von Schwarzen einsetzt, wird er auf offener Straße erschossen.

2. Joe Pittman: Während Neds Abwesenheit freundet sich Jane mit dem Witwer Joe Pittman an. Joe, ein versierter "horse-breaker", will die Plantage verlassen, um auf einer Pferderanch zu arbeiten. Doch Colonel Dye, der weiße Besitzer, ist über den berechtigten Anspruch seines Angestellten auf Selbstbestimmung und Eigenverantwortlichkeit derartig verärgert, daß er versucht, diesen durch fingierte Geldschulden aus einer früheren Gefälligkeit zurückzuhalten. Erst nach allerlei Anstrengungen kann Joe die geforderte Summe auftreiben. Da aber ein Großteil des Geldes von seinem zukünftigen Arbeitgeber stammt, muß er auch seine neue Anstellung mit einer hohen Schuldenlast, d.h. in völliger Abhängigkeit und zunächst ohne nennenswerten Verdienst beginnen. Als "chief breaker" jedoch, der tüchtigste Zureiter auf der Ranch, ist er nunmehr - zum erstenmal in seinem Leben - als "ganzer" Mann/Mensch anerkannt. Allerdings bezahlt Joe Pittman auch hierfür einen zu hohen Preis. Da er die ihm zugestandene "Menschenwürde" ausschließlich durch persönlichen Wagemut und ständige Risikobereitschaft behaupten kann, ist sein Ende notwendig vorprogrammiert. Trotz der Warnungen und unheilvollen Ahnung der Erzählerin kommt er bei dem Versuch, einen entlaufenen Wildhengst wieder einzufangen, auf grausame Weise zu Tode.

3. Mary Agnes LeFabre: Die hellhäutige junge Lehrerin stammt aus einer kreolischen Familie in New Orleans. Wie vielen Mischlingen war es ihrer Großmutter gelungen, in eine weiße Sklavenshalterfamilie einzuheiraten. Um diese "Erbschuld" abzubüßen, geht Mary nach Samson, die Plantage, auf der nun auch Jane Pittman arbeitet, um dort die Kinder der schwarzen Angestellten zu unterrichten. Als sich der Sohn des weißen Plantagenbesitzers in sie verliebt und aus Verzweiflung über die Aussichtslosigkeit dieser Beziehung bald darauf Selbstmord begeht, gerät sie sofort in Verdacht, seinen Tod verschuldet zu haben. Obwohl sie im Gegenteil gerade bemüht war, den verwirrten jungen Mann zu beschwichtigen und von sich abzulenken, muß sie aus Angst vor Bestrafung und Rache den Süden verlassen.

Und 4. schließlich die Geschichte von Jimmy, "the Leader":

Jimmy, dessen offensichtlich weiße Abstammung väterlicherseits im Dunkeln bleibt, wächst unter der Obhut der älteren Mitglieder der schwarzen Gemeinde von Samson auf. Erst als Jugendlicher folgt er 1954 ("the same year they passed that law in Washington") seiner Mutter, die wegen der besseren Arbeitsmöglichkeiten kurz nach seiner Geburt nach New Orleans gegangen war, besucht das College und schließt sich der Bürgerrechtsbewegung um Martin Luther King an. Zusammen mit einem Mitstreiter kehrt Jimmy einige Jahre später nach Samson zurück und versucht, die Unterstützung der hier ansässigen Schwarzen zu gewinnen. Trotz anfänglichem Zögern sind auf Betreiben der nunmehr fast hundertjährigen Jane Pittman viele von ihnen bereit, seinem Aufruf zu einer Protestkundgebung im nahegelegenen Bayonne zu folgen. Als sie jedoch am nächsten Morgen aufbrechen wollen, erreicht sie die Nachricht, daß Jimmy wenige Stunden zuvor von aufgebrachtten Weißen erschossen wurde.

Alle diese Schicksale sind Variationen einer gleichbleibenden Grunderfahrung. Sie belegen einerseits die anhaltende Unterdrückung und Rechtlosigkeit der schwarzen Minderheit, die Willkür, mit der über sie verfügt und die Unausweichlichkeit, mit der seit mehr als 100 Jahren jeder offene Protest, jeder Ansatz zur Gegenwehr gewaltsam im Keim erstickt wird. Gleichzeitig dokumentieren sie aber auch die Ausdauer und den ungebrochenen Lebensmut des Einzelnen, "the sheer toughness of spirit", wie Ralph Ellison mit Blick auf den Blues diese Lebenshaltung angesichts einer im Grunde ausweglosen Situation beschrieben hat.¹⁵ Da alle diese Lebensgeschichten in einer Ähnlichkeits- und nicht in einer Ausschließlichkeitsbeziehung zueinander stehen, stellen sie Geschichte - um an Karlheinz Stierle anzuknüpfen - als Exempla, d.h. *im* Besonderen, und nicht, wie im Roman allgemein üblich, *als* Besonderes dar. Als sich gegenseitig ergänzende und nicht miteinander konkurrierende Wirklichkeitsaussagen sind sie Aspekte einer konstanten, von unterschiedlichen Generationen geteilten Erfahrung von *blackness*. Dies belegt auch der Stellenwert, der ihnen innerhalb der formal übergeordneten Erzählung Jane Pittmans zukommt. So läßt sich ihr Lebensbericht, der schon in der

¹⁵ Ralph Ellison, "Richard Wright's Blues", in *Shadow and Act* (New York: Random House, 1964), S. 94. Dazu außerdem Kimberly W. Benston, "Tragic Aspects of the Blues", in *Phylon* 36, No.2 (1975), S. 164-176.

ungewöhnlichen zeitlichen Ausdehnung auf seine metaphorische Qualität verweist, gewissermaßen als Makro-Exemplum, als narratives Substrat einer Verkettung von exemplarischen »Einzelgeschichten« verstehen, in die jede von ihnen gleichberechtigt aufgenommen ist.¹⁶ Anstatt also gemäß der autobiographischen Konvention Identität durch zunehmende Ausdifferenzierung und Individuation herzustellen, geht Jane Pittman gerade den umgekehrten Weg. Indem sie sich die unterschiedlichen Erfahrungen der in ihrem Bericht dargestellten Einzelschicksale zu eigen macht und ihre tendenzielle Gleichwertigkeit hervorhebt, verwischen sich die Konturen des "autobiographischen" Ichs zugunsten einer "communal biography", einer repräsentativen Erzählung von einhundert Jahren afro-amerikanischer »Geschichte«. In einem prägnanten Bild, das sich wiederum unmittelbar an die überlieferte Metaphorik der *spirituals* und *slave songs* anschließt, hat die Erzählerin selbst auf den inneren Zusammenhang und den gemeinsamen Erfahrungshintergrund der verschiedenen Erzählstränge ihres Lebensberichts aufmerksam gemacht. Als sie eines Abends der schwarzen Gemeinde von Samson von ihrer religiösen "Erweckung" berichtet, tauchen auch Erinnerungen an Ned, an Joe Pittman und an den weißen Cajun-Farmer Albert Cluveau auf, der Ned seinerzeit kaltblütig erschossen hat:

That night I told my travels. I had a load of bricks on my shoulders and I wanted to drop it but I couldn't. It was weighing me down and weighing me down, but I couldn't let go of the sack. [...] I started toward the river with the sack of bricks on my back. [...] And I moved down in-to the water, and all round me alligators snapped at my legs. I looked and - snakes - hundreds and hundreds of them swimming toward me. But I kept moving with the sack on my back, and with every step the water got deeper. When it came up to my neck I looked up to see how far I had to go - and there was Albert Cluveau. *He was sitting on the horse that had killed Joe Pittman, he was holding the gun that had killed Ned.* I

¹⁶ Auf die metaphorische Bedeutung des ungewöhnlich hohen Lebensalters der Erzählerin verweist auch Jerry H. Bryant: "The sheer length of her life is an expression of the race's longevity", "Ernest J. Gaines: Change, Growth, and History", in *The Southern Review* Vol.X (October 1974), S. 859. Vgl. außerdem Klaus Ensslen, "History and Fiction in Alice Walker's *The Third Life of Grange Copeland* und Ernest Gaines' *The Autobiography of Miss Jane Pittman*", in *History and Tradition in Afro-American Culture*, ed. Günter H. Lenz (Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1984), S. 147-163.

looked back over my shoulder, and there was Joe and Ned on the other bank beckoning for me to come back to them. But I would not turn back. I would go on, because the load I was carrying on my back was heavier than the weight of death.(136-37, m.Herv.)

Zumindest für zwei dieser einzelnen »Geschichten« des Romans wird hier explizit ein ursächlicher Zusammenhang geltend gemacht. Aus der Sicht Jane Pittmans ist das Schicksal von Ned und Joe Teil einer anhaltenden Leidenserfahrung aller Schwarzen, die sich zwar von Fall zu Fall in unterschiedlicher Weise manifestiert, deren jeweiliger Gehalt aber konstant und daher exemplarisch bleibt. Für den mit der Bildsprache und den gruppeninternen Codes afro-amerikanischer Kultur vertrauten Leser/Zuhörer wird sich dabei der Zusammenhang von persönlicher und exemplarischer Erfahrung bereits durch die Bildwahl als solche herstellen. Als vielbezügliches Symbol der Beständigkeit und Ausdauer, aber auch der Erlösung und der - während der Sklaverei oft durchaus geographisch verstandenen - Schwelle zur Freiheit ist das Bild des "Flusses", des "River Jordan" oder konkreter, des "Sippi" (Mississippi), ein zentraler Tropus schwarzer »oral tradition«. So kommt es, daß der Bericht der Erzählerin am Ende von den Anwesenden mühelos in das allen geläufige Repertoire der *spirituals* übersetzt werden kann: "That was my travel. That's how I got over. And that's what the church sang that night. - Tone the bell/Done got over/Tone the bell/Done got over [...]"(138) Und schließlich läßt sich dieses Bild gerade im Kontext der obigen Überlegungen auch als *formal signifying* verstehen, als eine intertextuelle Anspielung auf Langston Hughes' berühmtes Gedicht "The Negro Speaks of Rivers", das ebenfalls Erfahrungskonvergenz, die Kontinuität einer seit altersher gelebten und tradierten Erfahrung von *blackness* zum Thema hat:

I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than the
flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.

I heard the singin of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like the rivers.¹⁷

Wie bereits erwähnt wurde, gibt sich *The Autobiography of Miss Jane Pittman* in einer vorangestellten "Einführung" als mündliches Gespräch, als Resultat einer Sprechsituation aus. Das explizite Anliegen von Hörer und Sprecher ist dabei *historical rewriting* oder besser *retelling*, das Erzählen und die Weitergabe einer offiziell "übersehenen", unterdrückten »Geschichte«. ¹⁸ Da diese Anmerkungen zur Entstehung des Textes jedoch fiktiv, d.h. ein Element der Romanhandlung sind, verdienen sie sowohl in bezug auf den Charakter der sich anschließenden, quasi-autobiographischen Lebensgeschichte als auch hinsichtlich der Thematisierung von mündlicher Kommunikation, von *talking* und *story telling*, ganz besondere Aufmerksamkeit. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang vor allem nach der gegenseitigen Abhängigkeit von Rahmen-erzählung und eigentlicher Handlung bzw. danach, inwieweit der Text insgesamt den in der "Einführung" vorgegebenen Fokus auf Geschichte (in der Person des schwarzen Lehrers), auf den Ausschluß vom historischen Diskurs (als "a call for storytelling" und auslösendes Motiv der Erzählung) und schließlich auf die Sozialisationsfunktion »erzählter Geschichten« als solches einzulösen versucht. So fällt auf, daß Jane Pittman gleich zu Beginn ihrer Erzählung an das bereits eingeführte Motiv der *invisibility*, der Nicht-Beachtung anknüpft, hier am Beispiel der vorbeiziehenden, geschlagenen Truppen der Sezessionsarmee: "But they didn't even see little old black me. They couldn't tell if I was white or black, a boy or a girl. They didn't even care what I was".⁽⁴⁾ In eine ähnliche Richtung zielt auch die Bemerkung eines in den Wäldern

¹⁷ In Langston Hughes, *Selected Poems* (New York: Vintage Books, 1974), S. 4.

¹⁸ Dabei verläuft der Weg, den die »Geschichte« nimmt, über folgende Stationen: "the black community" → Jane Pittman → "the editor/professor of history" → "his students". Vgl. dazu "Introduction", *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, S. v-viii.

Louisianas umherstreifenden Schwarzen, von Jane nicht ganz ohne Sarkasmus "the hunter" genannt, deren repetetive Struktur den Eindruck der erzwungenen Heimatlosigkeit angesichts einer geschichtlichen Krisensituation (i.e. die zeitweise Erschütterung des gesellschaftlichen Status Quo am Ende des Bürgerkrieges) noch zusätzlich unterstreicht:

"Who was them other people you seen?" I asked him. "Any of them going to Ohio?" "They was going everywhere," he said. "Some say Ohio, some Kansas - some say Canada. Some of them even said Luzana and Mi'sippi." "Luzana and Mi'sippi ain't North," I said. "That's right, it ain't North," the hunter said. "But they had left out just like you, a few potatoes and another old dress. *No map, no guide, no nothing*. Like freedom was a place coming to, meet them half way. Well, it ain't coming to meet you. And and it might not be there when you get there, either." "We ain't giving up," I said. "We done gone this far." "How far?" he asked me. "How long you been traveling?" "Three days," I said. "And how far you think you done got in three days?" he said. "You ain't even left that plantation yet. I ought to know. I been going and going and I ain't *nowhere*, yet, myself. Just *searching* and *searching*." (43-44, m.Herv.)

Und noch ein weiteres Mal - nun aus der Sicht eines skurrilen, aber paternalistisch-wohlwollenden Weißen - wird Jane die "Exterritorialität" ihrer Situation, und damit *mutatis mutandis* der schwarzen Gruppe im allgemeinen, ins Bewußtsein gerufen. Als die Erzählerin den zurückgezogen lebenden Alten auf ihrem Weg nach Ohio um Orientierungshilfe bittet, versucht er, sie anhand einer Landkarte über ihren momentanen "Standort" aufzuklären:

He had a big map on the wall at the head of his bed. He gived us some greens and cornbread and told us to eat. He didn't give us a spoon, we had to eat with our hands. "Ohio is East," he said again. "We been going the wrong way all this time?" I asked. "I wouldn't say wrong. I wouldn't say exactly right, either," he said. He got a pair of eyeglasses off the mantelpiece and went to the map. I could see him moving his finger over the map and mumbling to himself. [...] "Come here," he said. I went to the map with my pan of food. "Look here," he said, tapping the map. "Now, this here is where you at now." I didn't see nothing but a bunch of odd colors, some crooked lines, and some writing. (48-49)

Doch Jane, für die die Fiktionalität der geometrischen Verortung ihrer »Position« sprichwörtlich ein "versiegeltes Buch", d.h. literarisch bleibt ("some crooked lines, and some writing"), gelingt es nicht, sich auf der Karte wiederzufinden. Der scheinbar humoristische Charakter dieser Begegnung entsteht so nicht allein aus der gehörigen Portion "of Southwestern tall-tale humour"¹⁹, mit der hier ein zwölfjähriges Mädchen von ihrem aussichtslosen Vorhaben abgebracht werden soll, sondern vielmehr aus einer Situation des Aneinander-Vorbeisprechens, aus der Unvereinbarkeit zweier sich gegenläufiger Wirklichkeitsauffassungen:

"This thing running here, that's what they call Mi'ssippi River. Course it ain't running on the paper, but that's how people say it - say it's running - running North and South." "I ain't going no South," I said. [...] Up here, that's Missouri. Spelt something like Mi'ssippi, but not quite. Up here, that's Iowa. 40, 44 lat; 90, 96 longi. That's were you headed if you keep going North. Now, let's go back here and start all over. Mi'ssippi River, Red River - all them other rivers and roads. (Throw few bayous in there, too - the bigger ones.) All right, now, you here, you going East to Ohio. You have to go through Mi'ssippi first." I hurried up and swallowed the food I had in my mouth. "I ain't going through nobody Mi'ssippi," I said. "No?" he said. He looked at me over the rim of his glasses. I looked straight back at him. He wasn't mad, he wasn't the kind who got mad quick, he believed in taking everything cool and slow.(49)

Trotz der wiederholten Bemühungen des Alten, Jane über die Symbolik der kartographischen Beschreibung ihrer Umgebung aufzuklären, begegnet sie seinen Ausführungen mit Skepsis und Mißtrauen ("How did I know he was telling me the truth? How did I know he wasn't just another Secesh trying to get me woolgathered? What was all this lat and longi stuff he was talking about? How could Ohio be East when the Yankees come from the North").(48-49) Für die Erzählerin, deren Weltbild noch ganz von den Eindrücken der Sklaverei einerseits und der persönlichen Schutzbezeugung eines "Yankee Officers" ("if any of them ever hit you again, you catch up with me and let me know") andererseits bestimmt ist, erweist sich die abstrakte, ihrer konkreten Erfahrung

¹⁹ Vgl. Klaus Ensslen, "History and Fiction in Alice Walker's *The Third life of Grange Copeland* and Ernest Gaines' *The Autobiography of Miss Jane Pittman*", S. 149.

widersprechende Geographie der Landkarte als nutzlos, ja als bedrohlich. Vor dem Hintergrund der nüchternen Vermessung von Wirklichkeit in Längen- und Breitengraden wird ihr Schicksal zwangsläufig zum Störfaktor, zur unerwünschten Größe in einer geschlossenen, sich selbst genügenden »Welt«:

I had a mouthful of cornbread, and piece of it shot out my mouth on the map. The old man stopped talking awhile, but he didn't look at me, he looked at the crumb. Just kept looking at it like it was a bug and it might crawl off if he turned his head. When it didn't move he plucked it to the floor.(49)

Wie die obigen Zitate belegen, ist der metaphorische Gehalt dieser Szene unübersehbar. Jane, um an ein Gedicht aus Baudelaires *Les fleur du mal* anzuknüpfen, ist buchstäblich "oublié[e] sur la carte".²⁰ So sind es nicht allein die praktischen Hindernisse, die ihre Unternehmung aussichtslos erscheinen lassen, sondern vielmehr bereits der Anspruch auf "Wahrnehmung" und Repräsentation, der sich mit diesem Vorhaben verbindet.²¹ Denn indem sie nach ihrer Befreiung selbstbewußt jedem Versuch der erneuten Beaufsichtigung trotzig widersteht, schickt sie sich an, aus der Rolle eines bloßen Objekts der »Geschichte« in die des selbstbestimmten und frei agierenden, »geschichtlichen« Subjekts hinüberzuwechseln. Gelänge ihr dies sozusagen *on her on terms*, dann allerdings bliebe der Lebensbericht der Erzählerin nicht nur dem gängigen, progressiv-linearen Muster der Autobiographie bzw.

²⁰ Dabei ist zu beachten, daß "oublié sur la carte" im Französischen nicht etwa das eher zufällige "Vergessen" meint, sondern vielmehr mit "zu klein, um auf der Karte eingetragen zu werden" zu übersetzen ist. Auch Baudelaires viel diskutiertes Gedicht "Spleen (II)", dem das Zitat entstammt, handelt von einem bestimmten Modus der Vertextung von Wirklichkeit, hier allerdings von demjenigen der Kunst bzw. der "ästhetischen Sublimation" als solches. Aus Platzgründen seien lediglich die letzten fünf Verszeilen wiedergegeben: "- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux; / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche." In *Les fleur du mal* (Paris: Librairie Gründ, 1957), S. 84. Vgl. außerdem Paul de Mans Auseinandersetzung mit der Interpretation dieses Gedichts durch H. R. Jauss, "Reading and History", in *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), S. 54-70.

²¹ Dazu auch Melville Dixon, *Ride Out the Wilderness: Geography and Identity in Afro-American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

ihrem fiktionalen Gegenstück, dem Entwicklungsroman, verpflichtet, sondern gäbe darüberhinaus zumindest auch denjenigen seiner Kritiker Recht, die *The Autobiography of Miss Jane Pittman* ganz in der Nachfolge von Cooper, Twain, Faulkner und Hemingway verstanden wissen wollen, "[a] mature book that propels Gaines into the main classic American tradition".²² Doch Jane Pittman, und auch das wird an dieser entscheidenden Stelle des Textes deutlich, geht einen anderen Weg.

Aufgerüttelt durch die aus der Sicht der Zwölfjährigen kryptisch-bedrohlich anmutende Frage "You don't want go to 42 lat, do you?", erinnert sich die Erzählerin an die einhelligen Warnungen anderer Schwarzer, die sie bis dahin leichtfertig in den Wind geschlagen hatte: "All a sudden it came to me how wrong I had been for not listening to people. Everybody, from Unc Isom to the hunter, had told me I was wrong. I wouldn't listen to none of them".(48) So ist ihr Bericht auch ein Lehrstück einer »Übertretung« und von deren Folgen. Nicht zufällig gesteht Jane Pittman, die sich dem Zuhörer/Leser zunächst als eigenmächtig-rebellisch, zukunftsorientiert und in ihrem überzogenen Selbstvertrauen als tendenziell anti-traditionalistisch präsentiert, gerade in einem Moment des totalen Orientierungsverlustes die Gefährlichkeit und das Scheitern ihres Verhaltens ein. In der exemplarisch-didaktischen Weise des mündlichen Geschichtenerzählers kennzeichnet sie die Notwendigkeit von *talking* und *story telling* als dem zentralen Abwehr- und Sozialisationsinstrument der schwarzen Bevölkerung und gibt damit, *vice versa*, auch die eigene Erzählung als integrativen Bestandteil einer überlieferten, kontinuierlichen "Sprech"-Handlung zu erkennen.

Vor allem im Schlußteil des Romans ("The Quarters"), wo mit der zeitlichen Annäherung der erzählten Gegenwart an die Gegenwart des Erzählens das Verhältnis von »Geschichten« und »Geschichte« sich gewissermaßen aus sich selbst heraus thematisiert, rückt *story telling* schließlich ganz in den Mittelpunkt des Geschehens. In Jimmy, "the One" oder "the Leader", wie ihn die älteren Mitglieder der schwarzen Gemeinde auf Samson nennen, hat Ernest Gaines eine Figur geschaffen, in der symbolisch die vielfäl-

²² Jerry H. Bryant, "Ernest J. Gaines: Change, Growth, and History", S. 857.

tigen Erfahrungen des langen Lebensberichts von Jane Pittman zusammenfließen:

Jimmy saw this place changing, and he saw all the people moving away. He saw the young men going to war, and he saw the young women going to the city. His own mon was in that crowd. He saw the tractors come and tear down the old houses and plow up the land, and he saw us all standing there watching the tractors. He saw all that. Now he *heard* this: heard us on that gallery talking about slavery, talking about the high water, talking about Long. He heard *me* talk about Cluveau and Ned. He heard *us* talk about Black Harriet and Katie; Tom Joe and Timmy. And when the young men came back to visit the old people he heard *them* talking about the war. [...] Jimmy heard all this before he was twelve; by the time he was twelve he was definitely the One.(207-208, m.Herv.)

Gerade vor dem Hintergrund geschichtlicher Entwicklung, die für die ortsansässigen Schwarzen alles andere als - im Sinne Hegels - ein "Fortschreiten im Bewußtsein der Freiheit" gebracht hat, gewinnt dieser erneute Akzent auf *listening*, auf "Erzählen" und "Zuhören", seine eigentliche Relevanz. Als Tee Bob, der Sohn des weißen Plantagenbesitzers, sich aus Verzweiflung über seine verbotene Liebe zu einer Mulattin in der häuslichen Bibliothek einschließt, treibt ihn die Allgegenwart von »Geschichte«, die Kapitulation vor einer Vergangenheit, die ihm als bedrohlich und unüberwindbar zugleich erscheint, in den Freitod: "[...] nothing in that library was go'n let him forget. Too many books on slavery in that room; too many books on history in there".(195) Es ist der Todesaspekt, die Irreversibilität einer geschriebenen, endgültigen »Geschichte«, einer *haunting past*, wie sie auch die Romane Faulkners beherrscht, an der Tee Bob letztlich zerbricht.²³ Ganz anders dagegen - so Ernest Gaines - innerhalb afro-amerikanischer Kultur. Hier schafft gerade die Kontinuität einer von unterschiedlichen Generationen geteilten Erfahrung der Verweigerung und gesellschaftlichen Marginalisierung das Fundament für die kulturelle Identität der Gruppe. Bindeglied und Mitteilungsinstrument dieser

²³ In Faulkners *Absalom, Absalom!* bezeichnet Shreve, Quentins Zimmergenosse in Harvard, den Süden und sein besonderes Verhältnis zur Vergangenheit einmal als "an overpopulated mausoleum". *Absalom, Absalom!* (New York: The Modern Library, 1951), S. 176.

Erfahrung aber ist das mündliche Gespräch, ist das Erzählen von »Geschichten«. Immer wieder macht *The Autobiography of Miss Jane Pittman* deshalb den Zuhörer/Leser auf die eminent wichtige Bedeutung von *talking* und *listening* innerhalb der schwarzen Gemeinschaft aufmerksam. So erinnert sich die Erzählerin am Anfang ihrer Lebensgeschichte, als sie gemeinsam mit anderen Sklaven ihre gerade proklamierte Befreiung feiern will, an die Ermahnung des geachteten *witch doctor* und Ältesten unter ihnen, Unc Isom: "Hold," Unc Isom said. 'Apples and cider later. Now, we go in the quarters and talk.'" (12, m.Herv.) Und nachdem Jane trotz mehrfacher Warnungen in Richtung Ohio aufgebrochen war, muß sie ihr Scheitern alsbald - wie bereits erwähnt wurde - mit dem Hinweis eingestehen: "All a sudden it came to me how wrong I had been for *not listening* to people". (48, m.Herv.) Häufig ist dabei das persönliche Gespräch an eine Situation der akuten Bedrohung, sei es der schwarzen Gruppe insgesamt oder sei es einzelner ihrer Mitglieder, gekoppelt. Als Yoko, die über fünfzig Jahren auf Samson gelebt und gearbeitet hat, die Plantage wegen der Verbindungen ihres Sohnes zur Bürgerrechtsbewegung ultimativ verlassen soll, berichtet Jane, "the people sat there *talking* till way up in the night". (221, m.Herv.) Und auch das politische Engagement von Jimmy, "the Leader", ist hauptsächlich durch die Erzählungen motiviert, die er bei seinen Botengängen in den schwarzen Wohnvierteln aufschnappt: "And it was this, going around with Olivia, *listening* to people talk, *listening* to us talk here on the place, what was gnawing in his chest". (216, m.Herv.)

Dabei ist unübersehbar, daß Jane Pittman mit »Jimmy« eine Figur in ihre Erzählung einbringt, die sich aufgrund ihrer universitären Ausbildung bereits deutlich von der weitgehend analphabetischen Gemeinschaft der "quarters" unterscheidet. Doch im Gegensatz zu seinem namenlosen Komilitonen und Mitstreiter, mit dem er die schwarzen Bewohner von Samson zu mobilisieren versucht, zeigt Jimmy Verständnis für die vorsichtige, zögernde Haltung, die man ihnen entgegenbringt. Trotz der scheinbaren historischen Distanz, die zwischen ihm und den zumeist mehrere Generationen älteren Anwesenden liegt, beschwört Jimmy vor der versammelten Gemeinde gerade das Verbindende, ihre gemeinsame Geschichte:

"You mentioned you have an old Church," Jimmy said. "Because you want me to see your way of life. Now, I mentioned what we have, because I want you to see our way of life. And that's the kind of life the young will feel from now on. Not your way, not no more. But still we need your strength, we need your prayers, we need you to stand by us, because we have no other roots. I doubt if I expected you to understand me this time. But I'm coming back. I know we can't do a thing in this world without you - and I'm coming back." (227)

"Coming back" - dies ist zweifellos auch das Credo eines Autors, der mit seinem dritten Roman in die Welt seiner Kindheit, die noch ganz von den Erzählungen der älteren Mitbewohner geprägt war, zurückkehrt und sich dabei gleichzeitig kritisch mit dem eigenen Standort, mit dem Selbstverständnis des Romanciers und Literaturschaffenden auseinandersetzt. So ist »Jimmy« nicht zuletzt auch eine Art "Blueprint for Negro Writing", um den Titel eines bekannten Essays von Richard Wright aufzugreifen, ein Plädoyer für die Rückbesinnung des afro-amerikanischen Autors auf die eigenen Ursprünge, auf den Stellenwert seiner »Geschichte« als Produkt einer anhaltenden Sprech- und Erzähltradition.²⁴ Daß innerhalb dieser Tradition *talking* als Selbstzweck, als die autotelische Besessenheit des Autors von seinem Text, ebenso verpönt ist wie *not listening*, das Überhören von Vorläufern und anderen, früheren »Stimmen«, belegt Jane Pittmans ablehnende Reaktion auf die "literarisierte" Sprechweise von Jimmys Begleiter, "that long head boy":

"You can inspire the others," Jimmy said. "Somebody a hundred and eight or a hundred and nine inspire people?" "Yes ma'am," he said. "I never heard nothing like this before," I said. "But if you say so - and if I'm able to move." "Now there will be multitudes," that long head boy said. I was getting fed-up with that

²⁴ In Anlehnung an den Nigerianer Wole Soyinka - und analog zu Jimmys apodiktischem "I'm coming back" - hat Jay Wright die Arbeit des afro-amerikanischen Autors als ritualistische Gradwanderung, "as an act of a consciousness of risk, separation, self-alienation and, ultimately, reconciliation" beschrieben. "The attention the black poet gives to cumulative communal experience", so Wright, "frees him or her to pursue the promise of fulfillment that Wilson Harris has seen in the »profound and difficult vision of the person ... of essential unity within the most bitter forms of latent and active historical diversity«". "Desire's Design, Vision's Resonance: Black Poetry's Ritual and Historic Voice", in *Callaloo* 10 (Winter 1987), S. 13-14.

boy. "Boy, who you for?" I asked him. "Joe and Lena Butcher," he said. "They teach you to talk like that?" I said. "Ma'am?" I just looked at him. "That's re trick," he said. "Well, I can do without your re trick here," I said. "If you can't say nothing sensible, don't say nothing."(229-30)

Nicht so jedoch Jimmy: "Knewed how to say just what you wanted to say. All you had to do was get him started and he could write the best two-page letter you ever read. He would write about your garden, about the church, the people, the weather. And he would get it down just like you felt it inside".(204-205) Jimmy, den von Jane Pittman und ihren Nachbarn weniger sein Alter als vielmehr die »Schriftlichkeit«, sein Zugang zur literarischen Kultur trennt, erscheint hier nach wie vor als Interpret und Vermittler und nicht als Autor, als Urheber von Geschichten. Ebenso wie die mündliche Kommunikationssituation schon immer »Kommunalität«, d.h. die Beteiligung und das Zusammenspiel mehrerer Partner voraussetzt, so nimmt auch Jimmy erst als Symbol einer gemeinschaftlichen Anstrengung, als Fluchtpunkt einer auf kollektive Akzeptanz und Zusammenhalt gerichteten Erfahrung von Wirklichkeit, Gestalt an: "If we saw him fighting we chastized him no matter who was wrong. He wasn't suppose to fight these here in the quarters, he was suppose to stand up for them. [...] We watched him every move he made. We made sure he made just the right ones".(203-208)

»Fortschritt«, als lineare Aufwärtsbewegung, als Prozeß permanenter Substitution des Alten durch das Neue, und »Origozentrismus«, die Idee des Autors als Urheber und Schöpfer eines »originalen« Werkes, sind Jane Pittman und ihrer schwarzen Umgebung fremd geblieben. Dies zeigt sich nicht nur an der bereits erwähnten kumulativen, aklimaktischen Struktur dieser *auto/communal-biography*, sondern wird auch an verschiedenen Stellen des Textes ausdrücklich thematisiert. So nimmt die Erzählerin eine in Folge der Begradigung des Mississippi einsetzende, katastrophale Überschwemmung zum Anlaß, um an der Vermessenheit des westlichen Anspruchs auf Beherrschung statt auf Einbindung in natürliche Kreisläufe massiv Kritik zu üben:

I don't know when the first levee was built - probably in slavery time; but from what I heard from the old people the water destroyed the levee soon as it was put there. Now if the white had taken

heed to what the river was trying to say to him, it would have saved a lot of pain later. But instead of him *listening* - no, he built another levee. The river tore that one down just like the first one. Built another one; river tore that one down. Here, the river been running for hundreds and hundreds of years, taking little earth, maybe few trees, maybe a cabin here and there when the water got too high, maybe a cow, horse, but never, never a whole parish - till the white man came here and tried to conquer it. They say he was French. And that's why, up to this day, I don't have too much faith in any Frenchman. Now, what possessed him to come from way 'cross the sea to come here and mess with our rivers. They tell me he said, "This here water got to be confined." But *he said it in French* - he was a Frenchman. (148-49, m. Herv.)

