

Translating Race
Literarische Darstellungen und deutsche Übersetzungen
des Afroamerikanischen

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (06)
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Annika Kathrin Rosbach
aus Hanau

Germersheim
2017

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	3
Einleitung	5
1 Silencing Blackness: Harriet Beecher Stowe, <i>Uncle Tom's Cabin</i> (1852)	39
2 Othering Blackness: Zora Neale Hurston, <i>Their Eyes Were Watching God</i> (1937)	93
3 Marginalizing Blackness: Alice Walker, <i>The Color Purple</i> (1982) und Kathryn Stockett, <i>The Help</i> (2009).....	135
4 Axiomatizing Blackness: US-amerikanische Passing-Romane und ihre deutschsprachigen Übersetzungen	185
Schlussbetrachtung: Caricaturizing Blackness.....	237
Abkürzungsverzeichnis	251
Literaturverzeichnis.....	253

Vorbemerkung

Der Limitationen meines Dissertationsprojekts in Bezug auf die Allgemeingültigkeit und Objektivität des Vorgehens und der Ergebnisse bin ich mir bewusst. Zum einen sind die in dieser Arbeit analysierten Übersetzungsstrategien nicht per se rassifizierend oder gar rassistisch; dies können sie stets nur in dem engen Kontext sein, in dem sie werkspezifisch angewandt werden. Zum anderen kann ich als Weiße Autorin dieser Arbeit nicht nachempfinden, welche Spuren der Verletzung rassifizierend bzw. rassistisch gefärbte Texte bzw. Übersetzungen in Schwarzen Leserinnen und Lesern hinterlassen. Das muss ich, selbst Übersetzerin, jedoch nicht, um zu wissen, dass solche Verletzungen inakzeptabel und zu vermeiden sind. Deshalb behalte ich mir für meine Analysen der von Weißen und Schwarzen Autorinnen und Autoren verfassten Romane und Übersetzungen in dieser Arbeit jene Aufgeschlossenheit vor, die die Historikerin Rebecca Sharpless in einem Interview treffend folgendermaßen formuliert hat: „As a white woman who has written a book about African American women, I am sensitive to the possibility of overstepping my boundaries or simply Not Getting It. But [...] while an outsider’s perspective is different from an insider’s, it doesn’t have to be all wrong“ (Bush o. S.).

*For it is language more than anything else that reveals and validates one's existence,
and if the language we actually speak is denied us,
then it is inevitable that the form we are permitted to assume historically
will be one of caricature, reflecting someone else's literary or social fantasy.*
(Alice Walker)¹

Einleitung

Harriet Beecher Stowes weltberühmter sklavereikritischer Roman *Uncle Tom's Cabin; Or, Life among the Lowly* erschien 1852, nur ein Jahr nach seiner Erstveröffentlichung in amerikanischer Sprache, erstmals auf Deutsch. Der mit *Onkel Tom's Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten des freien Nordamerika* betitelten Übersetzung vorangestellt ist eine Einleitung, in der der Übersetzer, ein Dr. Ungewitter, sein translatorisches Vorgehen erläutert:

Das englische Original [...] ist 329 enggedruckte Octavseiten stark; und eine getreue und vollständige Uebersetzung desselben würde dem deutschen Leser schwerlich sehr behagen; schon wegen der vielen und langen, im Provinzialdialekt und Neger-Englisch geführten Gespräche, die freilich dem nordamerikanischen und englischen Leser sehr zusagen mögen, weil er nordamerikanisch oder englisch denkt und fühlt [...], die aber für den deutschen Leser ermüdend sind, indem sie ihn in einen Ideenkreis führen, der ihn durchaus nicht interessieren kann. Sie würden, vollständig wiedergegeben, auf ihn ungefähr den nämlichen Eindruck machen, wie auf den Engländer oder Nordamerikaner plattdeutsche Gespräche zwischen Bauern in den deutschen Marschländern der Nordseeküste bei Abschließung eines Mastochsen- oder Pferdehandels. [...] Genug, wenn ihm der Totaleindruck bleibt, und der Hauptfaden der Erzählung festgehalten wird. Er erhält demnach das englische Original in einer abgekürzten deutschen Bearbeitung, in der jedoch nichts Wesentliches ausgelassen ist, und die dem deutschen Leser im deutschen Sinne und in deutscher Auffassungsweise genau wiedergibt, was das Original mit vielem Wortschwall und häufigen Abschweifungen erzählt. (*OTH* 1852, Ungewitter 6-7)

Das von den Schwarzen² Romanfiguren in *Uncle Tom's Cabin* gesprochene „Neger-Englisch“ identifiziert der Übersetzer in seinem Vorwort als schwerwiegendes

¹ Das Zitat stammt aus Alice Walkers Essay „Coming In From the Cold“ (58), der 1988 in einem Sammelband kürzerer Prosa und autobiografischer Schriften von Walker (*Living By the Word. Selected Writings 1973-1987*) veröffentlicht wurde.

² Mit der Kapitalisierung der Begriffe *Schwarz*, *Weiß* und ihrer Derivate wird darauf verwiesen, dass sie keine biologischen Attribute beschreiben, sondern auf dem Konstrukt „Rasse“ gründen. Der Begriff Schwarz ist eine von vielen Schwarzen selbst gewählte, selbstermächtigende und selbstaffirmative Benennung. Der

Übersetzungsproblem. Das Afroamerikanische lasse sich, weil es kulturspezifische Assoziationen aufrufe, nicht im Sinne vergnüglicher Lektüre für das deutsche Lesepublikum in die deutsche Sprache übertragen. Auch seine übersetzungsstrategische Lösung für das „Problem“ legt der Übersetzer offen. Kurzerhand lässt er Stowes Schwarze Romanfiguren im Deutschen verstummen, indem er ihre direkten Redeanteile weitgehend omittiert oder in der Stimme des Erzählers bzw. der Erzählerin stark kürzend paraphrasiert. Die Selbstbewertung seines übersetzerischen Eingreifens ist widersprüchlich. Inhaltliche Treue zum „Original“³ beanspruchend, gibt Dr. Ungewitter ideologische Verschiebungen zu. Stowes Geschichte hat er in „deutscher Auffassungsweise“ neu erzählt und in dieser ist die Sprache versklavter Schwarzer in Stowes Amerika seiner Ansicht nach „nichts Wesentliches“. Implizit drückt sich darin die Auffassung aus, es sei grundsätzlich irrelevant, was Schwarze zu sagen haben, und wird zugleich die Bedeutung der Rede Weißer Romanfiguren hervorgehoben, die bei Stowe weitgehend das als Standard wahrgenommene⁴ Amerikanische Englisch sprechen. Während Dr. Ungewitter die Sprache der Schwarzen Romanfiguren explizit und stereotyp⁵ als ein exotisches „Anderes“

Begriff Weiß beschreibt eine privilegierte Positionierung, die nur in Opposition zur Deprivilegierung von Schwarz-Sein existieren kann. Die im wissenschaftlichen Diskurs zum Thema „Rasse“ und Rassismus oft vorgeschlagene Klein- und Kursivschreibung von Weiß (z. B. Nduka-Agwu/Hornscheidt 27-8) lehne ich ab, weil sie die de facto existierenden Ungleichheiten zwischen Schwarz und Weiß im Schriftbild reproduzieren. Dies kann nicht im Interesse einer wissenschaftlichen Arbeit sein, die durch das Aufzeigen rassifizierter Übersetzungsstrategien gegen die Verbreitung rassifizierter Ideologie über (übersetzte) Literatur angeht.

³ Der Begriff des „*Originals*“ lässt sich definitorisch nicht genau festlegen (vgl. Bassnett), weshalb er in dieser Arbeit in Anführungszeichen verwendet wird.

⁴ Das Amerikanische Englisch gilt in Abgrenzung zum Afroamerikanischen als Standardsprache und wird in dieser Arbeit wie das Standarddeutsche auch kurz als Standard bezeichnet. Tatsächlich existiert jedoch kein normativ-standardisiertes Amerikanisch, da es in den heutigen USA noch nie offizielle Sprachinstitute zur Festlegung einer Norm-/Standardsprache gab. Zu den Eigentümlichkeiten der „Sprachenpolitik“ der Vereinigten Staaten von Amerika zählt zudem, dass es weder eine gesetzlich verankerte offizielle Amtssprache „Englisch“ gibt noch Einigkeit hinsichtlich der Bezeichnung dieses „Englisch“ besteht (Miller).

⁵ Der Begriff *Stereotyp* stammt ursprünglich aus der Druckersprache, wo er eine starre Druckplatte bezeichnete. Erstmals 1922 vom US-amerikanischen Medienkritiker Walter Lippmann in *Public Opinion* im Sinne fixer Bilder in der menschlichen Wahrnehmung der Welt verwendet, hat sich die Stereotypenforschung von ihrem primären Anwendungsgebiet, den Sozialwissenschaften, inzwischen auch als Teilbereich der Geschichts-, Kultur- Sprach- und Literaturwissenschaften etabliert. Disziplinübergreifender Konsens scheint hinsichtlich der folgenden Merkmale von Stereotypen zu bestehen: Als verallgemeinernde, kategorisierende Interpretationen und Projektionen der Wirklichkeit dienen Stereotypen zunächst der perzeptiven Vereinfachung menschlicher Erfahrungen der Realität. Diese Vereinfachung rührt insbesondere daher, dass die Anwendung von Stereotypen in der Regel nicht auf persönlicher Erfahrung, sondern auf tradierten,

markiert, bleibt die Sprache der Weißen Romanfiguren in seinem Vorwort unerwähnt – unmarkiert – und wird somit als Norm präjudiziert. Hierin wird implizit die Polarisierung einer Schwarzen und einer Weißen „Rasse“ aufgerufen, d. h. eine ideologische Kategorisierung, die ausgehend vom physischen Merkmal Hautfarbe den Trägern dieses Merkmals Kollektivattribute zuschreibt und dadurch das Potenzial für Bewertungen als höher- und minderwertige Menschen – für Rassismus – birgt. Jene Kategorisierung galt zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als Ungewitter seine Übersetzung verfasste, seit den essenzialistischen „Rassen“-Theorien⁶ von Immanuel Kant und Johann Friedrich Blumenbach unter anderem auf Grundlage biologischer, kultureller oder sozialer Abstammungs- und Herkunftskonstruktionen als wissenschaftlich fundiert.⁷

Müssen in Dialogen mit Weißen Figuren einzelne Wortbeiträge Schwarzer Redner zugunsten des Sinnzusammenhangs doch reproduziert werden, macht Dr. Ungewitter die Schwarzen Romanfiguren zu Sprechern des Standarddeutschen⁸, das im Gegensatz etwa zu dem von ihm in seinem Vorwort erwähnten Plattdeutschen den praktischen Vorteil besitzt,

bequem übernehmbaren Kategorisierungen beruht. In einem zweiten Schritt dienen stereotype Kategorien in Bezug auf Gruppen von Menschen der Unterscheidung in das „Selbst“ und das „Andere“ und in der Folge zur Definition und Rechtfertigung des eigenen Verhaltens gegenüber dem als „anders“ Wahrgenommenen. Dabei handelt es sich aufgrund des emotionalen Charakters von Stereotypen nicht um neutrale Aussagen, sondern werden „Werthierarchien“ (35) zwischen dem Selbst und dem Anderen konstruiert, die nicht per se dazu dienen, das Andere als das Schlechtere darzustellen, sondern durch die auch der Wunsch des Besserseins als das Andere zum Ausdruck kommen kann. (Hahn/Hahn 35)

⁶ „Rasse“ steht in Anführungszeichen, um den Begriff aus konstruktivistischer Sichtweise und in Abgrenzung von der oben definierten rassistisch essenzialistischen Verwendung als „soziokulturelle Konstruktion des Rassismus [... und...] als dekonstruierende und politische Analysekategorie“ (Arndt 200) auszuweisen. Gleichsam sei auf die Problematik der bislang Nichtverfügbarkeit eines neutraleren Begriffs hingewiesen, der die Anführungszeichen unnötig machen würde (vgl. dazu auch Kapitel 4 dieser Arbeit). Die Verwendung etwa des vielfach für neutraler gehaltenen Begriffs „ethnisch“ als Substitut für „rassisch“ ist abzulehnen, da mit seiner Verwendung Gefahr gelaufen wird, „rassische“ Differenzen herzustellen und damit das Konnotationspotenzial des Begriffs „Rasse“ verschleiernd zu reproduzieren (Lemberg/Hamann 291-8).

⁷ Der deutsche Philosoph Immanuel Kant begründete 1775 in „Von den verschiedenen Racen der Menschen“ sein vierstufiges „Rassen“-Modell (441), nach dem, wie er in späteren Schriften erläuterte, die Weiße „Rasse“ ob ihrer Vernunft und Kultiviertheit weit vor der wilden, tierischen Schwarzen „Rasse“ stehe. Der deutsche Anatom und Anthropologe Blumenbach definierte in *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlecht* (1798) fünf menschliche „Varietäten“, von denen er (fälschlicherweise) die kaukasische als Ursprungs- oder Stammvarietät aller anderen annahm (204). Die Superiorität der kaukasischen Varietät begründete sich für Blumenbach ästhetisch, da die Kaukasus-Region den weltweit „schönsten Menschenstamme“ beherberge (213).

⁸ Unter *Standarddeutsch* ist im Kontext dieser Arbeit das kodifizierte, mündlich wie schriftlich genutzte Hochdeutsche zu verstehen.

dass es für deutsche Leserinnen und Leser allgemein gut verständlich sein dürfte. Mit der Standardisierung des „Neger-Englisch“ versucht Ungewitter, die Sprache von Stowes Schwarzen Romanfiguren in ein höheres Register zu heben, indem er ihre Sprache gerade nicht mit dem plattdeutschen Dialekt ungebildeter „Bauern“ in der deutschen Provinz wiedergibt, sondern mit dem als kultiviert wahrgenommenen literarischen Standarddeutschen. In dieser Übersetzungsstrategie spiegelt sich die Vorstellung von der Notwendigkeit der Zivilisierung der ungebildeten, primitiven Schwarzen „Rasse“, mit der christliche Missionare seit Jahrhunderten die Bekehrung Nicht-Weißer zum „rechten“ Glauben begründeten, bevor sie ein Vierteljahrhundert nach dem Erscheinen von Ungewitters Übersetzung auch politisch als Rechtfertigung für die Kolonialpolitik des Deutschen Kaiserreichs diente.⁹

Durch Normierung des Standardamerikanischen bzw. des Standarddeutschen sowie Primitivisierung und Exotisierung des Afroamerikanischen in der ersten deutschsprachigen Übersetzung von *Uncle Tom's Cabin* werden Weiß-Sein und Schwarz-Sein als Opposition konstruiert, in der das Weiße dem Schwarzen überlegen ist. Damit wird Stowes eigentlich auf menschliche Gleichheit zwischen Schwarz und Weiß ausgerichtetes Sprachgebungskonzept (vgl. Kapitel 1 dieser Arbeit) ins Gegenteil verkehrt und der Übersetzung jenes Unterdrückungsverhältnis eingeschrieben, das Rassismus im Kern ausmacht: die Benachteiligung der Schwarzen „Rasse“ bzw. People of Color im Allgemeinen und damit einhergehend die Privilegierung der Weißen „Rasse“.

Seit Dr. Ungewitters Erstübersetzung von *Uncle Tom's Cabin* sind 165 Jahre vergangen. Welche Sprache spricht der deutsche Uncle Tom im 21. Jahrhundert, in dem sich das literarische System der Bundesrepublik Deutschland als post-„rassisch“ inszeniert? Zugunsten dieser Inszenierung, die impliziert, dass „Rassen“-basierte Unterscheidungen keine Rolle mehr spielen (Schmidt 6), wird beispielsweise – öffentlichkeitswirksam angekündigt – als rassistisch geltende Terminologie in (übersetzter) (Kinder-)Literatur, also solche Begriffe, durch die „Unterschiede zwischen Schwarzen und Weißen [...] im und durch den Sprachgebrauch (re-)konstruiert, verallgemeinert, verabsolutiert und gewertet [werden], um Weiße Hegemonie, Gewalt und Privilegien zu legitimieren“ (Arndt/Hornscheidt 31), durch vermeintlich neutralere ersetzt.¹⁰ Zwar

⁹ Für einen ausführlicheren Überblick über „Rassen“-Theorien seit der deutschen Aufklärung vgl. Rohrdanz 45-63.

¹⁰ In Deutschland wurden vor allem Kinderbücher bzw. deren deutschsprachige Übersetzungen wie Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* und Otfried Preußlers *Die kleine Hexe* in den Neuauflagen ab 2009 bzw. 2013 um Begriffe wie *Neger*, *Negerlein* und *Negerkönig* bereinigt.

verzichtet die 1994 erstveröffentlichte neueste der über 150 bislang erschienenen deutschsprachigen Übersetzungen von *Uncle Tom's Cabin* auf ein Vorwort im Stile des Erstübersetzers und wird die direkte Rede Schwarzer Romanfiguren nicht mehr omittiert. Das diesen Figuren von Stowe in den Mund gelegte Afroamerikanische verstummt jedoch weiterhin durch seine Ersetzung durch das Standarddeutsche. Damit wird weiterhin aus einer hegemonial Weißen fremdzuschreibenden Sichtweise heraus ignoriert, dass das Afroamerikanische für seine Schwarzen Sprecher eine selbstbeschreibende Funktion im Sinne von *Blackness* als Bezeichnung für sowohl kollektive als auch individuelle Identitätsselbstbeschreibungen besitzen kann.¹¹ Zudem wird die afroamerikanische Sprache zur defizitären Anomalie des Amerikanischen degradiert, die sie nicht ist. Denn das „Afroamerikanische“ subsumiert die verschiedenen Varianten jener Sprache, die vorwiegend (d. h. nicht ausschließlich und nicht von allen) von Amerikanern afrikanischer Abstammung in den Vereinigten Staaten von Amerika überregional gesprochen und sowohl alltagssprachlich als auch in der (Sozio-)Linguistik mit der afroamerikanischen Identität und Kultur assoziiert wird. Das Afroamerikanische ist ein regelbasiertes Sprachsystem mit festen phonologischen, morphologischen, syntaktischen, semantischen und lexikalischen Strukturen (Green 1-2). Damit ist es weder eine defizitäre Deviation vom Amerikanischen („Slang“) noch ein Dialekt des Amerikanischen, sondern eine Sprache wie das Amerikanische. Durch Negation des Afroamerikanischen als Sprache wird eine stereotype sprachliche und damit geistige Unterlegenheit der Schwarzen „Rasse“ aufgerufen und reproduziert, die wiederum in Stowes Roman nicht angelegt ist.

Weshalb aber ist es ein Problem, dass heutige deutschsprachige Übersetzungen von *Uncle Tom's Cabin* sich hinsichtlich des Umgangs mit der afroamerikanischen Sprache offensichtlich an Vorgängerübersetzungen orientieren? Die ideologischen Verschiebungen¹², die alle bislang erschienenen deutschen Übertragungen von Stowes Roman vornehmen, sind problematisch, weil sie von Leserinnen und Lesern unerkant bleiben. Wer eine deutsche Übersetzung von Stowes Roman liest, wird in aller Regel nicht den ihr zugrunde liegenden amerikanischen Text parallel lesen wollen bzw. dies qua Sprachkenntnissen nicht können. So ist die Art und Weise der Übersetzung des

¹¹ Dies entspricht allgemeinen soziolinguistischen Forschungsergebnissen, nach denen die Sprache eines Individuums und seine – auch „rassische“ – Identität als Sprecher dieser Sprache untrennbar zusammenhängen (vgl. z. B. Fishman „Language and Ethnicity“, *Handbook 1* und *Handbook 2*; Fought; Tabouret-Keller).

¹² Den Begriff der „Verschiebung“ verwende ich in Anlehnung an den in der Translationswissenschaft gebräuchlichen englischen Terminus *shift* (Munday 11-20), wobei Verschiebungen meines Erachtens nicht zwangsläufig negativ sein müssen.

Afroamerikanischen auch im 21. Jahrhundert Ausdruck und zugleich konservierender Beitrag zu einer noch immer rassifizierten, d. h. von Unterscheidungen aufgrund von „Rassen“ und Hautfarben geprägten deutschen Gesellschaft, in der Alltagsrassismus sowie institutioneller Rassismus fortlebt.¹³ Dieser Rassismus ist gekennzeichnet durch die „Markierung des Schwarzen Objekts“ (Rohrdantz 79) als nicht-deutsch, kriminell, für bestimmte Wohnungen oder Jobs ungeeignet (79-84) sowie durch die Ignoranz (*color-blindness*) bzw. Relativierung („positiver“ Rassismus) solcher „rassistischer“ Unterscheidungen und der darauf beruhenden Diskriminierung bzw. Hierarchisierung (87-94). Übersetzungen wie jene von Stowes *Uncle Tom's Cabin* sind somit bis heute subtiles und zugleich machtvolleres Vehikel zur Weitergabe und damit zum Erhalt „rassistischer“ Differenzierungen und damit rassistischer Ideologie.¹⁴ Subtil sind in Übersetzungen eingeschriebene Rassifizierungen und rassistische Vorstellungen deshalb, weil sie nicht auf intentionale, explizite Äußerungen wie die Verwendung des N-Worts beschränkt sind, sondern, wie im Falle der ersten deutschen Fassung von *Uncle Tom's Cabin*, durch die von den Leserinnen und Lesern – und der Forschung – unbemerkte Ausblendung des Afroamerikanischen „rassistische“ Unterscheidungen und Stereotypen bekräftigen und damit diejenigen, gegen die sie gerichtet sind, beschämen, herabwürdigen und verletzen können. Machtvoll ist diese Form des Rassismus deshalb, weil sie institutionalisiert in Literatur, stattfindet und daher mit entsprechender Autorität ausgestattet ist.¹⁵ Deutsche Übersetzerinnen und Übersetzer von Romanen, in denen wie in *Uncle Tom's Cabin* das Afroamerikanische als bedeutungskonstituierendes Stilmittel eingesetzt wird, sind nicht nur Teil der beschriebenen rassifizierten Gesellschaft und als solche möglicherweise weniger aufmerksam für jene über Sprache transportierten rassifizierenden und gar

¹³ Der 2015 vom Deutschen Institut für Menschenrechte dem UN-Ausschuss zur Beseitigung rassistischer Diskriminierung vorgelegte Parallelbericht zum 19.-22. Staatenbericht der Bundesrepublik Deutschland zu Rassismus in Deutschland konstatiert gegen Schwarze Menschen gerichteten Rassismus im Alltag v. a. durch in der Öffentlichkeit, etwa in Reden, bei Demonstrationen oder im Internet, vertretene rassistische Positionen („Parallelbericht“ 3-4). Rassismus seitens Institutionen gibt es laut dem Bericht vor allem bei der Polizei, z. B. in Form gehäufte verdachtsunabhängiger Personenkontrollen von Schwarzen (sog. Racial Profiling) und gewaltvollen Vorgehens gegen Schwarze (9-10). Das Hintergrundpapier „Rassismus gegen Schwarze Menschen“ zu einem weiteren, im Rahmen eines Gemeinschaftsprojekts verschiedener zivilgesellschaftlicher Organisationen in Deutschland entstandenen Parallelbericht stellt institutionellen Rassismus zudem bei Ausländerbehörden und Jugendämtern fest (Uzoma 8-9).

¹⁴ Dass Übersetzungen, in denen Inhalte des Ausgangstextes omittiert oder leicht verändert wurden, durchaus zur Verbreitung rassistischer Weltbilder instrumentalisiert wurden, hat etwa für die französische Literatur Mitte des 19. Jahrhunderts Michelle M. Wright in ihrem Artikel „Nigger Peasants from France“ erörtert.

¹⁵ Eine sehr gute Übersicht über Formen und Folgen von sprachlichem Rassismus findet sich bei Çiçek et al.

rassistischen Subtexte, sondern sie kämpfen ganz praktisch vor allem mit dem „Übersetzungsproblem“, das schon im Vorwort zur ersten deutschsprachigen Übertragung von *Uncle Tom's Cabin* anklingt: Wie lässt sich das Afroamerikanische überhaupt ins Deutsche übersetzen?

Das Afroamerikanische als Übersetzungsproblem

Übersetzen ist – in Anlehnung an Homi Bhabhas postkoloniales Kulturkonzept – ein Prozess des *Verhandelns* von sprachlichen, kulturellen und nicht zuletzt ideologischen Gemeinsamkeiten und Differenzen. Dieser Verhandlungsakt wird limitiert vom grammatikalischen, lexikalischen, syntaktischen, morphologischen und semantischen Repertoire der Zielsprache. Er vollzieht sich vor dem Hintergrund der Gegebenheiten, Normen und Anforderungen der kulturellen, gesellschaftlichen und literarisch (-übersetzerischen) Systeme, in denen Ausgangstext¹⁶ und Übersetzung nach der vom israelischen Translationswissenschaftler Itamar Even-Zohar begründeten Polysystemtheorie verortet bzw. zu verorten sind.¹⁷ Letztlich ist der Verhandlungsakt des Übersetzens ferner geprägt von der Position und Positionierung des Übersetzers in Bezug auf diese Systeme und seiner persönlichen – auch ideologischen – Erfahrungs- und Einstellungswelt, die wiederum durch Realitäten der ihn umgebenden Systeme determiniert ist. Das Produkt dieses Verhandlungsprozesses ist eine Interpretation des Ausgangstextes in seiner Bedeutung im Ausgangssystem durch die Linse des Zielsystems (Lefevere, „Why Waste“ 215 und *Translation* 1-10). Dieser Verhandlungsakt ist im Falle des Sprachenpaars Afroamerikanisch/Deutsch ein in sprachlicher, kultureller und ideologischer Hinsicht äußerst komplexer und damit für die praktische Übersetzungsarbeit problematischer.

¹⁶ Was als *Ausgangstext* zu gelten hat, ist definitorisch nicht genau fassbar. Zum einen können aufgrund der Editionsgeschichte Ausgangstexte in verschiedenen Fassungen vorliegen. Zum anderen lässt sich nicht für alle Übersetzungen zweifelsfrei klären, welcher Ausgangstext zugrunde lag, es sei denn, Übersetzerinnen und Übersetzer können dazu befragt werden oder haben entsprechende Aufzeichnungen hinterlassen. In Ermangelung eines treffenderen Begriffs bezeichnet Ausgangstext in dieser Arbeit die jeweilige meiner Analyse zugrunde liegende Erstauflage der amerikanischen Texte. Sofern erforderlich, begründe ich die Auswahl neuerer Ausgaben älterer Texte editionsgeschichtlich.

¹⁷ Vgl. insbesondere Even-Zohars Grundlagenartikel „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“ (1978).

Literarisches Afroamerikanisch ist erstens ein sprachliches Übersetzungsproblem. Zum einen wird die Einordnung von literarisiertem Afroamerikanisch auf Ebene des Ausgangstextes dadurch erschwert, dass die afroamerikanische Sprache eine reine Vernakularsprache ist, die als solche zwar regelbasiert, jedoch nicht schriftlich fixiert ist. Die Umsetzung der realweltlich ausschließlichen Mündlichkeit des Afroamerikanischen in literarische Schriftlichkeit hängt somit von der individuellen phonologischen Wahrnehmung der Autorin oder des Autors ab. Deshalb gibt es nicht nur keine identischen literarischen Darstellungen des Afroamerikanischen, sondern ergibt sich alleine durch die Art und Weise der Verschriftlichung eine eigene Interpretationsdimension, die weit über die Textebene hinaus auf Haltungen der Autorinnen und Autoren zum Afroamerikanischen, zu seinen Sprecherinnen und Sprechern und zum Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß hinweist. Zum anderen ist die Wiedergabe der afroamerikanischen Sprache im Deutschen problematisch, weil das Afroamerikanische mit seiner historischen, regionalen und sozialen Spezifität in der deutschen Sprache auf ein Vakuum trifft. Das Deutsche verfügt schlicht weder hinsichtlich Struktur noch Status noch Genese über eine Sprachvarietät¹⁸, über die sich ihre Sprecherinnen und Sprecher als Schwarz identifizieren ließen. Darüber hinaus lässt sich im Deutschen, anders als etwa im Französischen¹⁹, nicht auf eine Varietät zurückgreifen, über die auch nur annähernd Erfahrungen der Sklaverei und „Rassen“-bezogener Diskriminierung konnotiert wären oder assoziierbar würden. Daraus ergibt sich ein zweites, kulturelles Übersetzungsproblem. Der afroamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaftler Henry L. Gates schreibt dem Afroamerikanischen die Funktion eines „race memory or linguistic memory“ (*Figures* 183) zu, eines Gedächtnisses, in dem historische Erfahrungen der Sprechergruppe mit der Sprache verknüpft würden und die Sprache damit zu einer distinkten sprachlichen Form mit eigener Bedeutungswelt werde. Die sich daraus ergebende kulturell-sprachliche „Privatheit“²⁰ ermögliche die „Maskierung“ (171, meine Übersetzung) von Bedeutungen gegenüber außerhalb der Sprechergruppe Stehenden. Jene erfahrungsgeprägten (Gedächtnisfunktion) und mitunter versteckten (Maskierungsfunktion) Bedeutungsdimensionen erschweren deshalb vor allem die Entschlüsselung afroamerikanisch gefärbter literarischer Texte über

¹⁸ Eine Varietät ist ganz allgemein eine Variante einer Einzelsprache, die nur in Abhängigkeit von dieser Einzelsprache existiert.

¹⁹ Die französische Literaturkritikerin und Übersetzerin Françoise Brodsky rät bei der Übersetzung des Afroamerikanischen ins Französische zum Rückgriff auf französische Kreolsprachen der Karibik (173).