Auch dabei muß auffallen, daß Jane Pittman die durch die Störung des ökologischen Gleichgewichts ausgelöste Katastrophe als Resultat einer kommunikativen Fehlleistung interpretiert, genauer als einen Akt der Nicht-Kommunikation, des *not listening*. Wenn sie deshalb am Ende dieses Abschnitts erneut auf die Gültigkeit dessen hinweist, "[what she] heard from the old people", dann wird deutlich, daß die inzwischen selbst altgewordene Erzählerin ihre Geschichte nicht als literarische Autobiographie eines besonderen Schicksals verstanden wissen will, sondern vielmehr als eine der unzähligen, überhörten Stimmen aus der Vergangenheit, als Teil einer ungebrochenen Tradition von *listening* und *story telling*:

Now he's built his concrete spillways to control the water. But one day the water will break down his spillways just like it broke through the levee. That little Frenchman was long dead when the water broke his levee in '27, and these that built the spillways will be long dead, too, but the water will never die. That same water the Indians used to believe in will run free again. You just wait and see.(150)

2. Flucht in, Fluch der Geschichte: Ishmael Reeds *Flight to Canada*

»Who is to say what is fact and what is fiction?«

In einem Interview mit John O'Brien hat Ishmael Reed seinen 1971 erschienenen Roman *Yellow Back Radio Broke Down* einmal als "[an] artistic guerilla warfare against the Historical Establishment" bezeichnet.¹ Vorausgegangen war der Hinweis seines Gesprächspartners auf eine häufig zitierte Passage des Romans, in der die Erwachsenen der imaginären Westernstadt "Yellow Back Radio" von ihren Kindern mit der Begründung vertrieben werden, "[that they want to make] their own fictions".² Dreh- und Angelpunkt dieses literarisch-historischen Ikonoklasmus - ein Anspruch, mit dem sich der Autor ausdrücklich identifiziert - ist *Neo-HooDooism*, Reeds Version des im 19. Jahrhundert im Süden der Vereinigten Staaten weit verbreiteten HooDoo-Glaubens, seinerseits ein Abkömmling der afrikanisch-haitianischen Volksreligion *VooDoo* bzw. *VooDou*. Als synkretistische Mischreligion afrikanischen Ursprungs, die sich im Laufe ihrer Entwicklung als äußerst tolerant und anpassungsfähig erwiesen hat, stellt *HooDoo* für Ishmael Reed nicht nur einen wichtigen Bestandteil afro-amerikanischer Kultur dar, sondern bildet darüberhinaus auch ein positives Gegengewicht zur repressiven Praxis des jüdisch-christlichen Monotheismus. Mehr noch, als "a Forgotten Faith, a traditional enemy of Christianity which Christianity the Cop Religion has had to drive

¹ "Ishmael Reed", in *Interviews With Black Writers*, ed. John O'Brien (New York: Liveright, 1973), S. 179.

² Ishmael Reed, *Yellow Back Radio Broke-Down* (Garden City: Doubleday, 1969), S. 16.

underground each time they meet"³, gerät *HooDoo* zum Sinnbild der afrikanischen Diaspora schlechthin. Es ist ein Symbol anhaltender Unterdrückung und Marginalisierung aber auch hartnäckiger und, wie die bereits 1804 errungene Unabhängigkeit Haitis (als erster schwarzer Kolonie) belegt, durchaus erfolgreicher Auflehnung.⁴

Doch *Neo-HooDooism* ist vor allem auch ein ästhetisches Programm. So heißt es in "Neo-HooDoo Manifesto" (1970), Ishmael Reeds künstlerisch-philosophischem "Glaubensbekenntnis":

Neo-HooDoo believes that every man is an artist and every artist a priest. You can bring your own creative ideas to Neo-HooDoo. Charlie "Yardbird (Thoth)" Parker is an example of the Neo-HooDoo artist as innovator and improviser. [...]
Neo-HooDoo borrows from Haiti Africa and South America. Neo-HooDoo comes in all styles and moods. [...]
Neo-HooDoo is a litany seeking its text
Neo-HooDoo is a Dance and Music closing in on its words
Neo-HooDoo is a Church finding its lyrics [...].⁵

Reed versteht sich als Priester oder *Houngan* und seine Romane sind *writing*, um eine Formulierung von R. E. Fox aufzugreifen, sowohl im Sinne von *rite-ing*, als einem quasi-religiösen, kollektiven Ritual, wie auch als *righting*, der Ent- bzw. Umwertung westlicher (monotheistischer) Mythen und Idiosynkrasien.⁶ Beide Aspekte (*rite-/righting*) zielen unmittelbar auf das Verhältnis von »Geschichten« und »Geschichte«, auf die Beziehung des »Autors«

³ Ishmael Reed, "Neo-HooDoo Manifesto", ursprünglich erschienen in *Los Angeles Free Press* (Sep. 1970), S. 18-24, dann in *Confrontation*, Vol.I, No.2 (1971), sowie in Reeds erstem Gedichtband *Conjure* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1972), S. 23. Alle hier verwendeten Zitate sind ausschließlich der zuletzt genannten Quelle entnommen.

⁴ In dem Essay "Shrovetide in Old New Orleans" hat Reed auf die Rolle von *Voodoo* im Zusammenhang mit dem erfolgreichen Aufstand der Haitianer gegen die französische Kolonialmacht hingewiesen. *Shrovetide in Old New Orleans* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1978), S. 9-33. Dazu auch Milo Rigaud, *Secrets of Voodoo* (San Francisco: City Lights, 1985), S. 49.

⁵ *Conjure*, S. 21 u. 25.

⁶ Robert Elliot Fox, *Conscientious Sorcerers: The Black Postmodern Fiction of LeRoi Jones/Amiri Baraka, Ishmael Reed, and Samuel R. Delany* (New York: Greenwood Press, 1987), S. 39.

zu seinem Text (*his-story*), und haben deshalb mit Blick auf den Gegenstand dieser Studie ganz besonderes Gewicht. Als Teil einer rituellen Handlung, die *per definitionem* auf Wiederholbarkeit, auf dem Prinzip der "Wiederkehr des Gleichen" fußt, ist der Schreibakt des "w/riters as priest" eingebunden in einen übergeordneten, ahistorischen Zusammenhang. Wie Charlie Parker, die prägende Figur des *Bebop* oder *Cool Jazz*, ist er *innovator* und *improvisor*, nicht aber *originator*, Autor eines originalen, in sich geschlossenen Kunstwerks. *HooDoo writing*, wie es von Ishmael Reed propagiert wird, besitzt noch die Heterogenität und die Unbeständigkeit mündlicher Kultur. Es ist prozessual, ein Kreislauf fortwährender Suche und Erneuerung, "not a church for egotripping". Die diskursiven Beziehungen der einzelnen Interpreten von *Neo-HooDooism* sind daher auch parataktischer und nicht hypotaktischer Natur, ein Generationen- oder Väter/Söhne-Konflikt findet nicht statt. Zum Beleg zitiert Reed aus Milo Rigauds *Secrets of VooDoo*: "Unlike other established religions, there is no hierarchy of bishops, archbishops, cardinals, or a pope in VooDoo. Each oum'phor is a law unto itself, following the traditions of VooDoo but modifying and changing the ceremonies and rituals in various ways."⁷

Auch in formaler Hinsicht zeichnet sich *HooDoo writing* durch seine Tendenz zu einer ahierarchischen, offenen Struktur aus: "A Neo-HooDoo celebration will involve the dance music and poetry of Neo-HooDoo and whatever ideas the participating artists might add."⁸ Analog zum synkretistischen Charakter der VooDoo/HooDoo-Religionen verwischen sich die starren Grenzen unterschiedlicher Genres und Ausdrucksmittel und begünstigen so die Entstehung eines polymorphen Neo-HooDoo "Gesamtkunstwerks". Fast alle Romane von Ishmael Reed machen mit der gleichen Zwanglosigkeit von essayistischen, lyrischen, musikalischen und filmischen Stilelementen Gebrauch, mit der sie vielfach das Handlungsgefüge über weit auseinanderliegende Zeitebenen ausdehnen oder auch die Unterscheidbarkeit von Dichtung und Wahrheit, von *fiction* und *history*, in Frage stellen. Loop Garoo, HooDoo-Cowboy aus *Yellow Back Radio Broke-Down* und Reeds eingeständenes »alter ego«, hat dies folgendermaßen formuliert: "What if I write circuses? No

⁷ Ishmael Reed, "Neo-HooDoo Manifesto", S. 21.

⁸ Ebd., S. 25.

one says a novel has to be one thing. It can be anything it wants to be, a vaudeville show, the six o'clock news, the mumbblings of wild men saddled by demons".⁹ Auch hier wieder, in der von Reed geforderten Gleichrangigkeit literarischer und außerliterarischer, von auktorial gebundenen und tendenziell anonymen, beliebig oft reproduzierbaren Formen (*soap operas*, *vaudevilles skits* etc.), deutet sich eine von der gängigen Norm abweichende Auffassung von Autor und Text an. In seinem Gedicht "The Neo-HooDoo Aesthetic" hat Reed noch einmal ausdrücklich auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Nach der wörtlichen Wiedergabe zweier Gambo-Rezepte, die einem aus dem 19. Jahrhundert stammenden Kochbuch der HooDoo-Königin Marie Laveau entnommen sind, heißt es dort: "Why do I call it »The Neo-HooDoo Aesthetic«? - *The proportions of ingredients used depend upon the cook!*"¹⁰ Wie R. E. Fox gezeigt hat, findet dieses Bild seine Entsprechung in einer Redewendung der westafrikanischen Yoruba, "Kò sibi tá i í gbé dáná alé / Obè ní ó dùn ju'ra won lo (There is no house where supper is not prepared / But one stew tastes better than another)."¹¹ Gemeint ist damit die positiv korrelierende Beziehung innerhalb mündlicher Kultur von kollektiver/m Erfahrung/ Wissen einerseits und individueller Erneuerung, *impromptu variations*, andererseits. Vergleichbar den unterschiedlichen Ergebnissen, die sich durch individuelle Proportionierung der vorgegebenen Zutaten eines Kochrezeptes erzielen lassen, versteht sich *HooDoo writing* demnach als immer wieder neue Version eines traditionellen, übergeschichtlichen »Textes«, als Bestandteil einer kulturellen Matrix, "[where everything] depend[s] upon the cook".

Writing as righting. Wie seine eingangs erwähnte Äußerung bereits vermuten läßt, geht es Ishmael Reed vorrangig um die Demaskierung der mythenschaffenden Gewalt westlich/monotheistischer Geschichtsschreibung, um den Versuch, wie er es selbst ausdrückt, "to sabotage history".¹² "Neo-HooDoo targets", so Reed, sind deshalb bevorzugt jene gesellschaftlichen Institutionen, wo »geschichtliche« Fiktionen hergestellt und verbreitet werden: "TV

⁹ *Yellow Back Radio Broke-Down* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971), S. 36.

¹⁰ Ishmael Reed, *Conjure*, S. 26.

¹¹ R. E. Fox, *Conscientious Sorcerers*, S. 50.

¹² In John O'Brien, ed., *Interviews with Black Writers*, S. 179.

the museums the symphony halls and churches art music and literature departments in Christianizing (education I think they call it!) universities which propagate the Art of Jeho-vah [...]".¹³ Waren es in seinem ersten Roman, *The Freelance Pallbearers* (1967), noch überwiegend die "Abtrünnigen" innerhalb der eigenen Gruppe, "brainwashed Negroes" wie Booker T. Washington oder Ralph Ellison¹⁴, die Reed durch Überzeichnung und beißende Satire zu entlarven versuchte, so richtet er ab *Yellow Back Radio Broke-Down*, einer Parodie des Mythos von der "Freiheit" der Frontiergesellschaft und seiner Vermarktung in unzähligen Wildwest-Groschenromanen (*Yellow Backs*), sein Augenmerk zunehmend auf die »historischen« Trugbilder der westlichen Zivilisation insgesamt. Auf die Entstehung des Monotheismus, auf die Kreuzzüge und auf das sogenannte *Jazz Age* sowie die sich daran anschließende Korrumpierung schwarzer Kultur in *Mumbo Jumbo* (1972). Auf den Antigone-Mythos und die Idee des "Tragischen" in *The Last Days of Louisiana Red* (1974). Und in *Flight to Canada* (1976) schließlich, dem Roman, der uns im weiteren eingehender beschäftigen wird, auf den amerikanischen Bürgerkrieg und auf die Frage nach der Fiktionalität und dem gesellschaftlichen Stellenwert von »Geschichte/n« im allgemeinen.¹⁵

Obwohl *Flight to Canada* im Vergleich zu dem früheren *Mumbo Jumbo* (nach Meinung vieler Kritiker Reeds *masterpiece*) dem Leser weitaus weniger Vertrautheit mit den Gottheiten des Hoodoo-Pantheons abverlangt, gibt es sich dennoch von Beginn an als *Hoodoo writing* zu erkennen. Erste Hinweise auf eine im Sinne von Reeds "Neo-Hoodoo Manifesto" »synkretistische« Struktur lassen sich bereits in der auffälligen Mehrdeutigkeit des Titels ausmachen. So evokiert "Flight to Canada" gleich eine ganze Kette

¹³ Ishmael Reed, *Conjure*, S. 25.

¹⁴ Vgl. dazu R. E. Fox, *Conscientious Sorcerers*, S. 39-44, sowie Günter H. Lenz, "Making Our Own Future Text': Neo-Hoodooism, Postmodernism, and the Novels of Ishmael Reed", in *Theorie und Praxis im Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hrs. Winfried Herget, Klaus Peter Jochum und Ingeborg Weber (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986), S. 325-27.

¹⁵ Ishmael Reed hat bis heute noch zwei weitere Romane vorgelegt, *The Terrible Twos* (1982) und *Reckless Eyeballing* (1986), die sich allerdings stärker auf die Gegenwart konzentrieren, auf das, was Roland Barthes *mythes aujourd'hui*, die Mythen des Alltags genannt hat, und daher in unserem Zusammenhang nur bedingt von Interesse sind.

von Bezügen, die für den Roman insgesamt sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht konstitutiv sind: 1. Allein durch die Kombination von *Flight* und *Canada* wird die Aufmerksamkeit des kundigen Lesers unwillkürlich auf den Kontext der Sklaverei, und damit auf den ersten größeren Textkorpus afro-amerikanischer Literatur, die sogenannten *fugitive slave narratives*, gelenkt. 2. In seiner doppelten Bedeutung als Flucht/Flug drückt der Begriff *Flight* gewissermaßen *in nuce* das für den gesamten Text kennzeichnende "Hereinbrechen" der Gegenwart, die Überlagerung disparater zeitlicher Bezüge aus ("Dear Massa Swille: ... I flew in non-stop / Jumbo jet this A.M."¹⁶). Und drittens schließlich zielt "Flight to Canada" auf ein gleichnamiges Gedicht der Hauptfigur, das der eigentlichen Handlung nicht nur leitmotivisch vorangestellt ist, sondern an späterer Stelle auch thematisch - erst der Erlös aus einer Veröffentlichung im *Beulahland Review* erlaubt Quickskill die Flucht ins benachbarte Ausland - Bedeutung erlangt. Mit der gleichen Unbeschwertheit, mit der hier Vergangenes und Gegenwärtiges synchronisiert werden, gesellt sich auch pure Erfindung zu historischer Detailtreue, stehen *facts* und *fiction*, "Wahres" und "Erdichtetes" unmittelbar nebeneinander. So kann man einerseits in *Flight to Canada* authentische Versatzstücke wie die Zeitungsnotiz aus *The Charleston Mercury* vom 7. Februar 1865 finden (151), andererseits aber verrät etwa die Charakterisierung einer historischen Figur wie Abraham Lincoln unübersehbar die Phantasie des Autors.

Noch deutlicher als die Makrostruktur des Romans verweist die Frage nach dem Standort des Erzählers auf seine Herkunft als *Hoodoo writing*. Daß das Problem der »Autorenschaft« einer Geschichte, der Kontext ihrer Entstehung, ihre Vermarktung und ihr Stellenwert innerhalb des gesellschaftlichen Diskurses, ein zentrales Thema von *Flight to Canada* ist, signalisiert schon das auffällige Schwanken der erzählenden Perspektive. Wie bereits erwähnt, steht dem Roman ein Gedicht des Protagonisten Raven Quickskill voran, das aus seiner Sicht den weiteren Handlungsverlauf grob zusammenfassend, wenn auch - wie sich später herausstellt - nicht

¹⁶ *Flight to Canada* (1976; reprint New York: Avon Books, 1977), S. 11. Alle folgenden Seitenangaben sind am Ende des betreffenden Zitats in einfache Klammern gesetzt!

immer korrekt, vorwegnimmt.¹⁷ Gefolgt wird diese "Miniaturgeschichte" von einem sich über mehrere Seiten erstreckenden, kursiv gesetzten inneren Monolog Quickskills, der gleichzeitig den Beginn der eigentlichen Handlung markiert. Anschließend schwenkt die Erzählung dann auf einen der Hauptschauplätze des Textes, Swilles Anwesen in Virginia - von nun an allerdings aus der Perspektive eines bereitwillig kommentierenden auktorialen Erzählers. Erst die Schlußbetrachtungen gewissermaßen, die uns zum Ausgangspunkt der Handlung zurückführen, bleiben erneut einer persönlichen »Stimme« vorbehalten, diesmal Josiah Hensons "etheric double" Uncle Robin. Und zu guter Letzt meldet sich Ishmael Reed selbst zu Wort: "12:01 A.M. / Tamanaca Hotel, Room 127 / Fat Tuesday / March 2, 1976 / New Orleans".(192)

Bemerkenswert ist hier vor allem der Wechsel zwischen personaler und auktorialer Erzählführung, aber auch die Zuordnungsschwierigkeiten, die sich zwangsläufig aus einer derart multiperspektivischen Ausrichtung des Geschehens ergeben. Dies um so mehr, als durch den anfänglichen Hinweis auf die Auseinandersetzungen um Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* und Josiah Hensons *The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave*, der vermeintlichen Vorlage für Stowes "Uncle Tom", die Frage nach der Originalität von Geschichte/n ausdrücklich angesprochen wird. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich bei *Uncle Tom's Cabin* tatsächlich, was als eher unwahrscheinlich gelten kann, um die breit angelegte Vermarktung der Lebensgeschichte Josiah Hensons handelt.¹⁸ Viel entscheidender ist, daß *Uncle Tom's Cabin* für Ishmael Reed in paradigmatischer Weise für jene gesellschaftlichen Fiktionen steht, "who supply the nation with its mind, tutor its mind, develop and cultivate its mind".¹⁹ Es ist *their story vs. his story*, ein Symbol der Unterdrückung und Neutralisierung von

¹⁷ Eine detaillierte Analyse dieses Gedichts und seiner thematischen Bezüge zur Gesamtstruktur des Romans findet sich bei Douglas Bokovoy, "Eine Sklavengeschichte von zwei Jahrhunderten: *Flight to Canada* von Ishmael Reed", unveröffentlichte Magisterarbeit, München 1983, S. 41-46.

¹⁸ Dazu Charles H. Nicholas, "The Origins of *Uncle Tom's Cabin*", in *The Phylon Quarterly* 19 (1958), S. 328-344, sowie Duncan Rice, "New Introduction", in Josiah Henson, *Uncle Tom's Story of His Life* (1877; reprint London: Frank Cass & Co., 1971).

¹⁹ "Ishmael Reed", in *Interviews With Black Writers*, S. 179.

"the forms of things unknown", wie Richard Wright einmal die genuinen »Stimmen« afro-amerikanischer Kultur genannt hat.²⁰

Auch *The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave* kommt in diesem Zusammenhang exemplarische Bedeutung zu. Als ein früher, wenn auch kaum beachteter Versuch der Artikulation einer eigenen Stimme steht Hensons erste Fassung seiner Lebensgeschichte am Anfang jener Suche der afro-amerikanischen Minderheit nach ihrem »Text«, auf die sich Reed mehr als einhundert Jahre später in seinem "Neo-HooDoo Manifesto" beruft. Im Gegensatz zum »geschlossenen« Diskurs europäisch-amerikanischer Kultur jedoch, wo der Anspruch auf Originalität unwillkürlich zum Plagiat, zu *borrowing* führt, wie es in *Flight to Canada* abfällig heißt, geht es bei *Neo-HooDooism* um die Suche nach einer kollektiven, für unterschiedlichste Einflüsse »offenen« Form. "The themes I deal with in the novels", so hat Ishmael Reed im Gespräch mit John O'Brien geltend gemacht, "have been dealt with before by black novelists all the way back to 1854, not to mention the poetry that began earlier than that".²¹ Auch *Flight to Canada* versteht sich als Teil dieser kontinuierlichen Auseinandersetzung afro-amerikanischer Literatur mit einem gleichbleibenden Thema, das man mit Henry Louis Gates, Jr. als "the vast and terrible Text of Blackness" bezeichnen könnte.²² Was damit konkret gemeint ist, verdeutlicht die folgende Passage:

Book titles tell the story. The original subtitle for *Uncle Tom's Cabin* was "The Man Who Was a Thing." In 1910 appeared a book by Mary White Ovington called *Half a Man*. Over one hundred years after the appearance of the Stowe book, *The Man Who Cried I Am*, by John A. Williams, was published. Quickskill thought of all the changes that would happen to make a "Thing" into "I Am." Tons of paper. An Atlantic of blood.(93)

²⁰ Richard Wright, "The Literature of the Negro in the United States", in *White Man Listen!* (1957; reprint New York: Doubleday, 1964), S. 83.

²¹ "Ishmael Reed", Op.cit., S. 182.

²² Henry-Louis Gates, Jr., "The blackness of blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey", in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York London: Methuen, 1984), S. 315.

Vor diesem Hintergrund sind auch der häufige Perspektivenwechsel sowie die ungewöhnliche Schlußnotiz des Autors zu sehen. Wie man dem Text anfangs entnehmen kann, hat Quickskill den Auftrag, "[to] write Uncle Robin's story in such a way that, using a process the old curers [sic!] used, to lay hands on the story would be lethal to the thief." Denn nur dadurch, so heißt es weiter, habe Uncle Robin "the protection that Uncle Tom (Josiah Henson) didn't." (19-20) Da dieses Motiv am Ende noch einmal aufgenommen wird ("I'm glad he's doing my book"), drängt sich die Vermutung auf, *Flight to Canada* sei im Grunde gar nicht (oder nicht nur) die Geschichte Raven Quickskills, sondern vielmehr auch die des gewieften Uncle Robin, eine Art Reedscher Hoodoo-Version des oft geschmähten *acting tommish* also: "Yeah, they get down on me an Tom. But who's the fool? Nat Turner or us? [...] I'll bet they'll trying to figure that one out for a long time. A long, long time." (192)²³ Mit "they" aber sind zweifellos die Nachfolger Raven Quickskills gemeint, afro-amerikanische Autoren "finding [their] lyrics", *Hoodoo writers* wie Ishmael Reed. "12:01 A.M. / Tamanca Hotel, Room 127 / Fat Tuesday / March 2, 1976 / New Orleans." Es ist dieser letzte Hinweis auf die Gegenwart des Erzählens, auf die Person des realen »Autors«, mit der Ishmael Reed unübersehbar die Nachfolge Quickskills und damit die Zugehörigkeit des Textes zu einer literarischen Tradition signalisiert, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, "to make a »Thing« into an »I am«".

Beachtung verdient aber auch die minuziöse Genauigkeit dieser *author's note*. So mutet angesichts einer erzählten Zeit von ungefähr zweihundert Jahren, innerhalb derer sich die Erzählung obendrein beliebig hin- und herbewegt, die exakte Angabe der Fertigstellung des Romans zunächst wie eine letzte, versteckte Verhöhnung des Lesers an. Doch *Fat Tuesday* oder *Mardi Gras*, wie er in New Orleans heißt, ist gleichzeitig der Höhepunkt des kreolischen Faschings, einer orgiastischen Veranstaltung, die Reed andernorts explizit mit *Hoodoo* bzw. *Vodoun* in Verbindung gebracht hat:

²³ Vgl. dazu auch Henry-Louis Gates, Jr., "Flight to Canada", in *Journal of Negro History* 63 (January 1978), S. 79.

Mardi Gras is also of ancient origins, when it was a celebration involving fornication, self-castration, human sacrifice, and flagellation with goatskin whips. Therefore it's appropriate that it takes place in the South, where, in a former time, whipping was the chief entertainment. Mardi Gras is polytheistic, just as Vodoun is; it involves drumming and dancing as in Vodoun; both "religions" include ritual masking and costuming. Heathen and Christian rites blend. [...] Both Mardi Gras and Vodoun include secret societies equipped with flags, songs, and other rites unique to each.²⁴

Damit erscheint *Flight to Canada* als Teil eines mit *Hoodooism* verwandten, mythisch-ritualistischen Treibens, als Ausdruck einer den raumzeitlichen Beschränkungen des Alltags entrückten Inszenierung, für deren Dauer "the establishment permits the old gods to parade up and down".²⁵ Mit "old gods" jedoch, wie Reed weiter anmerkt, keineswegs nur das Archaische, die tabuisierten Sphären der Zivilisation gemeint (für die *Mardi Gras* freilich ebenfalls ein zeitweises Ventil darstellt). Vielmehr beschwören die einzelnen Umzüge regelmäßig auch die "verbotenen" Gottheiten des Südens herauf,

[...] people like Stonewall Jackson, Jefferson Davis, and Robert E. Lee, the last of whom generations of children have been taught was a kind of tragic Prince Valiant who led a noble but lost cause. The confederates gods are those who tried to restore an imitation Middle Ages, a land of serfs, of Fair Ladies, and cruelty. During Mardis Gras, the old Romance is stirred, and floats bearing "colonels" and soldiers in those dreaded gray uniforms.²⁶

Nimmt man hinzu, daß *Mardi Gras* lange Zeit ebenso ein Tag des offenen Rassenhasses, der Überfälle und Plünderungen in *Negro neighborhoods* war, dann ergeben sich auch thematisch auffällige Parallelen zu *Flight to Canada*. Als Geschichte weniger einer Flucht als einer Verfolgung ("Evil dogs us") versucht der Text über weite Strecken gewissermaßen die »Metaphysik« der rassistischen Sklavenhaltergesellschaft im Süden der USA nachzuzeichnen. Kulminationspunkt dieser Auseinandersetzung aber ist »Geschichte« und

²⁴ "Shrovetide in Old New Orleans", S. 11.

²⁵ "Shrovetide in Old New Orleans", S. 15.

²⁶ "Shrovetide in Old New Orleans", S. 15.

zwar gleich in mehrfacher Hinsicht. Erstens nämlich baut sich die Handlung um ein historisches Ereignis herum auf, das wie keine anderes Moment der amerikanischen Vergangenheit Anlaß zu Mythen- und Legendenbildung gegeben hat: die Sezession der Südstaaten und der sich anschließende vierjährige Bürgerkrieg. Zum zweiten wird in der Person Swilles die restaurative Geschichtsmythologie des Südens ("Camelot, a fairy tale to most, became for him an Anglican Grand Design") als psycho-pathologisches Fundament der Sklaverei, als eine Art sado-masochistische *recherche d'un temps perdu* entlarvt. Drittens sind in *Flight to Canada* von Beginn an sowohl die Fiktionalität von Geschichte als solcher wie auch die wichtigsten gesellschaftlichen Träger geschichtlicher Fiktionen (Literatur, Theater, Massenmedien etc.) unverkennbar Handlungsbestandteil. Und »last but not least« fußt der Text formal auf einer Erzählgattung, die ihrerseits unermüdlich *historical rewriting*, das Umschreiben von Geschichte aus schwarzer Perspektive betrieben hat: die autobiographische *fugitive slave narrative*.

Nun wird man mit Recht zögern, angesichts der scheinbar eklatanten Unterschiede zwischen beiden Formen *Flight to Canada* als zeitgenössische Version einer *slave narrative* gelten zu lassen. Eher schon scheint es sich um eine burlesque Parodie, um ein postmodernes Spiel mit einmal etablierten Textnormen und literarhistorischen Vorläufern zu handeln. Genau dies aber, so meine These, trifft auf *Flight to Canada* - möglicherweise als einzigem unter Reeds Romanen - nicht zu. Ganz im Gegenteil. Als rhetorisches Instrument, so William L. Andrews, "to prove that no one could do justice to himself better than himself"²⁷, markieren gerade die *slave narratives* den Beginn einer satirischen Tradition innerhalb afro-amerikanischer Literatur, der sich Ishmael Reed ausdrücklich verpflichtet fühlt. Nicht die Form der *slave narrative* ist daher Gegenstand der satirischen Bemühungen Reeds. Vielmehr dient sie ihm als Vorbild eines kritischen *misreading* - um einen Begriff Harold Blooms zu gebrauchen - etablierter Normen und Denkmuster, als Metapher dessen, was die Sklaven untereinander auch

²⁷ William L. Andrews, "The First Century of Afro-American Autobiography: Theory and Explanation", in *Studies in Black Literature Vol. I: Black American Prose Theory*, eds. Joe Weixlmann and Chester J. Fontenot (Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1984), S. 4.

puttin' on ole Massa nannten.²⁸ Dies bedarf einer kurzen Erläuterung.

Anders als etwa Charles Johnsons *Oxherding Tale*, einem Text, der sich in Aufbau und Form ganz an die Konventionen der "slave narrative proper" (Johnson) anlehnt, scheint *Flight to Canada* gerade in formaler Hinsicht am weitesten von der historischen Vorlage abzuweichen. So werden die Ereignisse um Quickskills Flucht weder von ihm selbst, einem Ich-Erzähler also, berichtet, noch bleibt das Geschehen ausschließlich auf die Hauptfigur bezogen, bildet Quickskills Bewußtsein das verbindende, konturierende Element der Erzählung. Beides aber, Ich-Perspektive und Omni-präsenz des autobiographischen Ichs, gilt landläufig als der kleinste gemeinsame Nenner, als *conditio sine qua non* der oft gänzlich verschiedenartigen Formen autobiographischer Selbstdarstellung. Wie Jean Starobinski gezeigt hat, trifft jedoch selbst dieser Minimalkonsens keineswegs auf alle Vertreter der Gattung zu. Ihmzufolge ist es deshalb angebracht, "to avoid speaking of an autobiographical »style« or even an autobiographical »form«, because there is no such generic style or form. Here, even more than elsewhere, style is the act of an individual."²⁹ Grundsätzlich, so Starobinski, lassen sich zwei jeweils extreme Sprechpositionen einer Autobiographie unterscheiden: "narrative in the third person and pure monologue."³⁰ Wird aus einer unpersönlichen Er-Perspektive berichtet, so verschieben sich die Akzente von der Persönlichkeit des Autobiographen hin zum Ereignis, zur nüchternen Beschreibung »historischer« Vorgänge. In diesem Fall bewegt sich die Autobiographie in Richtung auf den historischen Bericht, von dem sie häufig nur durch textexterne Hinweise auf die Identität von Autor und Hauptfigur zu trennen ist (zwei bekannte Beispiele sind die *Kommentare* Cäsars sowie La Rochefoucaulds *Mémoires*). Andererseits, erschöpft sich die Autobiographie ganz und gar im Monolog des erzählenden "Ich", dann tendiert ihr Beschreibenswert äußerer Ereignisse gegen Null, sie wird zum reinen Diskurs

²⁸ Siehe dazu Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).

²⁹ Jean Starobinski, "The Style of Autobiography", in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), S. 73.

³⁰ Ebd., S. 76.

im Sinne Emile Benevistes, "a statement presupposing a speaker and an auditor; and in the firstnamed, an intention of influencing the second in some way."³¹

Starobinskis Definition der Autobiographie als *discourse-history* - mit unterschiedlich starker Annäherung an jeweils eine dieser beiden Positionen - erweist sich gerade in Bezug auf die Sonderform der *slave narrative* als äußerst brauchbares heuristisches Instrument. William L. Andrews hat daraufhingewiesen, daß das Verfassen einer Autobiographie für Angehörige der schwarzen Minderheit lange Zeit die einzige Möglichkeit bot, "to open an intercourse with the white world."³² Das Hauptinteresse des schwarzen Autors war deshalb nie allein auf die Darstellung seines bisherigen Lebens oder auf die spezifischen Umstände gerichtet, unter denen sich seine Persönlichkeit allmählich herausgebildet hatte. Sein Text war immer auch eine Streitschrift, ein politisches Instrument im Kampf für die Aufhebung der Sklaverei. Wollte er zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Status quo beitragen, so war es notwendig, nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu beeinflussen. Die *slave narrative*, wie es Andrews ausdrückt, ist deshalb in erster Linie "a rhetorical mode", und insofern ein tendenziell *diskursiver* und kein *dokumentarischer* Text.³³ Und noch etwas kommt hinzu. Im Gegensatz zum Lebensbericht des Euro-Amerikaners, der im allgemeinen, wenn auch nicht immer einhelliges Einverständnis, so doch zumindest die Glaubwürdigkeit der autobiographischen »persona« voraussetzen durfte, traf der *slave narrator* zunächst auf Mißtrauen und Skepsis. Dabei sah er sich nicht nur gezwungen, mittels der Unterstützung eines wohlwollend-paternalistischen (weißen) Fürsprechers die Authentizität seines Berichts überhaupt erst unter Beweis zu stellen. Zusätzlich, wollte er bei seiner potentiellen Leserschaft nicht in Ungnade fallen, mußte er darauf achten, die ihm gesetzten Grenzen einer intellektuell anspruchlosen, ausschließlich auf die eigenen Erlebnisse bezogenen Erzählweise unbedingt einzuhalten. Paradoxerweise nämlich zog jeder Hinweis auf sprachliche Beflissenheit, auf "Bildung" im weitesten Sinn - als Merkmale des persönlichen

³¹ Ebd., S. 76.

³² "The First Century of Afro-American Autobiography", S. 21.

³³ "The First Century of Afro-American Autobiography", S. 22.

Stils ein durchaus erstrebenswertes Ziel des weißen Autobiographen - den Wahrheitsgehalt der *slave narrative* gleich doppelt in Zweifel. Denn zum einen schürte eine auch noch so verhaltene Schilderung der Unmenschlichkeit und Barberei der *chattel slavery* zwangsläufig die Erwartung, ihre Opfer seien ebenso wie das System selbst entmenslicht, "[depraved] by the cruel and blighting death which gathers over [their] soul."³⁴ Wurde diese Erwartung jedoch durch die allzu kultivierte »Stimme« des Autors enttäuscht, dann mußte sich die Vermutung aufdrängen, der Bericht des Exsklaven sei maßlos übertrieben, oder anders ausgedrückt, "so schlimm kann es ja nicht gewesen sein."³⁵ Zum zweiten aber bestand die Gefahr, daß die Eloquenz des Berichtenden seine Darstellung - so überzeugend sie auch gestaltet sein mochte - unwillkürlich ihrer Diskursivität entlarvte und damit als *fiction*, als Beeinflussungsversuch zu entwerten drohte.

Angesichts derart erschwelter Bedingungen ist es kaum verwunderlich, daß *slave narrators* die Auflagen des literarischen Diskurses trickreich zu umgehen versuchten und ihre Lebensberichte zu regelrechten *masterpieces of misreading*, zu einer rhetorisch und strategisch äußerst komplexen Textgattung gerieten. "The only weapon of self defence I could use successfully," schreibt Henry Bibb, "was that of deception."³⁶ Bezogen auf die Form der *slave narrative* bedeutete dies, daß es für die Autoren darauf ankam, indem sie sich des Instruments der autobiographischen Selbstdarstellung bedienten, deren theoretische und identitätsphilosophische

³⁴ Wendell Phillips, Esq., "Letter [to Frederick Douglass], in *Frederick Douglass: The Narrative and Selected Writings*, ed. Michael Meyer (New York: The Modern Library, 1984), S. 14.

³⁵ In seiner Einleitung zu Henry Bibbs *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, An American Slave, Written by Himself* sieht sich Lucius C. Matlack deshalb veranlaßt, die auffällige stilistische Versiertheit des Textes auf Bibbs "natürliche" Begabung zu »oral discourse«, auf seine Talente als Redner und Agitator zurückzuführen: "To many, the elevated style, purity of diction, and easy flow of language, frequently exhibited, will appear unaccountable and contradictory, in view of his want of early mental culture. But to the thousands who have listened with delight to his speeches on anniversary and other occasions, these same traits will be noted as unequivocal evidence of originality. Very few men present in their written composition so perfect a transcript of their style as is exhibited by Mr. Bibb." In *Puttin' On Ole Massa*, ed. Gilbert Osofsky (New York: Harper & Row, 1969), S. 53.

³⁶ Zitiert bei Osofsky, *Puttin' On Ole Massa*, S. 9.

Grundannahmen immer auch gleichzeitig zu problematisieren und somit die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit ihres Berichts auf die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit der Form an sich auszuweiten. Hierzu noch einmal William L. Andrews:

As a rhetorical mode, black autobiography, then, employs various methods of persuading (or manipulating) the reader to make decisions about truth and significance in a narrative consonant with the aim of the autobiographer. Thus Afro-American autobiography mediates between historical, rhetorical, and tropological truth within the discursive framework common to most Western autobiography, a framework of "narrative patterns of the recovered life" and "dramatic patterns of the evolving act of recovery."³⁷

Vor allem hinsichtlich des ihnen gewaltsam auferlegten Wissens- und Informationsdefizits - das Unterrichten sowohl von abhängigen als auch von sogenannten "freien" Schwarzen wurde in einigen Staaten hart bestraft - erwiesen sich viele Sklaven als wahre Meister des Miß- bzw. Umdeutens dominanter rassistischer Ideologie. Das wohl bekannteste Beispiel dieser Art ist Frederick Douglass' *misreading* einer Anweisung seines Besitzers Hugh Auld. Dieser hatte seine in Sachen Sklaverei noch unerfahrene Gattin mit den Worten ermahnt,

"[that] if you give a nigger an inch, he will take an ell. A nigger should know nothing but to obey his master - to do as he is told to do. Learning would »spoil« the best nigger in the world. [...] If you teach that nigger [...] how to read, there would be no keeping him. It would forever unfit him to be a slave."³⁸

Douglass, dessen Status ihn gelehrt hatte, zwischen den antagonistischen Sprechpositionen von *master* und *slave* tunlichst zu unterscheiden, verkehrt daraufhin die Prämissen dieser Aussage geschickt in ihr Gegenteil und kann sie so zu seinen Gunsten ummünzen: "From that moment, I understood the pathway from slavery to freedom. [...] The very decided manner with which he spoke [...] served to convince me that he was deeply sensible of

³⁷ "The First Century of Afro-American Autobiography", S. 22.

³⁸ Frederick Douglass: *The Narrative and Selected Writings*, ed. Michael Meyer (New York: The Modern Library, 1984), S. 47.

the truth he was uttering. [...] What he most dreaded, that I most desired. What he most loved, that I most hated. That which to him was a great evil, to be carefully shunned, was to me a great good, to be diligently sought."³⁹

In ähnlicher Weise haben *slave narrators* auch "Americas culture-defining scriptures"(Andrews), allen voran die Bibel und die amerikanische Verfassung, einer kritischen Revision unterzogen. Daß dabei Satire, das Verzerren und Überzeichnen dieser - in der doppelten Bedeutung des Wortes - *master texts*, keine unerhebliche Rolle spielte, belegt erneut Frederick Douglass' *Narrative*. In einem Appendix zu dieser ersten Fassung seiner Autobiographie parodiert Douglass nicht nur die religiöse Heuchelei des Südens, sondern ebenso den Zwang zur »Fremdautorisation« seines Berichts, zur Bestätigung des weiswen Mentors, "[that his story] is true to life."⁴⁰ Aber auch David Walkers *Appeal, in Four Articles; Together with a Preamble, to the Coloured Citizens of the World, but in Particular, to Those of the United States of America* (1829), ein an den eigenen Interessen orientiertes *misreading* der amerikanischen Verfassung, oder John Thompsons, Peter Randolphs und Solomon Northups bissig-satirische Attacken auf die sogenannten *catechisms for bondsmen*, zynische Unterweisungen in Demut und Folgsamkeit, die den Sklaven von wortgewaltigen Laienpredigern unermüdlich eingehämmert wurden, sind hier zu nennen.⁴¹ Viele Ex-Sklaven, wie diese Beispiele zeigen, begnügten sich demnach keineswegs damit, persönlich erduldetes Leid in betont naive, auf Mitleid gerichtete Lebensgeschichten zu kleiden. Vielmehr schufen sie gerade aufgrund der Beschränkungen, denen ihre Flucht- und

³⁹ Frederick Douglass: *The Narrative and Selected Writings*, S. 47-48.

⁴⁰ So kommentiert Douglass voller Ironie den kritischen Bericht eines weißen Methodisten Predigers, "[that] I soberly affirm [it] is »true to life«, and without caricature or the slightest exaggeration." Frederick Douglass: *The Narrative and Selected Writings*, S. 125. Vgl. dazu auch Robert B. Stepto, "Narration, Authentication, and Authorial Control in Frederick Douglass' *Narrative of 1845*", in *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, ed. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of America, 1979), S. 178-191, sowie John Sekora and Houston A. Baker, Jr., "Written Off: Narratives, Master Texts, and Afro-American Writing from 1760 to 1945", in *Studies in Black American Literature, Volume I: Black American Prose Theory*, eds. Joe Weixlmann and Chester J. Fontenot (Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1984), S. 43-62.

⁴¹ Dazu Gilbert Osofsky, "Puttin' On Ole Massa: The Significance of the Slave Narratives", in *Puttin' On Ole Massa*, S. 30-39.

Lebensbeschreibungen ausgesetzt waren, eine äußerst vielschichtige und in ihrer Tendenz sowohl den historisch-politischen als auch den literarischen Normen ihrer Umgebung gegenläufige Textgattung. Als Autobiographien einer marginalisierten Minderheit, der die Teilhabe am geschichtlichen Diskurs und damit das Anrecht auf eine »eigene« Geschichte, auf autobiographische Selbstdarstellung also, im Grunde verwehrt war, sind *slave narratives* auch im übertragenen Sinn Ausdruck einer Entwicklung von "slavery to freedom" oder, wie es dann in Charles Johnsons *Oxherding Tale* heißt, von "nonbeing to being". Sie sind Manifestationen des Dissenses, der Suche nach einer autonomen, von fremdbestimmten Rollenzuweisungen unabhängigen »Stimme« und stehen deshalb am Anfang aller nicht-integrationistischen afro-amerikanischen Literatur.

In diesem Zusammenhang ist auch Ishmael Reeds eingangs erwähnte Bemerkung zu sehen, "[that] the themes I deal with in the novels have been dealt with before by black novelists all the way back to 1854."⁴² Gerade *Flight to Canada*, das sich gezielt an die spezifisch afro-amerikanische Erzählform der *fugitive slave narratives* anlehnt, scheint diese Aussage zu bestätigen. So ist es sicher kein Zufall, daß Reed Raven Quickskill während der Überfahrt nach Kanada ausgerechnet mit William Wells Brown zusammentreffen läßt, dem nach Frederick Douglass wohl bekanntesten *slave narrator* und Verfasser des ersten Romans in der Geschichte afro-amerikanischer Literatur, *Clotel; Or the President's Daughter: A Narrative of Slave Life in the United States* (1853).⁴³ Aufhorchen läßt einem vor allem Quickskills schüchterne Hommage an den berühmten Autor: "I read your novel *Clotel* and ... I just want to say, Mr. Brown, that you're the greatest satirist of these times." (134, m. Herv.) *Clotel*, das dem Nachwort des Autors zufolge auf den mündlichen Schilderungen ehemaliger Sklaven fußt und das beharrlich seine Authentizität durch Hinweise wie "This, reader, is

⁴² "Ishmael Reed", in *Interviews With Black Writers*, S. 182.

⁴³ *Clotel; Or the President's Daughter* ist die früheste der insgesamt vier, von Brown unter wechselnden Titeln veröffentlichten Romanversionen über das Schicksal einer angeblichen Mischlingstochter Thomas Jeffersons. Obwohl ursprünglich 1853 (und nicht 1854) erschienen, ist anzunehmen, daß sich Reed in dem oben zitierten Interview mit John O'Brien auf diesen ersten Roman aus der Feder eines afro-amerikanischen Autors bezieht.

no fiction" zu behaupten versucht, eine Satire? Angesichts der nüchternen, konventionellen Erzählweise des Textes fällt es schwer, Quickskills bzw. Reeds Einschätzung dieses ersten afro-amerikanischen Romans widerspruchlos zu folgen. Bei genauerem Hinsehen jedoch zeigen sich nicht nur erstaunliche Parallelen zu *Flight to Canada*, sondern es wird fraglich, ob *Clotel* - wie häufig behauptet - wirklich nur ein erster, in Aufbau und Form noch unbeholfener Versuch afro-amerikanischer Romanliteratur ist.

Den Ausgangspunkt dieser "Narrative of Slave Life" bildet ein seinerzeit weitverbreitetes, aber nie verifiziertes Gerücht um eine Mischlingstochter Thomas Jeffersons. Die Geschichte vom Schicksal der schönen Clotel, die gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrer jüngeren Schwester Althesa als Sklavin versteigert wird und auf der Suche nach ihrer versprengten Familie in Washington - ironischerweise der Amtssitz des leiblichen Vaters - schließlich Selbstmord begeht, ist somit *via* Jefferson auch eine Geschichte von der Gültigkeit eines sakrosankten Textes euro-amerikanischer Kultur, nämlich der Unabhängigkeitserklärung und der in ihr verbürgten Menschenrechte. So erscheinen vor dem Hintergrund der totalen Abwesenheit von Mitgefühl und zwischenmenschlicher Solidarität die heren Absichtserklärungen der Gründungsväter wie ein purer Hohn. Dies um so mehr, als die Erzählweise Browns sich an die extrem emotionsbetonte, moralisierende Form des sentimentalischen Romans anlehnt. Daß der Text bei alledem geschickt auf eine historische »Halbwahrheit« zurückgreift, ist für seine Aussagekraft letztlich unerheblich. Vielmehr verrät das Spielen mit unterschiedlichen Ebenen der »Autorisation« bereits jene erhöhte Aufmerksamkeit für die Interdependenz von *fiction* und *history*, wie sie für große Teile der afro-amerikanischen Literatur bis heute kennzeichnend ist.⁴⁴ Als ein Sprechakt "[from] the margins of discourse"⁴⁵, der seine Legitimität, seine schiere Existenzberechtigung keineswegs voraussetzen konnte, sah sich *Clotel* einer »Wirklichkeit«

⁴⁴ So mischen sich in *Clotel* 1. der Beleg persönlicher Erfahrung (Brown hat der ursprünglichen Fassung von *Clotel* noch seine eigene, 1847 erschienene Lebensgeschichte vorangestellt); 2. historisch-dokumentarische Zitate (wie Zeitungsberichte, statistische Angaben etc.) und 3. schließlich pure Fiktion (das mit den Mitteln des sentimentalischen Romans beschriebene Schicksal der Hauptfigur). Siehe dazu auch meine Ausführungen in Teil I, Kap. 1.

⁴⁵ William L. Andrews, "The First Century of Afro-American Autobiography", S. 16.

gegenüber, die auch ohne Hinzutun des Autors jede noch so kühne »Fiktion« bei weitem übertraf.⁴⁶ Wenn aber der gesellschaftlichen Wirklichkeit, erzählt aus der Perspektive der Opfer, unweigerlich der Nimbus des Fiktionalen anhaftet, dann verliert auch die »Authentizität« einer Information ihren heuristischen Wert. Nicht der Wahrheitsgehalt einer Aussage wird zum entscheidenden Argument, sondern die Fähigkeit, die Relativität des herrschenden Wahrheitsbegriffs als solchen offenzulegen. Es ist uns schwer einzusehen, daß damit vor allem der Form der Satire eine ganz besondere Bedeutung zufällt. Denn nur in ihr, so Hans Robert Jauss, bewahrt sich "die aggressive, decouvrierende und normbrechende Gewalt" der "Negativität des Lächerlichen", ohne dabei - wie etwa im gewöhnlichen Lustspiel - "der inhärenten Idealisierungstendenz der Kunst" anheimzufallen.⁴⁷ Als ein potentiell »subversives« Instrument, das auf die "Verkehrung gesellschaftlicher Hierarchien" abzielt und zu dessen Wesen es gehört, die Rollen "von Ankläger und Angeklagtem" zu vertauschen⁴⁸, bildet Satire ein quasi ontogenesisches Merkmal afro-amerikanischer Literatur. Gerade *Clotel*, in dem *slave narrative* und Romanform noch paradigmatisch nebeneinanderstehen, ist für Ishmael Reed sowohl Bindeglied als auch Symbol dieser - je nach Repressionsgrad der gesellschaftlichen Norm - teils offenen, teils latenten satirischen Tradition.

⁴⁶ Mehr als einhundert Jahre später hat Claude Brown im Rückblick auf seine Kindheit in Harlem diesen Zusammenhang in paradigmatischer Weise beschrieben: "When I was very young - about five years old, maybe younger - I would always be sitting out on the stoop. [...] Even when it was time to go up and Carole would be pulling on me to come upstairs and eat, I never wanted to go, because there was so much out there in that street. You might see somebody get cut or killed. I could go out in the street for an afternoon, and I would see so much that, when I came in the house, I'd be talking and talking for what seemed like hours. Dad would say, 'Boy, why don't you stop that lyin'? You know you didn't see all that. You know you didn't see nobody do that.' But I knew I had." *Manchild in the Promised Land* (New York: The Macmillan Company, 1965), S. 429.

⁴⁷ Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1977), S. 188. Vgl. auch den Band *Poetik und Hermeneutik VII: Das Komische*, Hrsg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976), besonders die Beiträge von Wolf-Dieter Stempel, "Ironie als Sprechhandlung", S. 205-36, und Dimitrij Tschizewskij, "Satire und Groteske", S. 269-78. Außerdem Wolfgang Weiss, "Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire", in *Die englische Satire* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), S. 1-16.

⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1*, S. 189.

Ist es in *Clotel* die historische Person Jeffersons, die im Zentrum der kritischen Bemühungen des Textes um die Revision euro-amerikanischer Nationalgeschichte steht, so bedient sich *Flight to Canada* dazu einer fiktiven Figur: des Pseudoaristokraten und unumschränkten Herrschers auf "Swine'rd", Arthur Swille III. Läßt man einmal die psycho-pathologische Komponente Swilles (wie Sadomasochismus, Nekrophilie, Inzestgelüste u. ähnliches) außer acht, dann fällt auf, daß diese groteske Verkörperung südstaatlicher Autokratie vor allem durch seine besondere Beziehung zu »Geschichte«, zu einer idealistisch übersteigerten, heroischen Vergangenheit charakterisiert wird. Swille III steht für den Nachfahren einer rührigen Sklavenhalterdynastie, deren Begründer "did his buisiness from the tower of a castle [...], said to be the very replica of King Arthur's in the holy city of Camelot, the Wasp's Jerusalem, the great Fairy City of the Feudal Order, of the ancient regime."²⁴ Auch Swilles Vorname Arthur bezieht sich auf diesen geheiligten »Urtext« der Sippe, den vielfach interpretierten Sagenkreis um die historische Figur des Waliserkönigs Artur und seine berühmte Tafelrunde. So erfahren wir, "[that] his son, Swille III, was named Arthur because by that time a group of intelligent Virginia Planters organized a branch of the Circle of the Golden Dawn and one of its notions was that the »Coming of Arthur« was at hand. (In certain books, Jefferson Davis, the President of the Confederacy, also an Anglican, is referred to as »our Arthur« or »The South's Arthur«.)"²⁵ Geschickt werden hier die Swilles - und mit ihnen die gesamte *planter society* - in ein äußerst komplexes Netz historiographischer Bezüge eingewoben, als deren gemeinsamer Nenner sich mehr und mehr die Sehnsucht nach einer verlorenen Zeit, ein rückwärtsgewandtes, restauratives Geschichtsverständnis herauskristalisiert.⁴⁹

⁴⁹ Dies zeigt sich auch an dem Hinweis, "[that] Swille [...] sits behind a desk rumored to have been owned by Napoleon III." Op.cit., S.31. Wie Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1869) nachgewiesen hat, steht gerade der Name des Neffen und selbsternannten Erben der Kaiserwürde seines "Vorläufers", Napoleon Bonaparte, für die unzähligen und oft ins Groteske abgleitenden Versuche einer geschichtlichen »Wiederholung«: "So maskierte sich Luther als Apostel Paulus, die Revolution von 1789-1814 drapierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum, und die Revolution von 1848 wußte nichts Besseres zu tun, als hier 1789, dort die revolutionäre Überlieferung von 1793-1795 zu parodieren". Alle weltgeschichtlichen Taten und Personen, bemerkt Marx deshalb am Anfang seiner bissig-satirischen Streitschrift, ereignen sich sozusagen zweimal: "das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce". *Der*

Ähnlich dem weißen Mentor und Mäzen des Protagonisten in James Weldon Johnsons *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, von dem es heißt, "that time was what he was always endeavouring to escape, to bridge over, to blot out"(57), wird Swille die Vorstellung einer irreversiblen, linearen »Zeit«, und mit ihr die eigene Vergänglichkeit, zum zentralen Lebensproblem: "Slave mother's milk," sein allmorgendlicher Leibtrunk, "[is] supposed to reverse the aging process"!(57) Selbstvergessen und schwärmerisch versucht er vor den Augen Lincolns, seines historisch-fiktionalen Gegenspielers, den Süden als einen zeitentrückten Ort ("in which it all seemed always afternoon"), als Refugium ewiger Wonne und Sinnesfreude, als letzte Bastion einer ritterlichen, feudalen Ordnung heraufzubeschwören:

"[...] Ah. Ah. 'And sweet it is to dream of Fatherland. Of child, and wife and slave. Delight our souls with talk of Knightly deeds. Walking about the gardens and the halls.' And, Abe, a man like you can have a soft easy hustle down here. You could be walking around and wallowing in these balmy gardens and these halls. The good life. Breakfast in a dress coat. Exotic footbaths. Massages three times a day. And what we call down here a 'siesta.' Niggers fanning you. A fresh bouquet of flowers and a potent julep delivered to your room, Roses. Red roses. Yellow roses. White roses. *We can bring back the 'days that were.'* Just fancy yourself the Earl of Lincoln, or Count Abe. Or Marquis Lincoln. Marquis Lincoln of Springfield. You could have this life, Lincoln." He goes back to the window and draws back the curtains. There is a view of the hills of Virginia. "It's all bare now, Lincoln. But we will build that city. From here to as far as the eye can see will be great castles with spires and turrets. We can build one for you, Lincoln. Sir Lincoln.(34-35, m.Herv.)

Wie diese Passage belegt, geht es Ishmael Reed weniger um historische Detailtreue, als vielmehr um die Offenlegung der metaphysischen Fundamente einer Gesellschaft, in der pseudoparadiesische Utopien und menschenverachtender Sadismus untrennbar miteinander verbunden sind. Dabei gerät Virginia, Swilles *home turf*, zu einem vielbezüglichen Symbol des »Bösen«, das als Ausgangspunkt der amerikanischen Besiedlung sowie als Gegenstand einer historisch-topographischen Studie Thomas Jeffersons, des Hauptverfas-

achtzehnte *Brumaire* (Frankfurt a.M.: Verlag marxistische Blätter, 1971), S. 15.

sers der Unabhängigkeitserklärung, über den begrenzten Bereich des Südens hinaus auf das prophetische Selbstverständnis der Nation insgesamt hindeutet.⁵⁰ Unübersehbar assoziiert der Blick, den Swille durch Zurückziehen der Vorhänge auf die Gebirgszüge Virginias freigibt, Jeffersons *Notes on the State of Virginia* (1861), wo sich eine Beschreibung eben dieses Bildausschnitts findet. Auch hier ist der Grundton getragen von der Gegensätzlichkeit einer geschichtlich gewachsenen, antagonistischen Ordnung (der Durchbruch des Potomac durch die Blue Ridge Mountains) und dem Vista auf einen scheinbar überzeitlichen, harmonieerfüllten Raum: "For the mountain being cloven asunder, she presents to your eye, through the cleft, a small catch of smooth blue horizon, at an infinite distance in the plain country, inviting you as it were, from the riot and tumult roaring around, to pass through the breach and participate of the calm below. Here the eye ultimately composes itself."⁵¹ Doch nicht allein dieser Hinweis läßt auf die breiter angelegte Intention des Textes schließen. Noch während der Überfahrt in die Neue Welt hatte John Winthrop, der erste Gouverneur von Massachusetts, Amerika als den Ort der prophetischen "city upon a hill", als "New Jerusalem", als Beginn einer tausendjährigen göttlichen Herrschaft auf irdischem Boden definiert. Swilles Vorschlag, "we will build that city", läßt sich daher ebenso auf den bereits angesprochenen Camelot-Mythos ("the Wasp's Jerusalem, the great Fairy City of the Feudal Order") wie auf das millenaristische Sendungsbewußtsein der Puritaner beziehen. In beiden Fällen dient Geschichte, einmal die Vertreibung des jüdischen Volkes, das andere Mal die halbhistorische Artuslegende, als Rechtfertigungsgrundlage einer repressiven utopischen Projektion. Und auch die »Kosten« dieses "Anglican Grand Design I+II", hier die Ausrottung der amerikanischen Ureinwohner, dort das institutionalisierte System der *chattel slavery*, lassen sich aus der Perspektive der Opfer durchaus vergleichen. Wie die enge Anbindung beider Motive in *Flight to Canada* unterstreicht, sind sie für Ishmael Reed lediglich unterschiedliche

⁵⁰ So berichtet einer der Begleiter des Präsidenten: "As soon as we entered Virginia we heard the screaming. First a little screaming and then a whole lot. As soon as the sun goes up out here you here the screaming until the moon goes down, [...] it reminds you of hell." (58)

⁵¹ Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia* (1861; reprint New York: Harper Torchbooks, 1964), S. 17.

Aspekte einer gemeinsamen »Geschichte«. Ureigenste Triebkraft dieser Geschichte aber, und hier knüpft Reed thematisch an seine früheren Romane *Yellow Back Radio Broke-Down* und *Mumbo Jumbo* an, ist der Gegensatz von Mono- und Polytheismus, der hegemonialen Allmachtsvisionen christlich-abendländischer Kultur einerseits und afrikanisch-kultischer Religionsvielfalt andererseits.

Schon in *Mumbo Jumbo* hatte sich Reed der Zurückdrängung der polytheistischen Kulturen Afrikas durch den Einfluß des Christentums als Metapher einer imperialistischen, xenophoben Ordnung bedient. Hier sind es der Gott Set und sein irdischer Stellvertreter Echnaton, "[who] brought religious fascism to egypt."⁵² Auch Arthur Swille in *Flight to Canada* wird mehrmals als Verfechter eines aggressiven Monotheismus ausgewiesen:

Arthur was England's Alfonzo of the Kongo, the Pope's native ruler who saw to it that the "heathen art" was destroyed. He was John Wallace of Hydaburg, the Christian native who persuaded the Tlingits to "cut down and burn" the great totem poles of Klinkwan. [...] Arthur made war against the Saxons and the old Druid gods who are depicted as monsters in his Romance. His descendants came to his America and made war against the gods of "Indians" and Africans.(24-25)

Als selbsternannter Nachfahre des sagenumwobenen Waliserkönigs, der als Heerführer der Briten das "Kreuz" gegen die heidnischen Sachsen verteidigte, hat Reed in der Figur Swilles gewissermaßen ein Bindeglied zwischen der Unterwerfung der heidnischen Götter im mittelalterlichen Europa, der gewaltsamen Missionierung des afrikanischen Kontinents und schließlich der Christianisierung der Ureinwohner Amerikas geschaffen. Daß es dabei in erster Linie um die Zementierung monotheistischer Herrschaft als solcher ging und das Seelenheil der Betroffenen weit hinten anstand, wird heute jedoch, so der Text, selbst von den Enkeln der Betroffenen allzu bereitwillig verdrängt. Wütend entgegnet deshalb Raven Quickskill der durch ihre anthropologischen Studien an der Columbia University indoktrinierten Indianerin Quaw Quaw: "Camelot. Camelot West, Camelot East, Camelot South. One big fucking Camelot. With darkies and Injuns to set places, pour and

⁵² Ishmael Reed, "why i often allude to osiris". *Conjure*, S. 42.

serve at the Round Table."⁽¹¹⁰⁾ Wie James Hillman gezeigt hat, lassen sich den beiden Gliedern dieses Gegensatzpaares, *monotheistic vs. polytheistic*, über den eigentlich religiösen Kontext hinausgreifende, allgemeine Verhaltensmuster zuordnen. Als Begleitscheinung des zivilisatorischen Prozesses verkörpert der Monotheismus für Hillman das Bedürfnis nach »Ordnung« und »Einheit«. Um diese durchzusetzen, ist es notwendig, die divergierende Triebstruktur, die "primitiven" Restbestände der Psyche, des »Es« in der Terminologie Freuds also, einem mächtigen, archetypischen Bild oder *Mandala* zu unterstellen: "Monotheistic psychology counters disintegration with archetypal images of order (mandalas). Unity compensates plurality."⁵³ Alles, was sich der Allmacht des nunmehr einzig herrschenden Gottes widersetzt, wird tabuisiert und als teuflisch, als dem Bösen zugehörig, als *Anathema* ausgegrenzt. Demgegenüber steht Polytheismus für religiöse Vielfalt und Toleranz. Er gehorcht dem Prinzip der »Offenheit« und ist aufgrund seiner tendenziell ahierarchischen Struktur in der Lage, auch ihm fremde, von außen kommende Elemente zu integrieren.

Doch mit dem Vordringen des Monotheismus ist nicht allein die Unterdrückung des Mythos zugunsten einer zentralistischen, auf die Person des Gottes und seine Stellvertreter ausgerichteten Ordnung verbunden, sondern auch die Vorstellung eines linearen, nicht umkehrbaren Zeitablaufs und damit von »Geschichte« oder geschichtlicher Entwicklung. Zwar bleiben in den verschiedenen Formen des Christentums immer noch archaische, auf Wiederholung gegründete Elemente erhalten (etwa die rituelle Zelebrierung des Heiligen Abendmahls), doch mit der Erscheinung des leiblichen Gottessohnes, an dessen Lebensdaten sich von nun an sowohl die Zeitrechnung der christlichen Welt insgesamt als auch die Liturgie ihrer Kirche(n) im besonderen orientiert, kommt es zu einer radikalen »Historisierung« des menschlichen Daseins. In *The Sacred and the Profane* hat Mircea Eliade diesen Zusammenhang folgendermaßen beschrieben:

Christianity radically changed the experience and the concept of liturgical time, and this is due to the fact that christianity affirms the historicity of the person of Christ. The Christian liturgy un-

⁵³ James Hillman, "Psychology: Monotheistic or Polytheistic", in *Spring* (1971), S. 200.

folds in a historical time sanctified by the incarnation of the son of God. The sacred time periodically reactualized in pre-Christian religions (especially in the archaic religions) is a *mythical time*, that is, a primordial time, not to be found in the historical past, an *original time*, in the sense that it came into existence all at once, that it was not preceded by another time, because no time could exist before the appearance of the reality narrated in the myth.⁵⁴

Ishmael Reeds Kritik am "Monotheismus" - im Sinne Hillmans - westlicher Kultur ist somit auch eine Kritik an ihrer Geschichte bzw. an »Geschichte« überhaupt. Zum sichtbaren Fanal dieser Kritik hat er einen Mythos erhoben, der sich bei näherem Hinsehen als erstaunlich komplexes Abbild dessen entpuppt, was Nietzsche einmal die "historische Krankheit" genannt hat: das Leiden an der eigenen Vergänglich- und Unzulänglichkeit, die Vision einer Kontinuität »geschichtlicher Größe«.⁵⁵ Als historische Halbwahrheit, die nur noch rudimentär auf eine historische Figur verweist, thematisiert die Artussage zum einen die Fiktionalität sogenannter »historischer« Ereignisse, ein Motiv, das Reed im Verlauf des Romans dann mehrfach wieder aufgreift ("Strange, history. Complicated, too. It will always be a mystery, history. New disclosures are as bizarre as the most bizarre fantasy.")⁽¹⁶⁾ Zum zweiten kreist sowohl der historische Kern der Sage als auch ihre mythologische Aufbereitung - vor allem in Gestalt der verschiedenen Artusromane - um die Niederschlagung des Heidentums, um den Sieg des Monotheismus über den Polytheismus, letztlich also um die Durchsetzung des »geschichtlichen« Prinzips (zunächst im Kampf Arturs gegen die Sachsen, später dann in der symbolischen Konfiguration Artur-Merlin). Und drittens zeigt die Rezeptionsgeschichte der Legende eben jene romantisch-restaurative Sehnsucht nach einer hehren, geordneten Welt, von der auch das Selbstverständnis des amerikanischen Südens wesentlich geprägt ist.⁵⁶

⁵⁴ *The Sacred and the Profane* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1959), S. 72. Dazu auch Hannah Arendt, "The Concept of History", in *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1961), S. 41-90.

⁵⁵ Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Werke Bd.1, 6. durchgesehene Auflage (München: Carl Hanser Verlag, 1969), S. 281.

⁵⁶ Etwa im *Parzival* Eschenbachs oder der späten Nachdichtung Ulrich Fueters (nach 1487), die - gewissermaßen als Abgesang einer verlorenen Zeit - sowohl die

"[The] feeling [...] that the past is threatening", wie es dann in Charles Johnsons *Oxherding Tale* heißt, wird in *Flight to Canada* für alle Beteiligten bittere Realität. "This is the land of the hunted and haunted", sagt Uncle Robin gegen Ende des Romans (186) einmal. "The haunted", die Sklavenhalterdynastie der Swilles, weil sie Opfer einer visionären, unerreichbaren Vergangenheit ist, eines »historischen« Wahns, an dem zuletzt nicht nur Swille selbst (symbolisch durch die Hand seiner "toten" Schwester Vivian), sondern möglicherweise - so die versteckte Warnung des Textes - die Nation insgesamt (als Folge der anhaltenden Rassegegensätze) zugrunde geht. Und "the hunted", die Sklaven, weil sie auch nach der offiziellen Aufhebung der Sklaverei von einer Geschichte eingeholt werden, die immer schon ihren eigenen Fiktionen gehorcht hat, eine Geschichte der Macht, nicht aber der Moral:

Quickskill turned to [Yankee] Jack. "You try to worm your way out of all situations with your forked tongue. You and your graphs and your video charts that show your inventory immediately. It's *unearthly*, the way you hold sway over the American sensibility. [...] Though I'm a fugitive slave, I'm still a better man than you. The hardships I've had to overcome [...]." "That's not what the revisionists are saying. Don't forget, I read the *New Republic*." "Revisionists. Quantitative historians. What does a computer know? Can a computer feel? Make love? Can a computer feel passion?" Quickskill tears off his shirt. "Look at those scars. Look at them! All you see is their fruit, but their roots run deep. The roots are in my soul. What does a fucking computer know about that?"⁽¹⁶²⁻⁶³⁾⁵⁷

Geschichte, so scheint Reed anzudeuten, ist paradoxerweise immer auch eine Form des Vergessens. "... The important thing is making generations. They can burn the papers but they can't burn consciousness, Urša. And that what makes the evidence. And that's what makes the verdict," Worte einer Ex-Sklavin, die für die in zwischen unfruchtbare Protagonistin in Gayl Jones' *Corregidora*

Tafelrunde und die Gralslegende als auch die Sagen um den Argonautenzug und den trojanischen Krieg miteinander zu verbinden versucht.

⁵⁷ Bei "quantitative historians" dürfte Reed u.a. Robert Fogel und Stanley Engerman gedacht haben, deren 1974 erschienene Untersuchung *Time on the Cross* heftige Kontroversen ausgelöst hat. Dazu auch Herbert Gutman, *Slavery and the Numbers Game* (Urbana, 1975).

(1975) zum lebenslangen Alptraum werden.⁵⁸ Eine andere, ebenso wirksame Möglichkeit, die ungeschriebenen, verdrängten oder entstellten Geschichten Afro-Amerikas vor dem Vergessen, vor der Verdrehung durch "revisionists" und "quantitative historians" zu bewahren, ist Reeds *Hoodoo writing*. Wie vor allem *Flight to Canada* - in Anlehnung an eine lange Tradition afro-amerikanischer Literatur - belegt, kommt Satire, "[to put] witchery on the word" (21), zu diesem Zweck eine besonders gewichtige Rolle zu. Denn, so stellte schon Henri Bergson in seiner Schrift über das »Lachen« fest, "le rire est, avant tout, une correction".⁵⁹

3. Ongoing Story Telling: *The Chaneyville Incident* von David Bradley

»And then I began to think about
what a man's dying really means:
his story is lost.«

Daß »Geschichte« im weitesten Sinn ein zentrales Thema von *The Chaneyville Incident* (1981) ist, wird schon bei der flüchtigen Lektüre des Textes offenkundig. Und mindestens ebenso unübersehbar dürfte sein, daß *oral story telling*, dem mündlichen Erzählen (und Erfinden) von Geschichten, dabei eine ganz besondere Bedeutung zukommt. So evoziert dieser nach sechsjähriger Pause zweite Roman von David Bradley nicht nur thematisch (vor allem in der Person Old Jack Crawleys, "the old man with the stories", wie er einmal genannt wird¹), sondern auch durch seine formale Struktur beständig "the act of story telling": Ein Großteil des Geschehens wird dialogisch berichtet, entweder als mündliche Erzählung, als direkte Berichterstattung von Old Jack zu John oder aber von John zu Judith, der weißen Lebensgefährtin des Protagonisten John Washington.² Weniger offensichtlich als diese beiden Aspekte dagegen ist ein weiterer thematischer Strang des Romans, nämlich die Auseinandersetzung mit zwei gegensätzlichen Erfahrungen von »Tod«, einmal als Moment des »Übergangs« (innerhalb afrikanischer bzw. afro-amerikanischer Kultur), das andere Mal (im

⁵⁸ Gayl Jones, *Corregidora* (Boston: Beacon Press, 1986), S. 22.