²⁰ Den von George Steiner in *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975) geprägten Begriff der „privacy of language“ (21) benennt Gates in „cultural privacy“ bzw. „ethnic privacy“ (*Figures* 172) um.

kulturelle und zeitliche Distanzen hinweg (172). Aufgrund der assoziativen, konnotativen und funktionalen Spezifität der afroamerikanischen Sprache in Bezug auf gegen Schwarze gerichtete rassistische Unterdrückung durch Weiße ist ihre Übersetzung drittens auch in ideologischer Hinsicht problematisch. Welche Merkmale zur Verschriftlichung gesprochener Sprache Schwarzer literarischer Figuren herangezogen werden und welche Aussagen durch Selektion und Dichte dieser Merkmale im Zusammenhang mit ihrer Funktion im Text über ihre Sprecher getroffen werden, hängt, wie diese Arbeit untersuchen möchte, davon ab, ob der Verfasser Schwarz oder Weiß ist, ob also das Afroamerikanische selbstbeschreibend oder fremdzuschreibend verwendet wird.²¹ Deutsche Übersetzungen solcher Texte wurden bislang ausnahmslos von Weißen Übersetzerinnen und Übersetzern angefertigt, deren Interpretation des Textes notwendigerweise aus privilegierter Perspektive erfolgt. Weder lässt sich diese Sicht neutralisieren noch steht bisher eine neutrale Sprache zur Verfügung, mit der sich die Schwarz/Weiß-Binärität überwinden ließe.

Zusätzliche Komplexität erfährt das übersetzerische Verhandeln im Falle von literarisch eingesetztem Afroamerikanisch dadurch, dass die afroamerikanische Sprache selbst bereits Produkt der Verhandlung der sprachlichen Differenzen zwischen dem Englisch der Weißen Kolonisten und den afrikanischen Sprachen der als Sklaven in die nordamerikanischen Kolonien gebrachten Afrikanerinnen und Afrikaner ist. Die Entwicklung des Afroamerikanischen als distinkte Sprache ist Ausdruck der Abgrenzung von der Weißen amerikanischen Hegemonialkultur. Dieser sprachliche Verhandlungsakt zwischen Schwarz und Weiß wiederholt sich bei der Übertragung der afroamerikanischen Sprache ins Deutsche – dieses Mal jedoch in reversierter Definitionshoheit durch Weiße Übersetzerinnen und Übersetzer.

Gestalt und Komplexität des Übersetzungsproblems, das das Afroamerikanische für die Übertragung ins Deutsche darstellt, machen Gates' Schlussfolgerung zur grundsätzlichen Unübersetzbarkeit des Afroamerikanischen plausibel: „[T]he poet²² [...] has pushed that language to express that which is untranslatable“ (*Figures* 195). Dagegen zu halten ist, dass literarische Texte, in denen das Afroamerikanische eine bedeutungskonstituierende Funktion einnimmt, de facto seit über 150 Jahren ins Deutsche übersetzt werden und Nicht-Übersetzung schon im Sinne einer anti-diskriminatorischen Übersetzungspraxis keine Option ist. Wenn die Übersetzung des Afroamerikanischen ins

²¹ Mögliche geschlechterspezifische Unterschiede sind nicht Gegenstand dieser Arbeit.

²² Gates erläutert die Funktionsweise von literarischem Afroamerikanisch am Beispiel von Lyriktexten, überträgt die daraus gewonnenen Erkenntnisse aber auch auf Prosatexte (vgl. z. B. *Figures* 183).

Deutsche jedoch gewagt wird, das hat mein einleitendes Beispiel gezeigt, machen das Zusammentreffen von einerseits sprachlichem Übersetzungsproblem und Normen des literarischen Systems im übersetzerischen Umgang mit „Rasse“, die maßgeblich von früheren Übersetzungen definiert werden und denen in rassifizierten Gesellschaften wie der deutschen potenziell Rassismus eingeschrieben ist, diese Übersetzungen anfällig für ideologische Färbungen, wie sie der Translationswissenschaftler André Lefevere festgestellt hat: „On every level of the translation process, it can be shown, that, if linguistic considerations enter into conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the latter tend to win out“ (*Translation* 39).²³ Postulate wie diese ließen vermuten, dass die wissenschaftliche Forschung Übersetzerinnen und Übersetzern eine Orientierungshilfe sein könnte für eine Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche, die ohne „rassische“ Zu- und Einschreibungen auskommt. Hilfesuchend hinwenden würde man sich diesbezüglich intuitiv den Nordamerikastudien und der Translationswissenschaft, den beiden Disziplinen also, von denen man sich ob ihrer Beschäftigung mit literarischem Afroamerikanisch und seinen Funktionen im nordamerikanischen Kontext bzw. mit der Übersetzung von schwer übersetzbaren Sprachen ein Forschungsinteresse erwarten könnte.

Stand der Forschung: Die Übersetzung des Afroamerikanischen in den Nordamerikastudien und in der Translationswissenschaft

Sowohl in den Nordamerikastudien als auch in der Translationswissenschaft bleiben Praxis und Konsequenzen der Übersetzung des Afroamerikanischen in andere Sprachen bisher völlig unbeachtet. Zwar versucht sich die Translationswissenschaft in der Erarbeitung von Standardlösungen für die allgemein problematische Übersetzung von Nicht-Standardsprache, dies jedoch bislang nicht im Hinblick auf „Rassen“-ideologische Subtexte solcher Übersetzungsentscheidungen. Untersuchungen zu ideologischen Interventionen in literarischen Übersetzungen, wie sie die *Manipulation School* im Rahmen der deskriptiven Translationswissenschaft seit den 1970er Jahren hervorbringt, verharren zumeist auf der Wortebene, auf der sich durch die Übertragung des Afroamerikanischen entstehende „Rassen“-bezogene Einschreibungen, wie aus meinem

²³ Mit Poetik meint Lefevere literarische Komponenten im weitesten Sinne (Genres, Symbole, Leit motive usw.) sowie (in Anlehnung an Tourys Polysystemtheorie) die Vorstellung von der Rolle bzw. Funktion von Literatur innerhalb des Systems. Ideologie ist bei Lefevere nicht auf das Politische beschränkt, sondern umfasst allgemeiner alle Normen, Konventionen und Vorstellungen, die menschliches Handeln bestimmen.

einleitenden Beispiel eindrücklich hervorgeht, gar nicht erst fassen lassen. Die Nordamerikastudien hingegen beschäftigen sich zwar mit „Rassen“-Bildern in von Weißen und Schwarzen Autorinnen und Autoren verfasster Literatur, meist aber nur marginal und oberflächlich mit dem Afroamerikanischen als bedeutungskonstituierendes literarisches Stilmittel und erst recht nicht mit Übersetzungen solcher Texte. Dies gilt selbst für Forschungsarbeiten, die sich im Rahmen der nach dem *Transnational Turn* erfolgten programmatischen Erweiterung der Nordamerikastudien unter dem Dach der *Transatlantic/Transnational American Studies* auf die internationale Rezeption von Texten mit der – auch „Rassen“-bezogenen – Wirkung und Bewertung solcher Literatur in der Zielkultur beschäftigen und deren Untersuchungsgrundlage also gerade nicht der Ausgangstext sein müsste, sondern die tatsächlich gelesenen Übersetzungen.²⁴

Während literarische Repräsentationen des Afroamerikanischen von ihren Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart in den Nordamerikastudien vor allem dank der Beiträge von Sylvia Wallace Holton (*Down Home and Uptown. The Representation of Black Speech in American Fiction*, 1984) und Lisa Cohen Minnick (*Dialect and Dichotomy. Literary Representations of African American Speech*, 2004) gut erschlossen sind, wurden Übersetzungen dieser Literatur ins Deutsche bisher sehr wenig beachtet.²⁵ Dies ist der Fall, obwohl die Übertragung von Nicht-Standardsprache allgemein seit einigen Jahren zunehmend Aufmerksamkeit in der translationswissenschaftlichen Forschung findet, meist in Bezug auf Dialekte, d. h. regionale Varietäten. Scheint die Auseinandersetzung mit der Dialektübertragung als „Übersetzungsproblem“ bereits in translationstheoretischen Überlegungen der 1960er und 70er Jahre durch (z. B. Levý; Diller/Kornelius), beschränken sich bisherige Ansätze vielfach auf die Benennung des Problems sowie das Aufzeigen möglicher Lösungsstrategien anhand literarischer Übersetzungen, um diese Strategien sodann zu bewerten und aus dieser Bewertung Empfehlungen für (zukünftige) Literaturübersetzerinnen und -übersetzer abzuleiten. Oftmals auf Catfords Äquivalenzforderung²⁶ rekurrierend, plädieren frühe theoretische

²⁴ Für eine Arbeitsdefinition der Begriffe „Rezeption“ und „Wirkung“ vgl. Seiten 27-8 dieser Arbeit.

²⁵ Einen ersten umfangreicheren Forschungsbeitrag hat Heike Paul mit *Kulturkontakt und Racial Presences: Afro-Amerikaner und die deutsche Amerikaliteratur, 1815-1914* (2005) geliefert. Darüber hinaus sind Pauls Beitrag „The German Reception of African American Writers in the Long Nineteenth Century“ (2013) sowie die Studien zur Rezeption von W.E.B. Du Bois in Deutschland von Werner Sollors, „W.E.B. Du Bois in Nazi Germany, 1936“ (1999), und Sieglinde Lemke, „Transatlantic Relations: The German Du Bois“ (2002), zu nennen.

²⁶ In seiner *Linguistic Theory of Translation* (1965) definiert Catford Übersetzung als „the replacement of textual material in one language [...] by equivalent textual material in another language“ (20, meine

Annäherungen für den Wiedergabeversuch von Dialekten des Ausgangstextes durch regional nicht markierte Merkmale (Levý 101) oder gar regional neutrale Unterschichtenspezifika (Diller/Kornelius 86) der Zielsprache. Michael Schreiber unterscheidet in *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs* (1993) vier Lösungen und zwei „Notlösungen“ (191-3) zur Übersetzung von Dialekten: erstens die Wiedergabe in der Standardsprache der Zielsprache, zweitens die Ersetzung des Dialekts des Ausgangstextes durch einen zielsprachlichen Dialekt, drittens die vollständige Verlegung der Handlung des Ausgangstextes in einen zielsprachlichen Dialektkontext sowie viertens die Nachahmung ausgewählter Merkmale des Dialekts des Ausgangstextes in der Zielsprache unter Hinzufügung einer Annotation zur besseren Nachvollziehbarkeit des übersetzerischen Vorgehens für die Leserinnen und Leser. Notfalls seien Kommentare der Erzählstimme zum verwendeten Dialekt hinzuzufügen oder sei der Ausgangstext zugunsten eines zielsprachlich besser nachahmbaren Dialekts zu verändern (Schreiber 191-3). Weniger optimistisch ob der Gelingaussichten solcher Wiedergabeversuche gehen andere Translationswissenschaftler von der grundsätzlichen Unübersetzbarkeit von Dialekten und Akzenten aus. So schließt etwa Juliane House selbst beim Versuch einer funktionalen Übertragung von Dialekten zufriedenstellende Lösungen kategorisch aus, wobei sie das funktionale Übersetzen von Dialekten meines Erachtens unangemessen auf die Ersetzung des Ausgangsdialekts durch einen potenziell korrespondierenden Dialekt der Zielkultur reduziert (167). Clifford E. Landers hingegen rät dazu, die Übersetzung von Dialekten erst gar nicht zu wagen oder das dialektale Äquivalenzvakuum in der Zielsprache durch einen vom Übersetzer erfundenen Dialekt zu füllen (116-7).²⁷

In Beiträgen wie dem Schreibers wird die Abhängigkeit der zu wählenden Übersetzungsstrategie von der Funktion der nicht-standardsprachlichen Varietät im Ausgangstext betont. Prämisse ist somit *funktionale Invarianz*.²⁸ Der tschechische Literaturtheoretiker Jiří Levý betont in *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1969), bei aller wie oben angedeutet Oberflächlichkeit seines

Hervorhebung) und identifiziert das Bemühen um zieltextsprachliche Äquivalenz als oberste Priorität übersetzerischen Handelns.

²⁷ Landers relativiert seine Empfehlung jedoch umgehend, indem er der Mehrheit der Übersetzer die kreative Kompetenz zu einem solchen Übertragungsversuch abspricht: „An invented dialect, except perhaps in the hands of some James Joyce of translators, is almost certain to be both ephemeral and off-putting to all but the most forgiving and open-minded of readers“ (117).

²⁸ Nach Schreiber ist *Invarianz* die Ähnlichkeitsrelation zwischen dem Ausgangstext und seiner Übersetzung in mindestens einem Aspekt (29-36).

Übersetzungsvorschlags, die Wirkungskonstanz zwischen „Original“ und Übersetzung als zentrales Augenmerk bei der Übersetzung literarischen Nicht-Standards (94). Überlegungen bezüglich der konkreten Auswirkungen von Strategien zur Übertragung von Nicht-Standardsprache in der Übersetzung selbst und für die Wirkung der Übersetzung bewegen sich jedoch oft nicht über verallgemeinernde Mutmaßungen hinaus. Etwas konkreter werden die neben den theoriebasierten Annäherungen²⁹ seit den 1990er Jahren zunehmend erscheinenden sprachenpaarbasierten Fallstudien (sowohl als Monografien als auch in translations-/sprachwissenschaftlichen Zeitschriften wie *Target*, *The Translator*, *Perspectives: Studies in Translatology*, *Across Languages and Cultures*, *Babel*), insbesondere solche für Übersetzungen aus dem Englischen in nord- und osteuropäische³⁰ sowie in romanische³¹ Sprachen. Hervorzuheben unter jenen sprachenpaarbasierten Arbeiten ist Sigrid Freunek's Untersuchung deutscher und russischer Erzähltexte unter dem Aspekt *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung* (2007). Freunek konzipiert eine „übersetzungsrelevante Theorie der literarischen Mündlichkeit“ (27), die die Funktionen literarischer Mündlichkeit und die Bedingungen für ihr Funktionieren beschreibt. Freunek's Analyseziel klingt ambitioniert:

[...] festzustellen, was Übersetzer tun (oder nicht tun), wenn sie mit literarischer Nähesprachlichkeit konfrontiert werden, was sie mit dem Potential anfangen, das ihnen die Zielsprache und -kultur bietet, welche Arten von Invarianz (oder Varianz) sie herstellen und mit welchen Mitteln sie sie herstellen, welche Übersetzungsverfahren und -methoden sie anwenden. (198)

Bei aller Tiefe, mit der Freunek diese Fragen zunächst theoretisch herleitet und sodann anhand von 13 Übersetzungen deutscher bzw. russischer literarischer Texte beantwortet, bleibt etwa die in meiner Arbeit relevante Frage nach dem Potenzial veränderter Lesarten für den Ausgangstext völlig ausgeblendet. Dem liegt die Auffassung von Übersetzungen als degenerierte „Originale“ zugrunde, der ich entschieden widerspreche:

Die letzte Ursache für die vielfältigen Verluste und Verschiebungen bei der Übersetzung literarischer Mündlichkeit liegt im Wesen der Übersetzung begründet: Übersetzungen sind sekundäre Texte, die zwangsläufig hinter ihren Ursprungstexten zurückbleiben, indem sie einige der Aspekte dieser Urtexte opfern (Freunek 313).

Sprachenpaarbezogene Untersuchungen von Übersetzungen aus dem Englischen ins Deutsche beschränkten sich zunächst vor allem auf die Übertragung britischer Dialekte in

²⁹ Vgl. z. B. Brodovich, Sanchez, Leppihalme; Englund.

³⁰ Vgl. z. B. Englund; Brembs.

³¹ Vgl. z. B. Vidal; Brodsky.

Romanen von Charles Dickens (z. B. *Czennia*), Elizabeth Gaskell, George Eliot, Thomas Hardy und H. D. Lawrence (z. B. *Mace*). Eine erste und die bisher einzige wirkungsorientierte und literarische Fallstudie zur Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche hat Raphael Berthele (2000) mit seiner Analyse verschiedener deutschsprachiger Übersetzungen von Mark Twains *Huckleberry Finn* (1884) hinsichtlich der sprachlichen Darstellung des Sklaven Jim vorgelegt. Berthele konstatiert eine Verschiebung der in der Übersetzungsgeschichte des Romans angewandten Translationsstrategien von solchen, die primär Defizienz erzeugen, hin zu solchen, die Differenz evozieren. Kleideten ältere Übersetzungen Jims direkte Rede in Pidgin-ähnlich reduziertes, defizientes Deutsch, das vor allem durch Genus-, Numerus- und Kasusfehler, verstärkten Infinitivgebrauch, die Auslassung von Artikeln und fehlerhafte Wortfolgen gekennzeichnet ist, erzeugten die seit den 1960er Jahren erschienenen Übersetzungen Differenz durch kolloquiale, orthografische Abweichungen vom Standarddeutschen (z. B. Laut-/Silbenverlust, Augendialekt³², doppelte Verneinungen, umgangssprachliche Begriffe und Wendungen), die Jim soziolinguistisch im bildungsfernen Proletariat verorteten. Berthele argumentiert, dass die Abwendung vom Defizit-Modell mit dem Aufkommen eines zunehmend anti-rassistischen bzw. anti-diskriminatorischen Diskurses in Deutschland zusammenfällt. Diese Schlussfolgerung habe ich bereits mit meinem Eingangsbeispiel widerlegt.

Fazit meines Forschungsüberblicks ist, dass Übersetzerinnen und Übersetzer, die literarisches Afroamerikanisch ins Deutsche übersetzen, bislang auf sich alleine gestellt sind. Bisherige translationswissenschaftliche Forschungsergebnisse zu Strategien für die Übersetzung von Dialekten sind auf das Afroamerikanische nur dann anwendbar, wenn die rassifizierenden und rassistischen Implikationen allgemeiner Lösungen mitgedacht werden. Umgekehrt sind aus der Forschung der Nordamerikastudien hervorgegangene „Rassen“-bezogene Rezeptionsstudien zu US-amerikanischer Literatur in Deutschland nur dann vollständig und für die praktische Übersetzungsarbeit verwertbar, wenn die Übersetzungen mitberücksichtigt werden. In Ermangelung umfassenderer Studien zu den textinhaltlichen Auswirkungen und den Leserwirkungen von Übersetzungslösungen wie den in den deutschen Fassungen von *Uncle Tom's Cabin* verwendeten bleibt die wissenschaftlich unter anderem von Michael Schreiber und Jiří Levý formulierte Maxime funktions- bzw. wirkungsgerechten Übersetzens. Diesbezüglich aufschlussreich kann der historische literarische Bezugsrahmen sein, vor dessen Hintergrund sich deutsche Übersetzungen wie

³² Als *Augendialekt* (von engl. *eye dialect*) werden Abweichungen von der standardisierten Schreibung ohne Auswirkungen auf die Aussprache bezeichnet (vgl. Bowdre).

die von Stowes Roman situieren und der aufgespannt wird durch einerseits US-amerikanische Literatur Weißer wie Schwarzer Schriftstellerinnen und Schriftsteller und deren Funktionalisierung des Afroamerikanischen sowie andererseits die Übersetzungsgeschichte dieser Literatur in Deutschland.

*Das Afroamerikanische als fremdzuschreibendes und selbstbeschreibendes literarisches Stilmittel*³³

Obwohl Dialekte des Amerikanischen bereits in Kolonialromanen und -theaterstücken sowie in Berichten von den nordamerikanischen Kontinent bereisenden Europäern aus dem 18. Jahrhundert beschrieben und nachgeahmt wurden, fanden Dialekte als literarisches Stilmittel erst ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts Eingang in die Werke amerikanischer Literatinnen und Literaten. Vor dem Bürgerkrieg vor allem als humoristische Elemente in Werken der *Old Southwestern humor tradition*³⁴ und im ruralen Neuengland verbreitet, etablierte sich die Dialektliteratur im Zuge des Aufkommens des *local color writing*, der *realistic short story* und der *naturalistic novel* bis zum Ende des Jahrhunderts als eigenständige literarische Tradition. Autorinnen und Autoren wie Mark Twain, Bret Harte, Mary E. Wilkins Freeman, Rose Terry Cooke, Harriet Beecher Stowe, George Washington Cable, Kate Chopin, Joel Chandler Harris, Edward Eggleston und Stephen Crane nutzten Dialekte als mimetisches Stilmittel, das der Darstellung ihrer Figuren – „average characters in mundane situations, struggling with the social, racial, economic, and moral issues of terrestrial life“ (Nagel xxv) – die Illusion von „Authentizität“ einhauchen sollte (Minnick 1-9).

Eine der ersten bekannten literarischen Verwendungen des der afroamerikanischen Sprache findet sich im zwischen 1792 und 1825 entstandenen, aber nie abgeschlossenen Roman *Modern Chivalry* des gebürtigen Schotten Hugh Henry Brackenridge, dessen übertrieben merkmaldichte Sprache Ungebildetheit, Minderwertigkeit und Lächerlichkeit ihrer Schwarzen Sprecher impliziert. Zielte die Verwendung afroamerikanisch gefärbter

³³ Für allgemeine Funktionen literarischer Mündlichkeit vgl. Freunek 26-129.

³⁴ In den südlichen Staaten Georgia, North und South Carolina, Tennessee, Alabama, Mississippi, Missouri und Arkansas angesiedelt, erzählten die Werke von Autoren wie Augustis Baldwin Longstreet (*Georgia Scenes*, 1835), William Tapan Thompson (*Major Jones's Courtship*, 1843) oder Thomas Bangs Thorpe („The Big Bear of Arkansas“, 1854) vom wilden, teils vulgären Leben an der *frontier*. Mit dem Beginn der Ära der Industriellen Revolution und der damit einhergehenden Zunahme der Immigration und der ethnischen und sprachlichen Diversität verschob sich das Zentrum der dialektliterarischen Produktion gen Nordosten der Vereinigten Staaten (Minnick 4-7).

Sprache durch Weiße Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Edgar Allan Poe, George Washington Cable, Kate Chopin, Joel Chandler Harris und des afrikanischstämmigen Abolitionisten William Wells Brown in der Folge zwar nicht wie bei Brackenridge auf das Amusement des Lesers, sondern die Stilisierung realistischer Züge ab, setzte sich auch in den Werken dieser Autorinnen und Autoren der bis in die 1920er/30er Jahre andauernde Trend zur Stereotypisierung Schwarzer fiktionaler Figuren fort. In seinem Artikel „Negro Character as Seen by White Authors“ identifiziert Sterling Brown die sieben, insbesondere im 19. Jahrhundert von Weißen Autorinnen und Autoren auch über die Sprache meistevozierten Stereotypen: „(1) The Contented Slave, (2) The Wretched Freeman, (3) The Comic Negro, (4) The Brute Negro, (5) The Tragic Mulatto, (6) The Local Color Negro, and (7) The Exotic Primitive“ („Negro Character“ 180). Durch die Auswahl der immer selben markanten phonologischen, syntaktischen und orthografischen Merkmale des Afroamerikanischen entstand ein konventionalisiertes literarisches *Black English*, dessen Merkmaldichte Sylvia Wallace Holton in direkten Zusammenhang mit dem Grad der Stereotypisierung bringt (60). Als einzige Ausnahme vor dem Bürgerkrieg kann Herman Melvilles 1851 publizierter Roman *Moby-Dick* gelten, in dem die Figur des Fleece gerade durch seine afroamerikanische Sprache die moralische Distanz gewinnt, die es ihm ermöglicht, das Verhalten anderer Romancharaktere zu kommentieren und dem Leser damit ein moralisches Sichtfenster auf das Romangeschehen zu bieten. Dieser erste Ansatz zur Verknüpfung eines literarischen Afroamerikanischen mit Handlung und Figurencharakterisierung findet sich danach erst wieder nach dem Bürgerkrieg – dann jedoch sehr viel elaborierter – in Mark Twains Romanen *Adventures of Huckleberry Finn* (1885) und *Pudd'nhead Wilson* (1894).

Wird die Popularität der Dialektliteratur im Allgemeinen nach dem Bürgerkrieg auch auf die verstärkte öffentliche Diskussion über eine distinkt amerikanische Sprache als Merkmal einer nationalen sprachlichen Identität – und damit der sprachlichen Unabhängigkeit vom ehemaligen Mutterland Großbritannien – verbunden mit der Sorge um Infiltrierung des Amerikanischen durch Sprachen der Einwanderer zurückgeführt (Birnbaum 36; Jones 36), deutet Michele Birnbaum den ebenfalls sprunghaften Anstieg literarischer Darstellungen des Afroamerikanischen durch Weiße Literatinnen und Literaten als Reaktion auf die radikale Veränderung der sozialen Hierarchien durch die Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1863 (36-7). Gerade literarischer Nicht-Standard eignete sich laut Birnbaum als visuelle Demarkierung „rassischer“ Unterschiede, die gesellschaftlich im Amerika nach der *Reconstruction* (theoretisch) nicht mehr sichtbar sein sollten. Tatsächlich gingen Romane der sogenannten Plantagenliteratur wie Thomas

Nelson Pages *In Ole Virginia* (1887) oder Thomas Dixons Romantrilogie *The Leopard's Spots* (1902), *The Clansman* (1905) und *The Traitor* (1907) über nostalgische Rückschauen auf die Vorbürgerkriegszeit hinaus, indem sie inhaltlich, sprachlich und narratologisch die Überlegenheit des Weiß-Seins propagierten. Birnbaums Behauptung, hinter manchen (wenn nicht allen) literarischen Verschriftlichungen des Afroamerikanischen durch Weiße Autorinnen und Autoren stünden rassistisch-dehumanisierende Absichten, entgegenzustellen ist jedoch, dass etwa Mark Twains Romane verbreitet anti-rassistisch rezipiert wurden (Fisher Fishkin, „American Literature“); eine Sichtweise, der sich, wie in Kapitel 4 näher erläutert, für die sprachliche Ebene auch diese Arbeit anschließt. Weniger beleidigend als bei Dixon zwar ließen Weiße Schriftstellerinnen und Schriftsteller bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts immer wieder das Bild des *Bad Negro* aufleben. Dies durchaus auch in der humoristischen Tradition der frühen Dialektliteratur sowie der *minstrel shows*, Theaterstücken, in denen stereotypisierte Schwarze von Weißen dargestellt wurden. So dienten etwa Octavus Roy Cohen (*Highly Colored*, 1919) Witze als Grundlage für seine Schwarze Charaktere als präventios, gierig und hinterhältig karikierenden Geschichten, während Roark Bradford (*Ol' Man Adam an' His Chillun*, 1928) im Stile der Plantagenliteratur Schwarze als unselbstständige Einfältlinge porträtierte. Als nicht weniger herablassend ist Margaret Mitchells 1937 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten historischer Liebesroman *Gone with the Wind* (1936) zu bewerten³⁵, in dem vor dem Hintergrund des Niedergangs des Plantagen- und Sklavereisystems im Süden der Vereinigten Staaten nach dem Bürgerkrieg Schwarze Figuren, auch über den Grad der Afroamerikanisierung ihrer Sprache, entweder als gutherzige, treue Diener oder als böse, gewaltbereit und rachsüchtig stereotypisiert werden.

Im 20. Jahrhundert traten neben die künstlerische Funktion literarischen Nicht-Standards auch politische Motivationen und Implikationen. So sehen Michael North und Houston A. Baker Jr. in der Darstellung Schwarzer Figuren und afroamerikanischer Sprachelemente durch Autorinnen und Autoren des *American modernism* – darunter Wallace Stevens, William Carlos Williams, Gertrude Stein und insbesondere Ezra Pound und T.S. Eliot – Versuche einer „weißen Rebellion“ (North 9, meine Übersetzung), durch die aber, indem das Afroamerikanische durch Gegenüberstellung mit der Sprachnorm der Weißen Amerikaner als das exotische „Andere“ dargestellt worden sei, paradoxerweise der

³⁵ Sterling Brown urteilte 1937 über Romane wie *Gone with the Wind* treffend: „[They] encourage slavery in a world where slaves are still too numerous“ (zit. in Holton 107).

soziale Status quo bestätigt und gar forciert worden sei (North 81).³⁶ Dem Eindrucks Minnicks, literarische Darstellungen des Afroamerikanischen durch Weiße seien in den letzten Jahrzehnten deutlich zurückgegangen (27), kann zugestimmt werden. Zu den wenigen populären Beispielen der letzten Jahre zählt *The Help* von Kathryn Stockett aus dem Jahr 2009, das hinsichtlich seiner stereotypisierenden Darstellung des Afroamerikanischen jedoch nicht weniger problematisch ist als die genannten Werke des 19. und 20. Jahrhunderts.