⁵⁹ Henri Bergson, *Le rire: Essai sur la signification du comique* (1900; réédition Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1988), S. 15.

¹ *The Chaneyville Incident* (1981; reprint New York: Avon Books, 1982), S. 3. Alle weiteren Seitenangaben sind am Ende des betreffenden Zitats in einfache Klammern gesetzt!

² Vgl. auch Klaus Ensslen, "Fictionalizing History: David Bradley's *The Chaneyville Incident*", in *Callaloo* Vol.11, No.2 (1988), S. 284.

christlich-abendländischen Denken) als »Grenze«, als - um an eine Formulierung Frank Kermodes anzuknüpfen - "the sense of an ending". Ob es sich dabei allerdings um ein eigenständiges, dem Schwerpunkt »Geschichte« paralleles Anliegen des Textes handelt, "one of the book's two major themes", wie Vance Bourjaily im *New York Times Book Review* geltend gemacht hat, ist eher fraglich.³ Vielmehr zentriert sich die offene Kritik Bradleys an der Arbeit des Historikers, und damit *mutatis mutandis* an »Geschichte« im allgemeinen, um ein ganzes *cluster* an Oppositionen, von denen der Gegensatz einer zyklischen, auf Kontinuität gerichteten und einer endlichen, linearen Konzeption von »Lebenszeit« lediglich ein, wenn auch ein entscheidendes, Moment unter anderen ist. So etwa, um nur die wichtigsten zu nennen, *history* vs. *story telling*, *detached analysis* vs. *imagination*, *reading* vs. *listening*, *forgetting* vs. *remembering*, *dying* vs. *passing away (or on)* und schließlich *white* vs. *black*.

"The Chaneyville Incident", der dem Roman seinen Namen gibt, bezeichnet eine örtliche Legende um 13 entlaufene Sklaven, die, nachdem sie von *slave catchers* eingeholt worden waren, gemeinsam den Freitod suchten. Örtlich, damit ist Bedford County im äußersten Süden Pennsylvanias gemeint, Bradleys Geburtsort und, wie er in einem Interview mit Mel Watkins betont, "perilously close to the Mason-Dixon line".⁴ Bedford County, auf dessen ungefähr 30 000 Einwohner lediglich knapp 100 Schwarze kommen, war früher einmal eine wichtige Durchgangsstation der *underground railroad*.⁵ Noch heute gibt es unter der schwarzen Bevölkerung der Region nicht wenige Nachkommen ehemals entlaufener Sklaven und so wuchs Bradley mit zahllosen Geschichten über Erfolge und Risiken dieser geheimen Fluchthilfeorganisation auf, darunter auch die des "Chaneyville Incident". Doch erst als seine Mutter bei ihren Recherchen zur Geschichte der afro-amerikanischen Einwohner von Bedford auf einem Grundstück 13 nicht markierte Gräber entdeckt, verdichtet sich sein Interesse an diesem

³ Vance Bourjaily, "The Chaneyville Incident", *New York Times Book Review* (April 19, 1981), S. 20.

⁴ Mel Watkins, "Thirteen Runaway Slaves and David Bradley", *The New York Times Book Review* (April 19, 1981), S. 7.

⁵ Vgl. dazu Mel Watkins, *Op.cit.*, S. 21.

Vorfall und "the story, which all along had had the power of myth, now took on the force of fact for me".⁶ Noch im College schreibt Bradley daraufhin eine erste Fassung des Romans, der einige Jahre später - nach einem längerem Aufenthalt am Institute for United States Studies der Universität London, das er mit einem M.A. in amerikanischer Regionalgeschichte verläßt - einschließlich der endgültigen Version drei weitere folgen. Damit ist der Text bereits durch seine Entstehungsgeschichte im Spannungsfeld von *facts* und *fiction*, von *historical narratives* einerseits und *narrative fictions* andererseits angesiedelt. Daß dies auch der Autor selbst so empfunden hat, belegt nicht zuletzt seine persönliche Widmung: "FOR MR. DAN AND UNCLE JOHN, THE STORYTELLERS; FOR MAMA, THE HISTORIAN; AND FOR DEARIE DADN, ALIAS POP, WHO WAS BOTH".

The Chaneyville Incident beginnt mit einem stark lyrisch gefärbten Bild, in dem gewissermaßen expositorisch die wichtigsten thematischen Bezüge des Romans anklingen:

Sometimes you can here the wire, hear it reaching out across the miles; whining with its own weight, crying from the cold, panting at the distance, humming with the phantom sounds of someone else's conversation. You cannot always here it - only sometimes; when the night is deep and the room is dark and the sound of the phone's ringing has come slicing through uneasy sleep; when you are lying there, shivering, with the cold plastic of the receiver pressed tight against your ear. Then, as the rasping of your breathing fades and the hammering of your heartbeat slows, you can hear the wire: whining, crying, panting, humming, moaning like a live thing.(1)

"Distance", "someone else's conversation", "the wire [...] moaning like a live thing", all dies weist auf die Entfernung, auf den zeitlichen Abstand zu einer weit zurückliegenden Vergangenheit, auf die Geschichten und Legenden um Old Jack, Josh White und Moses Washington, auf das Wiedererstehen einer längst totgeglaubten Zeit voraus. Adressat dieses nächtlichen Ferngesprächs ist John Washington, Professor für Geschichte an einem College in Philadelphia. John ist schwarz und wie Bradley selbst in einer

⁶ "Thirteen Runaway Slaves and David Bradley", S. 21.

Kleinstadt in der Nähe von Cumberland Valley aufgewachsen, "19 miles and 290 perches north of Mason and Dixon's Line".⁽¹¹⁾ Jetzt, als er von der schweren Krankheit seines Freundes Old Jack erfährt, kehrt er - zum erstenmal seit seiner Studienzeit - widerwillig in den früheren Heimatort zurück. Doch die anstrengende, unbequeme Fahrt in diese abgelegene Gebirgsregion Pennsylvanias entwickelt sich zu weit mehr als einer bloß vorübergehenden Hilfeleistung. Für John wird es eine Reise sowohl in die eigene als auch in die kollektive Vergangenheit aller Afro-Amerikaner, in deren Verlauf er zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung, zu den traditionellen Methoden und dem Selbstverständnis des Historikers immer stärker auf Distanz geht.

Nach dem Tod seines Vaters Moses, der bereits zu Lebzeiten als illegaler Whiskeykocher und damit - aufgrund der Abhängigkeit seiner hochgestellten Klientel - als insgeheim einflußreichster Faktor des lokalen Geschehens Anlaß zur Legendenbildung gab, war dessen langjähriger Gefährte Old Jack Crawley zur wichtigsten Bezugsperson des gerade Neunjährigen geworden. Von ihm erlernte er das Fischen und Jagen, Spuren zu lesen und sich weniger von der äußerlichen Erscheinung der Dinge als vielmehr von seinem Instinkt und seiner Einbildungskraft leiten zu lassen. Vor allem aber erfuhr er durch die unzähligen Geschichten, die ihm Old Jack allabendlich bei Kerzenschein zu erzählen wußte, nicht nur vom Leben des Vaters, sondern auch von den Spannungen zwischen der tonangebenden weißen Mehrheit und den schwarzen Einwohnern der Stadt, von den Aktivitäten und Lynchings des Ku Klux Klans sowie vom scheinheiligen Doppelleben der örtlichen Plutokratie. Als John einige Jahre später auf dem Dachboden des elterlichen Hauses auf Stapel von Aufzeichnungen, Unterlagen und Dokumenten stößt und sich daran macht, den mysteriösen Selbstmord von Moses Washington aufzuklären, stehen sich deshalb von Beginn an zwei unterschiedliche Weisen der Rekonstruktion von Vergangenheit, der Suche nach einer sinnvollen Verknüpfung von »gewesener Zeit« und »Ist-Zeit«, gegenüber. Für Jack, der als Schuhputzer vor dem Alliquippa Hotel so etwas wie "the Towns's official unofficial meeting place" ist, dem aber dennoch eine direkte Beteiligung am politischen Diskurs seiner Kundschaft, der "mayors", "judges", "lawyers", "Courthouse officers" und "prominent businessmen" verwehrt bleibt, stellt *story telling* ein unverzichtbares Instrument der Selbstkontrolle und

Abwehr gesellschaftlicher Diskriminierung dar, eine der wenigen Möglichkeiten, "to have say"⁷. Dabei steht für ihn weniger das Erzählen einer in sich stimmigen, abgerundeten oder an historischen Details orientierten Geschichte im Vordergrund. Seine virtuose Sprachfertigkeit unterstreicht vielmehr die oral-aurale Welt-sicht afro-amerikanischer Kultur im allgemeinen, von der Zora Neale Hurston einmal gesagt hat, "who knows what fabulous cities of artistic concepts lie within the mind and language of some humble Negro boy or girl who has never heard of Ibsen".⁸ Gerade so, als wolle er dem offiziellen Überhören seiner »Stimme« durch hypertrophierende Beredsamkeit entgegenwirken, wird ihm alles und jedes zum Anlaß seiner oft seltsam anmutenden Betrachtungen:

Unlike Uncle Josh, Old Jack did talk. Constantly. His patter was a bizarre mishmash of aphorism and jive, witticism and wisecrack. He had "once heard" almost everything: that willow bark cured headaches; that milk was bad for babies; that whiskey, taken in seemly moderation, aided the digestion, prolonged life, and cleared the wandering minds of older folk. He spun out endless webs of tales that were either true or so blatantly false as to seem true, and he would, at the drop of a two-second silence, hold forth at some length on every subject from the weather to the state of the Union.⁽²⁷⁾

Daß *lying* und *story telling* sowohl als Instrumente der Weitergabe kollektiver, (über)lebenswichtiger Erfahrung wie auch im konkreten Widerstand gegen die Auswirkungen rassistischer Gewalt durchaus Hand in Hand gehen können, verdeutlicht Jacks Erzählung vom vereitelten Lynching an Josh White. Uncle Josh, dessen "uncomplimentary nickname" auf sein albinhaftes Äußeres zurückgeht ("pale and dank-looking, with mangy yellowish hair and almost pink eyes"), war der Dritte im Bunde des sagenumwobenen Trios um Moses Washington. Anders jedoch als Old Jack, der sicher nicht zufällig auch durch seine pechschwarze Hautfarbe

⁷ "Everything a man does, that makes any kinda sense, anyways," erklärt er John einmal, "is on accounta he wants some say." (42)

⁸ Zitiert bei Robert Hemenway, *Zora Neale Hurston - A Literary Biography* (Chicago/London: University of Illinois Press, 1978), S. 206.

zu Josh kontrastiv gesetzt ist, "Uncle Josh White did not talk." (26) Ursache für dieses auffällige »Schweigen« ist Joshs Werben um eine weiße Farmerstochter im "South County" bzw. das traumatische Erlebnis des sich daran anschließenden Beinahe-Lynchings durch Mitglieder des Ku Klux Klans. "South County", so berichtet Jack, steht hier nicht allein für die geographische Lage des Gebiets: "I knowed the South County. I had reason to know it. If there was anyplace in this whole part a the country a colored man would want to steer clear of, the South County was it. All them folks down there had come up from Maryland an' Virginia, an' some of 'em didn't know the Civil War was over, or, leastways, didn't know which side won." (90) Wie der Hinweis "I had reason to know it" verrät, handelt Uncle Josh von vornherein gewissermaßen wider besseres Wissen, gegen ein Gebot kollektiver schwarzer Erfahrung. Ungeachtet der lebensbedrohlichen Folgen seines Tuns gibt er sich der Illusion hin, aufgrund seiner Hellhäutigkeit und seines unermüdlichen Arbeitseinsatzes auf der Farm der weißen Familie das Tabu einer *interracial marriage* umgehen zu können. Als seine Absichten aufgedeckt werden und er von einem verkleideten Mob gehängt werden soll, können ihn Jack und Moses durch geschicktes Intervenieren gerade noch vor dem Schlimmsten bewahren. Dabei instrumentalisiert Moses, dessen tolldreistes Auftreten bei diesem Unternehmen an die Abenteuer bekannter afro-amerikanischer Erzählhelden wie High John de Conquer oder John Henry erinnert, eine »erfundene« Geschichte über die Rolle der vermeintlichen Braut. Um Josh, den der Schock des Verrats und der blutrünstigen Meute völlig apathisch gemacht hat, zur rettenden Flucht zu bewegen, lügt er ihm vor, daß diese an seiner Ergreifung unbeteiligt gewesen sei: "Well, I'll tell you, sometimes I use ta get a little hot with Mose, on accounta the way he could lie easiern most folks breathe, but I was glad he could make stuff up that quick right then [...]. All I know is, Josh was whipped enough to believe it, an' he started ridin' better." (113) Wie sich aus dem weiteren Verlauf der Romanhandlung ergibt, war Josh von Anfang an einer politischen Intrige auf den Leim gegangen. Um den wachsenden Einfluß des Ku Klux Klans einzudämmen, hatten skrupellose Abgeordnete den Vorfall in der Hoffnung provoziert, Mitglieder des Klans öffentlich in Bedrängnis zu bringen. Da die eigentlichen Hintergründe der Aktion unter keinen Umständen publik werden durften, wurde selbst dann noch Stillschweigen bewahrt, als nach und nach die Mehrzahl der

Beteiligten - durch die Hand von Moses Washington - unter mysteriösen Umständen ums Leben kam. Einerseits ruft Jacks Erzählung damit einen Vorfall in Erinnerung, der von offizieller Seite geleugnet und vertuscht wurde. Sie ist deshalb ein Stück Geschichte von unten, ein Dokument aus der Perspektive der Opfer, der »Statisten« in der Geschichte, wie es in Charles Johnsons *Oxherding Tale* heißt.⁹ Zum anderen aber ist sie als Bestandteil eines explizit didaktischen Auftrags (Moses hat Jack persönlich als Mentor und Ratgeber seines Sohnes John bestimmt) ebenso ein Lehrbeispiel, ein Beweis dafür, wie in der doppeldeutigen Bezeichnung "South County" sinnfällig wird, daß "draw[ing] a mark on a map, or pass[ing] a law" (68) allein noch keine reale Veränderung des gesellschaftlichen *Status quo* bewirkt. Ohne die Ernsthaftigkeit des Vorfalls, die Auswirkungen der Erniedrigung und drohenden Kastration auf die Psyche des Betroffenen zu bagatellisieren, stellt sie dabei durch die Verbindung von authentischen und nicht-authentischen Informationen (Moses' implizierte Rolle als heimlicher Rächer) durchaus positive Identifikationsmöglichkeiten bereit und garantiert auf diese Weise sowohl den Erhalt der Selbstachtung als auch die Solidarität des Zuhörers.

Dieser gruppeninternen, »mündlichen« Sozialisation durch die Person Old Jack Crawleys steht jedoch schon bald Johns schulische bzw. universitäre Ausbildung gegenüber. Dabei reicht der erste Versuch des späteren Historikers, Vergangenheit »wissenschaftlich«, d.h. durch logische Deduktion aus einer begrenzten Anzahl scheinbar zusammenhangsloser »Fakten« zu rekonstruieren, noch in die Zeit seiner Kindheit zurück. Aus Neugierde war John eines Morgens auf den Speicher des elterlichen Hauses geklettert, in den sich Moses Washington die letzten Jahre vor seinem Tod oft tagelang eingeschlossen hatte. Zu seiner Überraschung fand er nicht nur alles nahezu unverändert, sondern auch jede Menge Bücher, Unterlagen und Aufzeichnungen, deren bloße Anordnung ihn einluden, "to interpret them":

I was thirteen then; Moses Washington had been dead for three years. Yet in all that time, I had not thought to venture up into

⁹ "Maybe Negroes in the New World were only hired for the crowd scenes." Charles Johnson, *Oxherding Tale* (1982; reprint New York: Grove Press, 1984), S. 173.

his stronghold. [...] And so the attic was the same on the day I had determined to enter it as it had been on that bright hot August morning when Moses Washington had left it to go prowling through the South County, carrying a gun for the first time in a decade. And when I, armed with a flashlight, mounted the steep, folded-down stairway and emerged into the upper darkness, *I was almost going back in time*, and when I thumbed the switch on the flashlight and sent a cone of weak light on a handmade chair and a large, roughly carpentered table on which sat an open book and a kerosine lamp, I was looking at *a perfect memory*; dusty, but perfect. It was almost as if the chair, the table, the book, the lamp, the empty fireplace, were items under glass; they were the keys to a man's mind, laid bare to me, clues to a mystery, the answer to every question there. All I had to do was interpret them. It was the greatest thrill I had ever known. (144-45, m. Herv.)

John erkennt instinktiv, daß Moses besessen nach etwas gesucht haben muß, "that what had happened was not, as everybody thought, that Moses Washington had given up hunting, but rather that he had transferred his efforts to a different forest, to the pursuit of other game". (147-48) Er beschließt, diesem Geheimnis auf die Spur zu kommen und beginnt, systematisch das Leben des ihm kaum vertrauten Vaters, "the whys and wherefores of Moses Washington", einzukreisen. Zunächst notiert er sich alle Einzelheiten, die in irgendeinem Zusammenhang mit der Person Moses stehen und an die er sich, sei es aus eigener Beobachtung, sei es vom Hörensagen, erinnern kann. Anschließend durchforstet er Kirchenbücher und Landratsämter, besorgt Kopien von Grundbucheintragen sowie eine Abschrift von Moses' Todesurkunde. Nach mehr als zwei Jahren intensiver Vorarbeit schließlich, in denen er sich u.a. auch mit Zeitgeschichte, mit der Frage "what his [father's] world had been like", auseinandergesetzt hat, zieht er sich für die Dauer der Sommerferien in das stickige Dachgeschoß zurück und beginnt mit der Auswertung der zusammengetragenen »Fakten«. Doch das anfangs so offensichtliche *setting*, die intuitive Vertrautheit mit dem Arbeitsplatz des Vaters, "the answer to every question there", erweist sich als trügerisch. Trotz aller erdenklichen Anstrengungen, wie der Katalogisierung des vorhandenen Materials im vielfarbigen Zettelkasten oder der Unterteilung in "preliminary" und "final questions", bleibt seine Suche erfolglos:

I had sat there at the table, with the flame from the lamp flickering over the pages of notes that I had made, and had known that I had failed. Not just taken a wrong path, or run into a dead end in research. Failed. Completely. I had put the facts together, all of them, everything I could cull from those books and his notebooks and my notebooks: everything. I had put it together and I had studied it until I could command every fact, and then I had stepped back and looked at the whole and seen ... nothing. Not a thing. (151)

Die Gründe seines Scheiterns sind vielfältig und münden unmittelbar in die Frage nach der Phänomenologie, nach dem eigentlichen Wesen von »Geschichte«. "I had realized early on that the key to it all was chronology" (149), bemerkt John - durchaus doppeldeutig - zur Technik seines damaligen Vorgehens. Oberstes Ordnungskriterium des Karteikartensystems, in dem er akribisch alles abgespeichert hat, was über Moses Washington zu erfahren war, ist deshalb die zeitliche Abfolge, die »Chronologie« der Ereignisse. Jede der Karten ist mit einem Hinweis auf Jahreszahl, Datum und Tageszeit der betreffenden Information versehen, ein Verfahren, das dann die Makrostruktur des Romans (in den Überschriften der einzelnen Kapitel) symbolisch wiederholt. Interessanterweise jedoch wirkt die übergangslose Verkettung der einzelnen Zahlenglieder, etwa "197903032330 (Saturday)", trotz der in ihr verborgenen präzisen Information »sinnentleerend«, und damit - gerade auch in bezug auf die Funktion einer Kapitelüberschrift - letztlich kontraproduktiv. (1) Dieses Paradoxon, daß ein Mehr an Information unter bestimmten Umständen ein Weniger an Wissen, sprich Informationsdefizit bedeuten kann, gerät im Folgenden nicht nur zur Metapher der "greatest fallac[y] that surrounds the study of the past" (145), der Vorstellung einer »objektiven« Geschichte, sondern der unterschiedlichen Interessenlage von *black* und *white Americans* schlechthin. So etwa, als Johns Mutter berichtet, wie Moses voller Wut den Anschluß des schwarzen Sektors der Stadt an das örtliche Telefonnetz verfolgt habe. Als sie einlenken will, "Moses, that's progress", hält er ihr apodiktisch entgegen: "'Vette, that's white man's progress. It's colored man's death'". Motiviert wurde dieses Urteil, zurecht wie sich bald herausstellt, von der Angst vor dem Abbau mündlicher Kultur, vor der allmählichen Zurückdrängung direkter, personaler Kommunikation, die seit den Tagen der Sklaverei den Zusammenhalt und

das Überleben der afro-amerikanischen Minderheit wesentlich mitgarantiert hatte:

"And I never knew what he meant, because when he passed, the phones weren't in yet, and everybody *heard*, and when your brother died, the whole county *heard*, but today, they said they couldn't run the announcement in the paper until day after tomorrow, and so I tried to get through to folks on the phone, and I thought to myself, there was a time you could have told everybody you needed to tell by talking to two people, but now you have to make twenty phone calls, and you have to look up the numbers in a *book*, and those poles marching up the Hill weren't progress, they were *death*. Just like Moses said." (157, m.Herv.)

Auch hier bewirkt ein Mehr an Fortschritt, an - zumindest hypothetisch - "Kommunikationspotential", de facto weniger Kommunikation und stellt damit, vom Standpunkt des schwarzen Betrachters aus, eine akute Bedrohung seiner traditionellen Lebens- und Umgangsformen dar. Wie man der oben angeführten Textstelle entnehmen kann, besteht diese Bedrohung vor allem in der Gefahr des »Vergessens«, des »Nicht-mehr-Wahrnehmens«, des "heard not". "My great-grandmama told my grandmama the part she lived through that my grandmama didn't live through and my grandmama told my mama what they both lived through and my mama told me what they all lived through and we were suppose to pass it down like that from generation to generation so we'd never *forget*", erinnert sich Ursa Corre, die Hauptfigur in Gayl Jones' Roman *Corregidora*.¹⁰ Nur beständige Wiederholung ("as if the words repeated again and again could be a substitute for memory"¹¹), die Weitergabe der eigenen Geschichte von Generation zu Generation kann diese auf Dauer im kollektiven Gedächtnis der Gruppe etablieren und so vor ihrem Verlust, vor dem Vergessen bewahren. Denn in Vergessenheit zu geraten, wie Moses richtig gesehen hat, dies bedeutet für eine Kultur, deren Stimme sich immer schon "from behind the veil", von den Rändern des Diskurses her bemerkbar machen mußte, in letzter Kon-

¹⁰ Gayl Jones, *Corregidora* (1975; reprint Boston: Beacon Press, 1986), S. 9 meine Hervorhebung.

¹¹ Ebd., S. 11.

sequenz den »Tod«.

Tod - damit ist hier nicht allein der physiologische Vorgang des Sterbens oder besser dessen Ergebnis gemeint. Vielmehr verbirgt sich hinter diesem Begriff eine kulturspezifische Konzeption, die Vorstellung von der Endlich- und Einmaligkeit menschlicher Existenz, wie sie in dieser Form nur im Bereich christlich-abendländischen Denkens anzutreffen ist. Mehr noch, als ein Produkt der Abkehr vom Mythos, von einer zyklischen hin zu einer gerichteten, linearen Zeit, steht die Todeserfahrung in direktem Zusammenhang mit der Entstehung von geschichtlichem Bewußtsein. »Tod« und »Geschichte« sind untrennbar miteinander verbunden, oder anders ausgedrückt, Geschichtsschreibung im herkömmlichen Sinn basiert auf der Idee des Todes, auf einer Bewertung von Vergangenheit als abgeschlossenem, als "dagewesenem Dasein", wie es bei Heidegger heißt.¹² "Before the white men came to Guinea to strip-mine field hands for the greater glory of God, King, and the Royal Africa Company," belehrt uns der Erzähler in einem längeren Exkurs zur Geschichte des kolonialen Sklavenhandels, "black people did *not* die:"

There was, of course, dying in Africa. It occurred in the proportion (one man, one dying) deemed by many appropriate for the appointment of voting rights. But the decedent did not die - he simply took up residence in an afterworld that was in many ways indistinguishable from his former estate. (217, m.Herv.)

Todbringend, so suggeriert der Text, war der Kontakt mit den europäischen Kolonisatoren darum gleich in mehrfacher Hinsicht: zum einen physisch (ungefähr ein Drittel aller Afrikaner, die in die "Neue Welt" verschifft wurden, kam vor oder während des

¹² Unter der Überschrift "Der existenziale Ursprung der Historie aus der Geschichtlichkeit des Daseins" schreibt Heidegger in seiner Studie *Sein und Zeit*: "Sofern aber das Sein des Daseins geschichtlich ist, das heißt auf dem Grunde der ekstatisch-horizontalen Zeitlichkeit in seiner Gewesenheit offen ist, hat die in der Existenz vollziehbare Thematisierung der »Vergangenheit« überhaupt freie Bahn. Und weil das Dasein und *nur* es ursprünglich *geschichtlich* ist, muß das, was die historische Thematisierung als möglichen Gegenstand der Forschung vorgibt, die Seinsart von *dagewesenem Dasein* haben". Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927; Nachdruck Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972), S. 393, m. Herv.. Dazu auch Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, 2 Bände (Paris: Édition Du Seuil, 1977), und *Le temps de l'histoire* (1954; réédition Paris: Édition Du Seuil, 1986).

Transports ums Leben), zum anderen aber figurativ (als Überfahrt in eine geschichtliche, »todverfallene« Welt, als "the voyage of a hundred days into history"¹³). Analog dazu beschwört *The Chaneyville Incident* von Beginn an das Bild einer »toten«, leblosen Geschichte herauf, einer Vergangenheits-"Bewältigung", die trotz oder gerade wegen ihrer informationsentropischen Tendenz zum Vergessen, zur Unterlassung neigt. Leblös, "insignificant", "a cheap monument to the local consciousness", dies sind die Namen ehemaliger Schulkameraden - eingeritzt in massiven grauen Granit am Rande der Stadt - ebenso wie die photographische Ahnengalerie von Johns Mutter oder die Bibliothek seines Großvaters, eines ehemaligen Howard Professors. Obwohl sie Bücher beherbergt, wundert sich John, "that no no local library or high school library, not in western Pennsylvania, was going to have", Bücher von schwarzen Autoren, von Langston Hughes, Countee Cullen, Paul Lawrence Dunbar, Jean Toomer, W. E. B. DuBois u.a., "he didn't read them. He rarely even touched them. He had hired a woman to come in and dust them, a white woman".(133-34) Aufgeschrieben und zwischen zwei Buchrücken gepreßt, gerinnt hier kollektive historische Erfahrung zu totem, verstaubtem Inventar, zu einem Gegenstand selbstgerechter Idealisierung, der sich obendrein der Nutzung durch jüngere, nachgeborene Generationen entzieht: "I had hated him, mostly because he refused to let me read any of his books."(133)

Aber auch »eigentliche« Geschichtsschreibung, via der selbstreflexiven, kritischen Stimme des "erzählenden" Historikers, wird auf unterschiedliche Weise immer wieder mit »Tod«, mit *pure facts*, mit leblosem, unbedeutend gewordenem Material, in Verbindung gebracht: "Funeral eulogies become laudatory biography, which becomes critical biography, which becomes history, which means everyone will know the facts even if no one knows the truth."(50) Geschichte, wie John wiederholt betont, ist nicht nur thematisch primär an "atrocities", an den Greuel und den Toten der Vergangenheit interessiert, sondern, indem sie das Vergangene als abgeschlossen voraussetzt ("a specific point in time, that [...] can be dated")(276), kappt sie gewissermaßen selbst erst die Kontinuität zwischen Gestern und Heute, zwischen Tod und Leben. Bereits

¹³ Charles Johnson, *Oxherding Tale*, S. 50.

durch sein methodisches Instrumentarium, hier das akkurate Beschriften unzähliger kleiner Karteikarten, segmentiert der Historiker, was sich ihm zunächst als Chaos, als ein undurchschaubarer Brei vergangener Wirklichkeit präsentiert, in »Ereignisse«, "existing now in and of themselves"(216), schneidet Einzelnes aus der Summe der möglichen Zusammenhänge heraus, isoliert, tötet ab:

They were rectangular, three inches by five, and white [...], with ten thin light blue lines and one red one at the top. The numbers were neatly placed in the upper left corner, and the letters were ranged below, centered as much as possible. I had used india ink, and the dates and words seemed to leap off the white surface, even in the uncertain lamplight, tearing events loose from their surroundings, an incident isolated and pure.(277)

Daß das Aneinanderreihen derartig extrapolierter »Ereignisse« allein, wie Johns anfängliches Scheitern belegt, noch kein sinnvolles Bild der Vergangenheit ergibt, zeigt sich im übrigen auch an der Erzählstruktur des Romans. Wie bereits erwähnt, wird ein Großteil des Geschehens dialogisch berichtet und zwar überwiegend, vor allem im letzten Drittel des Buches, von John zu Judith. Hier finden sich in reziproker Häufigkeit zum Fortschreiten der Handlung zahlreiche, über den unmittelbaren Erzählzusammenhang hinausweisende Exkurse, so etwa zur Erfindung des Telefons, zur Struktur des öffentlichen Transportwesens der USA, zur Geschichte Pennsylvanias, zur Entwicklung des kolonialen Sklavenhandels aber auch zur Frage nach dem Gegenstand von Geschichte bzw. nach dem Wesen von Geschichte an sich. Dabei fällt auf, daß trotz des enormen Informationsschubs, der von jeder dieser "lectures" - wie sie Judith mißbilligend nennt - ausgeht, ihr Beitrag zum Verständnis des Textes zunächst relativ diffus bleibt. Erst posthum sozusagen, vom Ende her betrachtet, scheinen sie mehr als bloße Beigabe, als das penetrante Verweisen auf die Beschlagenheit des Autors zu sein. So wiederholt sich im Erzählvorgang selbst, was John einmal als "one of the greatest fallacies that surrounds the study of the past" bezeichnet: "the notion that there is such a thing as a detached researcher, that it is possible to discover and analyse and interpret without getting caught up and swept away."(145) Parallel zur Erfahrung seines eigenen Scheiterns lockt der Erzähler seine Leser/Zuhörer in die gleiche hermeneutische Sackgasse, als deren sichtbares Fanal am Ende das Verbrennen der nutzlos gewordenen Karteikarten steht: die Domi-

nanz von *reading* über *listening*, von »Geschichtsschreibung« über das Erzählen bzw. Erfinden von »Geschichten«, von abstrakter, rationaler Analyse über *imagination*, über die Vorstellungs- und Einbildungskraft.

Dieses Motiv von *story telling* nicht nur als Instrument der Weitergabe kollektiver geschichtlicher Erfahrung, sondern auch als Mittel der Erkenntnis, als Möglichkeit einer phantasiegeleiteten »Reaktualisierung« vergangenen Geschehens, wird vornehmlich durch die Person Old Jack Crawleys eingeführt. Jack, dem der Erzähler über weite Strecken das Wort überläßt, ist ein *superber »story teller«*. Seine Geschichten sind unverkennbar im Halbdunkel zwischen Dichtung und Wahrheit angesiedelt, zwischen "bitter truth" und "mere legend", und nehmen somit von Beginn an eine Gegenposition zu den nüchtern analytischen Abhandlungen seines früheren Schützlings John ein. Dies zeigt bereits der kommunikative Rahmen an, in den sie eingebettet sind: die dunkle, schummrige Atmosphäre in Jacks Hütte, die an den Zuhörer gerichtete, einleitende Formel "You want a story? [...] Then fetch me the candle"(38), das langsame, bedächtige Anzünden der Kerze. Dabei verleiht die Gleichförmigkeit, mit der die einzelnen Handlungen ablaufen, dem Vorgang einen ritualistischen, quasi-religiösen Charakter. Vor allem das unscharfe, flackernde Licht der Kerze gerät in diesem Zusammenhang zu einem regelrechten Symbol einer anderen "Sicht" auf die Vergangenheit, eines tastenden, irrationalen, imaginativen Zugangs zu »Geschichte«. Als John sich im ehemaligen Arbeitszimmer seines Vaters Gedanken über die Vorzüge einer Petroleumlampe (gegenüber elektrischer Beleuchtung) macht, erkennt er weitgehend die Bedeutung, die dieser »offenen«, unbeständigen Lichtquelle für die Beurteilung vergangener Wirklichkeit zukommt:

[...] Things look different under lamplight. Edges are softer. The beginnings and ending of things seem to merge. Lines of print or handwriting on a sheet of paper are not stark black on white, but brown on gold. And the light flickers, so that anything seen is seen not only dimly, but elusively; inconstantly. And it is possible - for almost anything is possible, and the difference between logical cause and effect and magic is only a matter of which premises are chosen - that thoughts are different, too, in the soft light of a lamp.(212)

Entscheidendes Gewicht erhält diese epistemologische Konnotation auch durch das Bibelzitat, das Moses sichtbar auf seinem Arbeitstisch hinterlegt hat: "2 Esdras: xiv. 25. [...]: 'I shall light a candle of understanding in thine heart, which shall not be put out ...'" (147) Als Schlüssel zu seinem Vermächtnis an John, zu den Unterlagen über C. K. Washington und dessen Rolle im "Chaneysville Incident", steht es im Zentrum eines symbolischen Geflechts, dessen Referent unmittelbar auf das Verhältnis von »Geschichte« und »Geschichten« verweist, auf die Bereitschaft des Erzählers, sich von den Methoden wissenschaftlicher Geschichtsschreibung loszusagen und in einem paradigmatischen Akt mündlichen Erzählens seiner familiären und damit auch einem Stück kollektiver Vergangenheit aller Afro-Amerikaner nachzuspüren.