Stammten literarische Repräsentationen der afroamerikanischen Sprache bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich aus der Feder Weißer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, markierte die Veröffentlichung von Charles W. Chesnutts Kurzgeschichte „The Goophered Grapevine“ im Jahr 1887 den Beginn der Auseinandersetzung Schwarzer Literatinnen und Literaten mit Dialekten des Amerikanischen und der afroamerikanischen Sprache. Interessanterweise sahen sich afroamerikanische Autoren wie Chesnutt und Paul Laurence Dunbar teils heftiger Kritik ob ihres Umgangs mit dem Afroamerikanischen ausgesetzt. So wurde insbesondere Dunbars afroamerikanisch gefärbte Lyrik lange als nostalgische, Stereotypen festigende und die Sklaverei romantisierende Darstellung der Antebellumzeit gelesen (Minnick 16). Im Zuge des Versuchs der Selbstdefinition afroamerikanischer Künstler und Intellektueller im Kontext der *Harlem Renaissance* plädierten viele Schwarze Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie James Weldon Johnson, Nella Larsen (*Passing*, 1929) und Jessie Fauset sowie der Lyriker Countee Cullen – wohl auch als Reaktion auf die Negativrezeption von Dunbars Gedichten – gegen die Verwendung der afroamerikanischen Sprache zu literarischen Zwecken, um sprachlichen „Rassen“-Kategorisierungen entgegenzuwirken. In seinem Vorwort zu *The Book of American Negro Poetry* (1922) beschreibt Johnson „the limitations on Negro dialect imposed by the fixing effects of long convention“ (zit. in Gates, *Figures* 179), wobei „Konvention“ sich auf den sich im 20. Jahrhundert fortsetzenden konnotativen Effekt der parodistischen Verwendung des Afroamerikanischen in den Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts bezieht. Dem entgegen traten Literatinnen und Literaten, die das Afroamerikanische bewusst einsetzten, um den insbesondere im Süden der USA unter der gesetzlich verankerten Segregation diskriminierten Afroamerikanerinnen und

³⁶ Eine Ausnahme bildet William Faulkner, der in seinen Romanen *Absalom, Absalom!*; *Go Down, Moses*; *Light in August* und, wie Lisa Cohen Minnick in ihrer Analyse der literarischen Darstellung des Afroamerikanischen zeigt, insbesondere in *The Sound and the Fury* die sprachliche Kontrastierung seiner Schwarzen und Weißen Charaktere gerade dazu nutzt, die untrennbare, historisch begründete Verbindung von Schwarz und Weiß in der amerikanischen Gesellschaft zu demonstrieren (Minnick 21-2 und 99-121).

Afroamerikanern wenigstens literarisch eine Stimme zu geben. Durch Vermischung regionaler Varianten des Afroamerikanischen infolge der Massenmigration ehemaliger Sklaven in die Großstädte der Nordstaaten – vor allem Detroit, Chicago und New York City – war eine neue urbane, nicht länger mit Regionen assoziierte, sondern distinktive Sprache entstanden, die sich als Medium zur Demonstration des neuen Selbstbewusstseins jener Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner in den Großstädten hervorragend eignete. Diese sprachliche Emanzipation äußerte sich auch in zunehmend komplexeren, individueller charakterisierten (Roman-)Figuren. Deren Sprache wies nicht mehr wie in den stereotypisierenden Darstellungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts überwiegend phonologische oder orthografische Merkmale auf, die das Afroamerikanische schon visuell als defizitäre Abweichung von der Standardsprache gekennzeichnet hatten, sondern versuchte durch grammatikalische und lexikalische Eigenheiten „Authentizität“ herzustellen und Kulturgut zu fixieren und weiterzugeben. Als einflussreichste Vertreter dieser Autorengruppe sind Langston Hughes (*Not Without Laughter*, 1930), Claude McKay (*Home to Harlem*, 1928), Jane Toomer (*Cane*, 1923), Zora Neale Hurston (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), Richard Wright (*Native Son*, 1940) sowie der Weiße Schriftsteller, Fotograf und Kunstsammler Carl Van Vechten (*Nigger Heaven*, 1926) zu nennen. Insbesondere Hurston erfuhr jedoch wegen ihrer Darstellung offensichtlich das Afroamerikanische sprechender Charaktere in ländlichen Unterschichtenmilieus harsche Kritik. So urteilte Richard Wright über *Their Eyes Were Watching God*: „In the main, her novel is not addressed to the Negro, but to a white audience whose chauvinistic tastes she knows how to satisfy. She exploits the phase of Negro life which is ‚quaint,‘ the phase which evokes a piteous smile on the lips of the ‚superior‘ race (17). (Holton 95-6; Minnick 23-7)

Nach dem Zweiten Weltkrieg spiegelte sich die duale Tendenz einerseits zur Assimilierung von Afroamerikanern und später, insbesondere vor dem Hintergrund der *Civil Rights*-Bewegung und -Gesetzgebung und im Zuge der Forderungen nach einem *Black Nationalism*, andererseits zur Definition einer distinkt afroamerikanischen kulturellen Identität in der literarischen Repräsentation der afroamerikanischen Sprache wider. Während Weiße Autorinnen und Autoren – darunter Eudora Welty (*A Curtain of Green*, 1941), William Faulkner und William Styron (*The Confessions of Nat Turner*, 1967) – mehr oder weniger erfolgreich³⁷ weiterhin mit der Oralität des *Black English*

³⁷ Alle drei genannten Literatinnen und Literaten porträtieren vor südstaatlich-ländlicher Kulisse Schwarze, das Afroamerikanische sprechende Figuren. Gelang es Welty weitgehend die Lokalcouleur auch sprachlich realistisch darzustellen, wird der Anspruch auf „Authentizität“ und Glaubhaftigkeit bei Styron vor allem

experimentierten, fanden insbesondere Schwarze Schriftstellerinnen und Schriftsteller an urbanen Schauplätzen Inspiration, um ihren Schwarzen Romanfiguren hauptsächlich durch sprachliche Merkmale nicht nur eine eigene, Schwarze Identität zu verleihen, sondern sie als intelligent und wortgewandt zu charakterisieren. Inspiriert vom Blues und Jazz als „unique forms of African-American expression“ (Holton 163) minimierten Autoren wie Ralph Ellison (*Invisible Man*, 1952) und James Baldwin (*Go Tell It on the Mountain*, 1953) phonologische, syntaktische und grammatikalische Elemente zugunsten rhythmischer Qualitäten des Afroamerikanischen. Insbesondere Ellison nutzte die Musikalität des Vernakularen nicht nur zur strukturellen Gestaltung seines Romans, sondern auch zur nuancierten Darstellung verschiedener Varianten der afroamerikanischen Sprache als Teil der Charakterisierung seiner aus unterschiedlichsten Milieus stammenden Schwarzen Figuren. Zwar erzählt Ellisons *Invisible Man* seine Geschichte weitgehend standardsprachlich, weicht aber in für seine Identitätsbildung essenziellen Momenten auf rhythmisch-akzentuiertes Afroamerikanisch aus. Der im Zuge der *Black Arts Movement* gewonnene Stolz in Bezug auf die Distinktivität mündlicher Schwarzer Ausdrucksformen wurde in den sechziger und siebziger Jahren von Autoren wie Amiri Baraka (*Tales*, 1967), Ishmael Reed (*The Free-Lance Pullbearer*, 1967; *Mumbo Jumbo*, 1972), John Edgar Wideman (u. a. *The Homewood Books*) und dem Dramatiker August Wilson fortgesetzt. Zu den international erfolgreichsten und am meisten übersetzten literarischen Darstellungen des Afroamerikanischen der jüngeren Vergangenheit zählen die Romane von Alice Walker (u. a. *The Color Purple*, 1982) und Toni Morrison (u. a. *Beloved*, 1987; *A Mercy*, 2008). Interessant insbesondere im Kontext der vorliegenden Forschungsarbeit sind Romane, die, wie Martha J. Cutter in *Lost & Found in Translation* (2005) zeigt, die Binarität zwischen als Weiß wahrgenommenem Standardamerikanisch und dem Afroamerikanischen transzendieren, indem die (oftmals weiblichen) Protagonisten als zwischen beiden Sprachen vermittelnde Übersetzer(innen) auftreten und dadurch ein neuer, beide Sprachen verändernder translativer Diskurs entsteht (24-6). Beispiele dafür sind Toni Morrisons *Tar Baby* (1983), Anne Williams' *Dessa Rose* (1986), A.J. Verdelles *The Good Negress* (1995) und Danzy Sennas *Caucasia* (1998).

Während die Literatur Weißer amerikanischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die über die afroamerikanische Sprache teilweise gezielt, teilweise unbedarft „rassische“ Negativeinschreibungen vornahmen, große Beachtung fanden, wurden Gegenentwürfe

durch die Inkonsistenz zwischen der formalen, standardsprachlichen, rhetorisch gewandten Gedankenwiedergabe seines Protagonisten Nat Turner und dessen afroamerikanisch gefärbter direkter Rede schwer geschädigt. (Holton 145-62)

afroamerikanischer Autorinnen und Autoren, die das Afroamerikanische mit identitätsbezogener Funktion und Wertigkeit und während der *Harlem Renaissance* als Gegensprache zum hegemonialen Standardamerikanischen einsetzten³⁸, in der amerikanischen Literaturkritik oft marginalisiert. Diese Ungleichbehandlung im heimischen Literatursystem wirkte sich unmittelbar auch auf Übersetzungen dieser Literatur ins Deutsche aus. Frühe, bedeutende Werke der afroamerikanischen Literatur wurden entweder gar nicht oder mit erheblicher Verzögerung übersetzt. So erschien etwa die Lyrik von Phillis Wheatley (1753-1784), der ersten afroamerikanischen Dichterin, deren Gedichte überhaupt veröffentlicht wurden, nie auf Deutsch. Ebenso erging es Harriet E. Wilson mit ihrem Roman *Our Nig, or Sketches from the Life of a Free Black* von 1859, der als der erste veröffentlichte Roman eines Afroamerikaners gilt. Für das 18. und 19. Jahrhundert zählt Heike Paul in „The German Reception of African American Writers in the Long Nineteenth Century“ (2013) nur vier auf Deutsch publizierte Texte afroamerikanischer Autorinnen und Autoren. Das sind zum einen die Autobiografien von Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African, Written by Himself* (1789, dt. 1792), und Frederick Douglass, *My Bondage and My Freedom* (1855, dt. 1860), und zum anderen Frank Webbs Roman *The Garies and Their Friends* (1857, dt. 1859) und ein *slave narrative* von Josiah Henson, *Truth Stranger than Fiction: Father Henson's Story of His Own Life* (1858, dt. 1878). Von der weitgehenden Nichtbeachtung von afroamerikanischer Literatur zeugt auch die von Richard Mummendy angelegte Bibliografie *Die schöne Literatur der Vereinigten Staaten von Amerika in deutscher Übersetzung* (1961), in der für den Zeitraum von der Unabhängigkeitserklärung bis 1957 mit Ralph Ellison und Frank Garvon Yerby lediglich zwei Schwarze Autoren verzeichnet sind. Diese Lücke zu schließen versuchte in den 1930er Jahren der kulturgeschichtlich orientierte Dresdener Wolfgang Jess Verlag mit der Reihe *Der Neue Neger: Die Stimme des erwachenden Afro-Amerika*. In der Reihe wurden Lyrik, kürzere Prosastücke sowie Roman auszüge von Autorinnen und Autoren der *Harlem Renaissance* in Übersetzung veröffentlicht.

Wesentlich zügiger auch für ein deutschsprachiges Publikum zugänglich wurde Literatur Weißer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die über Schwarze schrieben, darunter die Romane Stowes, Twains und Margaret Mitchells. Die in Mummendys

³⁸ Die Funktion des Afroamerikanischen in seiner Verwendung durch Schwarze Sprecher als Symbol afroamerikanischer Kultur und Identität, aber auch – insbesondere von der Zeit der Sklaverei bis in die 1960er Jahre – als Sprache der Auflehnung gegen Weiße Dominanz gilt in der Soziolinguistik als belegt (Morgan, *Social Construction* 138 und *Power* 25).

Bibliografie geführten Titel Weißer Autorinnen und Autoren wurden durchschnittlich ein bis drei Jahre nach Erscheinen des „Originals“ auf Deutsch publiziert. Erst in den 1960er Jahren näherte sich das Erscheinen deutschsprachiger Übersetzungen afroamerikanischer Literatur deren Veröffentlichung im „Original“ an. Bis zur Wiedervereinigung publizierten Verlage aus sowohl BRD (v. a. Rowohlt) als auch DDR (v. a. Volk und Welt) überwiegend Titel von den wenigen in den USA sehr erfolgreichen, preisgekrönten Schwarzen Romanautorinnen und -autoren wie Toni Morrison, Alice Walker, James Baldwin und Langston Hughes.³⁹ Für die Zeit ab 1990 lässt sich in der Datenbank der Deutschen Nationalbibliothek nur ein gutes Dutzend afroamerikanischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller ermitteln, von denen mehrere Romane auf Deutsch erschienen sind und denen dadurch überhaupt größere Aufmerksamkeit in Deutschland zuteil geworden ist. Dazu zählen – neben den weiterhin vielübersetzten Autorinnen Morrison und Walker – die Krimiautoren Walter Mosley und Chester Himes sowie Tina McElroy Ansa, N.K. Jemisin, Terry McMillan, Walter Dean Myers und Colson Whitehead.

Die Einbeziehung des voranstehend skizzierten US-amerikanisch/deutschen Bezugsrahmens⁴⁰ bei der Übersetzung von Literatur, die das Afroamerikanische verwendet, sensibilisiert unweigerlich für die Bedeutungsgewalt der Verwendung der afroamerikanischen Sprache als selbstbe- bzw. fremdzuschreibendes Stilmittel in den Ausgangstexten und die Tragweite ihrer Wiedergabe in deutscher Übersetzung. Das Afroamerikanische in Texten Schwarzer und Weißer amerikanischer Autorinnen und Autoren ist keine ästhetische, nach sprachlicher Verlebendigung strebende Laune des Verfassers bzw. der Verfasserin, sondern Ausdruck einer Positionierung in Bezug auf „Rassen“-Bilder und das Verhältnis von Schwarz und Weiß. Welche dieser Texte ins Deutsche wann und in welchem Umgang mit dem Afroamerikanischen übersetzt worden sind, gibt Auskunft nicht nur über amerikanisch-deutsche literarische Austauschprozesse im Hinblick auf das Thema „Rasse“, sondern spiegelt auch in Deutschland existierende

³⁹ Die Angaben zu den Veröffentlichungen von Übersetzungen in der BRD und der DDR entstammen einem von der Afrodeutschen Vera Heyer (1949-1995) zusammengestellten Verzeichnis von in deutscher Übersetzung erschienener afroamerikanischer Literatur. Das unveröffentlichte Verzeichnis hat mir dankenswerterweise Professor Leroy Hopkins zur Verfügung gestellt.

⁴⁰ Meine wirkungs- und rezeptionsbezogenen Betrachtungen beziehen sich auf die Bundesrepublik Deutschland bzw. deren historische Vorläufer ab 1852. Wenn die in dieser Arbeit betrachteten Übersetzungen mit dem Attribut „deutschsprachig“ versehen werden, ist dies, sofern nicht anderweitig angegeben, synonym zu „deutsch“ zu verstehen. Selbiges gilt für die Adjektive „amerikanisch“ und „amerikanischsprachig“, bei denen ich, ihre Anwendbarkeit auf das heutige Gebiet der Vereinigten Staaten von Amerika voraussetzend, auf die Vorsilbe US- verzichte.

„Rassen“-bezogene Perspektiven und offenbart mit Blick auf aktuelle Übersetzungen den tatsächlichen Stand unserer angeblich post-„rassischen“ deutschen Gesellschaft. Dennoch ist mein voranstehend dargelegter Überblick über die Funktionalisierung des Afroamerikanischen und seine Übersetzungen ins Deutsche naturgemäß nicht weniger zusammenfassend, verallgemeinernd und abstrakt als die weiter oben skizzierten bisher vorliegenden translationswissenschaftlichen Ergebnisse zur Übersetzung literarischer Nicht-Standardsprache. Unerlässlich ist folglich eine unabhängige werkspezifische Funktionsanalyse seitens des Übersetzenden, aus der in Kombination mit einem Bewusstsein für machtvoll, „rassisch“ und rassistisch implikative Übersetzungsstrategien deutschsprachige Übersetzungen entstehen können, denen potenziell keine „Rassen“-ideologischen Wirkungen eingeschrieben sind. Für beides bietet die vorliegende Arbeit für den Zeitraum 1852 bis 2017 mit der Analyse ausgewählter US-amerikanischer Romane und deren Übersetzung(en) ins Deutsche – an der Schnittstelle der Forschung in Translationswissenschaft und Nordamerikastudien, in Rekurrenz auf den skizzierten historisch-literarischen Bezugsrahmen und mit den im Folgenden dargelegten Zielsetzungen – erstmals eine konkrete, detaillierte Vorlage für das Sprachenpaar Afroamerikanisch/Deutsch, die nicht nur Übersetzerinnen und Übersetzern dienlich ist, sondern ebenso der Translationswissenschaft und den Nordamerikastudien.

Forschungsbeitrag und methodische Grundlegung

Ausgehend von der eingangs konstatierten gesellschaftlichen Problemstellung und dem skizzierten bisherigen Forschungsstand in der Translationswissenschaft und den Nordamerikastudien ergeben sich für die vorliegende Arbeit unter dem Titel *Translating Race* die folgenden vier konsekutiven Hauptfragen. 1) Welche Strategien wurden in den vergangenen 165 Jahren bei der Übersetzung von literarischem Afroamerikanisch ins Deutsche angewandt? 2) Welche Konsequenzen haben diese verschiedenen Strategien für die Darstellung der Sprecher des Afroamerikanischen im Roman? 3) Welche etwaigen inhaltlichen und ideologischen Verschiebungen im Vergleich zum Ausgangstext ergeben sich aus dieser Darstellung in der Übersetzung? 4) Wie wirken diese Verschiebungen potenziell auf den Leser und, sofern dies beantwortet werden kann, welche Folgen haben diese Wirkungen für die Rezeption des amerikanischen Textes beim deutschen Lesepublikum?

Wirkung bezeichnet in dieser Arbeit die sich in Wahrnehmung und Vorstellung der Leserinnen und Leser im Moment des Lesens entfaltende kurzfristige ästhetische Wirkung

in Anlehnung an die *Theorie ästhetischer Wirkung* (1976) des deutschen Literaturwissenschaftlers Wolfgang Iser.⁴¹ In Bezug auf „Rasse“ meint Wirkung folglich die sich aus dem Text beim Lesen in der Vorstellung der Leserinnen und Leser ergebenden „Rassen“-bezogenen Bilder. Diese Wirkungen können selbstverständlich langfristige Folgewirkungen haben, die fließend in die als *Rezeption* bezeichneten Reaktionen auf literarische Texte übergehen. In seiner allgemeinsprachlichen Verwendung sich von Lateinischen *recipere* ableitend, bezeichnet Rezeption sowohl die Konstitution, d. h. die Aufnahme und das Verstehen eines Textes sowie die unmittelbar daraus resultierende Reaktion, als auch die Weiterverarbeitung etwa durch eine interpretative oder kritische Auseinandersetzung oder auch durch eine Übersetzung (Stierle 347). Rezeption ist somit Folge der ästhetischen Wirkung des Lesens. Für die langfristigen Wirkungen eines Textes im Sinne reaktiver Rezeption hat Jane Tompkins im angloamerikanischen Raum in *Sensational Designs. The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860* (1985) den Begriff der „kulturellen Wirkung“ (*cultural work*) geprägt. Tompkins möchte literarische Texte verstanden wissen als „agents of cultural transformation“ (xvii). Auch nach diesem transformativen bzw. gerade nicht transformativen Potenzial der betrachteten Übersetzungen in Bezug auf Wahrnehmungen und Haltungen zum Thema „Rasse“ fragt die vorliegende Arbeit. Nach Isers Theorie werden ästhetische und in der Folge kulturelle Wirkung bzw. Rezeption ermöglicht durch das *Wirkungspotenzial*, das dem Text in Struktur, Sprache und Thematik eingeschrieben ist. Die vorliegende Arbeit befasst sich folglich vor allem mit dem Wirkungspotenzial „Rassen“-konnotierter Sprache.

Da sich der übersetzerische Umgang mit dem Afroamerikanischen an der Schnittstelle der Translationswissenschaft und der Nordamerikastudien bewegt, knüpft diese Arbeit methodisch an theoretische Ansätze beider Disziplinen an. Konkret sind dies die translationswissenschaftliche *Manipulation School*, die sich mit ideologischen Einflüssen auf und Spuren in Übersetzungen befasst, und die den Nordamerikastudien zugehörigen *Transatlantic* bzw. *Transnational American Studies*, die sich mit im weitesten Sinne transatlantischen Austauschprozessen beschäftigen. Der Wert der erstmaligen Verknüpfung dieser beiden Ansätze unter dem übergeordneten Thema „Rasse“ ist reziprok. Inmitten des in der translationswissenschaftlichen Disziplin sowohl in Forschung

⁴¹ Als holistisches Modell zur Analyse literarischer Texte ist Isers Wirkungstheorie impraktikabel, da sie in ihren zentralen Konzepten nicht hinreichend konkret ist. Daher verwende ich lediglich die Begriffe *Rezeption*, *Wirkung* und *Wirkungspotenzial* aufgrund ihrer terminologischen Eignung zur Beschreibung der untersuchten Phänomene in Anlehnung an Isers Theorie. Wie der Gegenstand dieser Arbeit sind auch diese Begrifflichkeiten in der Translationswissenschaft meines Wissens nach so noch nicht verwendet worden.

als auch Lehre fortschreitenden Trends zur Beschäftigung mit den (kognitiven) *Prozessen* des Übersetzens und dem Management des Übersetzungsvorgangs betont die vorliegende Arbeit bei allen Möglichkeiten, die technische Innovationen für die Translationswissenschaft bieten mögen, die Relevanz der Erforschung des *Produkts* Übersetzung in seinen Entstehungs- und Rezeptionskontexten. Davon profitiert der Stellenwert von Übersetzungen in Disziplinen wie den Nordamerikastudien, die ganz selbstverständlich mit der Tatsache des Übersetztwerdens bzw. Übersetztwordenseins arbeiten, sich der Implikationen jenes komplexen Verhandlungsakts des Übertragens nicht nur von Sprache, sondern auch Kulturen aber viel zu wenig bewusst sind.

Dass Ideologie, die Macht ausübt, in Übersetzungen sich am besten deskriptiv aufdecken lässt, zeigen die im Rahmen der *Manipulation School* entstandenen Beiträge von unter anderem Theo Hermans (*The Manipulation of Literature*, 1985), André Lefevere (*Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, 1992), Lawrence Venuti (*Rethinking Translation*, 1992; *The Scandals of Translation*, 1998), Román Álvarez und M. Carmen-África Vidal (*Translation, Power, Subversion*, 1996), Maria Tymoczko und Edwin Gentzler (*Translation and Power*, 2002) sowie María Calzada Pérez (*Apropos of Ideology*, 2003). Tymoczko und Gentzler konstatieren ob der vielfältigen translationswissenschaftlichen Beschäftigung mit Fragen der Macht in Übersetzungsgeschichte und Übersetzungsstrategien gar die Ablösung des „cultural turn“ durch den „power turn“ (xvi). Die Untersuchung von Machtstrukturen und -verhältnissen in Übersetzungen erfolgt seit den 1990er Jahren vor allem auch mittels Theorien und Ansätzen des Postkolonialismus, wie etwa in den Arbeiten von Tymoczko (*Translation in a Postcolonial Context*, 1999), Susan Bassnett und Harish Trivedi (*Post-colonial Translation: Theory and Practice*, 1999), Sherry Simon und Paul St-Pierre (*Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, 2000) sowie Robert Stam und Ella Shohat (*Race in Translation. Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik*, 2014). In Zuspitzung dieser Perspektivierung von Übersetzungen möchte ich amerikanische Romane und ihre deutschsprachigen Übertragungen im Lichte eines in den Vereinigten Staaten wie in Deutschland immer wieder propagierten, aber imaginierten Post-Rassismus⁴² lesen und

⁴² Aus der aktuellsten Studie (2015) des Meinungsforschungsinstituts Gallup zu „Rassen“-Beziehungen in den USA geht hervor, dass trotz der in den vergangenen Jahren mit großer medialer Beachtung publik gewordenen Fälle von (Polizei-)Gewalt gegen Schwarze gerade einmal 4 % der Weißen Amerikanerinnen und Amerikaner das Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß als drängendstes nationales Problem betrachten und dass nur ein Viertel der Weißen Bevölkerung ein Bewusstsein für die Vorurteile und Diskriminierung gegen Schwarze im US-amerikanischen Justizwesen hat (A. Brown). Für Deutschland konstatieren etwa

fragen, welche Rolle Übersetzungen in einer post-„rassistischen“ bzw. eben gerade nicht post-„rassistischen“ Gesellschaft spielen (können).

Doch wie lässt sich Ideologie in Übersetzungen aufdecken? Dazu gilt es deren komplexe „Schichtung“ aus einerseits Inhalt und Sprechakten des Ausgangstextes und andererseits der Darstellung dieses Inhalts in der Übersetzung, der Bedeutung für den Leser der Übersetzung sowie den übersetzungseigenen Sprechakten zu entwirren:

[T]he ideology of translation will be an amalgam of the content of the source text and the various speech acts instantiated in the source text relevant to the source text, layered together with the representation of the content, its relevance to the receptor audience, and the various speech acts of the translation itself addressing the target context, as well as resonances and discrepancies between these two „utterances“ (Tymoczko, „Ideology“ 182).

Genau dies tut die vorliegende Arbeit. Mit dem Ziel der Aufdeckung von „Rassen“-Bildern bzw. rassistischer Ideologie werden erstens die Darstellung des Afroamerikanischen und die inhaltlichen Funktionen und das Wirkungspotenzial afroamerikanischer Sprechakte im Ausgangstext sowie zweitens der Umgang mit diesen afroamerikanischen Sprechakten in deutscher Übersetzung analysiert und sich daraus ergebende Funktionen und Wirkungspotenziale im deutschen Text herausgearbeitet, um sodann mögliche ideologische Verschiebungen konstatieren zu können. Dabei wird auf die von Michael Schreiber geforderte Funktionsinvarianz sowie auf die Wirkungsinvarianz, auf die Jiří Levý verwiesen hat, rekurriert. Anders als in den aufgeführten Beiträgen zu Ideologie und Macht in Übersetzung werden Schlussfolgerungen zur ideologischen Positionierung bzw. Prägung der Übersetzerinnen und Übersetzer (Tymoczko, „Ideology“ 183) unterbleiben. Alle in dieser Arbeit untersuchten Übersetzungen stammen aus der Feder Weißer, für die im Sinne des von David Theo Goldberg beschriebenen gesellschaftlich und wissenschaftlich verankerten „racial knowledge“ (148), eines „Rassen“-Wissens, eine grundsätzliche Prägung durch Bilder und Vorstellungen von „Rasse“ bzw. im Sinne des von Mark Terkessidis verwendeten Begriffs des „rassistischen Wissens“ (83) sogar eine Prägung durch rassistische Ideologie anzunehmen ist. Deshalb geht es in dieser Arbeit um den Umgang von Übersetzerinnen und Übersetzern mit ihrer Dominanzposition in einem deutschen literarischen System, das sich wie beschrieben zunehmend als post-„rassistisch“ inszeniert. Dabei sind die in dieser Arbeit untersuchten Strategien zur Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche nur ein möglicher Weg, über den sich ein

Çiçek et al. eine „Engführung von Rassismus auf den Nationalsozialismus“ und eine daraus resultierende „hegemoniale[] Weigerung [...], Formen des gegenwärtigen Rassismus als solche wahrzunehmen“ (312).

übersetzerischer Umgang mit „Rassen“-Wissen und rassistischem Wissen manifestieren kann. Anthony Pym's These, die Standardisierung zähle generell zu den „risk-averse strategies“ („On Toury's Laws“ 311), versuche also, Risiken vorzubeugen, kann im Lichte der Erstübersetzung von *Uncle Tom's Cabin* für die „Rassen“-ideologische Färbung von Übersetzungen jedoch bereits an dieser Stelle widersprochen werden.

Das Programm der *Transatlantic* bzw. *Transnational American Studies* ist maßgeblich in dem von Udo Hebel editierten Sammelband *Transnational American Studies* (2012) beschrieben und kontextualisiert worden. Im Bestreben, den national-lokalen Betrachtungsrahmen der klassischen Nordamerikastudien um nicht-amerikanische und kulturvergleichende Perspektiven zu erweitern und mit ihnen in Dialog zu treten, befassen sich transnationale Studien seit Beginn des 21. Jahrhunderts unter anderem zunehmend mit der Frage „How Texts Travel“ (Fisher Fishkin, „Mapping“ 40), d. h. wie Texte amerikanischer Autorinnen und Autoren im „Original“ oder in Übersetzung für die internationale Rezeption zugänglich werden, welche Erkenntnisse sich daraus in Bezug auf die an diesem Austauschprozess beteiligten Kulturen ableiten lassen sowie inwiefern der Blick auf Übersetzungen wichtige Erkenntnisse zur Funktionsweise des Transnationalismus liefern kann (Fagan 245). Übersetzungen bieten sich hierfür deshalb an, weil sie in ihrer Interkulturalität, Mobilität und Hybridität selbst transnationale Phänomene sind, wie sie Donald E. Pease (14) als Untersuchungsgegenstand der *Transnational American Studies* definiert hat.

Insbesondere Shelley Fisher Fishkin verweist auf den sich aus der Verknüpfung von Übersetzung und „Original“ ergebenden Erkenntnisgewinn hinsichtlich: „questions related to dialect, to constructions of race and racism around the world, and to the cultural work [... of a work of literature] in a range of different societies“ („Mapping“ 59).⁴³ In diesem Sinne werden die in dieser Arbeit betrachteten Übersetzungen nicht nur als Interpretationen ihrer Ausgangstexte durch die Übersetzer, sondern vor allem als Antworten auf die amerikanischen Texte und damit als deutsche Auseinandersetzungen mit dem „Anderen“ gelesen. Der Antwortcharakter von Übersetzung impliziert eine weitere Funktion von Übersetzung: die des zeitlichen wie räumlichen Austauschs von Sprache, Kultur und Ideen.⁴⁴ Doch der von Fisher Fishkin beschriebene Erkenntnisgewinn ist nicht

⁴³ Beispiele für Arbeiten dieser Art haben z. B. Sollors, „W.E.B. Du Bois“; Lemke, „Transatlantic“; Brickhouse; Ishihara; Paul, *Kulturkontakt* und „German Reception“; Kutzinski sowie Fisher Fishkin, „American Literature“ vorgelegt.