Nicht weniger instrumental für diese Wendung als der Vorgang des »Erzählens« als solcher ist der wiedererwachende Jagdinstinkt des Protagonisten. Wie wir erfahren, hatte sich Moses kurz vor seinem Tod mit der Bitte an Old Jack gewandt, "[that] if anything happens to me, you take that boy an' teach him to hunt, an' teach him to fish, an' drink whiskey an' cuss. Teach him to track."(36) Von Jack lernt er dann auch alle Kniffe des "woodsman-ship" und bringt es schließlich in der Technik des "tracking" und "trailing", der oft tagelangen, intuitiven Verfolgung eines unsichtbar bleibenden Wilds, selbst zur Meisterschaft.¹⁴ Dabei

¹⁴ Danach befragt, von welchen Autoren sein Stil am meisten beeinflusst wurde, hat David Bradley angegeben: "I've always appreciated novels that give you a lot of information, books by Arthur Hailey and James A. Michener, for instance. But the writers I admire most are William Faulkner, Jean Toomer and, strangely enough, Raymond Chandler." Mel Watkins, "Thirteen Runaway Slaves and David Bradley", *The New York Times Book Review* (April 19, 1981), S. 21. Es ist wohl kaum zu übersehen, daß unter den genannten Autoren der Einfluß Faulkners sowohl für die Erzählstruktur des Romans als auch hinsichtlich der symbolischen Überfrachtung des »Jagdmotivs« besonders bedeutsam war. So erinnert etwa die Beschreibung, wie John das erste Mal einen Rehbock erlegt, auffällig an Faulkners Kurzgeschichte "The Bear", in der ein ähnliches Ereignis ebenfalls zu einer rituellen, quasi-religiösen Initiationshandlung ausgeweitet wird. Aufschlußreicher in unserem Zusammenhang ist aber die Verwandtschaft mit einem anderen Text Faulkners, nämlich *Absolom, Absolom!*. Von ihm scheint Bradley nicht nur die dialogische Struktur, sondern darüberhinaus auch wiederkehrende Motive wie das Aufrollen einer verschütteten (Familien-)Geschichte, die sagenumwobene Figur des Familienoberhaupts oder die Verweiskfunktion kaum mehr lesbarer Grabsteine und verblichener Photographien entliehen zu haben. Anders als in *Absolom, Absolom!* jedoch steht in *The Chaneysville Incident* nicht die Vergangenheit als solche im Zentrum der Auseinandersetzung, wird nicht die düstere, allgegenwärtige Erfahrung einer irreversiblen

erweist sich die scheinbare Verwandtschaft dieses waidmännischen Geschicks mit der Tätigkeit des späteren Historikers, dem ausdauernden, besessenen Verfolgen winziger Spuren, der »Jagd« nach einem schlüssigen Bild der Vergangenheit, als trügerisch. Im Gegenteil. Analog zum ritualisierten, phantasiegeleiteten Sich-Versenken des *story tellers* in ein vergangenes Ereignis setzt auch der erfolgreiche Jäger seine Intuition, seinen Instinkt über den Verstand. Und ebenso wie der Geschichtenerzähler darauf bedacht ist, die Distanz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit, dem Zeitpunkt des Erzählens und dem der Erzählung, möglichst zu verkürzen, so erscheint auch die Jagd als eine zeitentrückte Handlung, als ein Akt »andauernder Gegenwart«¹⁵:

I followed [the buck], going quickly, letting my intuition work on the first problem: *guessing* when he would make his turn. [...] The situation was logical, but the solution was *beyond* logic; I just moved, waiting to »know« when he turned. [...] I made my move *without thinking*. I climbed easily and quickly, keeping quiet, breathing as heavily as I dared from the very beginning, not letting the carbon dioxide build up in my lungs and force me to pant. I was working on a new question now, trying to *sense* how high up to go to come out above him, but close enough to see him. And then I knew that too, and I turned and headed south again, working on the next problem, using a little logic too now, choosing the spot that felt right but also *estimating* how quickly he would move, how far along the slope the wind might take my scent. I found the right spot. I stopped. I waited. I *listened*. I listened, it seemed, forever. [...] I do not know how long I waited

»Zeit« zum Problem des Erzählers, sondern vorrangig der Konflikt zwischen einem auf »Vergessen« und einem auf »Erinnerung« gerichteten Umgang mit Geschichte. Dies zeigt sich vor allem in der Schlußsequenz des Romans. Während Johns letzter, paradigmatischer Akt des Eintauchens in die Vergangenheit gleichzeitig zu einer versöhnenden Geste an Judith und damit an die Gegenwart des Erzählens gerät, endet *Absalom, Absalom!* mit einem Bruch (dem implizierten, späteren Selbstmord des Erzählers), mit der verzweifelten Abwehr einer übermächtigen »Geschichte«: "Now I want you to tell me just one thing more. Why do you hate the South? 'I don't hate it,' Quentin said, quickly, at once, immediately; [...] *I don't. I don't! I don't hate it! I don't hate it!*" *Absalom, Absalom!* (1936; reprint New York: The Modern Library, 1951), S. 378.

¹⁵ In "ongoing participation", dem unmittelbaren Erleben, dem Sich-Einlassen auf den Gegenstand der Erzählung sieht Walter J. Ong eines (von fünf) wesentlichen Merkmalen mündlicher Kultur: "A fourth characteristic of oral culture is that it is interested in ongoing participation, rather than in detached analysis." "Oral Culture and the Literate Mind", in *Minority Language and Literature*, Ed. Dexter Fisher (New York: Modern Language Association of America, 1977), S. 145.

there; it was *not* a question of *time*. There »was« no time. (259-60, m. Herv.)

"Intuition", "guessing", "sensing", "estimating", "listening", dies alles sind Attribute eines unmittelbaren, »instinktiven« Zugriffs auf Wirklichkeit. Ihn leitet nicht die Distanz zu seinem Gegenstand, die Suche nach objektiven Gesetzmäßigkeiten, sondern die Nähe, die fast metaphysische Verwandtschaft von Jäger und Gejagtem, von *story teller* und *story*. "[When] the west wind blew," erinnert sich John, "I could hear it singing." Und Old Jack - ohne dabei die Interpretation des Anderen im Geringsten in Zweifel zu ziehen - glaubte, darin die Seelen der toten Indianer zu »hören«, "panting as they ran in pursuit of deer and bear and catamount in their hunting grounds beyond the grave." Erst später, als John im Physikunterricht der High School lernt, daß es sich hier um eine akustische Täuschung, um das Resultat einer rational erklärbaren Ursache-Folge-Beziehung handelt, kommen ihm Zweifel an der Echtheit seiner Wahrnehmung: "It was something that you didn't have to believe in; it was something you could know." (399) Um Jack, der sich in seiner Vorstellung nicht beirren läßt ("he didn't give a damn about what the book said; it was the souls of Indians") (400), zu überzeugen, macht er sich auf, den unheimlichen Klängen des Westwinds »physikalisch« auf den Leib zu rücken. Doch seine Anstrengung bleibt erfolglos. Immer wieder hört er Geräusche, die es nach logischem Ermessen nicht geben kann, nimmt er statt Vibrationen unterschiedlicher Frequenz Stimmen, Worte, »Gesang« wahr. Verwirrt und hilflos, reagiert er zunächst, wie es die Verfechter eines mechanistischen Weltbilds bis heute tun, er verändert die Prämissen seines Experiments in Richtung auf das erwünschte Resultat: "And so I had done what I had to do; I had gone away from the mountains, down to the flat land, where there were no irregularities of surface. And I had promised myself I would never hear it again, that I would never go up into the mountains again. I had kept that promise, until now. Only now I knew where the lie had been: I had stopped hearing, but I had not stopped listening." (400)

"Until know", damit ist Johns Rückkehr auf den "Hill" gemeint, sein erneuter Versuch, Licht in die geheimnisvollen Vorgänge um den Tod von Moses Washington zu bringen. Als Old Jack wenige Tage nach seiner Ankunft stirbt, richtet er sich in

dessen Hütte ein und geht Seite für Seite den Ordner durch, den ihm Moses als "personal legacy" hinterlassen hat. Ursprünglich sollte er die gerüchtemwitterten Unterlagen bereits an seinem 18. Geburtstag ausgehändigt bekommen, doch aus Furcht, sie könnten Namenslisten ehemaliger Kunden enthalten, hatte Judge Scott, der weiße Anwalt des Ortes und selbst langjähriger Abnehmer von Moses' begerhtem "moonshine", die Übergabe hinausgezögert. Grundlos, wie sich jetzt herausstellt. Denn das versiegelte Folio beinhaltet kein kompromittierendes »Sündenregister«, sondern die unregelmäßig geführten Tagebücher und Aufzeichnungen C. K. Washingtons, Johns Urgroßvater. C. K., eine ehemaliger Sklave, hatte nach seiner geglückten Flucht mit illegalem Whiskey ein kleines Vermögen verdient. Anstatt sich jedoch nach Haiti oder Liberia abzusetzen, "where slavery was a thing of the past"(383), sann er nach einem Plan, um die Institution der Sklaverei, soweit es in seinen Kräften stand, zu unterminieren. Er engagierte sich in der *underground railroad* und begann, größere Gruppen an Frauen und Kindern, dem wirtschaftlich bedeutensten Faktor des Systems, aus dem Süden herauszuschmuggeln. Sein Hauptinteresse galt jedoch nicht so sehr der Rettung Einzelner, auch nicht, wenn dadurch den Sklavenhaltern ein beträchtlicher finanzieller Schaden zugefügt wurde. Vielmehr lag ihm daran, unter den in völliger Abhängigkeit gehaltenen Sklaven den Willen zur Flucht als solchem zu schüren, "to promote the idea of escape."(370) Daß er dabei auf die Streuwirkung mündlicher Kommunikation, auf die strohfeuerartige Verbreitung von "good stories" vertraute, ist ein erneuter Beleg für die strategisch wichtige Bedeutung, die *story telling* von jeher innerhalb afro-amerikanischer Kultur zukommt. Um möglichst viele Sklaven durch die Kenntnis seiner Erfolge und teilweise tollkühnen Befreiungsaktionen zur Flucht zu ermutigen,

"[...] he would take down their words, messages to relatives, anybody, and he would help them sign their names. And he'd mail the letters. Of course, the slaves couldn't take delivery, or read the letters. But the masters could, and did. And in those letters there was always mention of C. K., how he had taken them out past all kinds of dangers. I doubt that the adventures were true ones - they probably would have identified too much. [...] I have the idea that he used a series of form letters, and the adventures were designed to be good stories, and to get repeated enough so that even slaves heard about C. K. Washington."(374)

Doch je länger er auf diese Weise operiert, desto riskanter werden seine Unternehmungen und so zieht er sich schließlich, als er erfährt, daß ihm ein berühmter Sklavenjäger auf die Spur gekommen ist, in die Wälder Pennsylvanias zurück. Damit aber endet auch das Tagebuch und John muß sich ein zweites Mal eingestehen, daß er bei seiner Suche in eine Sackgasse, an einen toten Punkt gelangt ist: "That's all I know, all I can figure out.[...] That's the end of it; a period at the end of the sentence. That's the way history is sometimes."(384)

In der vagen Hoffnung, vor Ort doch noch einen Hinweis auf die Hintergründe von Moses' Tod zu finden, beschließt er, zusammen mit Judith, die ihm inzwischen nachgereist ist, nach Chaneyville im "South County" zu fahren. Hier, unweit der Stelle, wo die Leiche seines Vaters entdeckt wurde, stoßen sie durch Zufall auf 13 verschüttete, namenlose Grabsteine. Wie aus ihrer Anordnung hervorgeht ("one man, four women, seven children")(397), muß es sich um die Gräber einer Gruppe von zwölf entlaufenen Sklaven handeln, die - so besagt die Legende - auf ihrer Flucht in Chaneyville gestellt worden waren und sich daraufhin gemeinsam das Leben genommen hatten. Der etwas abseits gelegene dreizehnte Stein aber, wie John instinktiv errät, markiert das Grab C. K. Washingtons und damit den Schlüssel zu Moses' rätselhaftem Freitod. Auf der Suche nach den fehlenden Gliedern in der eigenen Vergangenheit hatte dieser die Gewohnheiten seines Großvaters C. K. angenommen, hatte nach seinen Plänen in den Bergen Zwischenlager und Destillationsvorrichtungen angelegt, war als Freiwilliger mit 52 Jahren in den Krieg gezogen ("he wanted to understand dying, to look before he leaped")(405), hatte nach seiner Rückkehr in fortgeschrittenem Alter - wie C. K. ebenfalls - geheiratet und eine Familie gegründet. Doch was auf den ersten Blick wie der rückwärtsgewandte, paranoide Versuch einer geschichtlichen »Wiederholung« à la Swille III aussieht, ist in Wirklichkeit das Vorspiel zu einem *hunting trip*, die Identifikation des Jägers mit seiner "Beute": "he put himself into the mind of the game and headed off after it."(405) Und wieder stehen sich zwei unterschiedliche Weisen der Erfahrung von vergangener Wirklichkeit, von »Geschichte« gegenüber:

"I assumed that if Moses Washington went looking for his grandfather he'd really be looking for signs of his grandfather: records,

old campsites, markers, graves, maybe even a skeleton. And he was. So I assumed that he was acting just like a historian, and when he found whatever it was, he'd set up a marker or something, and that would be it. But I forgot that Moses Washington wasn't a historian, any more than he was a moonshiner or a real estate speculator. If he was anything, he was a hunter. And he did what any good hunter does when he's going off to trail dangerous game: he left trail markers, so that if somebody wanted to they could follow him, and he more or less made sure somebody would want to"(404)

Trotz der intensiven Beschäftigung mit den Aufzeichnungen C.K.'s hatte Moses Washington nicht nach Hinweisen, nach Belegen, nach *facts* gesucht. Was ihn antrieb, war vielmehr die Vorstellung einer »lebendigen« Geschichte, "that the dead really are there, waiting for you."(406) Sein Tod war deshalb weder ein Unfall (wie allgemein angenommen wurde) noch Selbstmord (wie John vermutete), sondern ein symbolischer Akt, ein Ausdruck der Kontinuität und der Verpflichtung geschichtlicher Erfahrung. Und indem John in den Chorus der Vergangenheit einstimmt, indem er jene Lücken in der Geschichte, "[that] never can be filled, for they are larger than data, larger than deduction, larger than induction"(50), durch das Erfinden einer eigenen, an seiner persönlichen Erfahrung orientierten »Geschichte« ausfüllt, nimmt er eben diese Verpflichtung an, folgt er den "trail markers", die Moses für ihn hinterlassen hat. Es ist dies Johns Version des "Chaneyville Incident", eine Geschichte, in der thematisch die verschiedenen Erzählstränge des Romans - im hegelschen Sinn - »aufgehoben« sind, eine Geschichte gegen das Vergessen, gegen den Tod. Noch einmal wird in ihr das Erzählen von Geschichten an sich thematisiert, wird die Todverfallenheit als Bestandteil einer repressiven, auf Unterdrückung gerichteten Kultur entlarvt (in der Erzählung von Brer Rabbit, Papa Legba und "the Great Sky God"), singen die Sklaven jenes alte *spiritual*, das ein Mitglied der schwarzen Gemeinde als Zeichen der Erinnerung an erlittenes Unrecht auch bei der Beerdigung Old Jack Crawleys angestimmt hat: "And before I'll be a slave I'll be buried in my grave, and go home to my God, and be free."(448)

"And then I began to think about what a man's dying really means: his story is lost."(49) "Stories", so John, weisen über sich

hinaus, sie sind mehr als bloß »Geschichten«, mehr als pure Erfindung: "It had occurred to me that the stories were not just stories. They were something else: clues."(46) Und noch ein Aspekt kommt hinzu. »Geschichten« können nur dann ihren Zweck erfüllen, wenn sie beständig weitergegeben, wenn sie immer wieder aufs neue »erzählt« werden. Werden sie aufgeschrieben und zu Papier gebracht, verlieren sie an Bedeutung, gerinnen sie zu leblosem, »historischem« Material, zu *facts*, zu *history*.¹⁶ Es ist dieser Anspruch auf Weitergabe, auf die "Kontinuität der Erzählung", dem John in einem abschließenden, paradigmatischen Erzählakt gerecht zu werden versucht. Daß sein Gegenüber nunmehr eine Angehörige der "master class", seine weiße Lebensgefährtin, ist und seine Geschichte über den unmittelbaren historischen Kontext hinaus auch zu einer versöhnenden Geste an Judith gerät (durch die Person Iames), ist dabei nicht nur ein Beleg für die Vielbezüglichkeit von *story telling* als gestaltendem Element des Textes, sondern ebenso für die gelungene Symbiose von *literary* und *oral style*, von mündlicher und schriftlicher Erzählkultur. "[...] I took the folio down and put the books and pamphlets and diaries and maps back where they belonged, ready for the next man who would need them. I sealed the folio with candle wax, as my father had done for me."(450) Mit dieser letzten, symbolischen Handlung des Erzählers schließt *The Chaneyville Incident*. Sie ist Ausdruck eines vom gängigen Selbstverständnis des »Autors« abweichenden Bewußtseins, ein Bekenntnis der Zugehörigkeit des Verfassers zu einer lange währenden, kollektiven Erzähltradition. Und sie ist eine Aufforderung, das Siegel afro-amerikanischer Geschichte ein weiteres Mal zu öffnen, die Lücken, Brüche und Leerstellen der Vergangenheit ein weiteres Mal durch das Erzählen einer »Geschichte« zu füllen.

¹⁶ Hierauf zielt auch die seltsam anmutende Verfügung in Moses' Testament, "that it's to be read", daß es nicht ausgehändigt, sondern im Beisein der betroffenen Parteien laut vorgetragen werden soll.(196)

2. An Inquiry Concerning the Philosophy of Autobiographical Narrative: Charles Johnsons *Oxherding Tale*

»Call it spadework!«

Wie schon sein vielbeachtetes Erstlingswerk, *Faith and the Good Thing* (1974), so fällt auch dieser zweite Roman von Charles Johnson vor allem durch die eigenwillige Synthese eines an *oral story telling* ausgerichteten Erzählstils einerseits und das kenntnisreiche Anzitieren der fast gesamten Bandbreite europäischer (und teilweise auch asiatischer) Philosophie andererseits auf. Verweise auf Husserl und Heidegger, auf Platon, Descartes, Kant und Hegel sind darin ebenso zu finden wie bissig-satirische Seitenhiebe auf den amerikanischen Transzendentalismus oder das leibhaftige Auftreten des alten Karl Marx. Diese gezielte Überlagerung von populären Erzählformen, hier der Mitte des 19. Jahrhunderts weitverbreiteten *fugitive slave narratives*, und der kritischen Befragung westlicher Existenzialphilosophie scheint auf den ersten Blick eine gewisse Verwandtschaft mit postmodernen Autoren wie John Barth, Joseph Heller, William Burroughs oder Thomas Pynchon zu verraten.¹ Doch Charles Johnson - durch einen M.A. in Philosophie an der Southern Illinois University einschlägig vorgebildet - schreibt seinen spielerischen Umgang mit erkenntnistheoretischen

¹ So vermerkt Mareyamma Graham, "that his versatility, as well as his thematic and structural concerns with levels of consciousness and experience, are key elements that define the »new fiction«, beginning in the 1970s, a body of expression to which Johnson's novels undeniably belong". "Charles Johnson", in *Dictionary of Literary Biography*, 33, eds. Thadious M. Davis and Trudier Harris (Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1984), S. 125.

und phänomenologischen Fragestellungen eher dem eigenen kulturellen Erbe zu, der afro-amerikanischen Tradition des *signifying*, "the play of the tradition", wie es Henry Louis Gates, Jr. ausgedrückt hat, "the play on the tradition, the sheer play of indeterminacy itself".²

In einem Exkurs "ON THE NATURE OF SLAVE NARRATIVES", auffällig im zweiten Drittel von *Oxherding Tale* plaziert und selbst schon ein *signifying* auf den Legitimationszwang des historischen *slave narrators*, rechtfertigt Johnson seine Strategie als ein Freilegen der verschiedenen Bedeutungsschichten dieser autobiographischen Form, als literarisches "spadework":

These narratives have, as I will demonstrate, a long pedigree that makes philosophical play with the form less outrageous than you might think. [...] In point of fact, the movements in the Slave Narrative from slavery (sin) to freedom (salvation) are identical to those of the Puritan Narrative, and both these genuinely American forms are the offspring of that hoary confession by the first philosophical black writer: Saint Augustine. In *The Confessions* we notice (and perceive also in the Slave and Puritan Narratives) a nearly Platonic movement from ignorance to wisdom, nonbeing to being. No form, I should note, loses its ancestry; rather, these meanings accumulate in layers of tissue as the form evolves. It is perhaps safe to conjecture that the Slave Narrative whistles and hums with this history, to say nothing of the nineteenth-century picaresque novel and story of manners, and all a modern writer need do is dig, dig, dig - call it spadework - until the form surrenders its diverse secrets.³

"Spadework", wie dem mit der amerikanischen Umgangssprache vertrauten Leser kaum entgehen wird, ist ein *pun* auf die nichtlexikalische, figurative Verwendung von "spade" als 1. abfällige Kennzeichnung des Schwarzamerikaners (white usage) und 2. als ironisierende Selbstbetitelung (black usage).⁴ Nach Mitchell-Kernan

² Henry Louis Gates, Jr., "The blackness of blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey", in *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York/London: Methuen, 1984), S. 305. Vgl. auch meine Ausführungen in Teil I, Kap. 2.

³ Charles Johnson, *Oxherding Tale* (1982, reprint New York: Grove Press, Inc., 1984), S. 119. Alle weiteren Seitenangaben in einfachen Klammern.

⁴ Vgl. Clarence Major, *Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk* (London:

bildet "rhetorical indirection", das Spielen mit der Mehrdeutigkeit, dem figurativen Aspekt von Sprache, ein zentrales Element von *black talking*. So heißt es in ihrem Aufsatz "Signifying": "[...] the correct semantic (referential interpretation) or signification of the utterance cannot [always] be arrived at by a consideration of the dictionary meaning of the lexical items involved and the syntactic rules for their combination alone. The apparent significance of the message differs from its real significance".⁵ "Spadework" ist demnach auch ein versteckter Hinweis auf eine rhetorische Tradition Afro-Amerikas, ein "pun on punning itself", ein *signifying* auf *black figuration* und *black speech*. Ebenfalls eine Eigenart des schwarzen Codes ist das Parodieren formaler Strukturen, "repeating a form and then inverting it through a process of variation".⁶ Kreativer Eklektizismus und literarisches *rewriting* etablierter Schreibweisen kennzeichnen für Johnson, wie dem obigen Zitat deutlich zu entnehmen ist, bereits die *slave narrative proper*. Und selbst der "Urtext" neuzeitlicher Autobiographie, "that hoary confession by the first philosophical black writer: Saint Augustine", erscheint in diesem Zusammenhang als identitätsphilosophisches *signifying*, als Teil einer anhaltenden Auseinandersetzung schwarzer Kultur mit den Vorgaben des christlich-abendländischen Welt- und Selbstverständnisses. Damit aber ist sowohl der Bezugsrahmen des Textes, das Verhältnis seiner besonderen »Geschichte« zur »Geschichte« der autobiographischen Form im allgemeinen, als auch sein thematisches Interesse weitgehend abgesteckt: "Let's call it spadework".

Wie schon Ernest Gaines' *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) so ist auch *Oxherding Tale* eine fingierte Autobiographie, genauer "a modern slave narrative".⁷ Im Gegensatz aber zum

Routledge & Kegan Paul, 1971).

⁵ Claudia Mitchell-Kernan, "Signifying", in *Mother Wit from the Laughing Barrel*, ed. Alan Dundes (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1973), S. 325. Dazu auch *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*, ed. Thomas Kochman (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1972) und Geneva Smitherman, *Talkin' and Testifyin': The Language of Black America* (Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1977).

⁶ Henry-Louis Gates, Jr., "The Signifying Monkey", S. 291.

⁷ Vgl. auch Stanley Crouch, "Charles Johnson: Free at Last!", in *The Village Voice*, July 19, 1983, S. 30-32.

durchaus glaubhaften Lebensbericht der hundertjährigen Jane Pittman, bei dem die Fiktionalität und der metaphorische Charakter der Erzählung nicht ohne weiteres einsehbar sind, legt hier bereits der Rückgriff auf eine historisch eindeutig besetzte Form die Nicht-Authentizität des Textes, seinen Stellenwert als »fiktive« und nicht als »tatsächliche« Wirklichkeitsaussage offen. Doch auch der Erzähler läßt am symbolischen Gehalt, an der Parabelhaftigkeit seines Berichts keinen Zweifel. So heißt es gleich zu Beginn: "Long ago my father and I were servants at Cripplegate, a cotton plantation in South Carolina. That distant place, the world of my childhood, is ruin now, mere *parable*, but what history I have begins there in an unrecorded accident [...]"(3, m.Herv.). *Oxherding Tale* ist die Geschichte des Mischlingsklaven Andrew Hawkins. Andrew, dessen Vorname sich einerseits mit dem damaligen Präsidenten der USA, Andrew Jackson, in Verbindung bringen läßt, der aber daneben auch bereits ein anderes literarisches *rewriting* assoziiert, nämlich Fieldings Parodie des sentimentalen Romans in *Joseph Andrews*, verdankt seine Existenz einem unglücklichen Vor- bzw. Zufall(!). George Hawkins, Andrews Vater, genießt als "Hausklave" das Vertrauen und die gelegentliche Gesellschaft seines weißen Besitzers, Jonathan Polkinghorne. Eines Abends, nachdem Herr und Knecht auf der Veranda des Anwesens einige Flaschen Schnaps geleert haben, beschließt Polkinghorne, mit George für den Rest der Nacht die Schlafstatt zu tauschen. Den Anstoß zu diesem ungewöhnlichen Vorschlag gab beider Befürchtung, wegen der fortgeschrittenen Stunde und ihres angetrunkenen Zustands den Zorn ihrer jeweiligen Ehefrauen auf sich zu ziehen. George, von der Entschlossenheit seines Herrn regelrecht überrumpelt, tut schließlich, wie ihm befohlen und begibt sich in das Schlafzimmer von Anna Polkinghorne. Doch Anna, die ihren Hausangestellten schlaftrunken mit Jonathan verwechselt,

crushed him in a clinch so strong his spine cracked. Now he had fallen too far to stop. She talked to George, a wild stream of gibberish, which scared him plenty, but he was not a man to leave his chores half-finished, and plowed on. Springs in the mattress snapped, and Anna, gripping the headboard, groaned, "Oh *gawd*, Jonathan!"(6)

Die Folgen dieser Nacht erweisen sich sowohl für George als auch für Jonathan Polkinghorne, den eigentlich Schuldigen, als verheerend. George, der sein Mißgeschick von nun an durchaus

doppeldeutig als Lapsus, als "Fall" bezeichnet, wird auf Geheiß seiner unfreiwilligen Bettgefährtin vom "house" zum "field nigger", zum Ochsen- und Schafhirten degradiert. Polkinghorne dagegen hat die Annehmlichkeiten einer "comfortable, cushiony marriage" ein für allemal verspielt. Anna, unversöhnlich in ihrer Wut und in ihrem verletzten Ehrgefühl, zieht sich in einen Seitenflügel des Hauses zurück und hat bis zu Jonathans Tod lediglich Verachtung für diesen übrig.

Bleibende Erinnerung an diesen »Sündenfall« ist Andrew Hawkins, der Erzähler und Hauptakteur des Romans. Zwar gehört Andrew *de jure* zur Gruppe der schwarzen Sklaven auf Cripplegate, doch als Zufallsprodukt einer inszenierten Tabuverletzung ist er *de facto* ein Identitätsloser, einer zwischen den Welten: "When I look back on my life, it seems that I belonged by error or accident - call it what you will - to both house and field, but I was popular in neither, because the war between these two families focused, as it were, on me, and I found myself caught from my fifth year forward in their crossfire"(8). So ist es vor allem seine prekäre Identität, das Amorphe, die »Unschärfe« seiner Persönlichkeit, die ihn für eine Kritik der identitätsstiftenden Strategien literarischer Kultur im allgemeinen bzw. der Autobiographie im besonderen geradezu prädestinieren. Hinzu kommt, daß Andrew aufgrund seiner ausgeprägten Hellhäutigkeit Zugang zu beiden Sphären hat, zur Welt der *quarters* wie auch, im übertragenen Sinn, zu der des *big house*. Folgerichtig zerfällt der Roman in zwei Hauptteile: "House and Field" und "White World".

Andrews Weg in die Freiheit - "from nonbeing to being" - ist unmittelbar an einen Identitätswechsel, an die Möglichkeit des *passing for white* gebunden. Auf ein Angebot Jonathan Polkinghorne's hin hatte sich Andrew zunächst für ein Jahr nach »Leviathan«, dem Anwesen der unberechenbaren, sinnesfreudigen Flo Hatfield verdingt. Aus den versprochenen Einkünften, so die Abmachung, sollte er nach Ablauf der Frist sich selbst, seine Verlobte Minty sowie George und Mattie, Andrews Stiefmutter, freikaufen können. Da Polkinghorne jedoch unterdessen verstirbt und Flo Hatfield, der er in erster Linie Liebesdienste leisten muß, ihm obendrein die vereinbarte Entlohnung verweigert, sieht Andrew sich gezwungen, auf Leviathan auszuharren. Erst als er nach einer Handgreiflichkeit mit Flo, die ihn zielstrebig durch Opiate,

Völlerei und exzessive Sexualpraktiken auch psychisch von sich abhängig zu machen versucht, zur Arbeit in der "Yellowdog Mine" abgestellt wird, nutzt er seine Hellhäutigkeit zur Flucht. Gemeinsam mit Reb, dem Sargschreiner von Leviathan, eilt er den anderen voran in die Baracke des verantwortlichen Ingenieurs und macht sich just zum Beauftragten Flo Hatfields und Überwacher jener Gruppe, der er eben noch als Sklave angehört hatte.⁸ Die symbolischen Überlagerungen, die diese Szene begleiten, sind zahlreich und für das Verständnis des Textes von entscheidender Bedeutung. Einerseits ein Bild der Abgeschiedenheit und ewigen Finsternis, andererseits aber auch ein erneuter Hinweis auf "spade-work", auf Ent-Deckungsarbeit, gilt die Mine als ein Ort, von dem es keine Wiederkehr gibt:

The land was blackened by the sites of old shafts and heaps of slate, the air was fouled by carbonic gas and smoke from blasting. Red dust, like plague, settled filmy on the ribcages of workhorses burned in ditches by the road. From five miles off, riding back-to-back in a canvas-covered wagon drawn by four horses, we could see smoke mounting in columns against the sky.(79)

Und noch während der Anfahrt sinniert Andrew: "We were prisoners. Condemned men with a fool steering the ferryboat, the Underworld but four hours away"(81). Um nichts weniger symbolträchtig ist sein darauffolgender "Eintritt" in die weiße Welt:

When we reached the shed, the others were several rods behind us. Reb pulled my arm. I pushed him ahead - timing was important - then, praying he was inside, knocked on the Chief Engineer's door. My knees gave a little; I had gone a day without chandoo. My chest felt like a furnace; my teeth *ached*. Dragging for air, I pushed his door, which opened onto an unvarnished desk littered with surveying maps, a bevy of mining equipment,

⁸ Was von Stanley Crouch übersehen wurde, der zwar auf die Verwandtschaft des Textes mit Frederick Douglass' *Narrative* hinweist, gleichzeitig aber betont, "unlike Douglass, he can pass for white", ist die motivische Verwandtschaft dieser Szene mit einer der weniger bekannten *slave narratives*, nämlich "Running a Thousand Miles for Freedom; or, The Escape of William and Ellen Craft from Slavery"(1860). Den Crafts war die gefährliche Flucht in den Norden nur dadurch geglückt, daß sich die hellhäutige Ellen Craft, durch einen Kopfverband geschickt getarnt, als "Southern Gentleman" und Eigentümer ihres schwarzen Begleiters ausgegeben hatte. In *Great Slave Narratives*, selected and introduced by Arna Bontemps (Boston: Beacon Press, 1969).

bottles containing coal and sand samples, and, behind it, the Chief Engineer.(95)

Begleitet wird diese »Wiedergeburt«, die in ihrer Schmerzhaftigkeit an die gewaltsame Konditionierung eines anderen schwarzen Ich-Erzählers - Ralph Ellisons "Invisible Man" - erinnert, von einer Namensänderung.⁹ William Harris nennt sich der Erzähler fortan, "Will - i am - Harris". Und quasi als Insignium der Uneigentlichkeit und Geschichtlichkeit seiner neugefundenen Identität überreicht ihm der Chefindgenieur, "timing is important", wie Andrew selbst andeutet, "a gold watch, which played nicely when he opened it"(96). Doch damit nicht genug. Während Reb, ein gebürtiger Afrikaner, der seine Verwandtschaft mit Melvilles Queequeg nur schwerlich verheimlichen kann, nach der geglückten Flucht den Himmel um Hilfe für seinen immer heftiger delirierenden Gefährten anruft, meldet sich in Andrew bereits das Selbstbewußtsein eines auf Originalität gerichteten, "realautobiographischen" Ichs:

He was talking toward Heaven by the time we stopped by a dry riverbed for the night. [...] "Lord, you brought us out of Abbeville, so You better not quit on us now." "I got us out," I said. "It was me - " "You, you!" howled Reb. He hated personal pronouns; the Allmuseri had no words for I, you, mine, yours. They had, consequently, no experience of these things, either, only proper names that were variations on the Absolute. You might say, in Allmuseri, all is A. One person was A₁, the next A₂. (These are Western analogues. Don't make too much of them.)(97)

In umgekehrter Analogie zum Aufstieg des Dante'schen Erzählers aus dem Höllenfeuer in die Welt der "Helle" und des "Schönen" beschreibt Andrew seine literarische Ich-Werdung als schwindelerregenden, schmerzvollen Sturz.¹⁰ Gekoppelt an diesen "Fall"

⁹ Nachdem dieser hinter das Geheimnis der Liberty Paint Company gekommen war, wird er bekanntlich im werkseigenen Krankenhaus durch Elektroschocks "rekonditioniert" und so gleichfalls symbolisch "wiedergeboren". Vgl. Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952; reprint New York: Vintage Books, 1972), S. 226-238.

¹⁰ Eine (wenngleich inverse) Ähnlichkeit mit den letzten Zeilen des Höllenteils der *Divina Commedia*, die auch schon LeRoi Jones in *The System of Dante's Hell* als Vorlage eines kritischen »rewritings« gedient hat, ist hier unübersehbar: "Er stieg als erster Mann und ich als zweiter / so lange, bis ich schöne Zeichen sah / am

in die neuerlangte, weiße Identität ist der Verlust einer ganzheitlichen Erfahrung von Wirklichkeit, die für die westliche Welt fundamentale Trennung des Seins in Idee und Materie, das Auseinanderdriften von *signifier* und *signified*:

I was reeling, vomiting and voiding waste, by midnight. His voice and lips were out of sync. Words hung in the air seconds after he spoke. Between the thought «Move your arms» and my body there was no connection, an abyss between will and word, and I sank: the last thing I remember of the Black World was Reb tending the fire, twirling a sliver of kindling; sank: a circle of flame; sank: a brilliant firewheel of inexpressible beauty.(97)

Andrew, wie das sich unmittelbar anschließende Defizit an Selbstkontrolle eindringlich unterstreicht ("I was unable to ride for too long, or too fast, fell dizzily from my horse when we resumed flight, and lost all sense of distance and direction"), ist durch den Wechsel in eine andere Existenzform zur Neudefinition, zu einer *re-invention* seiner Persönlichkeit gezwungen (101). Identität, so zeigt sich alsbald, bedarf auf dieser Seite der *color-line* einer beschreibbaren Vergangenheit, sie verlangt nach einer Biographie, nach »Geschichte«. Mit seiner Verwandlung in William Harris vollzieht Andrew gewissermaßen ontogenetisch erneut "the voyage of a hundred days into history", wie an anderer Stelle einmal die kollektive Verschleppung der Afrikaner in die "Neue Welt" bezeichnet wird¹¹:

However, I had prepared. During the last quarter mile I had given thought to reinventing my biography by providing myself with comfortable parents, landowners like the couple in the cottage, but wealthy, having made their fortune in American shipping, then lost it, leaving their children penniless; but despite my ill-fortune, I still retained one loyal servant (Reb) and could trade

Himmel hoch durch eine runde Öffnung. / Dann traten wir hinaus und sahen die Sterne". Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übertr. von Karl Vossler (1941; Nachdr. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978), S. 153.

¹¹ "The voyage of a hundred days into history"(50) evoziert sicher nicht zufällig John Reeds aufsehenerregende *narrative version* der russischen Oktoberrevolution, *Ten Days that Shook the World* (1960). Johnson scheint hier nahelegen zu wollen, daß die Überfahrt in die "Neue Welt", und damit sein Eintritt "into history", für den Afro-Amerikaner einen ebenso entscheidenden Einschnitt darstellt wie die erste erfolgreiche sozialistische Revolution der Weltgeschichte für die macht- und gesellschaftspolitischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts.

on being the grandson of Edwin Harris, a man who distinguished himself in the Revolutionary War. Harrisburg (any Harrisburg) was named after my Grandpapa. A portly Englishman, generous to a fault, he favored me over my older sister Sarah, my brother James, who was definitely a bad hat, and could trace his (our) tree through fifteen generations. A wonderful biography, you will agree, and I say "reinvent" unflinchingly, for we all rearrange our past to sweeten it a little. Memory, as the metaphysicians say, is imagination.(109)

Anders als sein bekanntester Vorläufer, Frederick Douglass, dem einst das Ausstellen eines gefälschten Passes zur Flucht genügte, benötigt Andrew eine detaillierte Vor-geschichte, eine plausible »Erzählung« seiner bisherigen Lebensumstände. *Reinventing* einer Biographie aber zielt unüberhörbar auf den autobiographischen Akt und damit auch auf den Lebensbericht des Erzählers selbst bzw. auf seine Rolle als Erfinder und Vermittler (s)einer »Geschichte«. ¹²

Diese Selbstreferentialität des Textes, seine Tendenz, die ihm zugrundeliegenden Form- und Strukturkonventionen regelmäßig zu problematisieren und in den Mittelpunkt des Leserinteresses zu rücken, wird durch einen weiteren erzähltheoretischen Exkurs, "The Manumission of First-Person Viewpoint", noch zusätzlich befördert. Nur wenige Seiten zuvor findet sich eine Fußnote(!), die bereits unmißverständlich auf den widersprüchlichen Standort des Erzählers aufmerksam werden läßt. Gerade so, als wolle er das Diktum Käte Hamburgers explizieren, daß es zum Wesen jeder Ich-Erzählung gehört, sich selbst als Nicht-Fiktion, als historisches Dokument zu setzen ¹³, dehnt Andrew seinen Bericht über die Schranken der erzählten Zeit hinaus in eine scheinbar historische, sich tatsächlich ereignende Zukunft aus:

He is fifteen in my account. In two years this boy - James Travis, Jr. - will be wounded at Fort Sumter, fighting with Major Robert Anderson; his nurse will be a black girl, Zelphy Thomas, and

¹² Bereits an früherer Stelle hat der Erzähler auf sein Interesse am »autobiographischen Ich« als einem "philosophical problem of viewpoint" ausdrücklich hingewiesen. Vgl. *Oxherding Tale*, S. 94.

¹³ Dazu Käte Hamburger, *Logik der Dichtung* (1957; Frankfurt a.M.: Klett-Cotta, 1977).

James, finding her with child on August 3, 1861, will choose love over bigotry, moving his new family to southern Illinois, where his great granddaughter, Ellen, an early NAACP activist, will integrate a lunch counter on April 23, 1935. She will die five years later on the Northeast Side Carbondale, surrounded by admirers, white and black.(110)

In eben dieser sich gegen Ende des Romans häufenden, offenen Übertretung der Grenzen und Möglichkeiten des Ich-Erzählers, seiner "manumission", wie es Johnson dann beziehungsreich nennt, findet die textimmanente Kritik am »Origozentrismus« literarischer Kultur, an der Herstellung von Identität qua einer originalen »Geschichte«, ihren eigentlichen Ausdruck. Historisch betrachtet, stellen die Beschränkungen der Ich-Perspektive für die *slave narrative proper* nicht nur eine notwendige erzähltechnische Vereinbarung dar, sondern bilden vielmehr, so Johnson, die Grundlage ihres Erfolges und ihrer breiten gesellschaftlichen Akzeptanz: "What we value most highly in this viewpoint, are precisely the limitations imposed upon the narrator-perceiver, who cannot, for example, know what transpires in another mind, [...] or in a scene that excludes him".(152) Gefragt war "immediacy", die lebendige, subjektive Schilderung eines Betroffenen, nicht aber "authority", das auf Verallgemeinerung gerichtete, "informierte" Urteil. (Folgt man Michel Foucaults Ausführungen zur Phänomenologie des »Autors«, dann läßt sich ersteres auch als eine tendenziell nicht- oder besser außer-diskursive Position bezeichnen, letzteres dagegen als einen Standort, der immer schon die Teilhabe, das Eingebundensein in den herrschenden Diskurs zur Voraussetzung hat.¹⁴) Als Subjekt, als beschreibbare Größe, nimmt der personale Erzähler daher gewissermaßen nur *ex negativo*, über den Umweg all dessen, was er nicht ist (oder sein darf), Form und Gestalt an: "The Subject of the Slave Narrative, like all Subjects, is forever *outside* itself in others, objects; he is parasitic if you like, drawing his life from everything he is not, and precisely the instant he makes possible their appearance".(152) Gemäß den philosophischen Überlegungen in "The Manumission of First-Person Viewpoint"

¹⁴ Bei Foucault heißt es, "der Bezug (oder der Nicht-Bezug) zu einem Autor und die verschiedenen Formen dieses Bezugs bilden - recht sichtbar - eines der diskursiven Merkmale [eines Textes]". "Was ist ein Autor", in *Schriften zur Literatur* (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag, 1974), S. 30.

liegt nun genau hierin auch eine Chance, eine verkannte Möglichkeit dieser Art der Wirklichkeitsaussage. So ist das erzählerische, wahrnehmende Ich ("a palimpsest, interwoven with everything") zwar nicht in der Lage, die Welt autoritativ zu »interpretieren«, es besitzt dafür jedoch die Fähigkeit zur ihrer »Repräsentation«, es vermag sie als Ganzes, in ihrer »Universalität« darzustellen: "[A narrator] who is less a reporter than an opening through which the world is delivered: first person (if you wish) universal".(153) Damit aber verflüchtigt sich die gerade vor dem Hintergrund des autobiographischen Lebensberichts erwartete Identität des Erzählers. Am Ende steht das Universale, das Verbindende und Allgemeine seiner Persönlichkeit und nicht das Individuelle, das Trennende eines auf Originalität ("Ich bin etwas Besonderes") gerichteten Bewußtseins. "Moksha", so ist das Schlußkapitel von *Oxherding Tale* überschrieben, - "die Erlösung". Im Hinduismus meint dieser dem Sanskrit entlehene Begriff die Befreiung des Einzelnen aus dem Kreislauf der individuellen Wiedergeburten, den Ausbruch aus dem Gefängnis seiner Individualität, das Wiederfinden seiner "universalen Natur".

Zentrales Ereignis dieses letzten Kapitels ist die Kapitulation von Horace Bannon, "the Soulcatcher". Bannon, ein zwanghaft mordender Kopfgeld- und Menschenjäger, stellt neben Andrew die heimliche zweite Hauptfigur des Textes dar. Auch seine Person ist auf befremdliche Weise amorph, ein Identitätsloser, "a racial mongrel, like most Americans".(67) Noch während seiner Zeit auf Leviathan war Andrew das erste Mal mit dem "Soulcatcher" zusammengetroffen. Durch ihn erfährt er von der federführenden Beteiligung seines Vaters an einer Sklavenrevolte, und obwohl Andrew schlagfertig seine Herkunft zunächst verheimlichen kann, läßt der Text keinen Zweifel daran, daß er von Bannon längst erkannt und damit zu einem seiner potentiellen Opfer geworden ist. Interessant in unserem Zusammenhang sind aber vor allem die Begleitumstände, unter denen diese erste, unheilverkündende Begegnung zustande kommt: die Festnahme - mit tödlichem Ausgang - des vor wenigen Tagen aus der Yellowdog Mine entlaufenen Moon, einer der Vorgänger Andrews als Bediensteter der liebeshungrigen Hausherrin von Leviathan. Moon, dessen Name durch seine phonetische Nähe zu *coon* (ebenfalls umgangssprachlich für *nigger*) bereits auf Verallgemeinerung, auf Gruppenrepräsentanz hindeutet, ist aufgrund seiner Verletzungen sowie der

rasch einsetzenden Verwesung völlig entstellt, ein undifferenzierter, lebloser Klumpen chemischer Substanzen: "On the market, he's worth about ninety-five cents in chemicals - five pounds of minerals, one pound of carbohydrates, one-quarter ounce of vitamins, a few pounds of protein."(69) Selbst seine Genitalien, einst von Flo Hatfield begehrt Phallus und letztes, unübersehbares Identitätsmal seiner Männlichkeit, erscheinen nunmehr in ihrer durch Todesgase bedingten Verformung bedrohlich gestaltlos:

So here was the boy who was replaced by Flo's butler Patrick: pulped, reduced - in Nature's grim perversion of democracy - to liquifying tissue, his head smashed like a melon, chest and belly splintered from gas building like boiler steam in his abdomen, his flesh the color of cooked veal - Patrick would be pleased. I was not pleased. Was this horror the coda of pleasure? There was, it seemed to me, something especially hideous in this end to enlightened hedonism, for the johnson (as we say - pronounced «yawn-sun») of the lover expanded to Rabelaisian proportions, the testicals bloated bigger than coconuts, as if death mocked a man's single distinguishing feature by enlarging the genitals, exploded and powered them green with breadmold: a nest for maggots.(69)

Gewissermaßen theoretisch unterfüttert wird diese eindringliche Inszenierung instabiler (schwarzer) Identität durch ein vorausgehendes Streitgespräch zwischen Andrew und Dr. Groll, dem auf Leviathan ansässigen Veterinär. Groll, "[who] resemble[s] Benjamin Franklin (on a bad day)", obliegt u.a. das Austellen der Totenscheine von Sklaven, die den "höllischen" Arbeitsbedingungen der Yellowdog Mine - symbolträchtiger Hades für aufmüpfige und identitätshungrige Schwarze - regelmäßig zum Opfer fallen. Ursache ihres Verderbens, so Groll, ist in allen Fällen "the belief in personal identity, [...] the notion that *what* we are is somehow distinct from other things when this entity, this lie, this ancient stupidity has no foundation in scientific fact".(58) Doch Andrew, dem sein einstiger Hauslehrer, der mystische Transzendentalist Ezekiel William Sykes-Withers, auf ausgedehnten Spaziergängen das Gefühl vermittelt hat, "that he and I [...] were somehow essential for the world to be"(31), reagiert ungläubig und schockiert. Für ihn bildet »Individualität«, der Glaube an den besonderen Status des Einzelnen, eines der unverrückbaren Fundamente menschlicher Zivilisation ("But, sir! [...] Civilization is founded on this

belieft"). Erst einige Zeit später, als er, von unbestimmten Herz- und Atembeschwerden geplagt, Groll um medizinischen Rat an geht, verdichtet sich bei ihm die Einsicht, ein Anspruch auf Identität sei letztlich nicht etwa ein allgemeines, für alle verbindliches Gut, sondern vielmehr eine relative Größe, ein unantastbares Privileg der »anderen« Seite. Der Veterinär, während der Sklaverei bekanntlich auch mit der "ärztlichen" Versorgung des *black livestock* betraut, diagnostiziert daraufhin außergewöhnliche Herzhrythmusstörungen: "a sort of whisper, or moan on the diastolic downbeat, which meant it [das Herz] never exactly rested now".¹⁵ Unheilbar, wie Groll meint, "unless you stop being a Negro".(69) Durch die Unausweichlichkeit dieses Befundes aufgeschreckt, räsioniert Andrew erstmals über die Beschränkungen seines schwarzen Daseins sowie über seine Hellhäutigkeit und die sich hieraus ergebende Chance zum *passing*, zu einem "Seitenwechsel":

As the Vet thumped my chest, listening, I wondered if life would indeed be easier if I abandoned what appeared to be a no win struggle for happiness in the Black World. You needed little more proof than I'd received to believe that this world was, had always been, and might ever be a slaughterhouse - a style of being characterized by stasis, denial, humiliation, thinghood, and, as the philosophers said, "relative being." If you don't believe this - couldn't see it - you had only to listen to Leviathan's slaves who, late at night, each swapped tales no man in his right mind would laugh at, but we did - Negro humor was nothing if not a defense against hysteria.(70)

Einerseits scheint damit das weitere Schicksal des Erzählers, sein Weg aus der »schwarzen Welt«, "from non-being [oder *relative being*] to being", besiegelt. Doch andererseits ist gerade der Hinweis auf den doppelbödigen, tragikomischen Charakter der *slave tales* dazu geeignet, die auf der Handlungsebene des Textes geschürte Erwartungshaltung zu unterlaufen bzw. zu problematisieren. Wie bereits erwähnt wurde, steigt mit der autobiographi-

¹⁵ *Oxherding Tale*, S. 69. "Whisper", "moan", "downbeat" deuten hier unübersehbar auf spezifische Charakteristika des *Blues*, Ausdruck einer tragikomischen Lebenshaltung, des für die schwarze Kultur typischen - um den Titel einer Kurzgeschichtensammlung von Langston Hughes aufzugreifen - "laughing to keep from crying".

schen Gestaltwerdung des Erzählers auch die Selbstreferentialität seiner Erzählung, das Hinterfragen seiner Rolle als Autor, als »Erfinder« (s)einer Biographie, proportional an. Innerhalb der Figurenkonstellation des Romans findet diese, vom Leser eher als befremdlich und abstrakt wahrgenommene Bedrohung der Erzählinstanz ihre Entsprechung in der Person des "Soulcatcher", Horace Bannon. Seit ihrem ersten Zusammentreffen auf Leviathan schwebt der Schatten Bannons quasi als Damoklesschwert über Andrew (*alias* William Harris) und seiner neuerworbenen Identität. In ihm stellt sich dem Protagonisten, der nur mit Mühe den moralischen Appell seines Vaters - "be y'self", i.e. "be black" - in den Wind geschlagen hat, ein weit schwierigeres Hindernis in den Weg.

Bannon tritt als die Exekutive der "göttlichen" Ordnung auf, "the holy torpedo, the mercenary of Brama".(173) Er, der schon als Halbwüchsiger zwanghaft tötet ("Ah *enjoyed* killin' more'n pullin' my pud"(112)) und dem schließlich die eigene Familie zum Opfer fällt, hat aus der Not eine Tugend gemacht. Zu Bannons Identität gehört es, Identität zu tilgen, sie dort, wo sie nur angemaßt ist, auszulöschen. Als *slave hunter* macht er sich dabei die Schwäche des Opfers, seine Schuldgefühle, das Wissen um die Unrechtmäßigkeit seiner Tat, zunutze:

"From the get-go, hours afore Ah spot him, there's this thing Ah do, like throwin' mah voice. Ah calls his name. The name his master used. [...] Mah feelin's, and my voice, fly out to fasten onto that Negro. He senses me afore he sees me. You *become* a Negro by lettin' yoself see what he sees, feel what he feels, want what he wants. What does he want? [...] Respectability. In his bones he wants to be able to walk down the street and be unnoticed - not *ignored*, which means you seen him and looked away, but unnoticed like people who have a right to be somewhere. [...] You nail his soul so he can't slip away. Even 'fore he knows you been watchin' him, he's already in leg irons. [...] His capture happens like a wish, somethin' he wants, a destiny that come from inside him, not outside. And me, Ah'm just Gawd's instrument for this, [...] his humble tool, and Ah never finish the kill 'till the prey desires hit".(115)

Um erfolgreich zu sein, assimiliert er sich an das Opfer, er nimmt seine Gewohnheiten an (daher der unüberhörbare "schwarze" Akzent), er erahnt seine geheimen Wünsche und Ängste. Wie weit

die Identifikation des Häschers mit seiner Beute reicht, belegt plastisch die Schlussszene des Textes. Was Andrew, der sich von Bannon endgültig gestellt glaubt, zunächst für eine übergroße Tätowierung auf der Brust seines Verfolgers hält, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als die Physiognomien der Getöteten, "an impossible flesh tapestry of a thousand individualities", "bodies moving like Lilliputians over the surface of his skin", "forms sardined in his contour, creatures Bannon had killed since childhood".(175) Vor den Augen des Erzählers verwandelt sich Bannon in eben jenen tödlichen Kreislauf der Individualitäten ("the cosmic costume ball"), aus dem »Moksha«, so die erwähnte Überschrift des Kapitels, die »Erlösung« verheißt.

Tatsächlich aber bleibt Andrew am Ende nur deshalb verschont, weil Bannon seine todbringende Profession unerwartet an den Nagel gehängt hat. Er hat damit den selbstgefaßten Vorsatz eingelöst, "[that] Ah'd quit if Ah ever come across a Negro Ah couldn't catch".(174) Gescheitert ist der "Soulcatcher" schließlich an Reb, dem einstigen Weggefährten des Erzählers. Während Andrew als Dorflehrer und frisch vermählter Gatte der vernachlässigten Arzttochter Peggy Undercliff zunehmend Gefallen an seiner neuerlangten Identität fand, hatte sich dieser, der beständigen Bedrohung durch Bannon bewußt, nach Chicago aufgemacht. Anders jedoch als unser Erzähler, "struggling to spin a well-made story", versucht Reb, Identität abzubauen, "to git shed of anythin' that'd identify him":

"He wasn't *positioned* nowhere. [...] Befo', afterwards, and in between didn't mean nothin' to him. He had no home. No permanent home. He didn't care 'bout merit or evil. What Ah'm sayin' [...] is that Ah couldn't entirely become the nigguh because you got to have somethin' dead or static already inside you - an image of yoself - fo' a real slave catcher to latch onto."(174)

Ähnlich wie Melvilles Queequeg ist Reb, der Sargschreiner, die Projektion einer archaischen, präindividualistischen Lebenshaltung. Und wie sein berühmter Vorläufer, so rettet auch Reb das Leben des Erzähler und damit, *vice versa*, die Weitergabe des Geschehens, die Existenz der Erzählung als solche.¹⁶ Dies führt uns zu-

¹⁶ Ishmael kann sich nach dem Untergang der Pequod bekanntlich durch den Sarg

rück zu einem Problem, das bereits mehrfach angesprochen wurde, abschließend aber noch einer genaueren Erörterung bedarf: die Rolle des »Autors«.

Identität braucht Geschichte. Doch Geschichte, indem sie das einmal Geleistete unerbittlich festhält und auf Vorläufer, auf *predecessors* verweist, kann für den Nachgeborenen immer auch zur Bedrohung seiner Identität werden, sprich Identitätsverlust bedeuten. Dieser Zusammenhang, von Nietzsche auf den knappen Nenner "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" gebracht, wird in *Oxherding Tale* in unterschiedlicher Weise thematisiert. Gleich zweifach muß sich der Erzähler selbst, und zwar in ansteigender Abhängigkeit von seiner literarischen Ich-Werdung, mit der Vergangenheit als Bedrohung, als alles überschattender, ständig präsenter Einflußgröße auseinandersetzen. Einerseits droht ihn nämlich nach dem gelungenen "Seitenwechsel" sein früherer Status als Angehöriger einer unterdrückten Minderheit unnachgiebig einzuholen. Dies belegt nicht nur die Allgegenwart des "Soulcatcher", sondern vor allem auch das erneute Zusammentreffen mit Minty, Andrews ehemalige Verlobte und inzwischen von der Sklaverei schwer gezeichnete Penelope seiner identitätsphilosophischen Odyssee. Und andererseits bringt ihn aber auch seine sorgsam erdachte, geschichtsträchtige »weiße« Biographie in ungeahnte Schwierigkeiten. Als Andrew von seinem Schwiegervater, Dr. Undercliff, angesichts des bevorstehenden Bürgerkrieges und der von ihm vorgetäuschten kriegerisch- heroischen Tradition der Familie Harris dazu aufgefordert wird, "[to] leap at the opportunity to prove himself as good as his predecessors", bilanziert er ernüchtert die Unterschiede in "the White and Black worlds":

Well, here is the first: this feeling in both that the past is threatening; in the Black World a threat because there is no history worth mentioning, only family scenarios of depravation and a bitter struggle - and failure - against slavery, which leads to despair, the dread in later generations that they are the first truly historical members of their clan; and in the White World the past is also a threat, but here because, in many cases, the triumphs of

seines Gefährten Queequeg retten, den dieser - in einer unheilvollen Vorahnung - einst kunstvoll angefertigt hatte. Vgl. *Moby Dick*, "Epilogue" (New York/ London: Norton & Company, 1967), S. 470.

predecessors are suffocating, a legend to live up to, or to reject (with a good deal of guilt), the anxiety that these ghosts watch you at all times, ts-tsking because you have let them down: a feeling that everything significant has been done, the world is finished. An especially painful form of despair, I thought, and I admit to suddenly despising Edwin Harris for placing this burden upon me, although I had spun him from my imagination.(132)

Geschichte, einmal in ihrer totalen Negation, das andere Mal gewissermaßen als historisches »Über-Ich« zeitgenössischer Identität, gerät hier zum differenzierenden Merkmal afro- und eurozentrischer Kultur. Dieser reziproke Zusammenhang von Identität und Bedrohung, die zugleich bedrohte wie auch bedrohliche Stellung des Individuums innerhalb einer geschichtlichen (i.e. weißen) Welt, wird im Laufe der Romanhandlung gleich mehrmals exemplarisch aufgegriffen. So im Bild der sich nacheinander ablösenden persönlichen Diener Flo Hatfields, Hausherrin auf »Leviathan«, dem Symbol einer »gefräßigen«, allmächtigen Ordnung.¹⁷ "There can't be two at the top". Mit dieser unmittelbar aus der Linearität des geschichtlichen Systems abgeleiteten Spruchweisheit versucht Reb, dem Neuankömmling (Andrew) die abwehrende Haltung seines Vorgängers verständlich zu machen: "Is that hard to see? Before my boy moved into the house there was a li'l niggah go by the name of Moon who stayed as close to that woman as a pimple. Then she saw Patrick was growed-hup. You see what I'm sayin'?"(47/48) Identität, wie Reb seinem Schützling nahelegen will, ist in der weißen Welt immer nur auf Kosten eines »Anderen«, über die Vernichtung von bereits bestehender, etablierter Identität zu haben. Daß dies auch und gerade für den literarischen Diskurs - sprich die Identität des Erzählers - gilt, expliziert der Roman dagegen an einer Nebenfigur, der verkannten Bestseller-Autorin Evelyn Pomeroy.

Noch 25 Jahre nach ihrem Debut mit einem von der Kritik allseits gelobten *roman à clef* ("one of the great novels of the nine-

¹⁷ »Leviathan«, die Drachengestalt altorientalischer Mythologie (vgl. etwa Buch Hiob, Kap. 40, 25ff), diente u.a. dem englischen Philosophen und Staatstheoretiker Thomas Hobbes als Bild seiner Theorie des »Staatsabsolutismus«. Siehe dazu das gleichnamige Werk *Leviathan seu de materia, forma et potestate civitatis ecclesiasticae et civilis* (London, 1651).

teenth century") bemüht sich die jetztige Dorfschullehrerin ver-zweifelt, ihrem einstigen Erfolg ein zweites Buch, das jenem an Bedeutung zumindestens ebenbürtig ist, folgen zu lassen. Bislang sind insgesamt 12 000 Seiten beschrieben und so glaubt sich Evelyn, wie sie Andrew bekennt, beinahe am Ziel angelangt: "[It's] almost finished, Mr. Harris, I'm fine-tuning it now".(126) Daß es ihr schließlich noch gelingt, "The Awakening of Eve Yoremop", wie sie den Roman beziehungsreich nennt, zu Ende zu bringen, verdankt Evelyn Pomeroy allein der späten Einsicht, "[that] in an age of mediocre artists, as the Japanese say, it is easy to *distinguish yourself*".(130, m. Herv.) Es ist wohl kaum zu überlesen, daß Charles Johnson mit dieser Parodie auf den lähmenden Einfluß literarischer Vorläufer, hier ironischerweise am Beispiel des eigenen früheren »Meisterwerks«, auf die Figur des Autors im allgemeinen abzielt.¹⁸ Dies wird um so deutlicher, wenn man bedenkt, daß *Oxherding Tale* als *signifying* auf eine frühere, im Kanon afro-amerikanischer Literatur fest etablierte Erzählform, *eo ipso* die Frage nach Vorläufern, nach der »Originalität« des Textes aufwirft.

Aufhorchen läßt einen bereits der Titel dieser fingierten Autobiographie - "Oxherding Tale". Wie wir erfahren, wurde George Hawkins nach seinem unglücklichen »Fall« zum "shepherd of oxen and sheep" degradiert. "Oxherding Tale" steht demnach zuallererst für eine Geschichte des Vaters, genauer - wie es im Text explizit heißt - für die sonderbaren Umstände, die zur Zeugung Andrews führen: "This, I have been told, was my origin. It is, at least, my father's version of the story".(7) Daß aber die Anfänge des Erzählers, und damit *mutatis mutandis* des Romans an sich, noch in eine frühere, außerhalb der eigentlichen Hand-

¹⁸ Daß Gleiches auch für das Verhältnis Evelyn Pomeroy's zu anderen Teilnehmern des literarischen Diskurses gilt, belegt die folgende Passage: "It resembles a story Evelyn Pomeroy told me once about meeting Harriet Beecher Stowe in Charlotte. About how she read her novel and loved it - and loved her and thought, 'I have to do that.' Evelyn is not, as you know, a crusader. She is, constitutionally, a romantic writer. Not a journalist muck-racker. Nothing she has written will equal the influence of Stowe. When she *saw* that, after writing of a hundred pages of a protest novel, she also discovered that she hated Stowe's book. She found faults, first with her novel, then turned on the Novel itself. She dismissed it as dead. She wrote a parody of «Uncle Tom's Cabin», a clever, sneering lampoon that was, after the first few laughs, *ugly* - ugly and spiteful because it burlesqued something it couldn't be [...]. She told me she couldn't admit for years - that she belonged in the audience, cheering. Not on stage. It was tantamount to confessing she was beneath the beauty of fiction. Maybe even beneath Stowe." *Oxherding Tale*, S. 143.

lung liegende Erzählung hinüberreichen, ist ein bestechendes Bild für die Kontinuität afro-amerikanischen *story tellings*, ein Verweis auf den angstfreien Umgang mit Vorläufern, mit *predecessors*. Nimmt man ferner Andrews späteres Bekenntnis hinzu, "I assure you, and I confess, for now, that this account is a tale woven partly from fact, partly from fancy"(94), sowie die zahlreichen verstreuten Hinweise auf afro-amerikanische Erzählhelden wie Brer Rabbit oder High John de Conquer ("I had [...] milked the Self's polymorphy [...] like Trickster John in the folktales my father told") (159), dann verflüchtigt sich die Identität des autobiographischen Ichs - anstatt sich erwartungsgemäß zu konkretisieren - zusehends. Anders ausgedrückt, "while the narrator is presumably engaged in reconstructing his life, he is also at work structuring a set of conditions in which the reader will find it appropriate to re-examine his concept of identity and personal value."¹⁹

Wie schon die historische *slave narrative*, auf die sich diese Bemerkung von William L. Andrews ursprünglich bezieht, so arbeitet auch *Oxherding Tale* mit einer äußerst doppelbödigen, »rhetorischen« Erzählstrategie. Vordergründig ein Text, der beständig die vertrauten Muster autobiographischer Selbstdarstellung in Erinnerung ruft, erweist sich diese "modern slave narrative" dicht unter der Oberfläche als ein subversives Machwerk, als ein Anschlag nicht nur auf die Konventionen autobiographischen Erzählens, sondern vielmehr auch auf die identitätsphilosophischen Prämissen dieser Form, auf die Herstellung von Identität durch Individuation, durch den Beleg einer »originalen« Geschichte.

Zora Neale Hurston hat einmal den oftgehörten Vorwurf, die afro-amerikanische Kultur entbehre jeglicher »Originalität«, mit dem Hinweis gekontert, "if we look at it squarely, the Negro is a very original being. While he lives and moves in the midst of a white civilization, everything that he touches is reinterpreted for his own use."²⁰ Als literatur- und philosophiegeschichtliches *signi-*

¹⁹ William L. Andrews, "The First Century of Afro-American Autobiography: Theory and Explanation", *Studies in Black American Literature Vol. I: Black American Prose Theory*, eds. John Weixlmann and Chester J. Fontenot (Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1984), S. 36.

²⁰ Zora Neale Hurston, *The Sanctified Church* (Berkeley: Turtle Island, 1983), S. 58.

fyng ersten Ranges steht Charles Johnsons *Oxherding Tale* unübersehbar in dieser Tradition. Es ist damit, um bei der Metaphorik des Textes zu bleiben, ein echtes zeitgenössisches Stück "spade-work".

ZUSAMMENFASSUNG

In einem unlängst erschienenen Aufsatz mit dem Titel "Figuring the nature of the times deceased: Literary Theory and Historical Writing" hat Hayden White erneut auf die narrative, die, wie er es nennt, "tropologische" Bedingtheit von Geschichte bzw. wissenschaftlicher Geschichtsschreibung hingewiesen. »Geschichte«, selbst wenn sie noch so positivistisch verfährt (wie etwa die quantifizierende, mathematisch-analytische Geschichtsschreibung¹), ist demzufolge ihrem Wesen nach immer auch »Erzählung« und damit Fiktion:

Indeed, it is only by troping, rather than by logical deduction, that any given set of the kinds of past events we would wish to call "historical" can be (first) »represented« as having the order of a chronicle; (secondly) *transformed* by emplotment into a story with identifiable beginning, middle, and end phases; and (thirdly) »constituted« as the subject of whatever formal arguments may be adduced to establish their "meaning" - cognitive, ethical, or aesthetic, as the case may be.²

Weil aber Erzählungen notwendig Fiktionen sind ("all stories are fictions"), können sie nur bedingt »authentisch«, nur im selben Maß »wahr« sein, in dem ein Tropus oder eine rhetorische Figur »wahr« genannt werden kann. Eine literarische ("figurative") Beschreibung von Wirklichkeit, so White, ist daher *per se* noch keineswegs weniger faktisch als der scheinbar objektive, nüchterne ("literalist") Wirklichkeitsbericht. Was diese beiden Arten der Wirklichkeitsaussage letztlich unterscheidet, ist vielmehr die spezifische Weise, in der sie Ereignisse erzählerisch gestalten oder anders ausgedrückt der ihnen eigene linguistische Status: "Events

¹ Siehe Hans-Ulrich Wehlers Streitschrift *Geschichte als Historische Sozialwissenschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1973). Ein besonders groteskes Beispiel für die Auswüchse dieser neopositivistischen, scherzhaft auch "cliometrics" genannten Geschichtswissenschaft ist Robert Folgers und Stanley Engermans aufsehenerregende Untersuchung *Time on the Cross* (Boston, 1974). Ihren statistischen Berechnungen zufolge wurde ein Sklave im Durchschnitt 0,7 mal pro Jahr ausgepeitscht, im Vergleich mit den bei korrektem Verhalten gewährten Gratifikationen, so die implizite Botschaft des Textes, eine eher zu vernachlässigende Größe.