⁴⁴ Diese Betrachtungsweise rekurriert auf Paul Gilroy's Konzept des „Black Atlantic“ (1993), das die Bewegung über Wasser als für die Entwicklung afrikanischer Geistes- und Ideengeschichte und afrikanischer

eindirektional. Neben jenen Erkenntnismöglichkeiten für den deutschen Kontext des amerikanisch-deutschen Kulturaustausches lassen sich durch die Re-Lektüre amerikanischer literarischer Texte in deutscher Übersetzung im Rückaustausch neue Bedeutungs- und Verständnisebenen⁴⁵ in teilweise viel beachteten, bisher aber nie aus der Perspektive ihrer Übersetzungen betrachteten kanonischen Werken der amerikanischen Literatur erschließen. Auch diese Lesart von Übersetzungen als andersperspektivische Fenster auf das „Original“ setzt die Annahme der Transformativität von Übersetzung zugrunde, nach der der Übersetzer eines literarischen Textes zugleich Autor eines neuen Textes ist.

Aus dem im Voranstehenden formulierten und kontextualisierten Forschungsinteresse ergibt sich folgende Vorgehensweise. Als Grundlage für die textvergleichende Analyse ist zunächst in linguistischer Hinsicht und im für die jeweilige Analyse adäquaten Umfang die Darstellung des Afroamerikanischen im Ausgangstext im Hinblick auf Art der Merkmale – grammatikalisch, phonologisch, syntaktisch, morphologisch – sowie die Dichte und Selektion der Merkmale zu prüfen. Zwar lässt sich allgemein die Tendenz feststellen, dass Abweichungen von der Standardsprache vor allem durch grammatikalische Merkmale und alternative Rechtschreibung zur Indexierung einer abweichenden Aussprache angezeigt werden, eine Priorisierung dieser Kategorien, wie sie beispielsweise Blake (15) und Minnick (43) vorschlagen, würde jedoch jene mithin interessanteren Implikationen, die sich aus der selektiven Verwendung auch anderer Merkmale oder aber aus Inklusion von nicht-standardsprachlichen Merkmalen in Erzählpassagen oder expliziten Autor-/Erzähler-/Figurenkommentaren zur Vernakularsprache ergeben, von vornherein ausblenden. Aus eben jenem Grund bleibt die Betrachtung in der vorliegenden Arbeit auch nicht, wie wiederum von Blake und Minnick praktiziert, auf die direkte Rede beschränkt.

Da die Sprache der fiktionalen Welt der Realität entlehnt ist, soll bei der Benennung und Einordnung der in den Ausgangstexten identifizierten Merkmale des Afroamerikanischen auf die Ergebnisse der umfassenden soziolinguistischen Forschung in urbanen und ruralen afroamerikanischen Sprachgemeinschaften in den Vereinigten Staaten

Kulturkonstruktionen einflussreich betrachtet, und wendet dieses Konzept an auf die Betrachtung von deutschen Übersetzungen amerikanischer Literatur als transatlantische Bewegungen von Sprachen, Kulturen und Ideen als ein Element transatlantischer Identitätskonstruktionen.

⁴⁵ Bereits Walter Benjamin verweist in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ von 1921 auf das in Übersetzungen schlummernde grenzenlose Potenzial für die Erschließung neuer Bedeutungen und damit die Unabgeschlossenheit von Texten (Benjamin 9-21).

rekurriert werden, insbesondere auf die aktuellste linguistische Einführung in die afroamerikanische Sprache von Lisa J. Green (2002). Der Vergleich der literarischen Darstellungen mit realsoziologischen Quellen zielt jedoch keinesfalls auf die Bewertung der fiktionalen Sprache hinsichtlich ihrer „Authentizität“ im Sinne einer möglichst großen Übereinstimmung mit den Erkenntnissen realweltlicher Forschung. Denn wie Cynthia Bernstein anmerkt, wird literarische Sprache vor allem von ästhetischen Ansprüchen geleitet: „[I]t is fair to say that accuracy is constrained by the very nature of the creative process. A writer uses dialect to convey a message about character or setting in the very limited space of the text“ („Misrepresenting“ 340). Literarische Mündlichkeit bedient sich daher stets nur einer Auswahl nicht-standardsprachlicher Merkmale, um für den Leser die Illusion gesprochener Sprache und damit einen „Realitätseffekt“⁴⁶ entstehen zu lassen. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit erfolgt somit keine Analyse der ausgewählten literarischen Texte aus soziolinguistischer Perspektive, sondern eine Analyse der textimmanenten Funktionen und Leserwirkungen afroamerikanischer Sprache als literarisches Stilmittel.

Da sich textimmanente Verschiebungen und Wirkungen von literarischem Afroamerikanisch nur herausarbeiten lassen, wenn sie im Werkzusammenhang betrachtet werden, wird holistisch die Sprache sämtlicher das Afroamerikanische sprechender Charaktere berücksichtigt und wird diese in Beziehung zu den Sprechern der als Standard angesehenen Sprache bzw. von Weißen gesprochenen Dialekten gesetzt. Einschränkend wirkt jedoch, dass der Anspruch mikroskopischer Genauigkeit die Konzentration auf Textpassagen bedingt, die als repräsentativ für das Werk insgesamt zu lesen sind. Obwohl unter anderem mit *LinguaLinks* des Summer Institute of Linguistics und den Oxford University Press *WordSmith Tools* bereits computergestützte Verfahren zur Auswertung von Texten hinsichtlich sprachlicher Elemente existieren, wird in dieser Arbeit auf eine statistische Auszählung der verwendeten Merkmale verzichtet. Da im Folgenden gerade die durch afroamerikanische Merkmale induzierten werkimmanenten Wirkungen im Fokus der Betrachtung stehen werden, sind diese Merkmale immer vor dem Hintergrund der ästhetisch-sprachlichen Gesamtstrategie der Autorinnen und Autoren zu betrachten, die sich maschinell durch Auswertung sprachlichen Datenmaterials nicht erfassen lässt.

⁴⁶ Der deutsche Begriff „Realitätseffekt“ rekurriert auf den von dem französischen Philosophen und Schriftsteller Roland Barthes im Jahr 1968 theoretisch besprochenen Begriff des *effet de réel*, mit dem Barthes die Illusion von Realität beschreibt, die bestimmte Elemente in literarischen Texten, beispielsweise detaillierte Landschafts- und Gegenstandsbeschreibungen, beim Leser hervorrufen können.

Deshalb und nicht zuletzt aus persönlicher Skepsis hinsichtlich der Reliabilität⁴⁷ maschinengestützter Textanalysemethoden beschränken sich in dieser Arbeit vergleichende Textanalysen auf Textauszüge.

Bei der Analyse der deutschsprachigen Übersetzungen im Hinblick auf die angewandten Strategien zur Wiedergabe des Afroamerikanischen im Deutschen wird im Sinne eines deskriptiven translationswissenschaftlichen Ansatzes ausdrücklich keine Bewertung der jeweils identifizierten Übersetzungslösungen vorgenommen. Fazit der vorliegenden Arbeit soll keine präskriptive Antwort auf die Frage, wie das Afroamerikanische übersetzt werden *sollte*, sein. Vielmehr geht es um die Schaffung eines kritischen Bewusstseins für die Wirkungen gewählter Strategien in konkreten Übersetzungen.

Zugunsten größtmöglicher Vergleichbarkeit zwischen den Ausgangstexten und ihren Übersetzungen sind Gegenstand meiner Analyse der Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche ausschließlich als *Übersetzungen* zu bezeichnende Texte, d. h. die deutschen Ausgaben der „Originale“, in denen keine „intentionalen Funktionsänderungen“ (Schreiber 94), z. B. durch Veränderung der Textform für eine junge Leserschaft, vorgenommen wurden. Bei der Auswahl der Übersetzungen ausdrücklich nicht berücksichtigt wurden daher gekürzte Kinder- bzw. Jugendbuchausgaben, die unter dem Begriff der *Bearbeitung* zu fassen sind⁴⁸ und in denen das Afroamerikanische ohnehin meist als erstes der Kürzung gänzlich anheim fällt.

⁴⁷ Wenn auch etwa Lisa Cohen Minnick auf die Erleichterung des Analyseprozesses durch maschinelle Auswertungs-Tools verweist (50-1), wird ihre Argumentation dadurch relativiert, dass die analysierten Texte in elektronischer Form vorliegen müssen oder durch Scannen und Konvertierung in Textdateien elektronisiert werden müssen. Da sich Fehlkonvertierungen jedoch nicht ausschließen lassen, muss der Analyst den gesamten Text zeitaufwendig auf solche Mängel hin untersuchen. Mag diese Methode für kleinere Korpora – Minnick analysiert vier Texte – nutzbringend anwendbar sein, ist sie für die vorliegende Arbeit, die mit sieben Ausgangstexten, zuzüglich zwei Texten im Exkurs zu Kapitel 1, und jeweils einer bzw. mehreren zugehörigen Übersetzung(en) arbeitet, ungeeignet.

⁴⁸ Eine sinnvolle Abgrenzung der Begriffe *Übersetzung* und *Bearbeitung* findet sich bei Michael Schreiber (104-5): Bei *Übersetzungen* gehe es darum, „möglichst viel zu erhalten (außer der Ausgangssprache), während es bei *Bearbeitungen* darum gehe, bestimmte Textmerkmale mehr oder weniger ‚willkürlich‘ zu ändern (außer mindestens einem individuellen Textmerkmal, das den Bezug zum Prätext herstellt)“. Meines Erachtens ist die Trennlinie zwischen Übersetzung und Bearbeitung abseits der oben vorgenommenen zu unscharf, um für die vorliegende Arbeit eine noch differenziertere Unterscheidung zu treffen.

Textauswahl

Die Zahl ins Deutsche übersetzter Romane, die das Afroamerikanische als bedeutungs- und wirkungskonstituierendes Element nutzen, ist, insbesondere sofern sie von Schwarzen verfasst wurden, sehr überschaubar. Da es, wie der vorangegangene historische Abriss gezeigt hat, hinsichtlich der Funktion des Afroamerikanischen einen Unterschied macht, ob es von Weißen fremdzuschreibend oder von Schwarzen selbstbeschreibend verwendet wird, werden in den Kapiteln 1 bis 3 dieser Arbeit exemplarisch und in der Chronologie ihres Erscheinens zwei von Weißen Literatinnen verfasste Texte, Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* (1852) und Kathryn Stocketts *The Help* (2009), und zwei Werke Schwarzer Autorinnen, Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* (1937) und Alice Walkers *The Color Purple* (1982), jeweils im Vergleich mit ihren Übersetzungen ins Deutsche untersucht. Dass ausschließlich Primärtexte weiblicher Schriftsteller ausgewählt wurden, ist Zufall und meiner persönlichen inhaltsbezogenen Präferenz für diese Romane geschuldet. Die vergleichend analysierten deutschen Übersetzungen stammen ausnahmslos aus der Feder Weißer Übersetzerinnen und Übersetzer, was vor allem für die Betrachtung der Übersetzungen der Romane von Hurston und Walker interessant ist, da es in der Übersetzung notwendigerweise die selbstbeschreibende Sprachverwendung der Schwarzen Autorinnen mit der fremdzuschreibenden Perspektive der Weißen Übersetzerinnen bzw. Übersetzer zu verhandeln gilt. Dass auch die Übersetzenden der betrachteten Werke bis auf eine Ausnahme weiblich sind, ist für den deutschen Sprachraum schlicht berufstypisch.

Bei der Beschäftigung mit literarischen Texten, die mit dem Afroamerikanischen arbeiten, stößt man immer wieder – so etwa auch im Nebenplot des George Harris in *Uncle Tom's Cabin* – auf das Thema „Passing“, das im Kontext dieser Arbeit definiert wird als die (versuchte) Überwindung der *color line* meist durch Schwarze, die aufgrund ihrer vergleichsweise hellen Hautfarbe als Weiße (zu) leben (versuchen). Das vierte Hauptkapitel meiner Arbeit befasst sich daher anhand von Mark Twains *Pudd'nhead Wilson* (1894), Nella Larsens *Passing* (1929) und Danzy Sennas *Caucasia* (1998) mit der Funktion und Wirkung des Afroamerikanischen in drei sogenannten *passing narratives*, Romanen also, die die Möglichkeiten und Konsequenzen des Passing explorieren.⁴⁹ Dieses

⁴⁹ Passing bezeichnet allgemein die Überquerung einer (imaginierten) auf „Rasse“, Klasse, Geschlecht oder sexueller Orientierung oder körperlicher Behinderung basierenden Trennlinie zwischen sozialen Gruppen. Im spezifisch US-amerikanischen Kontext ist aufgrund des Aufkommens des Begriffs unter der Sklaverei (vgl. dazu Sollors, *Neither Black* 247) zumeist – wie auch in dieser Arbeit – das *racial passing* in Form des *passing (of a Black person) for White* gemeint. Da das Passing in rassifizierten Gesellschaften wie jener der Vereinigten Staaten oftmals mit der Hoffnung auf das Erlangen eines Vorteils in der neuen sozialen Identität

letzte Kapitel verkompliziert die Auseinandersetzung mit „Rasse“ und Rassismus sowohl inhaltlich als auch übersetzerisch. Zum einen ermöglicht das Thema Passing „[a]ls Schnittstelle einer binären Aufteilung in *weiß* und Schwarz [...], die Ungewissheit beider Kategorien hervorzuheben, wie auch normative Vorgaben von Authentizität und essenzialistischen Identitätskonstrukten zu hinterfragen“ (Ahmed 272, Hervorhebung des Originals). Zum anderen ist der Verhandlungsprozess im Sinne von Bhabhas Kulturkontakttheorie im Falle der Übersetzung von *passing narratives* ein doppelter, weil dem Passing selbst Verhandlung inhärent ist, da es für den Passer gilt, die Divergenzen zwischen identitärer Selbstbe- und Fremdzuschreibung so zu verhandeln, dass er von seiner Umgebung als Weiß wahrgenommen wird.

Allen im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Romanen ist gemein, dass ihre Sprache in der wissenschaftlichen Kritik nicht als eigenständige Sinnenebene erkannt worden ist. Vielmehr beschränkte man sich bei von Weißen produzierten literarischen Darstellungen des Afroamerikanischen, etwa denen Stowes oder Twains, auf „Authentizität“-bezogene Bewertungen, die umso positiver ausfielen, je mehr durch soziolinguistische Forschungsergebnisse belegbare Sprachmarker sich zählen ließen. Dass literarische Sprache oftmals nicht – und schon gar nicht bei Stowe und Twain (vgl. Kapitel 1 und 4) – vom Anspruch an „Authentizität“, sondern von ästhetischen oder metaphorischen Motiven geleitet ist, blieb in solchen Betrachtungen ebenso ausgeklammert wie die Tatsache, dass sich fiktive Mündlichkeit schon aufgrund des limitierten ihr zur Verfügung stehenden Raums in literarischen Texten stets nur einer Auswahl nichts-standardsprachlicher Merkmale bedienen kann, um für den Leser die Illusion gesprochener Sprache entstehen zu lassen. Bei afroamerikanischen Autorinnen und Autoren scheint man ob ihrer muttersprachlichen Kompetenz „authentische“ Darstellungen vorauszusetzen, sodass die literarische Sprache von Walker und Hurston durchgängig als unterstützendes Argument für die – oft genderzentrierte – inhaltliche Deutung herangezogen wurde. Die vorliegende Arbeit geht gerade umgekehrt vor, indem sie das Sprachgebungskonzept, das sich über

verknüpft war und ist (vgl. Drake/Cayton 162-3 und Sollors, *Neither Black* 247-8), ist das *Black-to-White passing* das sehr viel häufigere Phänomen als das *White-to-Black passing*. Literarische und wissenschaftliche Beschäftigungen mit dem Thema spiegeln diese Konzentration auf die Binarität Schwarz/Weiß, der auch das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt. Nichtsdestotrotz gab es immer wieder Fälle, in denen Weiße sich als Afroamerikaner ausgaben bzw. in der Zeit der Sklaverei unfreiwillig als Schwarz ausgegeben und versklavt wurden. Eine historische Überblicksdarstellung dazu liefert Baz Dreisinger mit *Near Black: White-to-Black Passing in American Culture* (2008). Einen interessanten Einblick in das Passing als Weiß seitens italienischer Einwanderer und amerikanischer Juden Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA und einen Überblick über die literarische Verarbeitung dieses Phänomens bietet Belluscio.

Kontrastierungen und Wechselwirkungen des Afroamerikanischen mit dem Standardamerikanischen ergibt, beschreibt und die Romane ausgehend davon inhaltlich erschließt. Dadurch ergeben sich neue, bisherigen Deutungen widersprechende Perspektiven.

Die Übersetzungen der insgesamt sieben im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Romane bilden das Spektrum der bislang in der deutschsprachigen Literaturübersetzungspraxis angewandten Strategien zur Übertragung der afroamerikanischen Sprache ab. Diese Strategien reichen von der Wiedergabe des Afroamerikanischen mit dem Standarddeutschen über die Ersetzung der afroamerikanischen Sprache durch einen deutschen Dialekt, durch die überregionale deutsche Umgangssprache oder durch eine erfundene Nicht-Standardsprache bis hin zu bilingualen Lösungen. Die Betrachtung dieses breiten Spektrums ermöglicht den Vergleich dieser Übersetzungsstrategien im Hinblick auf ihr „Rassen“-Konzepte und Rassismus reproduzierendes Potenzial. Auch dabei ergibt sich ein vieldimensionales Wirkungspotenzial der angewandten Strategien: vom Verstummen Schwarzer Stimmen in den deutschen Fassungen von *Uncle Tom's Cabin* über die Stilisierung Schwarzer Sprecher als das „Andere“ in den Übersetzungen von *Their Eyes Were Watching God* und die Reduzierung Schwarzer Protagonistinnen zu Randfiguren im Deutschen in *The Color Purple* und *The Help* bis hin zur axiomatischen Festlegung von Schwarz-Sein als Schicksal in den Übertragungen von *Pudd'nhead Wilson*, *Passing* und *Caucasia*. Trotz der breiten Streckung des Analysekorpus hinsichtlich der angewandten Strategien zur Wiedergabe des Afroamerikanischen im Deutschen erhebt diese Arbeit hinsichtlich des Wirkungspotenzials der betrachteten Übersetzungen keinen Universalitätsanspruch. Die Wirkung der einzelnen Strategien in Bezug auf die Darstellung Schwarzer Sprecher ist werkspezifisch und fällt somit bei Anwendung ein und derselben Strategie bei der Übersetzung eines anderen Romans möglicherweise sehr unterschiedlich aus. Dem Zweck dieser Arbeit – der Sensibilisierung für die potenziell „Rassen“- und Rassismus-konnotierten Auswirkungen von literarischen Übersetzungsentscheidungen im Sprachenpaar Afroamerikanisch/Deutsch in Forschung und Übersetzungspraxis – genügt jedoch eine exemplarische Betrachtung, wie sie im Folgenden vorgenommen wird.

Ferner ergibt sich mit der Auswahl der Romane und ihrer Übertragungen ein zeitlicher Querschnitt durch die Geschichte der deutschsprachigen Übersetzung von literarischem Afroamerikanisch. Den Beginn markiert mit 1852 das Jahr der Erstveröffentlichung von Harriet Beecher Stowes sklavereikritischem Roman *Uncle Tom's Cabin*, der vergleichbar mit keinem anderen das Afroamerikanische darstellenden Text vor

und nach ihm mit „katalytischer Kraft“ (Paul, *Kulturkontakt* 127) einen transatlantischen Austausch anregte und damit sinnbildlich für allgemein kulturdifferenzielle Verhandlungsprozesse in literarischen Übersetzungen innerhalb des deutsch/amerikanischen Kulturkontaktraums steht. Die lange, mit über 150 unterschiedlichen Fassungen äußerst vielfältige deutsche Übersetzungsgeschichte von Stowes Roman bietet somit zusammen mit den anderen in deutscher Übersetzung analysierten Romanen Aufschlüsse über einen möglichen Wandel bei der übersetzerischen Verhandlung Schwarzer und Weißer Identitäten vor dem Hintergrund und abhängig von deutschen „rassischen“ und rassistischen Bildern und Diskursen in den letzten eineinhalb Jahrhunderten.

1 Silencing Blackness: Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin* (1852)

Kaum ein heute als Klassiker der amerikanischen Literatur geltendes Werk hat ähnlich kontroverse und emotionale Reaktionen hervorgerufen wie Harriet Beecher Stowes (1811-1896) Roman *Uncle Tom's Cabin*, der zunächst 1851-1852 als Serie in der amerikanischen abolitionistischen Zeitschrift *The National Era* und 1852 schließlich als zweibändige Monografie in den Vereinigten Staaten und in Großbritannien publiziert wurde. Stowes bekanntester Roman erzählt die Geschichte des Sklaven Uncle Tom, der von seinem in finanzielle Schwierigkeiten geratenen „Eigentümer“⁵⁰, dem gutmütigen, aber unternehmerisch unfähigen Kentuckyer Plantagenbesitzer Mr. Shelby, an den skrupellosen Sklavenhändler Mr. Haley verkauft und damit von seiner Familie getrennt wird. Zunächst gen Süden verschifft, wird Tom von dem an der Sklaverei zweifelnden Augustine St. Clare aus New Orleans gekauft, bald zum engsten Vertrauten der Tochter von St. Clare, schließlich aber nach dem Tod sowohl der Tochter als auch St. Clares an den brutalen Sklavenhalter Simon Legree veräußert. Unter dessen gewalttätiger Behandlung stirbt Tom am Ende, kurz bevor ihn der Sohn seines ersten Masters Shelby von Legree zurückzukaufen versucht. In einem Nebenplot zeichnet der Roman die Flucht der Sklavin Eliza von der Shelby-Plantage nach, die sich mit Hilfe von Sklavereigegnern und zusammen mit ihrem Ehemann George Harris und dem gemeinsamen Sohn nach Kanada und damit aus der Sklaverei rettet. Die Kontroverse um den Roman kurz nach seinem Erscheinen entspann sich vor allem in der Opposition zwischen Kommentatoren aus dem Süden der heutigen Vereinigten Staaten und solchen aus dem Norden. Im Süden wurde Stowe überwiegend der hetzerisch inakkuraten Darstellung der Sklaverei und, vielfach von weiblichen Lesern und Angehörigen christlicher Glaubensgemeinschaften, des Verstoßes gegen den weiblichen Anstand bezichtigt. In Antwort auf den Roman erschienen bis in das 20. Jahrhundert hinein eine Vielzahl sogenannter *anti-Tom novels*, die teilweise direkt auf Charaktere und Szenen in *Uncle Tom's Cabin* rekurrierten und diese in rassistischer, die Sklaverei befürwortender Gesinnung umschrieben.⁵¹ Zwei dieser Romane – Thomas

⁵⁰ Rechtlich waren Sklavenhalter wie Mr. Shelby, Augustine St. Clare und Simon Legree zu ihrer Zeit Eigentümer der von ihnen gekauften Sklaven. Durch die Verwendung von Anführungszeichen wird ausgedrückt, dass das Eigentum von Menschen an anderen Menschen nach heutigem internationalen Recht nicht mehr zulässig ist. Das allgemeine Verbot der Sklaverei und der Leibeigenschaft wurde für die internationale Ebene erstmals 1948 in Artikel 4 der „Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen“ niedergelegt (Allgemeine Erklärung 2).

⁵¹ Beispiele für Romane von Südstaatenautoren, die teilweise schon im Titel auf *Uncle Tom's Cabin* antworteten und überwiegend mit ihrem Los zufriedene Sklaven porträtierten und/oder den Kontrast zur aus

Dixons *The Leopard's Spots* (1902) und Margaret Mitchells *Gone with Wind* (1936) – werden am Ende dieses Kapitels hinsichtlich ihres Umgangs mit dem Afroamerikanischen und dem Weißen Südstaatendialekt⁵², auch in ihren deutschen Übersetzungen, vergleichend mit Stowes Roman gelesen.

In den Nordstaaten wurde *Uncle Tom's Cabin* weitaus positiver aufgenommen. Aber auch im Norden gab es kritische Stimmen, die in der Debatte um den Roman Sprengkraft für den Zerfall der Union sahen oder aber kritisierten, Stowes Sklavereikritik gehe nicht weit genug.⁵³ Wenn Eric J. Sundquist in der Einleitung zu einer von ihm editierten Sammlung von Essays zu *Uncle Tom's Cabin* den Roman im Jahr 1986 als „strange hybrid of polemic and sentimental melodrama“ (Sundquist, *New Essays* 1) beschreibt, spiegelt dies das auch über die unmittelbar auf die Erstveröffentlichung folgenden Jahre hinaus ungebrochene Polarisierungspotenzial des Romans wider. Positionierte sich die öffentliche Meinung anfangs entsprechend der jeweils gehegten Einstellung zur Sklaverei, verschob sich die Debatte bald zu einer in literarischen Kreisen geführten ästhetischen, in der *Uncle Tom's Cabin* zumeist als Propaganda, manchmal als Kunst, selten aber als komplexere Mischform beurteilt wurde. Jene Eindimensionalität, oft gepaart mit Unernsthaftigkeit, mit der man Stowes Gesamtwerk lange begegnete, ging mit der weitgehenden Ignoranz von Stowe auch in der Wissenschaft einher. *Uncle Tom's Cabin* verdankt seinen heutigen Status als unabdingbarer Bestandteil des amerikanischen Literaturkanons der zur Mitte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmenden Präsenz von Frauen in den Geisteswissenschaften und der damit einhergehenden (feministischen) Neuuntersuchung des literarischen Kanons auch im Hinblick auf Genderfragen. Insbesondere drei Wissenschaftlerinnen – Judith Fetterley, Ann Douglas und Jane Tompkins⁵⁴ – legten die

ihrer Sicht viel inhumaneren Lohnarbeit in den Nordstaaten herstellten, sind vor allem *Aunt Phillis' Cabin; or Southern Life as It Is* (1852) von Mary H. Eastman, *North and South* (1852) von Caroline Rush, *Uncle Robin in His Cabin in Virginia and Tom Without One in Boston* (1853) von John Page und *The Master's House* (1854) von Thomas Thorpe. Thomas Dixons Trilogie (1902-07) zur *Reconstruction*-Ära und auch der international bis heute vor allem als Liebesroman gelesene Bestseller *Gone with the Wind* (1936) von Margaret Mitchell transponierten die in der frühen Anti-Tom-Literatur anklingenden „Rassen“-Ressentiments und strikte „Rassen“-Trennung befürwortenden Stimmen (Dixon) sowie nostalgische Perspektiven auf die Vorbürgerkriegszeit samt Sklaverei (Mitchell) in das 20. Jahrhundert.

⁵² In den südlichen Bundesstaaten der Vereinigten Staaten wird kein einheitlicher Dialekt gesprochen. Da im Rahmen dieser Arbeit die einzelnen Varianten jedoch nicht weiter differenziert werden, dient der Begriff *Südstaatendialekt* behelfsweise als Oberbegriff für alle diese regionalen Varianten.

⁵³ Für eine ausführlichere Zusammenfassung der Reaktionen auf *Uncle Tom's Cabin* im 19. Jahrhundert vgl. Sarah Robbins' *The Cambridge Introduction to Harriet Beecher Stowe* (100-5).

⁵⁴ Vgl. Fetterley, *Resisting* und „Commentary“; Douglas; Tompkins 122-46.

Grundsteine für die Wiederentdeckung Stowes als bedeutende Figur in der amerikanischen Literatur. Den Grund für die bis dahin fehlende akademische Akzeptanz von *Uncle Tom's Cabin* führt Jane Tompkins auf ein Fehlverständnis des Genres des von femininer Hand geschriebenen sentimentalen Romans zurück:

[...T]he popular domestic novel of the nineteenth century represents a monumental effort to reorganize culture from the woman's point of view; [...] this body of work is remarkable for its intellectual complexity, ambition, and resourcefulness; and [...] in certain cases, it offers a critique of American society far more devastating than any delivered by better-known critics such as Hawthorne and Melville (124).

Jenen Kritikern, die *Uncle Tom's Cabin* als *sentimental novel* in einem inhaltlich seichteren, emotional geprägten und vor allem weiblichen Genre verorteten, begegnete Tompkins mit dem Verweis auf die inhaltliche Komplexität, den Ehrgeiz und den Einfallsreichtum des Romans samt des daraus zu lesenden politischen Sprengstoffs. Sodann in den Fokus der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit gerückt, ist Stowes bekanntester Roman *Uncle Tom's Cabin* seit den 1970er Jahren vor allem im Hinblick auf seine „Rassen“-ideologischen Bilder (z. B. Ammons), seine politischen Implikationen (z. B. Baldwin), seinen typologischen Gehalt (z. B. Hovet; Lewis) und seine Stellung in der Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts und der Literaturgeschichte Amerikas (z. B. Gossett; Reynolds) diskutiert worden. Durchaus uneinig ist sich die *Uncle-Tom-Kritik* jedoch weiterhin über den literarischen Wert des Werks geblieben. Als diesem angeblich abträglich wurde auch die Sprache des Romans immer wieder in den Blick genommen, weil sie, wie Jane Tompkins andeutet, den formalen Ansprüchen des gängigen Literaturverständnisses zuwiderlief:

In modernist thinking, literature is by definition a form of discourse that has no designs on the world. It does not attempt to change things, but merely to represent them, and it does so in a specific literary language whose claim to value lies in its uniqueness. Consequently [...] works whose stated purpose is to influence the course of history, and which therefore employ a language accessible to everyone, do not qualify as works of art. (125)

Dass Stowes Sprache in der Tat, wie Tompkins schreibt, zugänglich ist, bewirken in *Uncle Tom's Cabin* insbesondere die Kommentare der Erzählstimme, die die Leserinnen und Leser immer wieder direkt anspricht, um im Sinne von Stowes Forderung nach Abschaffung der Sklaverei an ihre Moral zu appellieren. Insbesondere mit dem letzten Romankapitel, den „Concluding Remarks“, erzeugt Stowe durch die unmittelbare Leseransprache das Gefühl der Zugänglichkeit, die, wie im Rahmen dieses Kapitels noch ausführlich betrachtet wird, in der Sprache der Dialoge nicht für jeden Leser zu jeder Zeit

gegeben ist. Gerade in den Passage direkter Rede liegt jedoch die Stärke der Sprachgebung von *Uncle Tom's Cabin*. Denn durch feine Nuancierung von Sprachen und Varietäten – dem Standardamerikanischen, dem Afroamerikanischen und dem Weißen Südstaattendialekt – erzeugt Stowe sprachlich symbolische Komplexität, die jenen Einfallsreichtum spiegelt, den Tompkins Stowe auch auf inhaltlicher Ebene bescheinigt. Mit der Diskussion des Romans in der vorliegenden Arbeit möchte ich mich jener sprachlichen Vielschichtigkeit widmen, indem ich auf der Grundlage einer sprachlichen Analyse des Ausgangstextes die in der wissenschaftlichen Kritik bislang weitgehend ignorierten Funktionen der von Stowe verwendeten Sprachen bzw. Varietäten, insbesondere des Afroamerikanischen in den Blick nehme. Dazu wird im Folgenden zunächst ein Überblick über den recht begrenzten Korpus akademischer Beschäftigung mit der Mündlichkeit in *Uncle Tom's Cabin* gegeben.

Im Fokus der bislang fünf Studien, die sich mehr oder weniger eingehend mit sprachlichen Aspekten von *Uncle Tom's Cabin* beschäftigen, steht vor allem die Frage nach der „Authentizität“ des von den Sklavenfiguren gesprochenen Afroamerikanischen, aber auch der Weißen Dialekte, sowie nach der Konsistenz der Verwendung von Sprachmarkern. Die Urteile fallen dabei tendenziell negativ aus und bescheinigen Stowe eine „notably faulty“ (McDowell 325), inkonsistente (Holton 70) oder „somewhat crude“ (Florey 20) und im Fazit unrealistische Darstellung. Begründet werden die festgestellten Mängel im Hinblick auf Realismus und Konsistenz mit Stowes fehlendem sprachlichen Expertenwissen (McDowell 325; Florey 21) und einem unterstellten Desinteresse Stowes an einer korrekten Darstellung (McDowell 325; Holton 70). Beide Vorwürfe halten einem Abgleich mit dem Lebenslauf Stowes und dem Entstehungsprozess von *Uncle Tom's Cabin* jedoch nicht stand. Stowe lebte über einen Zeitraum von fast zwei Jahrzehnten, von 1832 bis 1850, in Cincinnati, das Sterling Brown aufgrund seiner Lage an der Grenze zwischen Sklaverei- und Nicht-Sklavereistaaten als „battleground for antislavery and proslavery forces“ (Brown, *The Negro* 35) beschreibt. Mithin kam Stowe dort in Kontakt mit Sklaven, die aus Kentucky kamen, und damit auch mit dem Afroamerikanischen, und sie gab dieses in *Uncle Tom's Cabin* so wieder, wie es in ihren Ohren nachklang. Zudem wäre eine „authentische“ Darstellung, wie sie etwa McDowell vorzuschweben scheint, wohl nur mit Insiderwissen zu leisten, das Stowe als Nichtmuttersprachlerin gar nicht haben konnte. Sylvia Holton weist diesbezüglich richtig auf den Ansprüchen an „Authentizität“ vorgehenden ästhetischen Wert von literarischen Darstellungen von vom Standard abweichenden Varietäten hin. Diese seien „suggestions rather than authentic representations of the speech of a particular group of speakers“ (Holton 57). Weshalb

dieses Argument für sie dann jedoch nicht auch in puncto Konsistenz gelten kann, ist fragwürdig. Dass Stowe durchaus an Konsistenz gelegen war, beweisen die von Edwin Bruce Kirkham in *The Building of Uncle Tom's Cabin* (1977) detailliert recherchierten und gelisteten Änderungen, die Stowe bei der Aufbereitung der *National-Era*-Version für die Buchpublikation vornahm, um die Merkmalsvariationen in der Sprache der einzelnen Charaktere zu reduzieren (Kirkham 161, 233-44). Mit Kirkham (176) argumentiere ich, dass sich gerade darin Stowes zunehmende Aufmerksamkeit für sprachliche Differenzierungen in ihrem Text und ihr Bestreben um Verbesserung des Romans hinsichtlich seiner Konsistenz zeigt. Inwiefern die Frage nach „Authentizität“ und Konsistenz überhaupt relevant ist, wird im Folgenden noch zu eruieren sein.

Detailliertere Untersuchungen wie jene von Allison Burkette in „The Use of Literary Dialect in *Uncle Tom's Cabin*“ (2001) vorgelegte und ansatzweise auch ein Artikel von Micheal Meyer, „Toward a Rhetoric of Equality“ (1994) widersprechen nicht nur dem Vorwurf des mangelnden Realismus, indem sie auf soziolinguistische Studien zum Afroamerikanischen und zu Weißen Dialekten im Süden Nordamerikas der Antebellumära verweisen, die die von Stowe verwendeten Merkmale bestätigen und zudem eine Ähnlichkeit zwischen dem Afroamerikanischen und dem Weißen Südstaatendialekt feststellen. Sie erkennen auch feine Nuancen in der Sprache von Stowes Schwarzen Charakteren und führen diese auf edukative Unterschiede (Burkette) und/oder die natürliche Variabilität innerhalb des Afroamerikanischen sowie den ideolektalen Gebrauch der afroamerikanischen Sprache zurück (Burkette, Meyer). Aber auch Betrachtungen wie jene von Florey und Burkette greifen zu kurz, indem sie ihre Analyse auf einige wenige Charaktere (Chloe, Mr. Haley und George bei Burkette) oder gar nur eine einzige Figur beschränken (Chloe bei Florey). Burkette etwa tut dies unter Verweis auf die Nichteignung anderer Figuren für eine quantitative linguistische Studie, weil sie einen vergleichsweise geringen direkten Redeanteil hätten (Burkette 161). Sich auf drei Charaktere, zwei Schwarze und einen Weißen, beschränkend, kann sie zwar feststellen, dass hinsichtlich der Afroamerikanisierung der Sprache der Schwarzen Charaktere Abstufungen bestehen und dass Mr. Haley als Weißer Südstaatler abgesehen von typisch afroamerikanischen Merkmalen eine ähnliche Sprache wie Chloe spricht. Daraus lässt sich jedoch nicht über die offensichtlichen Gründe für diese Unterschiede und Ähnlichkeiten – Bildungsstand (George ist gebildeter als Chloe und spricht daher kaum das Afroamerikanische) und faktische Ähnlichkeit zwischen Weißem Südstaatendialekt und dem Afroamerikanischen – hinaus abstrahieren. Wie ich im Folgenden zeigen werde, besitzt die afroamerikanische Sprache in *Uncle Tom's Cabin* über das Augenscheinliche hinaus weitere Funktionen, die

sich durch die Nuancierung der Sprache der Schwarzen Romanfiguren ergeben. Folglich geht die Frage nach der „Authentizität“ von Stowes Darstellung im Abgleich mit realsoziologischen Erkenntnissen insofern fehl, als die Verwendung von Sprachen und Varietäten in *Uncle Tom's Cabin* nicht nur als „further testament to the veracity of the events described“ (Burkette 168) dient. Zwar mag Stowe in Antwort auf kritische Stimmen, die ihr mangelnden Realitätsbezug vorwarfen, in *A Key to Uncle Tom's Cabin*⁵⁵ (1853) dargelegt haben, inwiefern ihr Roman auf wahren, zeitgenössischen Begebenheiten basierte. Die Geschichte von Uncle Tom als solche ist jedoch nicht primär realistisch, sondern vor allem christlich-typologisch zu lesen. Denn in *Uncle Tom's Cabin* evozierte Stowe, wie Theodore R. Hovet in *The Master Narrative* (1989) umfassend analysiert hat, die Analogie zwischen der Sklaverei in Amerika und dem sogenannten *master narrative*, der Geschichte vom Sündenfall und von der Erlösung der Menschheit. Realistische Details wie detaillierte Haus- und Landschaftsbeschreibungen und eben auch die realweltlichen Sprachen bzw. Varietäten nachempfundene Sprache verorteten dieses Narrativ im Amerika der 1850er Jahre. Die Botschaft des Textes jedoch transzendiert diese Realität, indem das Schicksal der Schwarzen und die Schrecken der Sklaverei lediglich Vehikel für eine abstrakte Gesellschaftskritik sind. Um diese „höhere“ Botschaft zu entschlüsseln, bedarf es der genauen Betrachtung ihres Kommunikationsmittels: der sprachlichen Darstellung und Charakterisierung der Sklavenfiguren um Uncle Tom.

Über die Frage der „Authentizität“ hinaus kreiste Kritik an Stowes Verwendung von Sprachen bzw. Varietäten von Beginn an immer wieder um den Vorwurf, die Sprache in *Uncle Tom's Cabin* habe entscheidend zu einer stereotypen Darstellung Schwarzer und in der Folge zur Unterminierung von Stowes eigentlich abolitionistischen Absichten beigetragen. J.C. Furnas etwa kritisiert Stowes Darstellungen der Schwarzen Sklaven in seiner buchlangen Kritik an den verstörenden Effekten, die *Uncle Tom's Cabin* auf den „Rassen“-Diskurs und die Beziehungen zwischen Schwarz und Weiß in Amerika gehabt habe, als „misconceptions about the American Negro that have plagued the nation ever since“ (Furnas, Rückenband). Sophia Cantave beklagt in „Who Gets to Create the Lasting Images? The Problem of Black Representation in *Uncle Tom's Cabin*“ die Reduktion der Äußerungen Schwarzer auf Kehllaute (201) sowie auf von Lüsterheit zeugende (201) und vor allem komische Inhalte: „In her successful attempt to make slavery readable, Stowe

⁵⁵ Der vollständige Titel lautet: *A Key to Uncle Tom's Cabin. Presenting the Original Facts and Documents upon Which the Story Is Founded, Together with Corroborative Statements Verifying the Truth of the Work.* Für die vorliegende Arbeit verwende ich die erste in Deutschland erschienene amerikanischsprachige Ausgabe von 1853.

falls back on comic interactions of blacks with other blacks and of blacks while in the presence of whites. [...T]he comic interactions as Stowe uses them do not so much subvert as reinforce the existing order“ (196). Cantave reiht sich damit ein in die Vielzahl vor allem auch Schwarzer Leser, die sich in Stowes Roman zum Stereotyp des clownhaften, kindlich-naiven, dummen, sich der Hegemonie der Weißen unterwerfenden Sklaven degradiert sahen. Deshalb werden in der folgenden Analyse zu *Uncle Tom's Cabin* im Hinblick auf die Verwendung des Afroamerikanischen und des von Weißen Romanfiguren gesprochenen Südstaatendialekts jene teils durchaus berechtigten Argumente zu berücksichtigen sein. Dabei wird sich in einem ersten Schritt zeigen, dass der sprachliche Blickwinkel Möglichkeiten für eine Neubewertung bisheriger stereotypenorientierter Lesarten eröffnet. Im zweiten Schritt wird, ausgehend von dieser neuen Perspektive, der in der *Uncle-Tom-Forschung* zum Fokus der Kritik gewordene Umgang mit Stereotypen als Teil einer auf Gleichheit zwischen Schwarz und Weiß auf der Ebene des Menschseins ausgelegten Strategie umgedeutet.

Anti-stereotype Sprache und Sprache der Gleichheit in Uncle Tom's Cabin

Die Repräsentation Schwarzer Figuren in *Uncle Tom's Cabin* ist insbesondere von Schwarzen Leserinnen und Lesern immer wieder negativ rezipiert worden.⁵⁶ Die Kritik von Führungsfiguren der Abolitionsbewegung wie C. L. Redmond, William G. Nell, William J. Wilson, Reverend J. B. Smith und George T. Downing (vgl. Robbins 106) kreiste vor allem um die Darstellung von Uncle Tom als zu unterwürfig und passiv gegenüber seinen Weißen „Eigentümern“ Mr. Shelby, Augustine St. Clare und insbesondere dem ihn brutal misshandelnden Simon Legree. In der Absicht, den Eindruck der Passivität zu konterkarieren, entwarfen Schwarze Autoren gezielt Porträts von Sklaven, die sich heroisch wie in Frederick Douglass' „The Heroic Slave“ (1852), rebellisch wie in Martin Delanys *Blake; or, the Huts of America* (1859) oder zumindest selbstbestimmt wie in William Wells Browns *Clotel; or, The President's Daughter* (1853) mit ihrem Schicksal auseinandersetzten. Zudem lässt die Fülle an bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erschienenen *slave narratives*⁵⁷ auch auf das Bemühen um aktive Reklamierung der

⁵⁶ Dies widerspricht der Behauptung Richard Yarboroughs, der „praktische Nutzen“ des Romans im Rahmen der Abolitionsbewegung habe viele Schwarze davon abgehalten, sich öffentlich kritisch zur Darstellung der Sklavenfiguren zu äußern (Yarborough 68).

⁵⁷ u. a. *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) von Harriet Jacobs, *Twelve Years a Slave* (1853) von Solomon Northup, *Bond and Free: A True Tale of Slave Times* (1886) von James H.W. Howard sowie

Erzählhoheit über das Thema Sklaverei seitens Schwarzer Autorinnen und Autoren schließen.

Eine der vernichtendsten Kritiken der jüngeren Rezeptionsgeschichte zur Darstellung Schwarzer Figuren in *Uncle Tom's Cabin* hat Richard Yarborough mit seinem Artikel „Strategies of Black Characterization in *Uncle Tom's Cabin* and the Early Afro-American Novel“ (1986) vorgelegt. In der Hinleitung zu seiner Analyse verschiedener Charaktere in *Uncle Tom's Cabin* wirft Yarborough Stowe vor allem die Bestätigung der in der Weißen amerikanischen Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts bestehenden rassistischen Denkmuster vor:

Although Stowe unquestionably sympathized with the slaves, her commitment to challenging the claim of black inferiority was frequently undermined by her own endorsement of racial stereotypes. [...] Of necessity, Stowe falls back upon popular conceptions of the Afro-American in depicting many of her slave characters. As one result, the blacks she uses to supply much of the humor in *Uncle Tom's Cabin* owe a great deal to the darky figures who capered across minstrel stages and white imaginations in the antebellum years. (47)

In der Folge argumentiert Yarborough durchaus überzeugend, dass die Sklavenfiguren in *Uncle Tom's Cabin* durch und durch rassistisch porträtiert seien. Schwarze würden durch den Einsatz komischer Elemente als unzivilisiert (Topsy) und dumm (Sam und Andy), durch die Konzentration vor allem femininer Attribute als emotional, freundlich und passiv (Tom) sowie als im Grunde zufrieden und einverstanden mit ihrem Leben in Knechtschaft charakterisiert (47). Die von diesem inferioren Bild abweichende Darstellung jener Sklaven von teilweiser Weißer Abstammung, die als wortgewandt und intelligent (George Harris), als von kultivierter Schönheit (Eliza) und vor allem als aktiv im Vorgehen gegen ihr Schicksal (George und Eliza genauso wie Cassy und Emmeline) beschrieben werden, liest Yarborough, wie andere vor ihm, als Anspielung auf den Weißen Teil der Identität dieser Mulatten- und Quadronenfiguren.⁵⁸ Daraus folgert Yarborough, dass Stowes ablehnende Haltung gegenüber der Sklaverei als soziale Institution infrage zu stellen sei: „[A]lthough *Uncle Tom's Cabin* is a powerful attack on the evil effects of the chattel slave

Frances E.W. Harpers *Iola Leroy, or Shadows Uplifted* und Victoria Earles *Aunt Lindy: A Story Founded on Real Life* (beide 1892).

⁵⁸ Die heute aufgrund ihrer diskriminierenden Konnotationen nicht mehr verwendeten, zur Entstehungszeit von *Uncle Tom's Cabin* und bis in das 20. Jahrhundert aber sehr gebräuchlichen „Rassen“-Begriffe Mulatte/Mulattin und Quadrone/Quadronin bezeichnen im Kontext der vorliegenden Romananalyse Sklaven mit einem Schwarzen und einem Weißen Elternteil bzw. mit zu einem Viertel afrikanischer Herkunft.

system, Stowe does not consistently argue the immorality of all social institutions based on the presumptions of one group's innate superiority over another" (60).

In Yarboroughs Kritik, aber auch in den Beiträgen von James Furnas (1956) und Sophia Cantave (2007) wird Stowe im Kern eine stereotype Darstellung Schwarzer Figuren in *Uncle Tom's Cabin* vorgeworfen. Der Begriff des Stereotyps scheint mir zur Bewertung von Stowes Roman jedoch unpassend herangezogen, weil er in seiner Funktionalisierung in der *Uncle-Tom-Kritik* der nicht notwendigerweise negativen soziologischen Bedeutung des Begriffs zuwiderläuft.⁵⁹ Im Rahmen der oben skizzierten Negativrezeption zu Stowes Sklavenporträts sind Stereotypen durchweg zu „rassischen“ Vorurteilen stilisiert worden, was Yarborough und andere zu dem Schluss kommen ließ, Stowe habe in Bezug auf Schwarze nicht anders als ihre die Sklaverei befürwortenden Zeitgenossen gedacht und gefühlt. Diese Lesart steht im Einklang mit der die gesamte bisherige Rezeptionsgeschichte von *Uncle Tom's Cabin* durchziehenden Tendenz zur Reduktion des Romans auf seine Inhaltsebene im Zuge einer Realismusdebatte, die unter Ausblendung, sogar Negation ästhetischer Elemente geführt wird. Die folgende Analyse der Sprache der Dialoge in *Uncle Tom's Cabin* wird jedoch zugunsten einer umfassenden Bewertung von Stowes Darstellung Schwarzer Figuren, die unbedingt auch die sprachliche Repräsentation der Weißen Charaktere einzubeziehen hat, Anhaltspunkte dafür liefern, dass die kritisierten Stereotypisierungen in der sprachlichen Romandimension überwunden werden.⁶⁰

Ordnet man die Romanfiguren mit handlungsrelevantem direktem Redeanteil entsprechend der Merkmalsausprägung ihrer Verwendung des Afroamerikanischen bzw. des Südstaatendialekts, einer Mischform aus beidem (einzelne Weiße Charaktere) oder des Standardamerikanischen an, ergibt sich folgendes Bild:

⁵⁹ Vgl. die Begriffsdefinition samt Erläuterung auf Seiten 6-7 dieser Arbeit.

⁶⁰ Meine Analyse des Romans stützt sich auf den Text der Norton Critical Edition aus dem Jahr 2010. Diese Ausgabe gibt sich als editorisch unveränderter Nachdruck der beim Verleger John P. Jewett und Company in Boston, Massachusetts, erschienenen Erstausgabe von 1852 aus.

	Schwarze Romanfiguren	Weißer Romanfiguren
Starke Merkmalsausprägung des Afroamerikanischen bzw. des Weißen Südstaatendialekts	Sambo und Quimbo Sam und Andy Topsy Chloe Dinah Mammy	Mr. Haley Sklavenhändler/-jäger um Haley
Mittelstarke Merkmalsausprägung des Afroamerikanischen bzw. des Weißen Südstaatendialekts	Uncle Tom	Simon Legree
Schwache Merkmalsausprägung des Afroamerikanischen bzw. des Weißen Südstaatendialekts oder Standardamerikanisch	George Eliza Cassy Emmeline	Familie Shelby Familie St. Clare Ophelia

Einteilung der Romanfiguren nach Ausprägung der Merkmale des Afroamerikanischen und/oder des in den Südstaaten gesprochenen Dialekts

Durchaus scheinen auf den ersten Blick stereotype Darstellungen auch auf sprachlicher Ebene präsent. So besteht beispielsweise eine Relation zwischen Sprache, dem Bildungshintergrund und der Dunkelheit der Hautfarbe: Je heller die Hautfarbe, desto höher der Bildungsstand und desto weniger von Merkmalen des Afroamerikanischen durchzogen ist die Sprache. So sprechen etwa die im Vergleich zu anderen Sklaven gebildeteren Mulatten- und Quadronenfiguren (George, Eliza, Cassy und Emmeline) im Roman durchweg das Standardamerikanische. In der Darstellung anderer Figuren (Topsy, Sam und Andy) ist eine stark afroamerikanisierte Sprache ein Aspekt einer komischen,

teils gar grotesken Zeichnung. Das Afroamerikanische in *Uncle Tom's Cabin* ließe sich folglich, oberflächlich betrachtet, sicherlich als Bestätigung der im 19. Jahrhundert gängigen Stereotypen lesen, die, wie beispielsweise in den *minstrel shows* der Fall, das Afroamerikanische mit Ungebildetheit und Clownhaftigkeit in Bezug setzten.

Bei genauerer Betrachtung des Ausprägungsspektrums der afroamerikanischen Sprache wird jedoch ersichtlich, dass das Stereotyp des ungebildeten und/oder belustigenden Sklaven nicht strukturierende Kategorie für die Sprachgebung ist. Denn in dieses Erklärungsmuster passt beispielsweise nicht, dass Uncle Tom, der zwar die Bibel lesen kann, ansonsten aber kaum über ein höheres Bildungsniveau als seine Ehefrau Aunt Chloe verfügen dürfte, ein weniger merkmaldichtes Afroamerikanisch spricht als sie und andere Sklaven auf der Shelby-Plantage. Auch die Analogie dunkle Hautfarbe gleich merkmaldichtere Nicht-Standardsprache geht bei differenzierter Betrachtung der Sklavenfiguren nicht auf. Toms Komplexion wird als von tiefdunklem Schwarz beschrieben.⁶¹ Dem entspricht seine nur mittelstark afroamerikanisierte Sprache jedoch nicht. Gleichfalls müssten, wäre die Analogie korrekt, alle Weißen Charaktere das Standardamerikanische sprechen. Mehr denn der Zementierung von Stereotypen dienen „Schwarze“ wie „Weiße“ Sprachen der Steuerung der Aufmerksamkeit der zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans primär angesprochenen Weißen Leserinnen und Leser der amerikanischen Mittelklasse in Bezug auf das zentrale Argument für die Abschaffung der Sklaverei: die Zerstörung von Familien und häuslichen Gemeinschaften – und zwar jene der Schwarzen *und* jene der Weißen.

Die Grundlage für die sprachliche Dramatisierung der destruktiven Kraft des Sklavereisystems bildet die Demarkation der Gemeinschaft der Schwarzen von der Gemeinschaft der Weißen Romanfiguren durch die afroamerikanische Sprache. Symbolisch für die Gemeinschaft der Sklaven stehen Onkel Toms Hütte auf der Shelby-Plantage und die Küche im Haus von Augustine St. Clare. In Onkel Toms Hütte erhält Uncle Toms Ehefrau Chloe die idyllisch erscheinende, aber ob der ständig drohenden Verkäufe von Familienmitgliedern fragile familiäre Gemeinschaft der Shelby-Sklaven, indem sie inmitten des kalten, materiellen Systems der Sklaverei einen Ort warmer, häuslicher Gemütlichkeit schafft. So ist die afroamerikanische Sprache in der Hütte zusammen mit traditionellen Gesängen und afrikanischen Speisen Teil einer geteilten *Blackness*, die gemeinschaftserhaltend und -stärkend wirkt:

⁶¹ „He was a large, broad-chested, powerfully-made man, *of a full glossy black* [...]“ (UTC 2010, 19, meine Hervorhebung).

The room was soon filled with a motely assemblage, from the old gray-headed patriarch of eighty, to the young girl and lad of fifteen. A little harmless gossip ensued on various themes, such as where old Aunt Sally got her new red headkerchief, and how „Missis was a going to give Lizzy that spotted muslin gown, when she'd got her new berage made up;“ and how Mas'r Shelby was thinking of buying a new sorrel colt, that was going to prove an addition to the glories of the place. [...]

After a while the singing commenced, to the evident delight of all present. Not even all the disadvantage of nasal intonation could prevent the effect of the naturally fine voices, in airs at once wild and spirited. (UTC 2010, 25)⁶²

Durch Einflechtung afroamerikanischer Mündlichkeitselemente in die direkte Rede („Missis was a going ...“) und das Überfließen der Merkmale des Afroamerikanischen in die Erzählstimme (*Mas'r*) wird die Sprache in der Szene als eindeutig afroamerikanisch charakterisiert. Zudem erinnert die narrative Stimme die Weißen Leserinnen und Leser durch Metakommentare zu phonologischen und intonatorischen Spezifika daran, dass die hier in heimeliger Gemeinschaft Zusammengekommenen nicht die Sprache der Leserinnen und Leser sprechen. So wird in einer Fußnote nicht nur die Art des als *berage* bezeichneten Kleidungsstücks erläutert – „a light, silky, gauzelike fabric, or a dress made from it“ (UTC 2010, 25) –, sondern auch auf die in der Standardsprache übliche Aussprache und Schreibung *barège* verwiesen.⁶³ Der Kommentar zur nasalen Intonation der Schwarzen Singenden bezieht sich wahrscheinlich auf die für das Afroamerikanische charakteristischen phonologischen Merkmale der Reduktion von Konsonantengruppen am Wortende, der Auslautverhärtung und des situativen Ersatzes des standardsprachlichen *th* durch *t/d* oder *f/v*. Dass diese Merkmale im obigen Zitat als nachteilig („the disadvantage of nasal intonation“) beschrieben werden, könnte als Andeutung der Unterlegenheit des Afroamerikanischen gegenüber der Sprache der Weißen gelesen werden. Auf diesen implikativen Gehalt der Sprachverwendung in *Uncle Tom's Cabin* wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein.

Szenen wie die in der Hütte von Uncle Tom werden durch das Eintreten Weißer Romanfiguren, nämlich der Mitglieder der Shelby-Familie, in die Hütte aufgebrochen, was dem Leser optisch im Schriftbild durch das Standardamerikanische signalisiert wird.

⁶² Zur Vermeidung von Verwirrung insbesondere bei Zitaten aus unterschiedlichen Übersetzungen ein und desselben Romans verwende ich im Folgenden in dieser Arbeit beim Zitieren sowohl aus den Ausgangstexten als auch den Übersetzungen statt der Autoren- und Jahresangabe Abkürzungen, die sich an den Romantiteln orientieren und in dieser Arbeit als Anhang beigefügten Abkürzungsverzeichnis erklärt sind.

⁶³ Interessanterweise ist auch diese angeblich korrekte Schreibung zumindest aus heutiger Sicht falsch. Korrekterweise müsste es *barège* (zu Dt. Barège), d. h. mit Akzentuierung durch einen *accent grave*, lauten.

Dieses sprachliche Eindringen in die Gemeinschaft der Schwarzen kulminiert im Verkauf von Uncle Tom und damit in der Zerstörung der Gemeinschaft. Hat Stowe zuvor auch sprachlich die Existenz einer spezifischen Schwarzen Identität evoziert, ihre Sklavenfiguren somit vom Stereotyp der geschichts- und identitätslosen „Wilden“⁶⁴ entbunden und das Schicksal der Sklaven als Menschen akzentuiert, wirkt die plötzliche Zerstörung ihrer Gemeinschaft umso dramatischer. In eben jener Destruktion der familiären Häuslichkeit als Ort, an dem moralische Werte weitergegeben wurden und von dort aus ihren Weg in die öffentliche Welt der Politik und Wirtschaft fanden, sah Stowe die größte Gefahr der Sklaverei. Dies galt, wie Gillian Brown bemerkt hat, mehr noch für Weiße Haushalte:

Slavery, according to *Uncle Tom's Cabin*, undermines women's housework by bringing the confusion of the marketplace into the center of the family shelter [...]. The real horror slavery holds for the „mothers of America“ to whom Stowe addressed her antislavery appeal is the suggestion that the family life nurtured by women is not immune from the economic life outside it. (91)

Exemplifiziert wird dies in *Uncle Tom's Cabin* am Beispiel der Küche in Augustine St. Clares Haushalt. Ebenso wie die Hütte von Uncle Tom ist die Küche ein Mikrokosmos der Sklavengemeinschaft, in dem ausschließlich das Afroamerikanische gesprochen wird und in dem die Schwarze Köchin nach ihrer ganz eigenen Ordnung⁶⁵ Regie führt. An diesem Ort Schwarzer sprachlicher wie physischer Dominanz sind Weiße Außenseiter, deren Aufforderungen zu mehr Ordnung in bestimmtem Ton und stark afroamerikanisierter Sprache niedergerungen werden:

[St. Clares Schwester Miss Ophelia:] „I'm going through the kitchen, and going to put everything in order, *once*, Dinah; and then I'll expect you to *keep* it so.“

„Lor, now! Miss Phelia; dar ar an't no way for ladies to do. I never did see ladies doin' no sich; my old Missis nor Miss Marie never did, and I don't see no kinder need on 't;“ and Dinah stalked indignantly about [...].

„Lor, now! if dat ar de way northern ladies do, dey an't ladies, nohow [...] I has things as straight as anybody, when my clarin' up time comes; but I don't want ladies round, a henderin', and getting my things all where I can't find 'em.“ (UTC 2010, 192, Hervorhebungen des Originals)

⁶⁴ Die von Sklavereibefürwortern allzu gerne propagierte Primitivität bzw. Unzivilisiertheit der afrikanischen „Rasse“, aufgrund derer Sklaven als dem Tier ähnlicher als dem Menschen eingestuft wurden, war ein vielverwendetes Argument für den Erhalt des Sklavereisystems.

⁶⁵ „[H]er kitchen generally looked as if it had been arranged by a hurricane blowing through it, and she had about as many places for each cooking utensil as there were days in the year [...].“ (UTC 2010, 189).