² "Figuring the nature of the times deceased: Literary Theory and Historical Writing", in *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989), S. 26.

happen, facts are constituted by linguistic description. The mode of language used to constitute facts may be formalized and rule-governed, as in scientific and traditional discourses; it may be relatively free, as in every »modernist« literary discourse; or it may be a combination of formalized and free discursive practices.³ Für den Begriff »Geschichte« bedeutet dies, daß es sich dabei nicht um eine konstante Größe, um ein unveränderliches, beschreibbares »Objekt« (im Sinn von "what's done is done") handelt, sondern um ein spezifisches Verhältnis zu dem, was wir präjudizierend als »Vergangenheit« bezeichnen, genauer, um noch einmal Hayden White zu zitieren, um "a distinctive kind of written discourse".⁴

Gerade dieses Bewußtsein einer parteiischen »Geschichte« aber, von Geschichte als apriorischem Diskurs, als einem der gesellschaftlich dominanten (weißen) Bevölkerungsgruppe vorbehaltenen »literarischen« Akt, war innerhalb afro-amerikanischer Kultur schon immer weit verbreitet. Wie am Anfang dieser Studie gezeigt wurde, waren es bereits die sogenannten *fugitive slave narratives*, die erstmals in größerem Umfang versuchten, sich aktiv in diesen Diskurs einzuschalten und der vorherrschenden euphemistischen Sicht auf die Sklaverei eine eigene, aus einer »schwarzen« Perspektive erzählte Version entgegenzusetzen. Dabei sahen sich diese ersten afro-amerikanischen "Historiographen" vor die Aufgabe gestellt, sowohl die Konventionen einer ererbten literarischen Form, der autobiographischen Selbstdarstellung, als auch den ihnen zugewiesenen diskursiven Standort sozusagen "tropologisch" zu unterlaufen. Gemäß der Feststellung des Mediävisten Brian Stock, "[that] non-literate experiencing literate culture for the first time come to the written word with their own agendas"⁵, verweisen in ihren Darstellungen die Grenzen von persönlichem und kollektivem Schicksal, von diskursiven und berichtenden Elementen, von »Geschichte« und »Erzählung«. Anders als die Autobiographie, die Identität vorrangig durch Individuation, durch das Erzählen einer besonderen, einer »originalen« Geschichte, herstel-

³ "Figuring the nature of the times deceased", S. 35.

⁴ Ebd., S. 19.

⁵ "Historical Worlds, Literary History", in *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989), S. 52.

len will, erzählen *slave narratives* von kollektiv erfahrenem Leid, von gemeinsam erduldeter Unterdrückung und Stigmatisierung. Insofern sind sie nicht nur Zeugnisse der kritischen Auseinandersetzung mit den Idiosynkrasien eines einseitig-revisionistischen Diskurses, sondern auch einer anderen, von der herrschenden Norm abweichenden Auffassung von Individuum und Gesellschaft, von Autor und Text, von Vergangenheit und Gegenwart.

Ausgelöst durch die weitgehend enttäuschten Hoffnungen der Bürgerrechtsbewegung und einer radikalen Abwendung von den ethischen und ästhetischen Werten westlicher Kultur während der sogenannten *Second Black Renaissance*, scheinen sich seit Beginn der siebziger Jahre afro-amerikanische AutorInnen zunehmend auf den subversiven Aspekt dieser Erzähltradition zurückbesinnen. Parallel zur wissenschaftlichen Aufarbeitung von *black oral culture* (Levine), zur Neubewertung von *slave resistance* und *slave rebellions* (Aptheker, Cheek u.a.) sowie zu der mit Arthur C. Dantos *Analytical Philosophy of History* (1965) einsetzenden Diskussion um die Grenzziehung von *history* und *fiction* häufen sich innerhalb der jüngeren afro-amerikanischen Erzählliteratur Texte mit - ganz allgemein gesprochen - historisch-kritischer Ausrichtung.⁶ Dies zu belegen und zu dokumentieren, in welcher Weise sich die erhöhte Sensibilität für »Geschichte«, für die Erfahrung, wie es James Baldwin einmal ausgedrückt hat, "[that] what connects a slave to his master is more tragic than what separates them",⁷ literarisch niederschlägt, war ein wesentliches Ziel der vorliegenden Arbeit. Dabei repräsentieren die hier ausgewählten Beispiele lediglich einen Bruchteil der Texte, die in diesem Zusammenhang zu nennen gewesen wären. Vor allem Romane wie *Song of Solomon* (1980) oder *Beloved* (1987), beide von Toni Morrison, Alice Walkers *The Third Life of Grange Copeland* (1970) und *The Color Purple* (1982), Paule Marshalls *Praisesong for the Widow* (1983), Toni Cade Bambaras *The Salt Eaters* (1980), aber auch Gayl Jones' erst vor kurzem wieder neu aufgelegter Roman *Corregidora* (1975), Texte aus einer gleich doppelt unterdrückten, aus einer schwarzen und weiblichen

⁶ Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness* (New York: Oxford University Press, 1977), Herbert Aptheker, *Nat Turner's Slave Rebellion* (New York, 1966), William F. Cheek, *Black Resistance Before the Civil War* (Beverly Hills, Calif.: Glencoe Press, 1970).

⁷ James Baldwin, *No Name in the Street* (New York: Dial, 1972), S. 87.

Perspektive also, läßt die getroffene Auswahl vermissen. Zwei, wie ich glaube, "vertretbare" Gründe jedoch sind für die hier geübte Beschränkung anzuführen: So werden 1. fast alle der oben genannten Autorinnen - abgesehen von Gayl Jones - bereits an anderer Stelle, nämlich in Susan Willis' *Specifying: Black Women Writing the American Experience* (1987), berücksichtigt und zwar ebenfalls mit Blick auf »Geschichte«; und 2. sollte das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung weniger auf der Thematisierung vergangener Ereignisse im allgemeinen (bei Willis die *great migration* der *Southern Blacks* zu Beginn dieses Jahrhunderts), als vielmehr auf der kritischen Auseinandersetzung mit »Geschichte« als solcher, mit ihrem Diskurscharakter und ihrer Rolle als sinn- und identitätsstiftendes Element westlicher Kultur, liegen.

Es ist diese zuletzt genannte Eigenschaft, ihr Status als gleichzeitig beschreibende, diskursive und philosophische Texte über ein gemeinsames Thema, i.e. »Geschichte«, der die hier vorgestellten, ansonsten sehr unterschiedlichen Romane von Ernest J. Gaines, Ishmael Reed, David Bradley und Charles Johnson verbindet. Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist ihr Rückgriff auf narrative Strategien mündlicher Kultur bzw. die Dokumentation eines anderen, von der Historizität, der Teleologie des aristotelischen *récit* abweichenden Erzählbewußtseins. So ist es in *The Autobiography of Miss Jane Pittman* die Gleichrangigkeit von persönlicher und kollektiver Erfahrung, in Reeds *Flight to Canada* eine "Neo-HooDoo version of history", in *The Chaneyville Incident* ein *call-and-response* ausgerichteter, imaginativer »Erzählakt« und in Charles Johnsons *Oxherding Tale* schließlich "Moksha", die Erlösung aus dem verhängnisvollen Kreislauf der Individuation, die das Verhältnis des Erzählers zur Vergangenheit bestimmen. Da sich historisches Bewußtsein, wie weiter oben ausführlich gezeigt wurde, geradezu exemplarisch in der origozentrischen Form der Autobiographie, des sokratischen "Ich bin etwas Besonderes", manifestiert, verwundert es kaum, daß gleich drei der genannten Romane sich explizit mit den Konventionen und identitätsphilosophischen Prämissen dieser Form auseinandersetzen. Auffällig hingegen ist, daß sie dabei sowohl thematisch als auch formal an die *fugitive slave narrative* anknüpfen. Es scheint ganz so, als käme paradoxerweise diesen frühen und doch bereits mächtigen Stimmen afro-amerikanischer Literatur eine ähnliche Bedeutung zu, wie sie R. E. Fox unlängst am Werk Samuel Delanys für die Form der *science fiction*

LITERATURVERZEICHNIS

- Abraham, W. E., *The Mind of Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 1962).
- Abrahams, Roger D., *Talking Black* (Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1976).
- Achebe, Chinua, *Things Fall Apart* (London: Heinemann, 1958).
- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981).
- Alghieri, Dante, *Die Göttliche Komödie*, übertr. von Karl Vossler (1941; Nachdr. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978).
- Allott, Miriam, ed., *Novelists on the Novel* (New York: Columbia University Press, 1966).
- Andrews, William L., *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1986).
- Andrews, William L., "The First Century of Afro-American Autobiography: Theory and Explanation", *Studies in Black American Literature: Vol. I*, eds. Joe Weixlmann and Chester F. Fontenot (Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1984), S. 4-42.
- Andrews, William L., "We Ain't Going Back': The Idea of Progress in The Autobiography of Miss Jane Pittman", *Black American Literature Forum* 11 (1977), S. 146-149.
- Aptheker, Herbert, *Nat Turner's Slave Rebellion* (New York, 1966).
- Aptheker, Herbert, "Slave Guerilla Warfare", *To be Free: Studies in American Negro History* (New York, 1948).
- Arendt, Hannah, "The Concept of History: Ancient and Modern", *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1961).
- Ariès, Phillippe, *Le temps de l'histoire* (1954; réédition Paris: Édition Du Seuil, 1986).

- Ariès, Phillippe, *L'homme devant la mort*, 2 Bände (Paris: Édition Du Seuil, 1977).
- Aristoteles, *Rhetorik*, Übers. Franz G. Sieveke (München: Wilhelm Fink Verlag, 1980).
- Aristoteles, *Poetik*, Übers. und Hrsg. Manfred Fuhrmann Stuttgart: Reclam, 1982).
- Baker, Jr., Houston A., *The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980).
- Baker, Jr., Houston A., *Singers of Daybreak: Studies in Black American Literature* (Washington: Howard University Press, 1974).
- Baker, Jr., Houston A., *Long Black Song: Essays in Black American Literature and Culture* (Charlottesville: The University Press of Virginia, 1973).
- Baker, Donald G., "Identity, Power and Psychocultural Needs: White Responses to Non-Whites", *Journal of Ethnic Studies* 1, No.3 (1974), S. 16-44.
- Baldwin, James, *No Name in the Street* (New York: Dial, 1972).
- Baraka, Amiri (LeRoi Jones), "The Significance of Black History Month", *Daggers and Javelins* (New York: Quill, 1984).
- Baraka, Amiri (LeRoi Jones), *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka* (New York: Freundlich Books, 1984).
- Baraka, Amiri (LeRoi Jones), *Kawaida Studies: The New Nationalism* (Chicago: Third World Press, 1972).
- Baritz, Loren, *City on a Hill: A History of Ideas and Myth in America* (New York, 1964).
- Barthes, Roland, *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc., 1970).
- Barthes, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 (1966), S. 22.
- Barthes, Roland, "L'avant-garde de quel théâtre?", *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), S. 80-83.
- Barthes, Roland, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957).

- Bastide, Roger, *African Civilizations in the New World* (New York: Harper, 1971).
- Baudelaires, *Les fleur du mal* (Paris: Librairie Gründ, 1957).
- Baudrillard, Jean, *Le miroir de la production, ou l'illusion critique du matérialisme historique* (Paris: Casterman, 1973).
- Beauford, Fred, "A Conversation With Ishmael Reed", *Black Creation* 4 (Winter 1973), S. 12-15.
- Bell, Bernard W., *The Afro-American Novel and Its Tradition* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987).
- Bell, Gene H., "Fantasy, History and the New Fiction", *Commonweal* 5 (November 1976), S. 718-23.
- Bellah, Robert N., *The Broken Covenant: American Civil Religion in Time of Trial* (New York: Seabury Press, 1975).
- Ben-Amos, Dan, "Toward a Definition of Folklore", *Journal of American Folklore* 84 (1971).
- Benesch, Klaus, "Oral Narrative and Literary Text: Afro-American Folklore in Their Eyes Were Watching God", *Callaloo* 11, No.3 (Summer, 1988), S. 627-635.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1955; Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982).
- Benjamin, Walter, *Illuminationen: Ausgewählte Schriften* (1955; ergänzte Neuaufgabe Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977).
- Benston, Kimberly W., "Tragic Aspects of the Blues", *Phylon* 36, No.2 (1975), S. 164-176.
- Bentley, Joseph, "Semantic Gravitation. An Essay on Satiric Reduction", *Die englische Satire*, Hsg. Wolfgang Weiss (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), S. 33-51.
- Bercovitch, Sacvan, *The American Jeremiad* (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 1978).
- Bercovitch, Sacvan, *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977).

- Berghahn, Marion, *Images of Africa in Black American Literature* (London: Macmillan Press, 1977).
- Bergmann, Linda Shell, "Flight to Canada", *Chicago Review* 28 (Fall 1976), S. 200-205.
- Bergson, Henri, *Le rire: Essai sur la signification du comique* (1900; réédition Paris: Quadrige/Presse Universitaire de France, 1988).
- Biggsby, C. W. E., *The Second Black Renaissance: Essays in Black Literature* (Westport, Conn./London: Greenwood Press, 1980).
- Blake, Susan L., "Old John in Harlem: The Urban Folktales of Langston Hughes", in *Black American Literature Forum* 14, No.3 (1980).
- Blanchot, Maurice, "L'art, la littérature et l'expérience originelle", *Les Temps Modernes*, No.79/80 (1952), S. 1921-1951 u. S. 2195-2212.
- Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (Paris, 1939).
- Bloom, Harold, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).
- Blumenberg, Hans, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", *Poetik und Hermeneutik 1: Nachahmung und Illusion*, Hrsg. H. R. Jauss (München: Wilhelm Fink Verlag, 1969).
- Bokovoy, Douglas, "Eine Sklavengeschichte von zwei Jahrhunderten: Flight to Canada von Ishmael Reed", unveröffentlichte Magisterarbeit (München, 1983).
- Bontemps, Arna, ed., *Great Slave Narratives*, (Boston: Beacon Press, 1969).
- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).
- Bourjaily, Vance, "The Chaneyville Incident", *New York Times Book Review* (April 19, 1981), S. 20.
- Bradley, David, *The Chaneyville Incident* (1981; reprint New York: Avon Books, 1982).

- Brantlinger, Patrick, "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent", *Critical Inquiry* 12, No.1 (Autumn 1985), S. 166-204.
- Breitinger, Eckhard, *Black Literature: Zur afrikanischen und afroamerikanischen Literatur* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979).
- Brink, André, *Writing in a State of Siege: Essays on Politics and Literature* (New York: Summit, 1986).
- Brown, Claude, *Manchild in the Promised Land* (New York: The Macmillan Company, 1965).
- Brown, William Wells, *The Rising Son, or, The Antecedents and Advancement of the Colored Race* (1873; reprint Miami: Mnemosyne, 1969).
- Brown, William Wells, *Clotel, or the President's Daughter* (1853; reprint New York: Collier Books, 1970).
- Brown, William Wells, *The Black Man: His Antecedents, His Genius, and His Achievements* (1863; reprint Miami: Mnemosyne, 1969).
- Brown, Sterling/Davis, Arthur P./Lee, Ulysses, eds., *The Negro Caravan: Writings by American Negroes* (New York: The Dryden Press, 1953).
- Brown, Sterling A., "Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads and Songs", *Phylon* 14 (1953), S. 45-61.
- Brown, Sterling A., "Negro Folk Expression", *Phylon* 11 (1950), S. 318-329.
- Bruck, Peter, "Fictitious Nonfiction: Fiktionalisierungs- und Erzählstrategien in der zeitgenössischen amerikanischen Dokumentarprosa", *Amerikastudien* 22, No.1 (1977), S. 123-136.
- Brumm, Ursula, *Geschichte und Wildnis in der amerikanischen Literatur* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980).
- Brumm, Ursula, *Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken* (Leiden: E.J. Brill, 1963).
- Bruss, Elizabeth, *Autobiographical Acts* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1976).
- Bryant, Jerry H., "Ernest J. Gaines: Change, Growth, and History", *The Southern Review* Vol.X (October 1974), S. 851-64.

- Bryant, Jerry H., "From Death to Life: The Fiction of Ernest J. Gaines", *Iowa Review* 3 (1972), S. 106-20.
- Budick, Emily Miller, *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition* (New Haven: Yale University Press, 1989).
- Bürger, Peter, *Die Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974).
- Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Actions* (1941; reprint Berkeley, L.A.: University of California Press, 1971).
- Burnshaw, Stanley, *The Seamless Web* (New York: George Braziller, 1970).
- Butterfield, Stephen, *Black Autobiography in America* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1974).
- Callahan, John F., *In the African-American Grain: The Pursuit of Voice in Twentieth-Century Black Fiction* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988).
- Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der symbolischen Formen* (Darmstadt, 1964).
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978; reprint Ithaca/London: Cornell University Press, 1986).
- Cheek, William F., *Black Resistance Before the Civil War* (Beverly Hills, Calif.: Glencoe Press, 1970).
- Cixous, Hélène, "From the Scene of the Unconscious to the Scene of History", *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989), S. 1-18.
- Cixous, Hélène, "Sorties", *New French Feminism* (Amherst, 1980).
- Cleaver, Eldridge, *Soul on Ice* (New York: Dell, 1968).
- Collingwood, R. G., *The Idea of History* (1946; reprint London/New York: Oxford University Press, 1980).
- Conrad, Joseph, "Heart of Darkness", *Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether* (1899; reprint London: Everyman's Library, 1985).
- Cooke, Michael G., *Afro-American Literature in the Twentieth Century: The Achievement of Intimacy* (New Haven/London: Yale University Press, 1984).

- Cox, James M., "Autobiography and America", *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller (New York: Columbia University Press, 1971), S. 143-172.
- Cragg, G. R., *Reason and Authority in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1964).
- Crouch, Stanley, "Charles Johnson: Free at Last!", in *The Village Voice*, July 19, 1983, S. 30-32.
- Curley, Thomas F., "The Quarrel with Time in American Fiction", *American Scholar* 29 (Autumn 1960), S. 552-60.
- Danto, Arthur C., *Analytical Philosophy of History* (London: Cambridge University Press, 1965).
- Davis, Arthur P., "Novels of the New Black Renaissance (1960-1977): A Thematic Survey", *College Language Association Journal* XXI (June 1978), S. 457-490.
- Davis, Arthur P./Redding, Saunders, eds., *Cavalcade: Negro American Writing from 1760 to the Present* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1971).
- Davis, Charles T., *Black is the Color of the Cosmos: Essays on Afro-American Literature and Culture, 1942-1981* (New York: Garland Publishing, Inc., 1982).
- Davis, David Brion, *The Problem of Slavery in the Age of Revolution, 1770-1823* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975).
- Davis, Robert Murray, ed., *The Novel: Modern Essays in Criticism* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969).
- Delany, Peter, *British Autobiography in the Seventeenth Century* (London: Routledge, 1969).
- De Vos, George, Lola Romanucci-Ross, eds., *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1975).
- Derrida, Jacques, *Positionen*, Hrsg. Peter Engelmann, Übers. Dorothea Schmidt (Graz: Edition Passagen, 1986).
- Dieckmann, Herbert, "Naturgeschichte von Bacon bis Diderot", *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 95-114.

- Dieter Stempel, Wolf-Dieter, "Ironie als Sprechhandlung", *Poetik und Hermeneutik VII: Das Komische*, Hrsg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976), S. 205-36.
- Dillard, J. L., *Black English - Its History and Usage in the United States* (New York: Random House, 1972).
- Dilthey, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaft: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, ges. Schriften 1-12, Bd.1 (Stuttgart: Teubner, 1957).
- Dixon, Melville, *Ride Out the Wilderness: Geography and Identity in Afro-American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).
- Dixon, Melvin, "Toward a World Black Literature and Community", *Massachusetts Review* 18, No.4 (Winter 1977), S. 750-69.
- Dormon, James H., und Jones, Robert R., *The Afro-American Experience: A Cultural History Through Emancipation* (New York: John Wiley & Sons, 1974).
- Douglass, Ann, "The Art of Controversy", *Introduction to Uncle Tom's Cabin or, Life Among the Lowly, Harriet Beecher Stowe* (New York: Penguin American Library, 1981).
- Douglass, Frederick, *My Bondage and My Freedom*, (1855; reprint New York: Dover Publications, 1969).
- Douglass, Frederick, "Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave - Written by Himself" (1845), *The Narrative and Selected Writings*, ed. Michael Meyer (New York: The Modern Library, 1984).
- Dreyfuss, Joel, "Ishmael Reed Speaking Out", *The Washington Post* 17 (November 1974), S. 1-7.
- Durand, Régis, ed., *Myth and Ideology in American Culture* (Villeneuve-d'Ascq.: Publications de l'université de Lille III, 1976).
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk* (1962; Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1973).
- Edel, Leon, "Novel and Camera", *The Theory of the Novel*, ed. John Halperin (New York: Oxford University Press, 1974), S. 177-88.
- Elder, Arlene A., *The "Hindered Hand" - Cultural Implications of Early Afro-American Fiction* (London: Greenwood Press, 1978).

- Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane* (New York, 1961).
- Eliade, Mircea, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return* (New York: Harper & Brothers, 1959).
- Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1950).
- Ellison, Ralph, *Invisible Man* (1952; reprint New York: Vintage Books, 1972).
- Ellison, Ralph, "Richard Wright's Blues", *Shadow and Act* (New York: Random House, 1964), S. 77-94.
- Ensslen, Klaus, "Fictionalizing History: David Bradley's The Chaneyville Incident", *Callaloo* Vol.11, No.2 (1988), S.280-95.
- Ensslen, Klaus, "History and Fiction in Alice Walker's The Third Life of Grange Copeland und Ernest Gaines' The Autobiography of Miss Jane Pittman", *History and Tradition in Afro-American Culture*, ed. Günter H. Lenz (Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1984), S. 147-163.
- Ensslen, Klaus, »*The Autobiography of Malcolm X*« (München: W. Fink, 1982).
- Everett, Chestyn, "Tradition in Afro-American Literature", *Black World* 25 (December 1975), S. 20-35.
- Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, transl. Constance Farrington (New York: Grove Press, Inc., 1982).
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Éditions du Seuil, 1952).
- Faulkner, William, *Absalom, Absalom!* (New York: The Modern Library, 1951).
- Faye, Jean Pierre, *Langage totalitaires: la raison critique de l'économie narrative* (Paris: Hermann, 1980).
- Fenderson, Lewis H., "The New Breed of Black Writers and Their Jaundiced View of Tradition", *College Language Association Journal* XV (1971), S. 18-24.
- Feyerabend, Paul, "Creativity: A Dangerous Myth", *Critical Inquiry* 13, No. 4 (Summer 1987), S. 700-11.
- Finley, M. I., "Myth, Memory, and History", *History and Theory* 4 (1964/65), S. 281-302.

- Fogel, Robert W./Stanley L. Engerman, *Time on the Cross* (Boston, 1974).
- Foley, Barbara, *Telling the Truth: The Theory and Practise of Documentary Fiction* (Ithaca, Cornell University Press, 1986).
- Ford, Nick Aaron, "A Note on Ishmael reed: Revolutionary Novelist", *Studies in the Novel* 3 (1971, S. 216-218).
- Forster E. M., *Aspects of the Novel* (1927; reprint. Middlesex: Penguin Books, 1970).
- Foster, Frances Smith, *Witnessing Slavery: The Development of Ante-Bellum Slave Narratives* (Westport, Conn.: Greenwood, 1978).
- Foucault, Michel, "Nietzsche, die Genealogie, die Historie", *Von der Subversion des Wissens* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 1988).
- Foucault, Michel, "Was ist ein Autor?", *Schriften zur Literatur*, Übers. Karin von Hofer u. Anneliese Botond (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988).
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Übers. Ulrich Köppen (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1981).
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, übers. Ulrich Köppen (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974).
- Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, Antrittsvorlesung am Collège de France, 2. Dez. 1970 (München: Carl Hanser Verlag, 1974).
- Fox, Robert Elliot, *Conscientious Sorcerers: The Black Postmodern Fiction of LeRoi Jones/Amiri Baraka, Ishmael Reed, and Samuel R. Delany* (New York: Greenwood Press, 1987).
- Fox, Robert Elliot, "The Logic of the White Castle: Western Critical Standards and the Dilemma of Black Art", *Obsidian* 3 (1977), S. 18-27.
- Franklin, Benjamin, *The Life of Benjamin Franklin, Written by Himself*, Nachdruck des Originalmanuskripts, ed. John Bigelow (London/NY: Oxford University Press, 1949).
- Franklin, V. P., *Black Selfdetermination - A Cultural History of the Faith of the Fathers* (Westport, Conn.: Lawrence Hill & Co., 1984).
- Frazier, Franklin E., *Race and Culture Contacts in the Modern World* (Boston: Beacon Press, 1957).

- Frederickson, George M., *The Black Image in the White Mind* (New York: Harper and Row, 1971).
- Fromm, Erich, "The Creative Attitude", *Creativity and Its Cultivation*, ed. H. H. Anderson (New York: Harper and Row, 1959).
- Fuhrmann, Manfred, "Rechtfertigung durch Identität - Über eine Wurzel des Autobiographischen", *Poetik und Hermeneutik VIII: Identität*, Hrsg. Odo Marquard und Karlheinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 685-90.
- Gaines, Ernest J., *A Gathering of Old Men* (New York: Vintage Books/Random House, 1984).
- Gaines, Ernest J., "Miss Jane and I", *Callaloo* 1, No.3 (May 1978), S. 23-38.
- Gaines, Ernest J., *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971; reprint Toronto/New York: Bantam Books, 1986).
- Gass, William H., *Habitations of the Word* (New York: Simon and Schuster, 1985).
- Gates, Jr., Henry-Louis, *Figures in Black: Words, Signs, and the Racial Self* (New York: Oxford University Press, 1987).
- Gates, Jr., Henry-Louis, "The blackness of Blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey", *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York/London: Methuen, 1984), S. 285-321.
- Gates, Jr., Henry-Louis, "Preface to Blackness: Text and Pretext", *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, eds. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of American, 1979), S. 44-69.
- Gates, Jr., Henry-Louis, "Binary Oppositions in Chapter One of Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave Written by Himself", *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, eds. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of American, 1979), S. 212-231.
- Gates, Jr., Henry-Louis, "Dis and Dat: Dialect and the Decent", *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, eds. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of American, 1979), S. 88-119.

- Gates, Jr., Henry-Louis, "Parody of Forms", *Saturday Review* 4 (March 1978), S. 28-29.
- Gates, Jr., Henry-Louis, "Flight to Canada", *Journal of Negro History* 63 (January 1978), S. 78-81.
- Gaudet, Marcia, u. Wooton, Carl, "Talking with Ernest Gaines", Vorabdruck aus *Porch Talk: Conversations with Ernest J. Gaines*, *Callaloo* 11, No.2 (Spring 1988), S. 229.
- Gayle, Jr., Addison, *The Way of the New World: The Black Novel in America* (New York: Doubleday, 1975).
- Gayle, Addison, Jr., ed., *The Black Aesthetic* (1971; Garden City, New York: Doubleday, 1973)
- Gayle, Jr., Addison, ed., *Black Expression: Essays by and about Black Americans in the Creative Arts* (New York: Weybright and Talley, 1970).
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973).
- Genovese, Eugene D., *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made* (New York, 1974).
- Gerald, Carolyn F., "The Black Writer and his Role", Addison Gayle, Jr., *The Black Aesthetic* (New York, 1971).
- Gergen, Kenneth J., "The Significance of Skin Color in Human Relations", in *Daedalus* 96, No.2 (1967), S. 390-406.
- Gibson, Donald B., "Individualism and Community in Black History and Fiction", *Black American Literature Forum* 11 (Winter 1977), S. 123-29.
- Girard, René, *La violence et le sacré* (Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972).
- Girard, René, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, trans. by Yvonne Freccero (Baltimore: Johns Hopkins University, 1965).
- Gliserman, Martin J., "David Bradley and Bradley's The Chaneyville Incident: The Belly of the Text", *American Imago*, 43.2 (Summer 1986), S. 97-120.
- Gossman, Lionell, "History and Literature", *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, eds. Robert H. Canary u. Henry L. Kozicki (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1978), S. 3-39.

- Gover, Robert, "An Interview with Ishmael Reed", *Black American Literature Forum* 12 (Spring 1978>), S. 13-15.
- Graham, Mareyamma, "Charles Johnson", *Dictionary of Literary Biography*, 33: *Afro-American Writers After 1955*, eds. Thadious M. Davis and Trudier Harris (Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1984), S. 124-28.
- Greene, J. Lee, "The Pain and the Beauty: The South, the Black Writer, and Conventions of the Picaresque", *The American South*, ed. Louis D. Rubin (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980), S. 264-287.
- Guillén, Claudio, *Literature as System* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971).
- Gutman, Herbert, *Slavery and the Numbers Game* (Urbana, 1975).
- Hamburger, Käte, *Logik der Dichtung*, ungekürzte Ausg. nach der 3. Aufl. (1957; Frankfurt a.M.: Klett-Cotta, 1977).
- Hantsch, Ingrid, *Semiotik des Erzählens* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975).
- Harper, Michael S./Stepito, Robert B., *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship* (Chicago/London: University of Illinois Press, 1979).
- Harris, Trudier, *Exorcising Blackness: Historical and Literary Lynching and Burning Rituals* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
- Hart, James D. Hart, *The Popular Book: A History of America's Literary Taste* (New York, 1950).
- Havelock, Erick A., "The Preliteracy of the Greeks", *New Literary History* 8, No.3 (Spring 1977), S. 369.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke in 20 Bänden, Bd. 12 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970).
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927; Nachdruck Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972).
- Heidegger, Martin, *Identität und Differenz* (Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1957).
- Hemenway, Robert, ed., *The Black Novelist* (Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing Company, 1970).

- Hemenway, Robert, "Are You a Flying Lark or a Setting Dove?", *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, eds. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of American, 1979), S. 122-152.
- Hemenway, Robert, *Zora Neale Hurston - A Literary Biography* (Chicago/London: University of Illinois Press, 1978).
- Henry, Joseph, "A MELUS Interview: Ishmael Reed", *MELUS* 11 (Spring 1984).
- Herskovits, Melville J., *The Myth of the Negro Past* (1941; reprint Boston: Beacon Press, 1958).
- Hight, Gilbert, *The Anatomy of Satire* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1962).
- Hill-Lubin, Mildred A., "»And the Beat Goes on...«: A Continuation of the African Heritage in African-American Literature", *College Language Association Journal* 23, No.2 (December 1979), S. 172-187.
- Hillman, James, "Psychology: Monotheistic or Polytheistic", *Spring* (1971), S. 200.
- Holborn, Hajo, "Greek and Modern Concepts of History", *Journal of the History of Ideas* 10 (1949), S. 3-13.
- Hooker, Thomas, "Meditation", *Colonial American Writing*, ed. Roy Harvey Pearce (New York: Holt, Reinhart and Winston, 1969), S. 103-9.
- Howarth, William L., "Some Principles of Autobiography", *New Literary History* 5 (1974), S. 367-71.
- Huggins, Nathan Irvin, *Voices from the Harlem Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1976).
- Hughes, Langston, *Selected Poems* (New York: Vintage Books, 1974).
- Hughes, Langston/Bontemps, Arna, eds., *The Book of Negro Folklore* (New York: Dodd, Mead & Company, 1959).
- Huizinga, Johan, "A Definition of the Concept of History", *Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer*, ed. H. G. Paton (1936; New York, 1963).

- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (New York: Methuen, 1984).
- Hurston, Zora Neale, "Characteristics of Negro Expression", *The Sanctified Church* (Berkeley, CA.: Turtle Island, 1984), S. 49-68.
- Hurston, Zora Neale, *Dust Tracks on a Road* (Philadelphia/New York: J. B. Lippincott, 1971).
- Hurston, Zora Neale, *Tell My Horse* (Philadelphia: Lippincott, 1938).
- Hurston, Zora Neale, *Their Eyes Were Watching God* (Philadelphia/New York: J. B. Lippincott, 1937).
- Hurston, Zora Neale, *Mules and Men* (Philadelphia: Lippincott, 1935).
- Iser, Wolfgang, "Möglichkeiten der Illusion im Historischen Roman: Sir Walter Scotts Waverly", *Poetik und Hermeneutik 1: Nachahmung und Illusion*, Hrsg. Hans Robert Jauß (1963; Nachdr. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), S. 147.
- Jackson, Blyden, *The Waiting Years: Essays on American Negro Literature* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977).
- JanMohamed, Abdul R., *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1983).
- JanMohamed, Abdul R., "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", in *Critical Inquiry* Vol.12, No.1 (Autumn 1985), S. 59-87.
- Jardine, Alice, *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1985).
- Jaspers, Karl, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (München, 1949).
- Jauß, Hans Robert, "Zur historischen Genese von Fiktion und Realität", *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*, Hrsg. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), S. 423-32.
- Jauß, Hans Robert, "Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte", *Formen der Geschichtsschreibung*, Hsg. Koselleck, Lutz und Rüsen (München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1982), S. 415-451.

- Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1977).
- Jay, Gregory S., "American Literature and the New Historicism: The Example of Frederick Douglass", *Boundary 2*, Vol.17, No.1 (Spring 1990), S. 211-42.
- Jefferson, Thomas, *Notes on the State of Virginia* (1861; reprint New York: Harper Torchbooks, 1964).
- Johnson, James Weldon, *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* (anonym. 1912; reprinted in *Three Negro Classics: Up From Slavery*, Booker T. Washington; *The Souls of Black Folk*, William E. B. DuBois; *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, James Weldon Johnson (New York: Avon Books, 1965).
- Johnson, Charles, *Oxherding Tale* (1982; New York: Grove Press, 1984).
- Johnson, Charles, "Reflections on Fiction, Philosophy, and Film: An Interview with Charles Johnson", *Callaloo* 4 (October 1978), S. 118-28.
- Jones, Gayl, *Corregidora* (1975; reprint Boston: Beacon Press, 1986).
- Jones, LeRoi, *Selected Plays and Prose of Amiri Baraka/LeRoi Jones* (New York: William Morrow & Co., 1979).
- Jones, LeRoi u. Neal, Larry, eds., *An Anthology of Afro-American Writing* (New York: William Morrow & Co., 1968).
- Jones, LeRoi, *Home - Social Essays* (New York: William Morrow & CO., 1966).
- Jones, LeRoi, *The Dead Lecturer* (New York: Grove Press, 1964).
- Jones, LeRoi, *The System of Dante's Hell* (1963; New York: Grove Press, 1966).
- Jordan, Winthrop, *White over Black* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968).
- Kahn, Ludwig, *Literatur und Glaubenskrisen* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1964).
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk* (1948; Nachdr. Bern/München: Francke Verlag, 1962).