Das Sklavereisystem brachte in der Sicht Stowes in Weißen Haushalten eine Verschiebung der haushaltlichen Hoheitsverhältnisse mit sich: Indem die Weiße Hausherrin ihrer Herrschaft über die Küche – und auch über die Kindererziehung – beraubt wurde, entstand Unordnung und konnte sie ihre familienzusammenhaltende und werteübermittelnde Rolle nicht mehr ausüben.

Außerhalb der Gemeinschaften der Schwarzen Sklaven mit ihren Mittelpunkten in der Hütte von Uncle Tom und in Dinahs Küche stehen jene Sklaven mit gemischt-„rassischer“ Vorfahrenschaft. Deren äußerliche Verschiedenheit qua vergleichsweise hellerer (Eliza, Cassy, Emmeline) bis nahezu weißer Hautfarbe (George Harris) geht mit der räumlichen Separation von den Schwarzen Sklaven einher. George und Eliza treten vor Elizas Flucht zu keiner Zeit zusammen mit anderen Sklaven auf, und Cassy und Emmeline wohnen nicht in den Sklavenquartieren, sondern im Haupthaus auf Legrees Plantage. Zutreffend konstatiert Yarborough in „Strategies of Black Characterization“: „[T]hey [the blacks and the mulattoes/quadroons] inhabit different worlds, parallel dimensions that never intersect“ (53). Jene physischen Differenzen gehen bei allen sogenannten Mulatten- und Quadronenfiguren des Romans mit einer mentalen Reaktion auf ihren Sklavenstatus einher, die in vollkommenem Kontrast zu etwa Chloes scheinbarer Zufriedenheit und Genügsamkeit⁶⁶ und Uncle Toms scheinbar märtyrerhaftem Abfinden⁶⁷ mit seinem Los steht. Denn ihre Verweigerung, sich ihr Menschsein durch die Unterjochung ihrer Herren aberkennen zu lassen (v. a. George), und die Überzeugung, sich nur selbstständig statt im Vertrauen auf das Agens Gottes aus ihrer Situation befreien zu können (v. a. Cassy), münden für George und Eliza und später für Cassy und Emmeline in der selbstgeplanten Flucht gen Norden. Unterstrichen wird jene dreifache Verschiedenheit der Sklaven

⁶⁶ Den Eindruck der Zufriedenheit erweckt zum einen die mimische Beschreibung, die der Leser gleich zu Beginn des Romans von Chloe erhält: „Her [Chloe’s] whole plump countenance beams with satisfaction and contentment from under her well-starched checked turban [...]“ (UTC 2010, 18). Wenig später scheint Chloe zum anderen diesen Eindruck durch lobende Bewunderung für die Shelbys in Abgrenzung zu einer benachbarten Plantagenbesitzerfamilie zu bestätigen: „Dem Lincons an’t much count, no way!“ said Aunt Chloe, contemptuously; „I mean, set along side *our* folks. They’s ’spectable folks in a kinder plain way; but, as to gettin’ up anything in style, they don’t begin to have a notion on’t. Set Mas’r Lincon, now, alongside Mas’r Shelby! Good Lor! and Missis Lincon, – can she kinder sweep it into a room like my missis, – so kinder splendid, yer know! O, go way! don’t tell me nothin’ of dem Lincons!“ (20, Hervorhebung des Originals).

⁶⁷ Selbst als sich Tom die Chance bietet, des Nachts zusammen mit Cassy und Emmeline den brutalen Händen Legrees zu entfliehen, entscheidet sich Tom – wie Jesus – für das eigene Leiden zur Errettung anderer: „No,“ said Tom; „time was when I would [flee]; but the Lord’s given me a work among these yer poor souls, and I’ll stay with ’em and bear my cross with ’em till the end“ (UTC 2010, 363).

gemischt-„rassischer“ Abstammung durch die durchweg standardamerikanische Sprache dieser Charaktere, wie sich am nachstehenden Beispiel des George Harris, der am kontroversesten rezipierten der vier genannten Romanfiguren, zeigen lässt:

„My Master! And who made him my master? That’s what I think of – what right has he to me? I’m as much a man as he is. I’m a better man than he is. I know more about business than he does; I am a better manager than he is; I can read better than he can; I can write a better hand, – I’ve learned it all myself, and no thanks to him, – I’ve learned it in spite of him; and now what right has he to make a dray-horse of me? – to take me from things I can do, and do better than he can, and put me to work that any horse can do? He tries to do it; he says he’ll bring me down and humble me, and he puts me to just the hardest, meanest and dirtiest work, on purpose!“ (UTC 2010, 14)

Georges Selbstsicherheit in Bezug auf seine erlernten Fähigkeiten und seine Talente und die Tatsache, dass er diese überhaupt besitzt, sowie seine aktive Selbstbefreiung aus dem ihm aufgezwungenen Status des „Arbeitspferds“ sind in der *Uncle-Tom-Kritik* stets als Aspekt des Weißen Teils seiner Identität und folglich als rassistisches Statement für die Überlegenheit der Weißen „Rasse“ interpretiert worden.⁶⁸ Diese Kritik ist zwar nachvollziehbar, insbesondere im Zusammenspiel mit dem kontroversen Romanende, das die Aus- bzw. Rückwanderung der Harris-Familie nach Afrika und die dortige selbstständig durch Schwarze, dennoch nach zivilisatorischem Vorbild Amerikas erfolgende Gründung einer Kolonie für befreite und in die „Heimat“ retournierte Sklaven beschreibt.⁶⁹ Dagegen möchte ich jedoch auf Grundlage meiner bisherigen Analyseergebnisse halten: Einem Roman, der in der geschilderten Weise Identitäten evoziert und der im Kern die Destruktivität der Sklaverei für den nationalgesellschaftlichen Zusammenhalt im Allgemeinen und *in concreto* für die familiäre

⁶⁸ Eine Zusammenfassung der Argumente findet sich beispielsweise in Sarah Robbins’ *The Cambridge Introduction to Uncle Tom’s Cabin* (38-9).

⁶⁹ In einem Brief an einen Freund schreibt George zur Gründung Liberias: „A nation starts, now, with all the great problems of republican life and civilization wrought out to its hand; – it has not to discover, but only to apply. Let us, then, all take hold together, with all our might, and see what we can do with this new enterprise, and the whole splendid continent of Africa opens before us and our children. *Our nation* shall roll the tide of civilization and Christianity along its shores, and plant there mighty republics, that, growing with the rapidity of tropical vegetation, shall be for all coming ages“ (UTC 2010, 394, Hervorhebung des Originals). Mit Sarah Robbins (43) lese ich Georges Kommentar als implikativ dafür, dass intellektuelle Schwarze wie George Harris zwar in der Lage sind, eine Nation aufzubauen, der Erfolg aber von der Anwendung des politischen („republican life“) und vor allem religiösen („Christianity“) Vorbilds des zivilisierten Amerikas abhängt. Zudem scheint sich hier die Bedeutung von Freiheit für die ehemaligen Sklaven über das physische und mentale Freisein hinaus um die Möglichkeit zur missionarischen Zivilisierung des gesamten afrikanischen Kontinents zu erweitern.

Gemeinschaft thematisiert, geht es sicherlich bei der beschriebenen körperlichen, räumlichen, mentalitätsbezogenen und sprachlichen Kontrastierung innerhalb der Gruppe der Sklavenfiguren um mehr als um rassistische Schwarz/Weiß-Aussagen. Als Nachkomme eines Weißen und eines Schwarzen Elternteils vereint George Harris, stellvertretend für alle als Mulatten und Quadronen bezeichneten Sklaven, zwei „rassische“ Identitätsgruppen und gehört doch keiner wirklich an. Die ihm in den Mund gelegte Sprache der Weißen unterscheidet ihn von der Gemeinschaft der Schwarzen und indiziert seinen Drang nach Integration und Akzeptanz in der Gesellschaft der Weißen. Verwehrt wird ihm beides aufgrund seiner unabänderlich nur halbweißen Hautfarbe, die ihn gleichzeitig aber auch nicht in der Gemeinschaft der Schwarzen verortet. Das System der Sklaverei hatte für gemischt-„rassische“ Abkömmlinge aus Kontakten zwischen Schwarzen Sklaven und Weißen Mastern (die aus Sicht der überwiegend Schwarzen Mütter seltenst freiwillig waren) eine Identitäts- und Zugehörigkeitsproblematik zur Folge, die die Teilnahme an der von Stowe so hoch gewerteten Gemeinschaft für sie unmöglich machte.⁷⁰ Dass Stowe eine Lösung durch diskriminierungsfreie Integration in die Weiße und/oder Schwarze Gemeinschaft nach der Abschaffung der Sklaverei auf amerikanischem Boden auch vor dem Hintergrund ihrer eigenen „Rassen“-Ansichten für ihre Zeit unmöglich hielt (und was de facto bis heute für Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner in den USA hinsichtlich völliger Gleichbehandlung und vorurteilsfreier Akzeptanz unrealisiert geblieben ist), spiegelt das Romanende, das für den halb-Schwarzen George Harris und seine Familie einen Neuanfang jenseits des Status zwischen Schwarz und Weiß bringt.

Mit dem Eintreten des Sklavenmädchens Topsy in den Haushalt Augustine St. Clares verlagert sich das zuvor im Roman auf das Erleben Erwachsener beschränkt gebliebene Problem der Trennung von Familien auf die für Leser erheblich emphatischere, emotionalere Ebene des elternlos aufgewachsenen, physisch wie psychisch misshandelten Kindes. Gleichzeitig scheint kein Stereotyp in *Uncle Tom's Cabin* evidentere als das des in Topsy personifizierten „Comic Negro“ (S. Brown, „Negro Character“ 180):

⁷⁰ Blassingame (311) weist in *The Slave Community* (1940) darauf hin, dass das Außenseitertum gemischt-„rassischer“ Sklaven in historischen Kontexten weniger auf Selbstabgrenzung beruhte, sondern daher rührte, dass Sklaven, die eine engere Bindung zu den Weißen Mastern hatten, innerhalb des Kreises Schwarzer Sklaven am untersten Ende der sozialen Hierarchie standen. Die Verachtung anderer Sklaven traf Mulatten und Quadronen deshalb in doppelter Schwere, war eine angebliche Nähe zu den Weißen Unterdrückern doch ohnehin durch ihre hellere Hautfarbe und zudem oftmals, wie im Fall von Eliza in *Uncle Tom's Cabin*, durch die Ausübung von Tätigkeiten im bzw. rund um das Herrenhaus hergestellt.

The black, glassy eyes glittered with a kind of wicked drollery, and the thing struck up, in a clear shrill voice, an odd negro melody, to which she kept time with her hands and feet, spinning round, clapping her hands, knocking her knees together, in a wild, fantastic sort of time, and producing in her throat all those odd guttural sounds which distinguish the native music of her race [...]. (UTC 2010, 218)

Ihr koboldhaftes Aussehen, gepaart mit ihrem scheinbar natürlichen Talent für die Ansprüche an Unterhaltung ihrer Weißen Herren erfüllenden Gesang und Tanz macht Topsy nicht nur in der fiktiven Romanwelt für St. Clare zu einer eher komischen Figur, „a rather funny specimen in the Jim Crow line“ (UTC 2010, 218). Folgerichtig im Sinne dieses Stereotyps entbehrt Topsy dann auch jedweder Hygiene-, Verhaltens- und (Schul-)Bildungsstandards, die sie in der Wahrnehmung der Weißen zu etwas anderem als einem amüsanten Spielzeug qualifizieren würden. Beides, das Clowneske und die Ungebildetheit, wird bei Topsy durch eine recht stark afroamerikanisierte Sprache markiert:

„Laws! Why, that ar’s Miss Feely’s ribbon, an’t it? How could it a got caught in my sleeve?“
„Topsy, you naughty girl, don’t you tell me a lie,— you stole that ribbon!“
„I never tell no lies, Miss Feely,“ said Topsy, with virtuous gravity; „it’s jist the truth I’ve been a tellin’ now, and an’t nothing else.“
„Topsy, I shall have to whip you, if you tell lies so.“
„Laws, Missis, if you’s to whip all day, couldn’t say no other way [...] I never seed dat ar,— it must a got caught in my sleeve [...].“ (223)

In der *Uncle-Tom-Kritik* ist die stereotype Darstellung Topsys durchweg negativ rezipiert worden; am schärfsten wiederum von Richard Yarborough, der in Topsy als unzivilisiertem, undiszipliniertem, impulsiven „stereotypical pickaninny“ (48) unreflektiert und kritiklos sämtliche Vorurteile zur angeblichen Natur „des“ Afrikaners abgebildet sieht. Topsys spätere Zähmung sowie die Tatsache, dass sie Lesen und Schreiben lernt, werden in der Kritik einhellig als sich unter Evas engelsgleichem Einfluss vollziehender Wandel vom barbarischen Naturzustand „des“ Afrikaners zu „Weißem“ Verhalten gedeutet (z. B. Yarborough 50; Ducksworth 225). Zwar bringt Yarborough Topsys Darstellung mit einem der für Stowes Zeitgenossen typischen Schwarzenstereotypen, dem des clownhaften Schwarzen, in Verbindung und bemerkt gleichzeitig korrekterweise die Übersteigerung jenes Stereotyps mit Topsy ins Magische und Grotteske (48-9), deutet Letzteres jedoch nur mehr als Beweis für Stowes Zustimmung zu Ersterem. Wäre es Stowe mit Topsy um die Bestätigung eines weit verbreiteten Stereotyps gegangen, wären die Lesererwartungen allein mit der oben zitierten Tanz- und Gesangsszene vollauf befriedigt gewesen. Indem sie Topsy zum Zerrbild weit über das Komische und Unzivilisierte hinausgehender

Projektionen von Aberglauben, Fabelhaftem und Magischem macht, hält sie ihrer stereotypbelasteten Leserschaft einen Spiegel vor, dessen Wirkung sich nur entfalten konnte, wenn die Leserinnen und Leser nicht nur das erkannten, was sie ohnehin erwarteten. Wäre Stowes Ziel zudem die Exemplifizierung einer nur durch den Einfluss Weißer Lehrer korrigierbaren geistigen Unterlegenheit Schwarzer gewesen, hätte Topsy Transformation konsequenter sein müssen. Denn trotz geglückter Bändigung und erfolgreicher Unterweisung in das Lesen und Schreiben des von ihren Weißen Mentoren gesprochenen Standardamerikanischen ist Topsy Sprache bei ihrem letzten Auftritt nicht weniger stark von Merkmalen des Afroamerikanischen durchzogen als bei ihrem ersten. Im Romanganzen deute ich dies einmal mehr als Anerkennung der Sprache der Schwarzen, die in *Uncle Tom's Cabin* gerade nicht primär mit mangelnder Bildung gleichgesetzt wird.

Dass Topsy Schicksal – freilich weit weniger dramatisch – mit der fehlenden familiären Nähe zwischen Eva und ihrer Mutter Marie St. Clare parallelisiert wird, beschreibt die räumliche und/oder emotionale Separation von Eltern- und damit das Fehlen von Vorbildfiguren als Schwarz wie Weiß betreffendes Phänomen. Damit exemplifiziert *Uncle Tom's Cabin* ein weiteres Mal die zerstörerische Kraft des Systems der Sklaverei auch für die sich als Klasse der Beherrschenden und das System kontrollierend wahnende Weiße Südstaatengesellschaft. Nicht umsonst ist Maries Gefühlskälte von ihrem ersten Auftreten an mit ihrem an(v)erzogenen Selbstbild der *Southern Belle* verknüpft:

From her infancy, she had been surrounded with servants, who lived only to study her caprices; the idea that they had either feelings or rights had never dawned upon her; [...] and when she entered life, beautiful, accomplished, and an heiress, [...] she had no doubt that Augustine was a most fortunate man in having obtained her (*UTC* 2010, 141).

Zweifelsohne arbeitete Stowe, wie in anderen zeitgenössischen literarischen Darstellungen von Schwarzen aus der Feder Weißer Schriftstellerinnen und Schriftsteller⁷¹ der Fall, in *Uncle Tom's Cabin* zu einem gewissen Grad mit Stereotypisierungen. So lassen sich anhand obiger Ausführungen mindestens vier der nach Sterling Brown sieben im Amerika vor dem Bürgerkrieg am meisten verbreiteten Schwarzenstereotypen erkennen: der tragische Mulatte (Eliza und George), der scheinbar zufriedene Sklave (Uncle Tom, Aunt Chloe, Dinah, Mammy), der komische Schwarze (Topsy) und der brutale Schwarze (Sambo und Quimbo). Dies erklärt Thomas Graham in seinem Artikel zu Stowes Positionierung in der „Rassen“-Frage, „Harriet Beecher Stowe and the Question of Race“ (1973), mit dem damals Mangel an wissenschaftlich fundierten Daten, die das von

⁷¹ Vgl. Seiten 19-21 dieser Arbeit.

führenden Ethnologen und gesellschaftlichen Autoritäten in Stowes Zeit propagierte „Allgemeinwissen“ über Schwarze im Allgemeinen und Sklaven im Besonderen widerlegt hätten (614-22). Kinfe Abraham (64) kommt zum gleichen Ergebnis:

In fact, in the nineteenth century, there was hardly any study which attested to the humanity of the black man. The black man was a strange anomaly, more of a formula than a human being, not capable of reflection and cultural expression. Studies on the American Negro as a creative person and a figure of significance do not in fact emerge until the 1920's, and similarly on the black African until the 1930's.

Dargestellt worden ist in diesem Kapitel bisher aber auch, dass Stereotypen in *Uncle Tom's Cabin* nicht unreflektiert übernommen werden, sondern evoziert werden, um sie sodann zu überwinden, zuweilen sogar zu destruieren. Dazu nutzt Stowe das Afroamerikanische, durch dessen differenziert-nuancierte Darstellung und inhaltliche Bedeutungszuschreibungen dem Bild des dummen, primitiven, subhumanen Schwarzen die „Beweiskraft“ entzogen wird. Zwar war die Tatsache, dass Stowe das Afroamerikanische verwendete, kein literarisches Novum⁷², aber sie war die erste, die Schwarzen Charakteren nicht nur eine handlungszentrale Rolle, sondern in deren Rahmen auch einen beträchtlichen Redeanteil zuerkannte. Dies lässt auf eine Anerkennung von Schwarzen als Menschen, die etwas zu sagen haben, und dies in einer eigenen Sprache tun, die Stowe als in ihren Nuancen darstellungswürdig erachtete, schließen. In Anwendung des von Magda Telus vorgeschlagenen textlinguistischen Modells zur Analyse gruppenspezifischer Stereotypen in Literatur muss gerade die „Differenzierung zwischen verschiedenen Subgruppen“ (Telus 122) als Merkmal eines „weniger stereotypfördernden Kontexts“ (122) gelesen werden. Daraus folgt, dass Stowe kein Interesse daran hatte, die von ihr der Realität ihrer Zeit entnommenen Stereotypen zu bestätigen. Die bereits angeprangerte undifferenzierte Instrumentalisierung des Begriffs Stereotyp in seiner sozialwissenschaftlichen Bedeutung funktioniert, wie Heinrich Olschowsky betont, insbesondere für literarische Texte nicht, denn:

[m]it dem Eintritt in den literarischen Text verändert das Stereotyp seinen Status. Auf welcher Ebene des ästhetischen Werkganzen es auch aufscheint, seine Bedeutung läßt sich nicht mehr durch unmittelbaren Rückbezug auf die Realität erschließen, es steht unter dem Vorbehalt der Fiktionalität und der ästhetischen Konvention. (417)

Das Aufscheinen von in außerliterarischen Kontexten verorteten stereotyp negativen Zuschreibungen ist somit nicht, wie in der Rezeption von *Uncle Tom's Cabin* geschehen,

⁷² Vgl. Seiten 19-21 dieser Arbeit.

prinzipiell als Bestätigung jener Stereotypen zu deuten, sondern ist, wie in dieser Arbeit geschehen, im Kontext des ästhetischen Umgangs mit diesen Stereotypen im Gesamtwerk zu lesen.

Überdies darf nicht vergessen werden, dass auch die Weißen Charaktere in *Uncle Tom's Cabin* stereotypisierte Interpretationen der Realität sind. Sarah Smith Ducksworth beschreibt das Spektrum der Weißen männlichen Stereotypen, das Abstufungen nach dem Grad der Immersion im System der Sklaverei erkennen lässt. Die Skala reiche vom brutalsten, unmoralischsten Charakter Simon Legree über den im Streben nach materiellem Zugewinn korrumpierten Mr. Haley bis hin zu den Gentlemen Mr. Shelby und St. Clare, die trotz ihrer den Sklaven wohlwollenden Prinzipien bzw. eingestandenen Schuld ob ihrer Rolle in der institutionalisierten Sklaverei selbige mittrügen. Positivste Figur sei George Shelby, in dem Stowes visionäre Idee der Führungspersönlichkeit für eine neue Weltordnung eingeschrieben sei (Ducksworth 208-13). Auch die Darstellung der Weißen weiblichen Romanfiguren ist stereotypisiert, dabei am prägnantesten wohl Marie St. Clare als Bild der schönen, aber verwöhnten und geistlosen *Southern belle*. Dennoch geht Ducksworth von einer antithetischen Funktion dieser Stereotypisierungen aus:

Slave types appear in the novel just as stiffly drawn as their white counterparts, but unlike those of the white stereotypes, their roles are functional rather than prescriptive. [...] Stowe does, in fact, use African types to model „alien“ behavior that flies in the face of „civilized“ white behavior. As her slave characters stumble across the pages and fall off various perches to exhibit their latest transmogrification of decorum, Stowe positions white characters close by to demonstrate sharply contrasting patterns of action. [...] They [the black characters] appear as distorted mirror images of whites, painted in various shades of bronze and ebony, acting black according to their degree of tint. (213-4)

Dass es Stowe gerade nicht um eine trennscharfe Abgrenzung zwischen *den* Weißen als Synonym für Zivilisiertheit und *den* Schwarzen als vom Handeln der Weißen immanent abhängigen Fremdlingen, sondern im Gegenteil um die Betonung der Gleichheit von Schwarz und Weiß auf Ebene des Menschseins ging, möchte ich im Folgenden, wiederum anhand des Einsatzes von Sprachen bzw. Varietäten in *Uncle Tom's Cabin*, erörtern.

Die Nuancierung von sprachlichem Standard und Nicht-Standard in *Uncle Tom's Cabin* dient insbesondere der Betonung christlich-moralischer Werte. Dies gelingt durch die sprachliche Gegenüberstellung von im Sinne dieser Werte positiven und negativen Charakteren. So sprechen tendenziell böse Charaktere eine stärker vom Standardamerikanischen abweichende Sprache als gute, und zwar unabhängig von ihrer Hautfarbe. Die gutmütigen Sklavenbesitzer Mr. Shelby und Augustine St. Clare sprechen

das Standardamerikanische, während die Sprache brutaler Sklavenhalter wie Simon Legree und Mr. Haley von Merkmalen des Südstaatendialekts (und in Legrees Fall auch des Afroamerikanischen) durchzogen ist und Mr. Haleys Sprache sogar explizit als defizitär beschrieben wird: „His conversation was in free and easy defiance of Murray’s Grammar“ (UTC 2010, 1). Gleiches gilt für Schwarze Figuren. Die brutalen Oberaufseher auf der Plantage von Simon Legree, Sambo und Quimbo genannt, sprechen ein sehr merkmaldichtes Afroamerikanisch, während die Sprache des Titelhelden Uncle Tom weit weniger vom Afroamerikanischen geprägt ist. Mit dieser Feststellung sei mein entschiedener Widerspruch gegen James Baldwins formulierte Gleichung: „black equates with evil and white with grace“ (52) schon hier vorweggenommen. Obschon der Zusammenhang zwischen der Sprache und Gut- bzw. Börsartigkeit nicht alle Romanfiguren einschließt

– insbesondere Tante Chloe fällt aus dem Schema, da sie als gutherzige Figur stark merkmalsgeprägtes Afroamerikanisch spricht –, wirkt er als *mise en scène* für die zentralen Bewertungsstandards im Roman. Wie genau, wird im Folgenden anhand der sprachlichen Kontrastierung des Protagonisten Uncle Tom mit Sambo und Quimbo respektive Simon Legree beleuchtet.

Das von Uncle Tom gesprochene Afroamerikanisch ist, wie bereits festgestellt wurde, recht merkmalschwach ausgeprägt. Das nachstehende Sprachbeispiel ist der Szene entnommen, in der sich Tom, nachdem Legree ihn brutal hat misshandeln lassen, gegenüber der Haussklavin Cassy, die den Glauben an Gott angesichts ihres Schicksals verloren hat, zu seinem tiefen Glauben bekennt und das Los der Sklaven mit der Verfolgung der frühen Anhänger Jesu Christi vergleicht.

„Poor critturs!“ said Tom, - „what made ’em cruel? – and if I give out, I shall get used to ’t, and grow, little by little, just like ’em! No, no, Missis! I’ve lost everything, – wife, and children, and home and a kind Mas’r, – and he would have set me free, if he’d only lived a week longer; I’ve lost everything in this world, and it’s clean gone, forever, – and now I can’t lose Heaven, too; no I can’t get to be wicked, besides all!“ [...]

„Missis,“ said Tom, after a while, „I can see that, some how, you’re quite ’bove me in everything; but there’s one thing Missis might learn even from poor Tom. Ye said the Lord took sides against us, because he lets us be ’bused and knocked round; but ye see what come on his own Son, – the blessed Lord of Glory, – wan’t he allays poor? And have we, any on us, yet come so low as he come? The Lord han’t forgot us, – I’m sartin’ o’ that ar’. If we suffer with him, we shall also reign, Scripture says; but, if we deny Him, he also will deny us. Didn’t they all suffer? – the Lord and all his? It tells how they was stoned and sawn asunder, and wandered about in sheep-skins and

goat-skins, and was destitute, afflicted, tormented. Sufferin' an't no reason to make us think the Lord's turned agin us; but jest the contrary, if only we hold to him, and doesn't give up to sin.“

(UTC 2010, 329-30)

Der Auszug, der exemplarisch für den gesamten Roman gelten kann, zeigt eine Konzentration auf phonologische Merkmale bei der schriftlichen Darstellung des Afroamerikanischen. Augenscheinlich prominenteste Merkmale in Toms Rede sind der Wegfall von unbetonten Silben am Wortanfang (z. B. *'bused* oder *'bove*), von Konsonanten (z. B. *'em*, *o'*, *wan't*, *han't*), von Vokalen (z. B. *'t*) und von Konsonant-Vokal-Gruppen (z. B. *Mas'r*). Darüber hinaus ist seine Sprache von Formen des Augendialekts durchzogen, wie etwa in *critturs* (Standardschreibung: *creatures*), *allays* (*always*), *sartin'* (*certain*), *jest* (*just*) und wiederholt in *ye* anstelle von *you*. Die letztgenannte Pronominalschreibung ist der charakteristischste Marker der Sprache der Sklaven in *Uncle Tom's Cabin*, ersetzt jedoch nicht konsistent die standardsprachliche Schreibung *you*. Nicht nur für das Afroamerikanische, sondern auch für schnell gesprochenes Standardamerikanisch und seine Varietäten typisch ist die Nasalisierung von *ing*-Endungen (z. B. *sufferin'*). Charakteristische afroamerikanische Merkmale in Toms Sprache sind jedoch die Nichtunterscheidung zwischen Singular und Plural bei der Verwendung emphatischer Formen von *do*, *was* und *have* (z. B. in „they was“ und „if we [...] doesn't“), Doppelnegativkonstruktionen (z. B. „an't no reason“, wobei *an't* den für das Afroamerikanische charakteristischeren Negierungspartikel *ain't* ersetzt) sowie Auslassungen der Personalform *has* bei der Bildung des Partizip Perfekt (z. B. „And have we, any on us, yet come so low as he come?“ und „but ye see what come on his own Son“). Mit „get to be wicked“ verwendet Uncle Tom den Verbalpartikel *be*, der heute als eines der am meisten mit dem Afroamerikanischen assoziierten Charakteristika gilt und das gewohnheitsmäßige Auftreten eines Ereignisses oder Zustands anzeigt.⁷³ Ein weiteres Hauptmerkmal der Sprache der Sklaven in *Uncle Tom's Cabin* ist die lokale Präposition *ar'*, die meist, wie im obigen Romanauszug, das standardsprachliche *there* ersetzt.

Durch die reduzierte Merkmalausprägung des Afroamerikanischen in Toms Sprache wird er als einziger der dunkelhäutigen Sklaven sprachlich den Weißen Charakteren angenähert (vgl. die Abbildung auf Seite 48). Im Sinne der in der *Uncle-Tom*-Kritik vorherrschenden Deutung von Uncle Tom als kindlich-naivem Gutmenschen, der sich widernatürlich passiv seinem Schicksal ergibt (vgl. Yarborough 57, Robbins 35-9), ließe

⁷³ Eine detaillierte Analyse der Verwendungsformen und -situationen von *be* sowie der daraus abgeleiteten Formen und Kombinationsmöglichkeiten findet sich bei Green (44-75).

sich Toms verweißlichte Sprache als Bestätigung des Stereotyps der simpleren Natur des Schwarzen lesen, die Stowe selbst in *A Key to Uncle Tom's Cabin* beschreibt: „The negro race is confessedly more simple, docile, child-like and affectionate, than other races; and hence the divine graces of love and faith, when in-breathed by the Holy Spirit, find in their natural temperament a more congenial atmosphere“ (Stowe, Bd. 1, 67). Wie ein Kind nimmt Tom, folgte man der auf die Identifizierung möglichst vieler Stereotypen ausgerichteten Kritik, die Sprache der sich elterlich um die Schwarzen Plantagenbewohner kümmernden Shelbys an, wodurch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Mastern und ihrem menschlichen „Eigentum“ zur Familienidylle verklärt wird. Nach dieser Sichtweise bleibt es aufgrund seiner einfacheren Natur, die im Stereotypendenken von Stowes Zeit mit der im Vergleich zu Weißen mangelnden Geisteskapazitäten Schwarzer begründet wurde, beim Bemühen um das vollständige Erlernen des Standardamerikanischen. Diese Interpretation schliesse an Stimmen an, die Georges und Elizas durchgängig standardsprachliche Ausdrucksweise auf ihre Weißen Gene zurückführen. Zwar erweckt der Roman selbst diesen Eindruck, indem mit dem halb-Weißen George eine zweite, sich von der Toms unterscheidende Umgangsweise mit dem nicht selbst gewählten Schicksal der Versklavung geboten wird. So ist Georges Heroismus im Kampf gegen die Sklaverei nicht nur aktiver als Toms spirituelle Heldenschaft, sondern auch von einer selbstbewussten Aggressivität geprägt, die im diametralen Gegensatz zu Toms feminin sanfter Natur steht. Weniger problematisch wäre diese Gegenüberstellung sicherlich, wenn George und Uncle Tom die gleiche sehr dunkle Hautfarbe hätten. Eine stereotype Sprachgebung lässt sich daraus jedoch nicht ableiten. Denn nicht umsonst liegt der Fokus von *Uncle Tom's Cabin* auf Toms Geschichte, in der Toms Anpassung an die Sprache der Weißen Leser strategisches Mittel zur Konstruktion von Toms Protagonistenschaft und seiner Rolle als vermittelndes Bindeglied zwischen Schwarz und Weiß im Rahmen des *master narrative* ist. In diesem Narrativ wird Uncle Tom durch seine tiefe Religiosität und seine selbstlose Vergebung sogar für die, die ihn brutal quälen, erst zum Botschafter christlicher Nächstenliebe und durch seinen Tod schließlich zur Erlöserfigur, die dem der Sünde der Sklaverei verfallenen Amerika durch religiöse Dienerschaft samt der femininen Prinzipien, die Stowe damit verband, den Weg zurück zu Moral zeigen sollte. Sarah Smith Ducksworth kritisiert diese Konzeptionierung einer neuen Gesellschaftsordnung als illusorisch: „Stowe sees no contradiction to her theory that even though racial inequality is real in the secular sphere perfect racial equality is not impossible in the spiritual sphere“ (226). Die in *Uncle Tom's Cabin* unter anderem über das Sprachgebungskonzept realisierte Widerlegung von stereotypisierten Schwarzendarstellungen deutet jedoch darauf hin, dass

Stowe gerade an der kontradiktorischen Evokation der weltlichen Ist-Situation und einer spirituellen Idealvorstellung gelegen war.⁷⁴ Denn nur über die dramatische Stilisierung einer auf Fakten beruhenden und daher für ihre Leserschaft greifbaren Geschichte zu einer Extremsituation, die die Sklaverei war, und die Konfrontation der Leserinnen und Leser mit einem scheinbar utopischen Gegenentwurf konnte bei Stowes Zeitgenossen das Maß an Irritation erreicht werden, das zum Entbrennen einer vehementeren und größere Teile der Bevölkerung erreichenden Diskussion über die Abschaffung der Sklaverei notwendig war. Der Sturm an öffentlicher Meinungsäußerung, den der Roman unmittelbar nach seinem Erscheinen auslöste, dürfte dies bestätigen. In *Uncle Tom* ist die Tugend christlicher Liebe tatsächlich von seinem realweltlichen Minderheitenstatus entkoppelt. Dadurch kann sein Verhalten als Vorbild für Schwarz *und* Weiß gelten, wobei Stowe gerade die Transformation ihrer Weißen Landsleute durch christliche Liebe als unabdingbare Voraussetzung für die erfolgreiche Abschaffung der Sklaverei erachtete. Toms symbolische Transzendenz seiner „Rasse“ spiegelt sich in einer im Vergleich zu anderen Schwarzen Charakteren reduzierten *Blackness* seiner Sprache. Denn um eine Figur mit Vorbildfunktion für Schwarz und Weiß zu schaffen, musste Stowe ihren Titelhelden auch sprachlich als Mediatorfigur ansiedeln.

Im Vergleich zu *Uncle Toms Sprache* ist die direkte Rede der beiden ebenfalls Schwarzen Oberaufseher Sambo und Quimbo auf der Plantage von *Uncle Toms* zweitem „Eigentümer“ Simon Legree nicht nur sehr viel merkmaldichter, sondern auch variabler in Bezug auf die Anzahl der verwendeten Merkmale der afroamerikanischen Sprache. Dies zeigt folgende Konversation der beiden mit Legree:

„What the devil’s got into Tom?“ Legree said to Sambo. „A while ago he was all down in the mouth, and now he’s peart as a cricket.“

„Dunno, Mas’r; gwine to run off, mebbe.“

„Like to see him try that,“ said Legree, with a savage grin, „wouldn’t we, Sambo?“

„Guess we would! Haw! haw! ho!“ said the sooty gnome, laughing obsequiously. „Lord, de fun! To see him stickin’ in de mud, – chasin’ and tarin’ through de bushes, dogs a holdin’ on to him! Lord, I laughed fit to split, dat ar time we cotched Molly. I thought they’d a had her all stripped up afore I could get ’em off. She car’s de marks o’ dat ar spree yet.“

(*UTC* 2010, 358)

⁷⁴ Eine ähnliche Feststellung trifft Theodore R. Hovet bezüglich der narrativen Struktur von *Uncle Tom’s Cabin*: „[...] H]idden within Stowe’s use of popular literary forms is a complex web of religious narratives and illusions which lifts the literal event of slavery into the realm of the symbolic. Consequently, modern readers continue to stumble upon scenes and images which cannot be accounted for when the text is treated as an example of the transparency of popular art“ (5).

Auffälligstes Merkmal in der direkten Rede von Sambo und Quimbo ist das stimmhafte *d*, beispielsweise in *de* oder *dat*, anstelle des standardamerikanischen von Uncle Tom verwendeten stimmhaften *th*. Diese zu den am häufigsten mit dem Afroamerikanischen assoziierten Merkmalen zählende phonologische Eigenheit ist auch für die Sprache anderer Sklavenfiguren in *Uncle Tom's Cabin* charakteristisch, wurde aber nicht stringent verwendet. Neben den auch in Uncle Toms Sprache auftretenden Nasalisierungen am Wortende und dem Wegfall von Silben und einzelnen Lauten machen Sambo und Quimbo extensiven Gebrauch von Formen des Augendialekts, z. B. in *dunno* (*don't know*), *mebbe* (*maybe*), *sertain'* (*certainly*), *dreffful* (*dreadful*) und *ye* (*you*). Auf Syntaxebene bilden die beiden zudem häufig vom Standard abweichende Subjekt-Verb-Konstruktionen (*we's been*) sowie Doppelnegativpartikel („wouldn't do nothin'“, 323). Typisch für stark afroamerikanisierte Sprache in *Uncle Tom's Cabin* ist ferner das von Sambo und Quimbo, nicht jedoch von Uncle Tom verwendete reduzierte Hilfsverb *a* anstelle von *have*, etwa wie im obigen Zitat in „they'd a had“.

Sambo und Quimbo repräsentieren die Gruppe von Sklaven, die sich zugunsten des eigenen Vorteils selbst mit brutalen Sklaven-„Eigentümern“ wie Legree verbünden. Ihre jedweder Moral entbehrende Brutalität wird durch ihre für den Leser nur schwerfällig entzifferbare Sprache unterstrichen. Dafür, dass Stowe das Afroamerikanische neben anderen nicht nur sprachlichen Merkmalen strategisch zur Gegenüberstellung von Gut und Böse nutzt, spricht vor allem, dass die Sprache der beiden Aufseher in dem Moment, in dem sie Uncle Tom kurz vor dessen Tod um Verzeihung bitten, ehrlich gemeinte Reue zeigen und damit auf einen Weg zu moralischer Besserung finden, plötzlich in deutlich unmarkierteres Amerikanisch umschlägt:

„O, Tom!“ said Quimbo, „we's been awful wicked to ye!“

„I forgive ye, with all my heart!“ said Tom, faintly.

„O, Tom! do tell us who is *Jesus*, anyhow?“ said Sambo; – „Jesus, that's been a standin' by you so, all this night! – Who is he?“

The word roused the failing, fainting spirit. He poured forth a few energetic sentences of that wondrous One, – his life, his death, his ever-lasting presence, and power to save.

They wept, – both the two savage men.

„Why didn't I never hear this before?“ said Sambo; „but I do believe! – I can't help it! Lord Jesus, have mercy on us!“ (*UTC* 2010, 377-8, Hervorhebung des Originals)

Auch die sich damit andeutende charakterliche Entwicklung der beiden belegt übrigens, dass Stowe nicht mit starren Stereotypen arbeitete. John W. Blassingame erwägt überdies in *The Slave Community* im Rahmen seiner Analyse von Persönlichkeitstypen unter

Plantagensklaven und deren Spiegelung in stereotypen Rollenbildern, dass Stowe mit Sambo und Quimbo entgegen entsprechender Kritik nicht das verbreitete Stereotyp des unzivilisierten, leicht beeinflussbaren und dadurch von Weißen in die positive oder wie im Falle von Legrees Aufsehern eben die negative Richtung „trainierbaren“⁷⁵ Schwarzen bestätigte. Vielmehr könne in Sambo und Quimbo – der Realität in den nordamerikanischen Südstaaten zur Mitte des 19. Jahrhunderts entsprechend – eine komplexe psychologische Reaktion auf die brutale Unterjochung auf Seiten der Sklaven thematisiert sein: die der Annahme der Rolle des Brutalos als eine Art Maske und damit als Schutz vor gegen sie selbst gewandter Brutalität (Blassingame 223-48 und 284-322). Der plötzliche sprachliche Wandel, den Sambo und Quimbo gegen Ende des Romans vollziehen, unterstützt diese Deutung.

Ihre Zuspitzung findet die Opposition zwischen moralisch gutem und bösem Verhalten jedoch in der Master/Sklaven-Beziehung zwischen Uncle Tom und Simon Legree. Im Kontrast zu den Tugenden und Werten, für die Uncle Tom steht, personifiziert Legree die männlich dominierte materialistische, nach Gewinn strebende Welt des Kapitalismus, eine deren Ausdrucksformen nach Ansicht Stowes die Sklaverei war (Hovet 8-11).⁷⁶ Legree nimmt wie Uncle Tom sprachlich betrachtet eine Zwischenposition ein, indem seine Sprache weniger stark nicht-standardsprachlich markiert ist als die anderer brutaler Weißer Sklavenhalter, obwohl er qua Morallosigkeit die wohl negativste Romanfigur ist. Interessanterweise schwankt sein Sprach- bzw. Dialektgebrauch je nach Gesprächspartner. So ist Legrees rohe Befehlssprache gegenüber seinen Feld- und Aufsehersklaven von Merkmalen des Afroamerikanischen und des Weißen Südstaatendialekts durchzogen.

„Now,“ said he [Legree], doubling his great, heavy fist into something resembling a blacksmith’s hammer, „d’ye see this fist? Heft it!“ he said, bringing it down on Tom’s hand. „Look at these yer bones! Well, I tell ye this yer fist has got as hard as iron *knocking down niggers*. I never see the nigger, yet, I couldn’t bring down with one crack [...] I don’t keep none o’ yer cussed overseers; I does my own overseeing; and I tell you things *is* seen to. You’s every one on ye got to to the mark, I tell ye; quick, – straight, – the moment I speak. That’s the way to keep in with me. Ye won’t find no

⁷⁵ „Legree had trained them [Sambo and Quimbo)] in savageness and brutality as systematically as he had his bull-dogs“ (UTC 2010, 315).

⁷⁶ Den Vergleich zwischen der Sklaverei und dem Kapitalismus in England zieht im Roman Augustine St. Clare: „[T]he American planter is ,only doing, in another form, what the English aristocracy and capitalists are doing by the lower classes [...]“ (UTC 2010, 210), ohne damit jedoch, wie er klarstellt, die Sklaverei in Amerika relativieren oder verteidigen zu wollen.

soft spot in me, nowhere. So, now mind yerselves, for I don't show no mercy!“ (UTC 2010, 309, Hervorhebungen des Originals)

Inhaltlich ist Legrees Rede in dieser Szene, die sich auf dem Schiff zuträgt, das Uncle Tom weiter gen Süden auf Legrees Plantage bringt, symptomatisch für die von Stowe mit *Uncle Tom's Cabin* beschriebene Verrohung des Sklavenhalters durch die Sklaverei und damit seine Entfremdung von Zivilisiertheit und Menschlichkeit. Sprachlich offenbart sich ein der Haltung Legrees gegenüber Schwarzen zuwiderlaufendes Phänomen. Offensichtlich ohne sich dessen selbst gewahr zu sein, übernimmt Legree Merkmale der Sprache seiner Sklaven, macht sich damit sprachlich mit ihnen gemein, statt sich in jedweder Hinsicht über sie erhaben zu präsentieren. Weißen Sklavereibefürwortern, die zur Rechtfertigung der grausamen Praxis der Unterdrückung Schwarzer eine angebliche animalische Primitivität Schwarzer anführten, wird mit Simon Legree ein Spiegel vorgehalten, indem ihr Gedankengut als das in Wahrheit Primitive entlarvt wird.

Anders als mit Uncle Tom spricht Legree gegenüber seinen weiblichen Haussklavinnen Cassy und Emmeline überwiegend das Standardamerikanische:

„You lie, you jade! I'll be up to my word. Either behave yourself, or stay down to the quarters, and fare and work with the rest.“

„I'd rather, ten thousand times,“ said the woman, „live in the dirtiest hole at the quarters, than be under your hoof!“

„But you *are* under my hoof, for all that,“ he said, turning upon her, with a savage grin; „that's one comfort. So, sit down here on my knee, my dear, and hear to reason,“ said he, laying hold on her wrist.

„Simon Legree, take care!“ said the woman, with a sharp flash of her eye, a glance so wild and insane in its light as to be almost appalling. „You're afraid of me, Simon,“ she said, deliberately; „and you've reason to be! But be careful, for I've got the devil in me!“

The last words she whispered in a hissing tone, close to his ear.

„Get out! I believe, to my soul, you have!“ said Legree, pushing her from him, and looking uncomfortably at her. „After all, Cassy,“ he said, „why can't you be friends with me, as you used to?“ (UTC 2010, 337, Hervorhebung des Originals)

In dieser sprachlichen Variation je nach Gesprächspartner zeichnet sich eine charakterliche Ambivalenz ab, die unmittelbar mit Legrees Beziehung zu Frauen zusammenhängt. Denn in Erinnerung an seine fromme Mutter verbindet sich für ihn, wie für Stowe, Weiblichkeit mit christlicher Tugendhaftigkeit. So sind seine Versuche, vertrauensvolle Nähe zu seinen beiden Haussklavinnen aufzubauen, Ausdruck eines im tiefsten Inneren angelegten

Wissens um die eigene Morallosigkeit und um die Angst vor den Konsequenzen.⁷⁷ Das ist in seiner Sprache reflektiert, die im Umgang mit Cassy und Emmeline im Sinne der strategischen Sprachgebung zur Exemplifizierung moralisch guten versus moralisch schlechten Verhaltens eben nicht nicht-standardsprachlich markiert ist.

Durch die wie beschrieben abgestufte Verwendung von als Schwarz bzw. Weiß assoziierten Sprachen bzw. Varietäten schuf Stowe für ihre Leserinnen und Leser eine Möglichkeit zur Identifizierung der zentralen Bewertungsstandards im Roman. Denn stark nicht-standardsprachlich markierte Sprache beeinflusst die Text-Leser-Beziehung insofern, als sie die Lesegeschwindigkeit aufgrund unseres natürlichen Drangs zum gedanklichen Mitsprechen verlangsamt. Empathie entsteht beim Leser dadurch tendenziell eher für Charaktere, deren Sprache seiner eigenen näher steht. Dass moralisch gute Weiße Charaktere das Standardamerikanische sprechen und die Sprache des Schwarzen Protagonisten Uncle Tom eher zum Standard tendiert, war insofern wichtig, als Stowe sich mit ihrem Roman explizit und appellativ an ihre Weißen Landsleute richtete.

Damit, dass negative Charaktere tendenziell eine stärker von der Standardsprache abweichende Sprache sprechen und dies für Schwarze *und* Weiße Charaktere gilt, deutete Stowe zum einen auf die für Schwarz wie Weiß gleichermaßen korrumpierende Kraft der Sklaverei hin. Zum anderen ist diese Verwendung von „Schwarzen“ und „Weißen“ Sprachen bzw. Varietäten in *Uncle Tom's Cabin* Teil einer in gewissem Maße Rhetorik der Gleichheit.⁷⁸ Wichtiger noch als die bereits erwähnte Anerkennung von Schwarzen als handlungsfähige Individuen mit einer eigenen, darstellungswürdigen Sprache ergibt sich aus Stowes Sprachkonzept die Anerkennung von Schwarzen als Menschen. Diese humane Haltung war für Stowes Zeit keineswegs selbstverständlich, wie sie selbst in *A Key to Uncle Tom's Cabin* bemerkte:

⁷⁷ In Erinnerung an seine tote Mutter lodert in Legree die Angst vor dem ewigen Fegefeuer auf: „[...] Legree] inly shuddered as he thought of everlasting fires. He tried to drink, and revel, and swear away the memory; but often, in the deep night, whose solemn stillness arraigns the bad soul in forced communion with herself, he had seen that pale mother rising by his bedside [...] and he would spring from his bed in horror“ (*UTC* 2010, 339-40).

⁷⁸ In „Toward a Rhetoric of Equality: Reflective and Refractive Images in Stowe's Language“ (1994) verwendet Michael J. Meyer den titelgebenden Begriff der „Rhetorik der Gleichheit“ zur Beschreibung von rhetorischen Strategien, mit denen Stowes Romanfiguren die abolitionistische Haltung der Autorin verstärkten. Als zentrale rhetorische Strategie nennt er beispielsweise die parallele Namensgebung Schwarzer und Weißer Figuren (so gibt es jeweils einen Schwarzen und einen Weißen Tom/George/Henry usw.).

It is because the negro is considered an *inferior animal*, and not worthy of any better treatment, that the system which relates to him and the treatment which falls to him are considered humane.

Take any class of white men, however uneducated, and place them under the same system of laws, and make their civil condition in all respects like that of the negro, and would it not be considered the most outrageous cruelty? (Stowe, Bd. 2, 6-7, Hervorhebung des Originals)

In Anbetracht der Tatsache, dass ein Großteil der Passagen direkter Rede in *Uncle Tom's Cabin* in „Schwarzen“ und „Weißen“ Sprachen bzw. Varietäten verfasst ist, kann für Stowes Roman ein Stück weit gelten, was Sieglinde Lemke für die afroamerikanische Autorin Zora Neale Huston und ihren Roman *Their Eyes Were Watching God* aus dem Jahr 1937 feststellt: „[T]he entire novel reads through the ears and not through the eyes“ (*Vernacular Matters* 65). Tatsächlich sind, verleiße man sich nur auf sein Gehör und verfügte man nicht über die Hinweise der Erzählstimme, Schwarze Charaktere, die ausnahmslos das Standardamerikanische sprechen, nicht von den ebenfalls Standard sprechenden Weißen Charakteren zu unterscheiden. Gleichsam ist die sprachliche Unterscheidung zwischen Standardsprache und dialektifizierter bzw. afroamerikanisierter Rede wie gezeigt gerade nicht dem Faktor Hautfarbe, sondern vor allem der Opposition positives versus negatives moralisches Verhalten zuzuordnen. So lässt sich folgern, dass ein Roman, der so nachdrücklich auf das Hören sprachlicher Nuancen ausgelegt ist, die generelle Relevanz von Hautfarbe infrage stellt.

Gleichheit darf hier jedoch nicht als absolute Gleichheit von Schwarz und Weiß verstanden werden. Stowes Anliegen war die Abschaffung der Sklaverei, die sie als System für fatal für die amerikanische Gesellschaft und deren moralische Entwicklung bewertete. Im Zuge einer Vorstellung von „Rasse“, die als „romantischer Rassismus“⁷⁹ beschrieben wird, ging sie zwar von der Gleichstellung aller „Rassen“ auf Ebene des Menschseins aus, nicht aber von der Absenz charakterlicher Unterschiede zwischen den „Rassen“. Als Menschen aber, und das zeigt *Uncle Tom's Cabin*, schadete die Sklaverei Stowes Ansicht nach sowohl Schwarzen als auch Weißen. Grundlage für diesen romantischen Zugang war die Zuerkennung des Menschenstatus für alle „Rassen“, die der Hierarchisierung von Schwarz und Weiß entlang des Spektrums vermeintlich höher- oder minderwertiger Lebewesen die Basis entzog. Jene theoretische Gleichstellung auf der Ebene des Menschseins übersetzte sich jedoch keineswegs in den Verzicht auf die Kategorie „Rasse“ und infolgedessen in das Postulat von der Gleichheit aller „Rassen“. Die romantischen Rassisten des 19. Jahrhunderts gingen durchaus von „Rassen“-

⁷⁹ Der Begriff des *romantic racism* wurde von George M. Fredrickson geprägt, der ihn 1971 in *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914* verwendete.

spezifischen charakterlichen Unterschieden aus, die dafür sorgten, dass Schwarze Weißen in mancherlei Hinsicht charakterlich überlegen waren und umgekehrt. Dass allerdings gerade jene den Schwarzen typischerweise zugeschriebenen Eigenschaften – Demut, Untergebenheit, Kindlichkeit, Naivität – Schwarze als schwächer charakterisierten, spricht, wie Elizabeth Ammons anmerkt, im Ergebnis der Abwägung charakterlicher Vorzüge für eine Überlegenheit der Weißen „Rasse“ (Ammons 238-41). Diese charakterliche Ungleichheit im Rahmen menschlicher Gleichheit erklärt die antonyme Bedeutung von abolitionistisch und anti-rassistisch in der Weltanschauung dieses romantisch verklärten Rassismus. Vor diesem Hintergrund ist auch das Ende von *Uncle Tom's Cabin* zu lesen: die Verschiffung der gebildeten, potenziell der Weißen Suprematie gefährlich werden könnenden Schwarzen nach Liberia und die Weigerung der übrigen Sklaven, ihren Weißen Mastern, obwohl diese ihnen die Freiheit geschenkt haben, die Loyalität zu kündigen. Dies liest Elizabeth Ammons zu Recht als „simultaneously antislavery and racist“ (238).

Gerade jene scheinbare Unvereinbarkeit des abolitionistischen Grundgedankens von *Uncle Tom's Cabin* und rassistischer Elemente bedingen die Komplexität des Romans, die wie gezeigt neben der inhaltlichen auch eine sprachliche Dimension hat. Der in der *Uncle-Tom-Kritik* immer wieder vorgebrachte Vorwurf der dem Roman inhärenten Kontradiktion zwischen abolitionistischem Grundgedanken und der stereotypen Darstellung Schwarzer Romanfiguren hält einer eingehenden sprachlichen Analyse im Hinblick auf die in *Uncle Tom's Cabin* dargestellten Sprachen bzw. Varietäten nicht stand. Das gleiche gilt für Versuche, Stowe „Authentizität“ abzusprechen, um die es ihr in sprachlicher Hinsicht kaum ging. Wie die vorangehende Erörterung gezeigt hat, sind die verwendeten „Schwarzen“ wie „Weißen“ Sprachen bzw. Varietäten durch Verwendung realsprachlicher Merkmale in der Realität verortet, setzen der realiter existierenden stereotypen Vorstellung von *dem* Schwarzen aber ein an moralischen Werten und menschlicher Gleichheit orientiertes anti-stereotypes Sprachgebungskonzept entgegen. Die Sprache in *Uncle Tom's Cabin* ist folglich wie das System der Sklaverei, aus dem sie hervorgeht, Ausdruck des Zustands der Nation. Damit ist Stowe Vorreiterin für all jene Literaten, die sich des Afroamerikanischen nach dem Bürgerkrieg in moralischer Funktion bedienten. Gavin Jones rechnet diese politische Zueigenmachung von vom Standard abweichender Sprache, die sich durch die gezielte Konfrontation zwischen der als korrekt und anständig wahrgenommenen Standardsprache und dem „korrumpierten“, „unanständigen“ Afroamerikanischen innerhalb ein und desselben Textes auszeichne (39), vor allem dem Politsatiriker James Russell Lowell zu, der in den beiden Teilen seiner *Biglow Papers* einen breiten Yankee-Dialekt zur Kritik zunächst am mexikanisch-amerikanischen Krieg

(Teil 1 1849) und später am Bürgerkrieg (Teil 2 1867) nutzte. Wenn Jones insistiert: „Lowell expanded the idea that pronunciation is inherently moral“ (40), er Stowe aber als an diesem Unterfangen beteiligte Zeit- und Streitgenossin nicht erwähnt, ist dies ein weiterer Beleg für die bis heute anhaltende Unterschätzung, die Stowes Arbeit in sprachlicher Hinsicht erfährt. Dies ist umso bedauerlicher, als *Uncle Tom's Cabin* wie der erste Teil der *Biglow Papers* in einem sprachpolitischen Klima entstand, das sich, wie Jones beschreibt (16), explizit gegen die Anerkennung der Existenz von nicht-standardsprachlichen Varietäten richtete und in dem sich Sprachforscher wie Noah Webster für eine allgemeine, standardisierte amerikanische Sprache unter Ausschluss jedweder Regionalvarietäten und des Afroamerikanischen plädierten.

Sprachliche Gleichheit durch Standardisierung von sprachlicher Differenz? Uncle Tom's Cabin in deutschsprachiger Übersetzung

Die im Folgenden durchgeführte Re-Lektüre von *Uncle Tom's Cabin* in deutschsprachiger Übersetzung fügt sich ein in den seit einigen Jahren beobachtbaren Trend zur Erforschung von Stowe als Autorin und ihrem Werk in transnationaler Perspektive. Der 2006 erschienene Sammelband *Transatlantic Stowe: Harriet Beecher Stowe and European Culture* etwa untersucht, inwiefern Stowes Karriere durch ihre Kontakte nach Europa – Reisen, Korrespondenz mit Kolleginnen wie George Eliot und Lady Byron, Auseinandersetzung mit den Werken insbesondere britischer Schriftsteller wie Sir Walter Scott und Shakespeare – geformt wurde, aber auch, wie umgekehrt Stowe etwa europäische Positionierungen zur Sklaverei beeinflusste. *Uncle Tom's Cabin* wird dabei über den amerikanischen Kontext hinausblickend aufgrund der weitreichenden Rezeption des Romans auch in Europa im Hinblick auf seinen Stellenwert als transatlantischer Urtext für den sklavereikritischen Diskurs gelesen. Übersetzungen des Romans wurden dabei bisher wenig in den Blick genommen. In der Tat jedoch ist *Uncle Tom's Cabin* Beispiel par excellence für die Wirkungs- und Rezeptionspotenziale, die sich erst durch Übersetzungen literarischer Werke für ein derart viel- und tief-schichtig interpretiertes kanonisches Werk der amerikanischen Literatur ergeben. Beim Lesen einer beliebigen deutschen Übersetzung von Stowes Roman stellt sich heute jede Leserin und jeder Leser vor dem Hintergrund ihrer bzw. seiner Hörerfahrung mit dem aus dem Alltag, etwa in Form von Rap-Texten, bekannten künstlerisch verwendeten Afroamerikanisch irgendwann die Frage, weshalb Sklaven und Sklavenhalter dieselbe Sprache, nämlich (fast immer) reinstes Standarddeutsch, sprechen. Mag es sich bei der Annahme, Schwarze Charaktere

müssten „irgendwie anders“ sprechen, um eine stereotype Perzeption handeln – schließlich sprechen nicht alle Afroamerikaner das Afroamerikanische –, so ist die Fragestellung doch aufgrund der genannten Alltagshörerfahrungen eine valide. Daher wird sich dieses Kapitel über die Analyse der inhaltlichen Auswirkungen und Leserwirkungen sprachlicher Gleichheit in ausgewählten deutschen Ausgaben von *Uncle Tom's Cabin* der Frage widmen, wie sich eine standardisierende Übertragung im Vergleich zum zugrunde liegenden amerikanischen Text verhält. Dabei untermauert der Blick auf *Uncle Tom's Cabin* durch das Fenster seiner deutschen Übersetzungen die im vorangegangenen Unterkapitel erörterte Relevanz von sprachlicher Differenz für Darstellungen (des Verhältnisses) von Schwarz und Weiß im Roman.