- Kazin, Alfred, "The Self as History: Reflections on Autobiography", *Telling Lives: The Biographer's Art*, ed. M. Pachter (Washington, D.C.: New Republic Books, 1979).
- Kellogg, Robert, "Literature, Nonliterature, and Oral Tradition", *New Literary History* VIII, No.3 (Spring 1977), S. 531-535.
- Kent George E., *Blackness and the Adventure of Western Culture* (Chicago: Third World Press, 1972).
- Kent, George, "Ethnic Impact in American Literature: Reflections on a Course", *College Language Association Journal* 11 (September 1967).
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1966; reprint London, 1975).
- Kermode, Frank, "Novel and Narrative", *The Theory of the Novel*, ed. John Halperin (New York: Oxford University Press, 1974).
- Kierkegaard, Sören, *Die Wiederholung*, Gesammelte Werke 5. u. 6. Abteilung (Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1955).
- Klein, H. J., *Lehrbuch der Erdkunde für Gymnasien, Realschulen und ähnliche höhere Lehranstalten* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn: 1880).
- Klinkowitz, Jerome, "Reed's Slapstick History", *The Chicago Daily News Panorama* 25/26 (September 1976), S. 11.
- Kochman, Thomas, ed., *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1972).
- Koestler, Arthur, *The Act of Creation* (London, 1966).
- Kosellek, Reinhart, "Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte", *Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag* (Stuttgart 1967), S. 196-218.
- Kracauer, Sigfried, *History: The Last Things Before the Last* (New York: Oxford University Press, 1969).
- Kracauer, Sigfried, "Die Biographie als neubürgerliche Kunstform", *Das Ornament der Masse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 75-80.
- Kreuzer, Helmut, *Die Boheme* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968).

- Kronick, Joseph G., *American Poetics of History - From Emerson to the Moderns* (Baton Rouge/London: Louisiana State University Press, 1984).
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions* (1962; zweite, erweiterte Auflage Chicago: University of Chicago Press, 1970).
- Labov, William, *Language in the Inner City* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972).
- Labov, William and Waletzky, Joshua, "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience", *Essays on the Verbal and Visual Arts*, ed. June Helm (Seattle: University of Washington, 1967).
- Lämmert, Eberhard, "Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie", *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Kosellek u. WolfDieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 503-15.
- Landwehr, Jürgen, *Text und Fiktion* (München, 1975).
- Langer, Susan, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge, 1942).
- Laquerre, Michel S., *Voodoo Heritage* (Beverly Hills, CA.: SAGE, 1980).
- Lejeune, Phillippe, *Le pacte autobiographique* (Paris: Éditions du Seuil, 1975).
- Lenz, Günter H., "Making Our Own Future Text': Neo-HooDooism, Postmodernism, and the Novels of Ishmael Reed", in *Theorie und Praxis im Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hrs. Winfried Herget, Klaus Peter Jochum und Ingeborg Weber (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986), S. 325-27.
- Lessing, Theodor, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (Hamburg: Rütten & Loening, 1962).
- Lévi-Strauss, Claude, *Race et histoire* (1952; réédition Paris: Denoël, 1987).
- Levine, Lawrence, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery To Freedom* (1977; New York: Oxford University Press, 1978).
- Levine, Lawrence W., "Slave Songs and Slave Consciousness: An Exploration in Neglected Sources", in *Anonymous Americans: Explorations in Nineteenth-Century Social History*, ed. Tomaro K. Hareven (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971), S. 99-130.

- Lewis, Richard W. B., *The American Adam* (Chicago: University of Chicago Press, 1955).
- Locke, Alain, *The New Negro - Studies in American Negro Life* (1925; reprint New York: Atheneum, 1970).
- Long, Charles H., "Primitive/Civilized: The Locus of a Problem", *History of Religions* 20 (1980), S. 43-61.
- Lübbe, Hermann, "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie", *Poetik und Hermeneutik VIII - Identität*, Hrsg. Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 277-92.
- Lukács, Georg, *Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920; Nachdr. Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1963).
- Lukacs, John, *Historical Consciousness or the Remembered Past* (New York: Harper & Row, 1968).
- Mailer, Norman, "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster", *Advertisement for Myself* (1968; reprint London: Panther, 1972), S. 269-289.
- Major, Clarence, *Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971).
- Man, Paul de, "Reading and History", *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), S. 54-70.
- Marquard, Odo, "Der Philosoph als Stuntman", Gespräch in der *Süddeutschen Zeitung* (19/20 Sept. 1987), S. 161.
- Marquard, Odo, "Identität-Autobiographie-Verantwortung (ein Annäherungsversuch)", *Poetik und Hermeneutik VIII: Identität*, Hrsg. Odo Marquard u. Karl-Heinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 690-98.
- Martin, Jr., Waldo E., *The Mind of Frederick Douglass* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984).
- Martin, Peter, *Das rebellische Eigentum: Vom Kampf der Afro-Amerikaner gegen ihre Versklavung* (1985; Nachdr. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988).

- Martone, John, "Augustine's Fate: Self-Scripture, Conceptual Art, and the Horizons of Autobiography in America", *The Southern Review* 23, No.6 (1987), S. 589-604.
- Marx, Karl, *Der achtzehnte Brumaire* (Frankfurt a.M.: Verlag marxistische Blätter, 1971).
- Mbiti, John S., *African Religions & Philosophy* (New York: Praeger Publishers, 1970).
- Mbiti, John S., *Akamba Stories* (Oxford: Clarendon Press, 1966).
- McConnell, Frank, "Ishmael Reed's Fiction: Da HooDoo is Put on America", *Black Fiction*, ed. Robert A. Lee (London: Vision, 1980).
- McCullough, Ken, "Writers Should Be Able to Write Everything: Ken McCullough talks to Charles Johnson", *Coda: Poets and Writers Newsletter* 6 (September/October), S. 22-25.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction* (New York: Methuen, 1987).
- McKenzie, James, "Pole-Vaulting in Top Hats: A Public Conversation with John Barth, William Gass and Ishmael Reed", *Modern Fiction Studies* 22 (1976), S. 131-51.
- Meinecke, Friedrich, *Zur Geschichte der Geschichtsschreibung* (München: Oldenbourg, 1968).
- Meinecke, Friedrich, *Zur Theorie und Philosophie der Geschichte* (Stuttgart: Koehler, 1959).
- Meinecke, Friedrich, *Vom geschichtlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte*, 2. erweiterte Auflage (Leipzig: Koehler & Amelang, 1939).
- Melville, Herman, *Moby Dick* (New York/London: Norton & Company, 1967).
- Miller, Christopher L., *Blank Darkness: Africanist Discourse in French* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).
- Mink, Louis O., "Narrative Form as a Cognitive Instrument", *The Writing of History*, ed. Robert H. Canary und Henry Kozicki (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1978).

- Mintz, Sidney W., Richard Price, *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective* (Philadelphia: A Publication of the Institute for the Study of Human Issues, 1976).
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie*, Bd. 1, dritte stark vermehrte Auflage (1907; Frankfurt a.M.: G. Schulte-Bulmke, 1949).
- Mitchell-Kernan, Claudia, "Signifying", *Mother Wit from the Laughing Barrel*, ed. Alan Dundes (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1973), S.325.
- Montaigne, "Des Cannibales", in *Essais*, Bd.I (Paris: Gallimard, 1965), S. 302-317.
- Münch, Richard, *Die Kultur der Moderne, Bd.1: Ihre Entwicklung in England und Amerika* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1986).
- Nash, Manning, "Race and the Ideology of Race", in *Current Anthropology* 3 (1962), S. 285-288.
- Nazareth, Peter, "Heading Them Off at the Pass: The Fiction of Ishmael Reed", *The Review of Contemporary Fiction* 4, no.2 (1984), S. 208-226.
- Neuschäfer, Hans-Jürgen, *Boccaccio und der Beginn der Novelle* (München, 1969).
- Nicholas, Charles H., "The Origins of Uncle Tom's Cabin", *The Phylon Quarterly* 19 (1958), S. 328-344.
- Niebuhr, Reinhold, *The Self and the Dramas of History* (New York: Charles Scribner's Sons, 1955).
- Niebur, Reinhold, *Faith and History: A Comparison of Christian and Modern Views of History* (New York: Charles Scribner's Sons, 1951).
- Niehammer, Lutz, *Posthistoire: Ist die Geschichte zu Ende?* (Hamburg: Rowohlt, 1989).
- Nietzsche, Friedrich, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Werke Bd.1, 6. durchgesehene Auflage (München: Carl Hanser Verlag, 1969).
- Nordell, Roderick, "Where History Happens All At Once", *The Christian Science Monitor* 20 (October 1976), S. 25.
- Northouse, Cameron, "Ishmael Reed", *Conversations with Writers II* (Detroit: Gale, 1978), S. 212-254.

- O'Brien, John, "Ishmael Reed", in Joe David Bellamy, *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers* (Urbana: University of Illinois Press, 1974), S. 130-41.
- O'Brien, John, *Interviews with Black Writers* (New York: Liveright, 1973).
- O'Brown, Norman, *Closing Time* (New York, 1973).
- Ogunyemi, C. O., "The Africanness of The Conjure Woman and Feather Woman of the Jungle", in *Ariel E* 8 (1977), S. 17-30.
- Olney, James, "I Was Born': Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature", *Callaloo* 7, No. 1 (1984), S.46-73.
- Olney, James, *Metaphors of Self* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972).
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982).
- Ong, Walter J., *Interfaces of the Word* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1977).
- Ong, Walter J., "Oral Culture and the Literate Mind", *Minority Language and Literature*, Ed. Dexter Fisher (New York: Modern Language Association of America, 1977).
- Ong, Walter J., *The Presence of the Word* (New York: Yale University Press, 1967).
- Osofsky, Gilbert, ed., *Puttin' On Ole Massa* (New York: Harper & Row, 1969).
- Ostendorf, Bernd, "Violence and Freedom: The Covey Episode in Frederick Douglass' Autobiography", *Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Gesellschaft*, Hrs. Dieter Meindl u. Friedrich W. Horlacher (Erlangen: Universitätsbund Erlangen, 1985).
- Ostendorf, Bernd, "Literary Acculturation: What Makes Ethnic Literature »Ethnic«", *Le Facteur Ethnique Aux Etats-Unis et Aux Canada*, Monique Lecomte, Claudine Thomas, eds., (Lille, 1983), S. 149-61.
- Ostendorf, Bernd, *Black Literature in White America* (Sussex: Harvester Press, 1982).

- Ostendorf, Bernd, "Der amerikanische *Myth Criticism*: Überlegungen zu den Grenzen und Möglichkeiten einer literarischen Anthropologie", *Englische und amerikanische Literaturtheorie*, Erwin Wolf, ed. (Heidelberg: Carl Winter, 1979), S. 524-556.
- Ostendorf, Bernd, "From Folk Tale to Short Story: Ralph Ellison's 'Flying Home'", *Journal of the Folklore Institute* 13 (1976), S. 185-199.
- Ostendorf, Bernd, "Black Poetry, Blues, and Folklore: Double Consciousness in Afro-American Folklore", *Amerikastudien* 20 (1975), S. 209-259.
- Ostendorf, Bernd, *Der Mythos in der Neuen Welt* (Frankfurt, 1971).
- Pabst, W., *Novellentheorie und Novellendichtung*, (Heidelberg, 1967).
- Pannenberg, Wolfhart, "Identität und Wiedergeburt", *Poetik und Hermeneutik VIII: Identität*, Hrsg. Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979), S. 607-11.
- Parrington, Vernon L., *Main Currents in American Thought, Vol. I: The Colonial Mind* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1958).
- Pascal, Roy, *Die Autobiographie - Gestalt und Gehalt* (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965).
- Pasteur, Alfred P., and Toldson, Ivory L., *Roots of Soul: The Psychology of Black Expressiveness* (New York, 1982).
- Peper, Jürgen, *Bewußtseinslagen des Erzählens und Erzählte Wirklichkeiten* (Leiden, 1966).
- Platon, "Des Sokrates Verteidigung", *Sämtliche Werke*, Bd.1, Hrsg. Ernesto Grassi (Hamburg: Rowohlt, 1984).
- Platon, "Phaidros", *Sämtliche Werke*, Bd.4, Hrsg. Ernesto Grassi (Hamburg: Rowohlt, 1984).
- Poenicke, Klaus, *Dark Sublime: Raum und Selbst in der amerikanischen Romantik* (Heidelberg: Winter, 1972).
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde* (New York, 1971).
- Press, Gerald A., "History and the Development of the Idea of History in Antiquity", *History and Theory* 16 (1977), S. 280-96.

- Putnam, Hilory, *Reason, Truth and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
- Pütz, Manfred, "Thomas Pynchon's V.: Geschichtserfahrung und narrativer Diskurs", *Ordnung und Entropie: Zum Romanwerk von Thomas Pynchon*, Hrsg. Heinz Ickstadt (Hamburg: Rowohlt, 1981), S. 75-103.
- Raulff, Ulrich, Hrsg., *Vom Umschreiben der Geschichte: Neue historische Perspektiven* (Berlin: Wagenbach, 1986).
- Rawick, George P., *From Sundown to Sunup: The Making of the Black Community* (Westport, Conn.: Greenwood Publishing, 1972).
- Reed, Ishmael, *Flight to Canada* (1976; New York: Avon Books, 1977).
- Reed, Ishmael, *Conjure* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1972).
- Reed, Ishmael, "Neo-HooDoo Manifesto", ursprünglich erschienen in *Los Angeles Free Press* (Sep. 1970), S. 18-24.
- Reed, Ishmael, *Yellow Back Radio Broke-Down* (Garden City: Doubleday, 1969).
- Reed, Ishmael, *Shrovetide in Old New Orleans* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1978).
- Reilly, John M., "The Reconstruction of Genre as Entry into Conscious History", *Black American Literature Forum* 13 (Spring 1979), S. 3-6.
- Rhodes, Richard, "Reed's Merger of Past and Present", *The Chicago Tribune Book World* 3 (October 1976), S. 2-6.
- Rice, Duncan, "New Introduction", in Josiah Henson, *Uncle Tom's Story of His Life* (1877; reprint London: Frank Cass & Co., 1971).
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago, 1983).
- Rigaud, Milo, *Secrets of Voodoo* (San Francisco: City Lights, 1985).
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* (Paris: Les Éditions De Minuit, 1963).
- Rosenblatt, Roger, "Black Autobiography: Life as the Death Weapon", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), S. 169-180.

- Rosenblatt, Roger, *Black Fiction* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974).
- Rosenthal, Regine, *Die Erben des Lazarillo: Identitätsfrage und Schlußlösung im pikarischen Roman* (Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang, 1983).
- Rowell, Charles H., "This Louisiana Thing That Drives Me: An Interview with Ernest J. Gaines", *Callaloo* 1, No.3 (May 1978), S. 35-36.
- Ruh, Shirley Booker, "Overcoming the Past: Identity and Historical Consciousness in Past World War II German, Black American and Jewish American Short Stories and Novels", *DAI* 45 (January 1985), S. 2094.
- Sadoff, Dian F., "Black Matrilineage: The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 11, No.1 (Autumn 1985), S. 4-26.
- Said, Edward W., *The Word, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983).
- Said, Edward, "Molestation and Authority in Narrative Fiction", *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller (New York/London: Columbia University Press, 1971), S. 47-68.
- Sammarcelli, Françoise, "Cliothérapie, Historiographie, Discours romanesque: pour une aporie de l'interprétation?", *Revue française d'études américaines* 12, n.31 (Février 1987), S. 93-106.
- Sayre, Robert F., "Autobiography and the Making of America", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), S. 147.
- Schadewaldt, Wolfgang, *Die Anfänge der Geschichtsschreibung bei den Griechen: Herodot/Thukydides* (1959, 1961/62; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982).
- Scheurmann, Erich, Hrsg., *Der Papalagi: Die Reden des SüdseeHäuptlings Tuiaavii aus Tiavea* (1920; erweiterte Neuauflage Zürich: Tanner & Staehelin, 1977).
- Schmidt, Alfred, *Geschichte und Struktur: Fragen einer marxistischen Historik* (München: Carl Hanser Verlag, 1971).
- Schmitz, Neil, "Neo-Hoodoo: The Experimental Fiction of Ishmael Reed", *Twentieth Century Literature* 20 (April 1974), S. 126-140.
- Scholes, Robert, and Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1966).

- Schöpp, Joseph C., *Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen der Postmoderne* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1990).
- Searle, John, *Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).
- Seitel, Peter, *See So That We May See: Performances and Interpretations of Traditional Tales from Tanzania* (Bloomington/London: Indiana University Press, 1980).
- Sekora, John, und Turner, Darwin, eds. *The Art of Slave Narrative: Original Essays in Criticism and Theory* (Macomb, Ill.: University of Illinois Press, 1982).
- Sekora, John and Baker, Jr., Houston A., "Written off: Narratives, Master Texts, and Afro-American Writing from 1760 to 1945", *Studies in Black American Literature: Vol.I*, eds. Joe Weixlmann and Chester F. Fontenot (Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1984), S. 43-62.
- Settle, Elizabeth & Thomas, *Ishmael Reed: A Primary and Secondary Bibliography* (Boston: Hall, 1982).
- Shea, Daniel B., *Spiritual Autobiography in Early America* (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1968).
- Shultz, Elizabeth, "The Heirs of Ralph Ellison", *CLA Journal* 22 (December 1978), S.101-122.
- Simmel, Georg, *Das individuelle Gesetz: Philosophische Exkurse* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1968).
- Simmons, Gloria/Hutchinson, Helene D., *Black Culture: Reading and Writing Black* (New York: Rinehart and Winston, 1972).
- Simpson, George Eaton, *Black Religions in the New World* (New York: Columbia University Press, 1978).
- Slotkin, Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1973).
- Smith, Page, *The Historian and History* (New York: Alfred A. Knopf, 1964).
- Smith, Sidonie, *Where I'm Bound: Patterns of Slavery and Freedom in Black American Autobiography* (Westport, Conn.: Greenwood, 1978).

- Smith, Valerie, *Self-Discovery and Authority in Afro-American Narrative* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987).
- Smith, Valerie, "David Bradley", *Dictionary of Literary Biography*, 33: *Afro-American Writers After 1955*, eds. Thadious M. Davis and Trudier Harris (Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1984), S. 28-32.
- Smitherman, Geneva, *Talkin' and Testifyin' - The Language of Black America* (Boston, Houghton Mifflin, 1977).
- Snead, James A., "Repetition as a figure of black culture", *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gates, Jr. (New York: Methuen, 1984), S. 59-79.
- Sollers, Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* (New York: Oxford University Press, 1986).
- Sollers, Werner, "Theory of American Ethnicity, Or: ' ? S Ethnic? /T/ And American /T/, De Or United (W) States S S1 And Theor?'" , *American Quarterly*, Vol. 33, No. 3 (1981), S. 257-83.
- Soumah, Malich, "La litterature orale", *Notre librairie* 88/89 (1987), S. 23-32.
- Spengemann, William C., u. Lundquist, L. R., "Autobiography and the American Myth", *American Quarterly* XVII, No.3 (Fall 1965), S. 501-19.
- Stanzel, Franz K., *Typische Formen des Romans*, 9. Auflage (1964; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979).
- Starling, Marion Wilson, *The Slave Narrative: Its Place in American History* (Boston: G.K. Hall of Boston, 1981).
- Starobinski, Jean, "The Style of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), S.73-83.
- Stepto, Robert B., "Narration, Authentication, and Authorial Control in Frederick Douglass' Narrative of 1845", *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*, eds. Dexter Fisher and Robert B. Stepto (New York: The Modern Language Association of American, 1979), S. 178-191.
- Stepto, Robert B., *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative* (Urbana: University of Illinois Press, 1979).
- Stierle, Karlheinz, "Geschichte als Exemplum - Exemplum als Geschichte: Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte", *Poetik und Hermeneutik 5:*

- Geschichte - Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S. 347-76.
- Stierle, Karlheinz, "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte", *Poetik und Hermeneutik 5: Geschichte -Ereignis und Erzählung*, Hrsg. Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), S.530-34.
- Stock, Brian, "Historical Worlds, Literary History", *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989), S. 44-57.
- Stone, Albert E., *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982).
- Stromberg, R. N., "History in the Eighteenth Century", *Journal of the History of Ideas* 12 (1951), S. 295-304.
- Susman, Warren I., "History and the American Intellectual: Uses of a Usable Past", *American Quarterly* XVI, No.2 (Summer 1964), S. 245.
- Szwed, John F., "An American Anthropological Dilemma: The Politics of Afro-American Culture", *Reinventing Anthropology*, Hymes, Dell (eds.), (New York, 1969).
- Taylor, Clyde, "Black Folk Spirit and the Shape of Black Literature", *Black World* (August 1972), S. 31.
- Taylor, Gordon O., *Chapters of Experience: Studies in 20th-Century American Autobiography* (New York: St. Martin's Press, 1983).
- The New English Bible* (London: Oxford University Press, 1970).
- Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy* (New York: Vintage Books, 1984).
- Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion: Icon and Art* (Berkeley: University of California Press, 1974).
- Thompson, William Irwin, *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality, and the Origins of Culture* (New York: St. Martin's, 1981).
- Thukydides, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, herausg. und übertr. von Georg Peter Landmann, 3. Auflage (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981).

- Todorov, Tzvetan, *The Poetics of Prose*, engl. Übers. Richard Howard (New York: Cornell University Press, 1977).
- Trevor-Roper, H. R., "The Historical Philosophy of the Enlightenment", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 27 (1963), S. 1667-87.
- Tschizewskij, Dimitrij, "Satire und Grotteske", *Poetik und Hermeneutik VII: Das Komische*, Hrsg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976), S. 269-78.
- Turner, Frederick Jackson, "The Significance of History" (1891), *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*, ed. Fritz Stern (Cleveland, NY: The World Publishing Company, 1956), S. 198-208.
- Vanderbeet, Richard, "The Indian Captivity Narrative as Ritual", *American Literature* 43 (Jan., 1972), S. 548-562.
- Vassa, Gustavus, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* (London, 1789).
- Walker, Sheila, "Black English: Expression of the Afro-American Experience", *Black World* 20, No.8 (June 1971), S. 4-16.
- Ward, Jerry W., "Ishmael Reed and the Problem of Modernity", *Center for African and African-American Studies - Occasional Paper No.18* (Atlanta, Georgia: Atlanta University, 1975).
- Warning, Rainer, "Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion", *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*, Hrsg. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983), S. 183-206.
- Watkins, Mel, "Thirteen Runaway Slaves and David Bradley", *The New York Times Book Review* (April 19, 1981), S. 7.
- Weber, Max, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", *Die protestantische Ethik I*, Hrsg. Johannes Winckelmann (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 5. überarb. Aufl., 1979).
- Weintraub, Karl J., "Autobiography and Historical Consciousness", *Critical Inquiry* 1 (June 1975).
- Weintraub, Karl J., *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

- Weiss, Wolfgang, "Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire", *Die englische Satire* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), S. 1-16.
- Weixlmann, Joe/Fikes, Jr., Robert, "Mapping Out the Gumbo Works: An Ishmael Reed Bibliography", *Black American Literature Forum* 12 (Spring 1978), S. 24-29.
- Wheatley, Phillis, *The Poems of Phillis Wheatley*, ed. Julian D. Mason, Jr. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966).
- White, Hayden, "»Figuring the nature of the Times deceased«: Literary Theory and Historical Writing", *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989), S. 19-43.
- White, Hayden, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986).
- White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1982).
- White, Hayden, "The Problem of Change in Literary History", *New Literary History* 7 (1975), S.97-112.
- White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1973).
- White, Jr., Lynn, "Christian Myth and Christian History", *Journal of the History of Ideas* 3 (1942), S. 145-58.
- Wideman, John Edgar, "Black Fiction and Black Speech", *Write and Speak: America and the Ethnic Experience*, ed. Jules Chametzky (Institute for Advanced Study in the Humanities, 1984).
- Williams, Kenny J., *They Also Spoke: An Essay on Negro Literature in America, 1787-1930* (Nashville, Tenn.: Townsend Press, 1970).
- Wright, Jay, "Desire's Design, Vision's Resonance: Black Poetry's Ritual and Historic Voice", *Callaloo* 10 (Winter 1987), S. 13-27.
- Wright, Richard, "The Literature of the Negro in the United States", *White Man Listen!* (1957; reprint New York: Doubleday, 1964), S. 69-105.

NAMENSREGISTER

- Abish, Walter 107
 Adams, John 96
 Adams, Henry 57
 Ali, Muhamed 17
 Andrews, William L. 146, 148, 149, 151, 202
 Appolinaire 34
 Aristoteles 75, 78, 109

 Bacon, Francis 42
 Baldwin, James 24, 113, 204
 Balzac, Honoré de 80
 Bambara, Toni Cade 14, 205
 Bancroft, George 34
 Barante, Prosper de 28
 Barth, John 9, 10, 107, 182
 Barthes, Roland 33, 37, 79
 Baudelaire, Charles 127
 Bell, Bernard W. 12
 Ben-Amos, Dan 68, 70
 Beneviste, Emile 147
 Benjamin, Walter 31, 71, 72, 84
 Bercovitch, Sacvan 94
 Bergson, Henri 163
 Bibb, Henry 149
 Bigsby, C. W. E. 16
 Blake, Susan 69
 Blanckenburg, Friedrich von 102
 Bloom, Harold 146
 Blumenberg, Hans 45
 Boccaccio 52, 110
 Bourjaily, Vance 162
 Boyle, T. Coraghessan 9
 Bradley, David 9, 14, 19, 25, 27, 111, 161, 163, 205
 Brown, William Wells 22-24, 152, 153
 Burke, Kenneth 93
 Burroughs, William 9, 182

 Butler, Octavia E. 9

 Cäsar, Julius 147
 Certeau, Michel de 11
 Chesnutt, Charles W. 24, 65
 Collingwood, R. G. 40, 41
 Conrad, Joseph 28, 71
 Cooper, James Fenimore 129
 Coover, Robert 10, 107
 Cullen, Countee 173

 Dante 52, 189
 Danto, Arthur C. 10, 32, 204
 Davis, Jefferson 143
 Delany, Samuel R. 206
 Descartes 182
 Dilthey, Wilhelm 86
 Douglass, Frederick 21, 24, 59, 60, 64, 150-152, 191
 Droysen, Johann Gustav 30
 DuBois, W. E. B. 24, 25, 173
 Dunbar, Paul Lawrence 173

 Edwards, Jonathan 94, 95
 Eliade, Mircea 160
 Ellison, Ralph 15, 19, 113, 122, 138, 188
 Emerson, Ralph Waldo 34, 94, 95

 Fanon, Frantz 50, 55, 56
 Faulkner, William 74, 107, 108, 112, 116, 129, 131
 Feyerabend, Paul 30
 Fielding, Henry 185
 Foucault, Michel 48-50, 192
 Fox, Robert E. 136, 137, 206
 Franklin, Benjamin 59, 93, 97
 Freud, Sigmund 157
 Frisch, Max 80

- Fuhrmann, Manfred 29, 30

 Gaan, Margaret 9
 Gaines, Ernest J. 19, 83, 109, 112, 113, 114, 117, 129, 185, 205
 Gates, Jr., Henry Louis 46, 117, 142, 183
 Goethe, Johann Wolfgang 102
 Gogol, Nikolai W. 112
 Grabbe, Christian Dietrich 48

 Haley, Arthur 19
 Hamburger, Käte 78, 80-83, 191
 Hammon, Jupiter 58
 Havelock, Erick 76
 Hawthorne, Nathaniel 94
 Hegel, Georg W. F. 35-38, 57, 104, 131, 182
 Heidegger, Martin 27, 93, 172, 182
 Hekataios 39
 Heller, Joseph 182
 Hemingway, Ernest 112, 129
 Henson, Josiah 141-143
 Herodot 29, 39, 40, 42, 76, 78, 89
 Hesiod 89
 Hillman, James 157-158
 Hölderlin, Friedrich 60
 Homer 76
 Hooker, Thomas 95
 Hughes, Langston 123, 173
 Hurston, Zora Neale 24, 25, 46, 47, 71, 72, 113, 117, 165, 202
 Husserl, Edmund 182

 Iser, Wolfgang 107
 Isokrates 90

 Jackson, Andrew 68, 185
 James, C. L. R. 25
 James, Henry 100
 Jauss, Hans Robert 154
 Jefferson, Thomas 22, 23, 153, 155, 157
 Johnson, Charles 14, 15, 20, 26, 146, 151, 161, 167, 182, 184, 192, 201, 205
 Johnson, James Weldon 24, 156
 Jones, Gayl 19, 163, 171, 205
 Jones, LeRoi/Baraka, Amiri 17, 18, 19
 Joyce, James 107

 Kant, Immanuel 182
 Karenga, Ron 17
 Kayser, Wolfgang 105
 Kermode, Frank 31, 162

 La Rochefoucauld 147
 Lämmert, Eberhard 31, 101, 106
 Lee, Robert E. Lee 144
 Levine, Lawrence 20, 61-63
 Lincoln, Abraham 68, 140, 156, 157
 Lübbe, Hermann 86, 90
 Lukács, Georg 103, 104, 108

 Mailer, Norman 72
 Malcolm X 17
 Marquard, Odo 37
 Marshall, Paule 205
 Marx, Karl 182
 Mather, Cotton 94
 Mbiti, John S. 69
 Melville, Herman 24, 94, 189, 198
 Mink, Louis O. 74
 Misch, Georg 88, 89, 92
 Mitchell-Kernan, Claudia 184
 Montaigne 53
 Morrison, Toni 14, 20, 205

 Nabokov, Vladimir 107
 Neal, Larry 15
 Nietzsche, Friedrich 10, 27, 38-41, 88, 161, 197
 Northup, Solomon 151

 O'Brien, John 134, 142
 Oates, Joyce Carol 9

- Parker, Charlie 136
 Parmenides 93
 Pascal, Roy 87, 92
 Platon 50, 51, 90, 182
 Proust, Marcel 107
 Pynchon, Thomas 9, 182
- Randolph, Peter 151
 Ranke, Leopold von 73
 Reed, Ishmael 20, 23, 72, 85,
 134-139, 141-144, 146, 152, 154,
 157-159, 205
 Rigaud, Milo 136
 Rosenblatt, Roger 98
- Said, Edward 34, 44
 Sartre, Jean-Paul 50
 Schadewaldt, Wolfgang 41, 76
 Schlegel, Friedrich 102
 Schliemann, Heinrich 75
 Scott, Walter 102, 103, 107
 Seume, Johann Gottfried 34
 Silko, Leslie 9
 Snead, James A. 13, 31
 Sokrates 29, 30, 90-91
 Spengemann, William C. 95
 Stanzel, Franz K. 82
 Starobinski, Jean 145-146
 Sterne, Laurence 107
 Stierle, Karlheinz 110, 111, 122
 Stock, Brian 203
 Stowe, Harriet Beecher 22, 85,
 141, 142
- Thompson, John 151
 Thoreau, Henry David 94
 Thukydides 39, 40, 42, 89
 Tolstoi, Leo N. 112
 Toomer, Jean 24, 48, 113, 173
 Turgenev, Iwan S. 112
 Turner, Frederick Jackson 28,
 34
 Twain, Mark 112, 129
- Valenzuela, Luisa 9
 Walker, Alice 14, 205
 Walker, David 151
 Walker, Margaret 19, 25
 Washington, Booker T. 138
 Washington, Madison 24
 Watkins, Mel 162
 Weixlmann, Joe 9
 Wheatley, Phillis 56, 57
 White, Hayden 10, 54, 55
 202, 203
 Whitman, Walt 94
 Williams, Sherley Ann 9, 20
 Williams, John A. 141
 Willis, Susan 14, 205
 Winthrop, John 155
 Wright, Richard 23, 113, 131,
 141

Arbeiten zur Amerikanistik

Herausgegeben von Prof. Dr. Peter Freese

- Band 1 *Peter Freese (ed.)*
 Religion and Philosophy
 in the United States of America
 Proceedings of the German-American Conference
 at Paderborn, July 29 - August 1, 1986
 Essen 1987, 782 Seiten in zwei Teilbänden
 (das Werk wird nur geschlossen abgegeben), DM 78,00 ISBN 3-89206-388-1
- Band 2 *Herwig Föllmi/Dieter Scholz (eds.)*
 E.L. Doctorow: A Democracy of Perception
 A Symposium with and on E.L. Doctorow
 Essen 1988, 203 Seiten, DM 42,00 ISBN 3-89206-329-6
- Band 3 *Peter Bischoff (ed. and introd.)*
 Studies of the Early American West
 Essen 1989, 211 Seiten, DM 46,00 ISBN 3-89206-369-6
- Band 4 *Peter Freese*
 'America: Dream or Nightmare?
 Reflections on a Composite Image
 Essen 1990, 380 Seiten, DM 63,00 ISBN 3-89206-346-X
- Band 5 *Klaus Benzack*
 The Threat of History
 Geschichte und Erzählung im afro-amerikanischen
 Roman der Gegenwart
 Essen 1991, 240 Seiten, DM 44,00 ISBN 3-89206-377-X
- Band 6 *Peter Freese (ed.)*
 Germany and German Thought in American
 Literature and Cultural Criticism:
 Proceedings of the German-American Conference
 in Paderborn, May 16 - 19, 1990
 Essen 1990, 512 Seiten, DM 68,00 ISBN 3-89206-382-6

Bitte fordern Sie das vollständige Reihenverzeichnis
 oder unseren aktuellen Gesamtzustellungsan.