Bereits die Vielzahl der deutschsprachigen Editionen von *Uncle Tom's Cabin*, die ab 1852 in Deutschland sowie den umliegenden (teil-)germanophonen Ländern Österreich, Schweiz und Belgien erschienen, spiegelt die Relevanz des Romans und seines Themas auch in diesen Ländern. Schon kurz nach der Erstveröffentlichung des Romans in Großbritannien und in den USA erschien beim Leipziger Verlag Pest eine erste deutsche Übersetzung unter dem Titel *Onkel Tom's Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten des freien Nordamerika*. Heike Paul zählt 29 Ausgaben für die Jahre 1852 bis 1854, gefolgt von 18 weiteren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (*Kulturkontakt* 128). Eine wichtige Rolle hierbei – auch im Vergleich zu anderen in dieser Arbeit analysierten Romanen, die allesamt deutlich später publiziert wurden – dürfte auch gespielt haben, dass bis 1892 amerikanische Werke im deutschen Raum nicht urheberrechtlich geschützt waren und somit zur Übersetzung frei waren.⁸⁰ Für den Zeitraum 1900 bis 2017 listet der Online-Katalog der Deutschen Nationalbibliothek rund 130 verschiedene, zumeist von in Deutschland ansässigen Verlagen publizierte Fassungen. Die Tatsache, dass der Großteil der deutschsprachigen Ausgaben des neunzehnten Jahrhunderts als „gekürzt“, „neu erzählt“ oder „frei nach dem Englischen bearbeitet“ erschien, deutet darauf hin, dass der Schwerpunkt von Beginn an nicht auf einer wortgetreuen Wiedergabe, sondern auf dem Zuschnitt der Thematik für das deutsche Lesepublikum lag. Dieses Phänomen und dessen Auswirkungen auf sprachlicher Ebene werden bei der näheren Betrachtung einzelner Übersetzungen noch zu erörtern sein. Derart gekürzt bot sich Stowes Roman, nach

⁸⁰ Mit dem „Übereinkommen zwischen dem Reich und den Vereinigten Staaten von Amerika über den gegenseitigen Schutz der Urheberrechte“ von 1892 erhielten nach Inkrafttreten des Übereinkommens publizierte amerikanische Werke im Deutschen Reich den gleichen Schutzstatus wie deutsche und waren dadurch für eine Dauer von 30 Jahren ab dem Tod des Urhebers geschützt.

sprachlicher Vereinfachung und mit (Farb-)Illustrationen versehen, auch als Kinder- und Jugendbuch an. So kann die von Leslie A. Fiedler für die USA festgestellte Reduktion der Komplexität des Romans auf eine für Kinder greifbare Geschichte unverkürzt auch für Deutschland gelten: „Of the complex novel created by Mrs. Stowe [...], America has chosen to preserve only the child’s book“ (Fiedler, „Love and Death“ 58). Bis heute finden sich überwiegend „für die Jugend bearbeitete“, häufig gekürzte Ausgaben. Seit 1900 wurden gemäß den online verfügbaren Daten der Deutschen Nationalbibliothek lediglich vier Versionen explizit als sich an erwachsene Leserinnen und Leser richtende Ausgaben ausgewiesen, die entweder als „neu übersetzt“ oder als „übersetzt unter Verwendung einer Übersetzung“ früherer Jahre erschienen sind. Allesamt unter dem Titel *Onkel Toms Hütte* publiziert, handelt es sich um die Übertragungen von Hildegard Blomeyer (erstveröffentlicht 1949 von Kiepenheuer Witsch), Werner Buhre (erstveröffentlicht 1950 vom Baessler-Verlag), Wieland Herzfelde (erstveröffentlicht 1952 vom Verlag Neues Leben Berlin) und Susanne Althoetmar-Smarczyk (erstveröffentlicht 1994 vom dtv-Verlag).

In den allermeisten verfügbaren Kinder- und Jugendausgaben nicht beibehalten wurde die direkte Rede des Ausgangstextes, sodass diese Ausgaben für die Analyse eines Phänomens der Mündlichkeit nicht infrage kommen. Einige der in dieser Arbeit berücksichtigten Übersetzungen geben sich zwar als Bearbeitungen, nicht aber als Kinder-/Jugendausgaben aus. Meiner sprachlichen Untersuchung zugrunde liegen somit insgesamt zehn deutschsprachige Übersetzungen von Stowes Roman: *Onkel Tom’s Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten des freien Nordamerika* (erschienen bei Pest im Jahr 1852), *Onkel Tom’s Hütte: Eine Negergeschichte* (Springer, 1852), *Onkel Tom’s Hütte, oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Nord-Amerika* (J. J. Weber, 1853), *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika* (Spamer, 1907), *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika* (Xaverius, 1920), *Onkel Tom’s Hütte* (Staatsverlag der nationalen Minderheiten der USSR, 1938) sowie die allesamt mit *Onkel Toms Hütte* betitelten Übertragungen von 1949 (erschienen bei Kiepenheuer Witsch), 1950 (Baessler), 1952 (Verlag Neues Leben) und 2009 (dtv, Neudruck der Ausgabe von 1994). Bei der Auswahl der zu analysierenden Übersetzungen wurde demnach, sofern die Verfügbarkeit insbesondere älterer Ausgaben von vor 1950 dies zuließ, ein Querschnitt an Übersetzungen von 1852 bis 2017 gebildet. Ferner wurden bis auf die Übersetzung aus dem Jahr 1952, die mit dem Hinweis „übersetzt vom Herausgeber unter Verwendung einer anonymen Übersetzung aus dem Jahre 1854“ versehen ist, ausschließlich Neuübersetzungen berücksichtigt; dies wohlwissend, dass neue

Übersetzungen vermutlich immer mehr oder weniger auf frühere Übertragungen antworten bzw. von ihnen beeinflusst werden.⁸¹

Das eingangs der Einleitung dieser Arbeit auszugsweise zitierte Vorwort des Erstübersetzers von *Uncle Tom's Cabin* zeigt schon paratextuell, dass der Übersetzer bei der Aufbereitung des Romanstoffs für die deutschsprachige Leserschaft vor allem umfangreiche Eingriffe in die durch Verwendung mehrerer Sprachen bzw. Varietäten sehr nuancierte Sprachgebung seiner Übersetzungsvorlage für notwendig hielt: „[E]ine getreue und vollständige Uebersetzung [... des englischen Originals] würde dem deutschen Leser schwerlich sehr behagen; schon wegen der vielen und langen, im Provinzialdialekt und Neger-Englisch geführten Gespräche“ (OTH 1852, Ungewitter 6). So werden in der ersten deutschsprachigen Fassung von *Uncle Tom's Cabin* Weiße wie Schwarze Romanfiguren zu Sprechern des Standarddeutschen, entfallen ganze Dialogpassagen vollständig oder werden dem Leser anstelle von Dialogen Kurzzusammenfassungen der direkten Rede geboten. Vorrangig verzichtet wird dabei – durch Auslassung oder indirekte Paraphrase – auf direkte Redeanteile Schwarzer Charaktere. Der Übersetzer rechtfertigt seine auf Vereinfachung zugunsten gesteigerten Lesevergnügens ausgerichteten Anpassungen, indem er auf die Entbehrlichkeit sprachlicher Nuancen zwecks Emphase von Handlung und Sinn hinweist. Dass diese Rechnung so nicht aufgeht, hat meine Analyse von Stowes feinsinnigem Sprachgebungskonzept bereits gezeigt. Nichtsdestotrotz wird bis heute in Übersetzungen und Bearbeitungen gleichermaßen dem Beispiel des Erstübersetzers gefolgt, indem der Weiße Südstaatendialekt und insbesondere das Afroamerikanische des amerikanischen Textes durch Auslassung von Dialogszenen, durch Paraphrase von direkter Rede in indirekter Rede oder durch Standardisierung verstummen. Ab dem 20. Jahrhundert lassen sich vereinzelte Versuche erkennen, die sprachlichen Nuancen von Stowes Roman auch im Deutschen wiederzugeben. Markante Elemente wie die Einstreuung doppelter Verneinungen beschränken sich jedoch auf einzelne Schwarze Romanfiguren und sind überdies sehr stark, meist auf nur auf einen einzigen Satz, konzentriert. Dies zeigt sich am Beispiel Topsy, die in den Übersetzungen von 1907 bzw. 1952 wie folgt zitiert wird: „[I]ch hab' *nie keinen* Vater und *keine Mutter nicht* gehabt“ (OTH 1907, 163, meine Hervorhebung) bzw. „Bin *nie nicht* geboren“ (OTH 1952, 288, meine Hervorhebung). Damit wird die Fremdartigkeit der Schwarzen Figuren inmitten des ansonsten konsequent verwendeten Standarddeutchs punktuell stark hervorgehoben und fallen an tatsächlichen Merkmalen der afroamerikanischen Sprache orientierte Übersetzungslösungen wie die

⁸¹ Ein Überblick zur bisherigen Forschung zu Neuübersetzungen findet sich bei Koskinen/Paloposki.

doppelte Verneinung umso deutlicher als „Fehler“ auf, die sie in ihrem eigentlichen Sprachkontext jedoch nicht sind. Letzteres dürfte dem deutschen Lesepublikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Ermangelung wissenschaftlicher Studien zum Afroamerikanischen unbekannt gewesen sein, weshalb das Assoziationspotenzial „fehlerhaftes“ Deutsch gleich geringere Bildung und/oder niedere Sprachfähigkeiten von Schwarzen zumindest gegeben war. Im Allgemeinen lässt sich in den Übersetzungen des 20. Jahrhunderts aber die Tendenz zur gelegentlichen Fingierung gesprochener Sprache durch kolloquiale Formen wie Verb-Objekt-Kontraktionen und Konsonant- oder (End-)Vokalauslassungen erkennen. Diese Abweichungen von der Schriftsprache werden teilweise durch Apostrophierungen hervorgehoben (z. B. in den Übersetzungen von 1907: *hab'*, 163; 1938: *ist's*, 38; 1950: *int'ressant*, 45; 1952: *heut'*, 75; 2009: *meinen's*, 68) oder verschwinden ungekennzeichnet im Textbild (v. a. 2009: *hab*, 55; *eins*, 114; *wär*, 453; *eins*, 114). Diese Merkmale dienen in der deutschen mündlichen Umgangssprache⁸² jedoch vor allem der Beschleunigung des Sprachflusses und sind weder regional noch gesellschaftsschichten- oder statusspezifisch markiert. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die Verwendung solcher Merkmale in den Übersetzungen keiner sprachlichen Strategie zu folgen scheint, da sie weder figurengebunden noch konsistent ist.

In den zahlreichen deutschsprachigen Jugend- und Kinderbucheditionen von *Uncle Tom's Cabin* sind sprachliche Unterschiede zwischen Schwarz und Weiß, die die Ausgaben für Erwachsene durch Verwendung des Standarddeutschen bzw. von leichten kolloquialen Einflüssen herzustellen versuchen, vollständig aufgehoben. Diese für das Genre erwartbare Tendenz zur Vereinfachung betrifft nicht nur die Sprache, sondern, wie Bettina Hofmann in ihrer Studie zu deutschen Kinderbuchausgaben von *Uncle Tom's Cabin* für die von ihr betrachteten Übersetzungen⁸³ feststellt, vor allem die Handlung. Dabei verlagern die Kinder- und Jugendbuchbearbeitungen des Romans den Schwerpunkt eher auf die Geschichte um Onkel Tom und Eva oder auf Elizas Flucht. Zudem fallen die für Kinder schwer zugänglichen Kommentare der Erzählstimme sowie politische und philosophische Konversationsanteile weg. Letzteres lässt sich ebenso für viele an ein erwachsenes Lesepublikum gerichtete Übersetzungen feststellen, in denen vor allem die „Concluding Remarks“ wegfallen. In der Tat handelt es sich bei diesen

⁸² Da Umgangssprache für die Übersetzungen von *Uncle Tom's Cabin* keine Rolle spielt, sei an dieser Stelle auf die Seiten 173-4 dieser Arbeit verwiesen, wo ausführlich auf die Abgrenzung von Umgangssprache zur Standardsprache und zu Dialekten eingegangen wird.

⁸³ Hofmann untersucht drei Übersetzungen aus den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, zwei aus den 1950/60er Jahren und drei weitere, die zum Ende des 20. Jahrhunderts entstanden sind.

Schlussbemerkungen jedoch keineswegs „nur“ um ein Nachwort, sondern um das letzte Kapitel und damit um einen festen Romanbestandteil. In lediglich einer einzigen mir bekannten Übersetzung, der Jubiläumsausgabe des Verlag Neues Lebens von 1952, findet sich im Nachwort des Herausgebers und Übersetzers Wieland Herzfelde zumindest eine Zusammenfassung des ausgelassenen Schlusskapitels.

Der beschriebene zielkulturorientierte Ansatz diene, wie im oben zitierten Vorwort des Übersetzers Dr. Ungewitter anklingt, von Beginn der Übersetzungsgeschichte von *Uncle Tom's Cabin* an primär dazu, dem deutschsprachigen Leser die Lektüre zu erleichtern. Dabei hatten zumindest die deutschen Erst- und Zweitlesegenerationen von *Onkel Toms Hütte* durchaus Erfahrung mit literarischem Nicht-Standard. Die *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm etwa, die kurz vor der Erstveröffentlichung von Stowes Roman bereits in sechster Auflage⁸⁴ erschienen waren, enthielten einige Märchen, die in verschiedenen deutschen Dialekten verfasst sind.⁸⁵ Wie die ersten Übersetzungen von Stowes Roman erschienen zudem in den 1850er Jahren auflagenstark die im niederdeutschen Dialekt verfassten Erzählungen, Schwänke und Gedichte von Fritz Reuter.⁸⁶ Und auch Autoren des deutschen Realismus (z. B. Theodor Fontane und Theodor Storm) und Naturalismus (z. B. Gerhart Hauptmann) experimentierten mit Dialekten des deutschen Sprachraums.⁸⁷

Dass in den deutschen Fassungen von *Uncle Tom's Cabin* auf jedwede Abweichung vom Standarddeutschen verzichtet wurde, hat Auswirkungen auf den Leseakt. Durch die Standardisierung wird die Lektüre der deutschsprachigen Fassungen von *Uncle Tom's Cabin* nicht durch die Notwendigkeit zur Dechiffrierung einer Sprache kompliziert, die von der Standardschriftsprache abweicht und die, von Übersetzer(innen)hand geschaffen, nicht notwendigerweise Bezugsmomente zu real existierenden Sprachen (bzw. Varietäten) hat. Somit blickt der Leser frei – zumindest frei von Sprachbarrieren – auf die Handlung. Darin fallen in den deutschsprachigen Übersetzungen die vom Standard abweichenden

⁸⁴ Die *Kinder- und Hausmärchen* erschienen ab 1812 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in sechs Auflagen.

⁸⁵ z. B. „De Fischer un siine Fru“, laut Anmerkung der Gebrüder Grimm im pommerschen Dialekt verfasst (Band 3, 28); „Dat Erdmänneken“, laut Anmerkung der Gebrüder Grimm „[a]us dem Paderbörnischen“ (Band 3, 163); „Knoist un sine dre Sühne“ laut Anmerkung der Gebrüder Grimm „[a]us dem Sauerland und in der dortigen Mundart“ (Band 3, 212)

⁸⁶ z. B. *Läuschen un Rimels (Schwänke und Reime)* von 1853

⁸⁷ Theodor Fontane verwendet in verschiedenen seiner Romane das Berlinerische zur Darstellung des Milieus, des Bildungsgrads und der Mentalität seiner Charaktere, v. a. in *Irrungen, Wirrungen* (1888) und *Stine* (1889/90). In Werken von Theodor Storm findet sich vor allem der niederdeutsche Dialekt. In Gerhart Hauptmanns *Biberpelz* (1893) spricht ein Großteil der Figuren Berlinerisch.

Sprachen bzw. Varietäten durch die völlige Einebnung sprachlicher Differenzen als strukturgebendes Element zur Charakterisierung der Romanfiguren und zur Leserführung weg. Ist dies für die Deutung von Onkel Toms Charakter und Rolle weniger problematisch, da er primär über sein nicht-sprachliches Handeln charakterisiert wird, ist der Leser beim Verständnis anderer Romanfiguren von indirekten Charakterisierungen des Erzählers bzw. der Erzählerin abhängig. Dazu kommt, dass eben jene narrative Stimme in Übersetzungen, in denen ganze Szenen omittiert wurden, nicht immer genügend Substanz zur Orientierung bietet.

Wichtiger jedoch ist die durch die sprachliche Nivellierung aller Romanfiguren evozierte erhebliche Verschiebung der Relationen zwischen Schwarz und Weiß. Zum einen verwischt die durch die Nuancierung der afroamerikanischen Sprache im amerikanischen Text angelegte Individualisierung der Schwarzen Figuren, wodurch sie in den Übersetzungen als Gruppe „der“ Schwarzen der Gruppe „der“ Weißen gegenüberstehen. Obschon sich dadurch potenziell Möglichkeiten für generalisierende und stereotype Ansichten zu beiden Gruppen ergeben mögen, wird zum anderen durch die sprachliche Nivellierung von Schwarz und Weiß durchaus auch im Deutschland des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verbreiteten Stereotypen im Hinblick auf den Bildungsstand oder die Geisteskapazitäten der Nährboden entzogen. Damit könnten die deutschen *Uncle-Tom*-Übersetzungen von Beginn an als der Wirkung nicht-standardsprachlicher literarischer Sprache der Entstehungszeit von *Uncle Tom's Cabin* entgegentretend gelesen werden. Die amerikanischen *minstrel shows* des 19. Jahrhunderts genauso wie Romane Weißer amerikanischer Autoren der Plantagenliteratur im 19./20. Jahrhundert kommunizierten ja gerade auch über direkte Rede die geistige Inferiorität von Sklaven und später freien Schwarzen. Romane der sogenannte *anti-Tom literature* wie etwa Robert Criswells „*Uncle Tom's Cabin*“ *Contrasted with Buckingham Hall, The Planter's Home* (1852) enthielten bewusst Passagen, in denen Schwarze in der Tradition der mündlichen Weitergabe von Folkloregeschichten in übertrieben merkmaldichtem Afroamerikanisch als bildungsfern dargestellt und somit der Lächerlichkeit preisgegeben wurden.⁸⁸ Ebenso setzten insbesondere deutsche Dramatiker vor und nach dem Erscheinen von *Uncle Tom's Cabin* nicht-standardsprachliche Rede,

⁸⁸ In Criswells Roman hören etwa der junge Master Eugene und sein Freund zufällig eine Unterhaltung zwischen Feldsklaven mit, in der einer von ihnen in sehr merkmaldichtem Afroamerikanisch seine vergeblichen Bemühungen um seine Angebetete schildert. Als Eugene und sein Freund ihren Spaziergang fortsetzen, amüsieren sie sich voll schadenfroher Häme über das Unglück und die scheinbare Ungeschicktheit des Sklaven im Umgang mit Frauen (63-5).

insbesondere Dialekte und Umgangssprache, nicht zwangsläufig zur wohlwollenden Charakterisierung ihrer Figuren ein.⁸⁹

Der übersetzerischen Standardisierung in den deutschsprachigen Übersetzungen von *Uncle Tom's Cabin* wird jedoch zumindest bis in die Zeit des Nationalsozialismus wohl kaum eine auf „Rassen“-Gleichheit zielende Motivation zugrunde gelegen haben. Bewertungen wie die folgende von Rudolf Schneider aus seiner Kritik an der Vermarktung von *Onkel Toms Hütte* als „deutsche Jugendschrift“ aus dem Jahr 1940 zeugen von dieser „Rassen“-ideologischen Sicht: „Seelische Züge werden ihnen [den Schwarzen] angedichtet, die sie in Wirklichkeit nicht haben [und] [i]n einem Staate, der im gigantischen Ringen um rassische Höherzüchtung und völkische Wiedergeburt steht, können solche Bücher nicht geduldet werden!“ (6-7). Interessanterweise fielen *Uncle Tom's Cabin* und seine Übersetzungen unter den Nationalsozialisten in Deutschland aber nie der Zensur zum Opfer (Hofmann 354).

Das bewusste Verstummenlassen der afroamerikanischen Sprache als Aspekt afroamerikanischer Identität und die Aufoktroierung der als dem Afroamerikanischen überlegen wahrgenommenen deutschen Standardsprache entsprachen jedoch durchaus dem auch im Deutschland des 19. Jahrhunderts dominierenden „Rassen“-Diskurs.⁹⁰ Zudem wirkte sich die durch die sprachliche Standardisierung erzielte Reduzierung der *Blackness* als dem für die deutsche Leserschaft „Fremden“ – sicherlich neben anderen Faktoren – begünstigend auf die von Heike Paul beschriebenen Identifikations- und Transferpotenziale der spezifisch amerikanischen Sklavereidiskussion aus (*Kulturkontakt* 133-56). Denn in der deutschen Rezeption von *Uncle Tom's Cabin* habe, wie auch in anderen Ländern Europas, weniger das Schicksal der Schwarzen in Nordamerika, das für

⁸⁹ In Georg Büchners *Woyzeck* (entstanden 1836) dient der alternierende, figurenabhängige Einsatz von Standard- und Umgangssprache und Dialekt der Einteilung der Figuren nach ihrem gesellschaftlichen Rang. So sprechen Woyzeck und seine Freundin Marie, die den untersten Gesellschaftsschichten angehören, durchweg dialektifiziertes und teilweise fehlerhaftes Deutsch, während gesellschaftlich höher gestellte Personen, der Doktor beispielsweise, das Standarddeutsche sprechen. In Gerhart Hauptmanns *Biberpelz* (1893) ist das Berlinerische Teil der Kritik des Stücks an der Determiniertheit des Menschen durch das Milieu, in das er hereingeboren wird und aus dem er, so sehr er sich auch anstrengen mag, nicht ausbrechen kann.

⁹⁰ Die angebliche Unterlegenheit der vermeintlich unzivilisierten Schwarzen „Rasse“ drückte sich besonders eindrücklich in den sogenannten Afrika-Schauen aus, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre in Deutschland und ganz Mitteleuropa veranstaltet wurden. Hierbei sei jedoch darauf verwiesen, dass die Ausgestellten durchaus auch freiwillig und zum Teil gegen Bezahlung an den Schauen teilnahmen (vgl. Thode-Arora), was jedoch meines Erachtens an der davon ausgehenden „Rassen“-ideologischen Symbolik nichts ändert.

die deutschen Leserinnen und Leser weit weg war, im Vordergrund gestanden. Zwar habe es in Deutschland wie auch in anderen europäischen Ländern Abolitionsbewegungen gegeben, aber für die „normale“ Leserschaft hätte Stowes Schilderung der Sklaverei in Amerika als Vehikel zur Äußerung und Deutung europäischer Probleme gedient. Während Stowe über „Rassen“-Ungleichheit schrieb, hätten nicht wenige deutsche Leser eine „Rassen“-Klassen-Analogie konstruiert, in der die Versklavung Schwarzer durch politische, soziale und wirtschaftliche Klassenungleichheiten im nachrevolutionären Deutschland nach 1848 ersetzt wurde. In vielen deutschen Kommentaren zum Roman würden daher Parallelen zur „europäischen Sklaverei“ gezogen, aber auch zur „Versklavung“ von europäischen Auswanderern in Amerika, die dort Berichten von Reisenden oder enttäuscht nach Europa rückkehrenden Emigranten zufolge angeblich als billige Arbeitskräfte ausgenutzt wurden. In der deutschen Rezeption des Romans sei, so konkludiert Paul, die spezifisch amerikanische Situation der Schwarzen hinter die Identifikation mit den universellen Erfahrungen von Unfreiheit zurückgetreten. Thomas Graham führt dieses Universalisierungspotenzial auf Stowes realistische Darstellung der Dehumanisierung von Menschen zurück:

The great impact of Harriet Beecher Stowe's antislavery writings undoubtedly resulted from her realistic portrayal of Negroes as fully human beings, caught in a system which denied their humanity, and violated their most ordinary human sentiments. The universality of her appeal for justice in the name of humanity transcended the question of racial differences [...]. (622)

Nicht zufällig erschienen in den ersten deutschsprachigen Ausgaben von Stowes Roman Anzeigen für Romane vergleichbarer Thematik. So verweist die in drei Bänden erschienene Übersetzung mit dem Titel *Onkel Tom's Hütte: Eine Negergeschichte*, erschienen 1852 bei der Verlagsbuchhandlung Julius Springer, beispielsweise im Anhang zum letzten Band auf Herrmann von Gerdaus Roman *Drei Monate auf der Insel Cuba. Ein Gemälde aus dem Negerleben* und empfiehlt die Lektüre als „Seitenstück“ zu Stowes Roman, da Gerdaus „die Bedrückung der Neger durch die Spanier, den Aufstand der letzteren und die Greuel dabei in ergreifender Weise“ schildere und deshalb „[n]iemand [...] dies Buch ohne die höchste Theilnahme und Befriedigung lesen“ werde (o. S.). Die ein Jahr später bei G.H. Friedlein erschienene Ausgabe *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika* wirbt im Anhang zum Romantext für Titel wie *Der weiße Sklave, oder Denkwürdigkeiten eines Flüchtlings. Eine Geschichte aus dem Sklavenleben in Virginien u.s.w.* von R. Hildreth und *Die Braut von Louisiana, oder Die weiße Sklavin* von August Schrader und zieht damit die oben beschriebene direkte Analogie zwischen Onkel Tom und der angeblichen Versklavung Weißer in Amerika.

Der durchschlagende Erfolg von *Uncle Tom's Cabin* in Deutschland, gerade zu Beginn der Publikationsgeschichte des Romans, lässt sich auch in Relation zu anderen literarischen Auseinandersetzungen mit der Sklaverei in Amerika konstatieren. So erschien wenige Jahre nach *Uncle Tom's Cabin* im Jahr 1860 beim Hamburger Verlag Hoffmann und Campe eine erste deutschsprachige Übersetzung von Frederick Douglass' *My Bondage and My Freedom* von 1855 unter dem Titel *Sklaverei und Freiheit*. Anders als Stowes Roman blieb die Autobiografie des Ex-Sklaven von der deutschen Leserschaft und auch bei deutschen Literaturkritikern weitgehend ignoriert. Lediglich eine einzige Rezension erschien, und bis zu einer Zweitaufgabe bei einem DDR-Verlag im Jahr 1965 verging über ein Jahrhundert (Hopkins 203). Leroy T. Hopkins führt die stark divergierenden Rezeptionen der beiden demselben Thema gewidmeten Texte auf das sanftmütige, seinen Weißen „Eigentümern“ gegenüber unterwürfig auftretende und zur Befreiung aus seiner Opferrolle auf die Hilfe anderer (ihm zugetaner Weißer) angewiesene Wesen von Stowes Titelheld Uncle Tom zurück, der in dieser Darstellung eher dem Bild, das die deutschen Leser von dem Afrikaner gehabt hätten, entsprochen habe als der sich selbst aus der Sklaverei emanzipiert habende und als selbstbewusster Abolitionskämpfer auftretende Douglass (203-4). Eine Rolle spielte meines Erachtens aber auch, dass die Identifikation mit einer sich wie Uncle Tom noch der Sklaverei unterworfenen Figur, die sich damit, wie geschildert, in derselben Opferrolle befand, in der man Teile der deutschen Bevölkerung sah, sicherlich leichter fiel.

Aber auch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurde Stowes Roman unter Hervorhebung seiner thematischen Relevanz für Europäer im Allgemeinen und das deutsche Lesepublikum im Besonderen vermarktet. Die unter dem Titel *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika* erschienene Ausgabe des Aachener Xaverius-Verlags von 1920 enthält gar eine „Vorrede von der Verfasserin eigens für Europa geschrieben“ (OTH 1920, 11).⁹¹ Darin wird ein direkter Zusammenhang zwischen der Unfreiheit Schwarzer in Amerika und dem Status Amerikas als Hort der Freiheit schlechthin für emigrierende Europäer gezogen und damit an die Verantwortung der europäischen Einwanderer im Kampf um die Freiheit für jedermann appelliert:

⁹¹ Stowe schrieb insgesamt vier Vorworte zur Kennzeichnung der von ihr autorisierten europäischen Ausgaben von *Uncle Tom's Cabin*; dies auch zur Unterscheidung von den unzähligen Raubkopien und großzügig veränderten Ausgaben, die, Stowe teilweise nicht als Autorin benennend, weltweit zirkulierten. Das hier aus der Ausgabe von 1920 des Aachener Xaverius-Verlags zitierte Vorwort ist eine Übersetzung des Vorworts, das 1852 in der amerikanischsprachigen Ausgabe von *Uncle Tom's Cabin* beim Leipziger Tauchnitz-Verlag unter dem Titel „A New Preface Expressly Written For This Edition, Authorized For The Content Of Europe“ erschienen war.

Die inneren Kämpfe keiner anderen Nation können für Europa ein so großes Interesse haben, als die der Amerikaner, denn Amerika füllt sich immer mehr mit Europäern, und jeder neue Einwanderer hat [...] sogleich eine Stimme bei den Beratungen des Landes.

Wenn daher die Bedrängten anderer Nationen in Amerika ein Asyl von dauernder Freiheit finden wollen, so müssen sie mit Herz, Hand und Mund gegen die Sklaverei gerüstet dahinkommen, denn wer andere zu Sklaven macht, kann selbst nicht lange frei bleiben. (OTH 1920, 13)⁹²

Im Vorwort des Herausgebers wird die Sklaverei sodann als mit ihrer Abschaffung in den Vereinigten Staaten mitnichten beendetes globales Problem beschrieben, das es insbesondere auf dem afrikanischen Kontinent weiterhin zu bekämpfen gelte. Diese Abstrahierung ist sicherlich auch im Kontext christlicher Missionierungsbestrebungen in Ländern Afrikas zu lesen, die der Xaverius-Verlag zum Verlagsprogramm gemacht hatte, indem er sich im Impressum als „Millionsverein zur Verbreitung des Glaubens“ (OTH 1920, o. S.) auswies.

Unmittelbarer an die Lebenswelt deutscher Leserinnen und Leser herangerückt wird das Schicksal von Onkel Tom in Wieland Herzfeldes Nachwort zur Ausgabe zum 100-jährigen Jubiläum des Erscheinens von Stowes Roman aus dem Jahr 1952, das mit einer eindeutigen politischen Positionierung endet: „Wir legen ihr [Stowes] Buch heute in die Hand deutscher Leser mit der Gewißheit, daß es auch für den Freiheitskampf unseres Volkes Begeisterung erwecken wird“ (OTH 1952, 525). Zu verstehen ist dieser Schlusssatz als impliziter, an die Leserschaft gerichteter Aufruf, für die Befreiung aus kapitalistischen Zwängen zu kämpfen. Denn der Verlag Neues Leben, bei dem diese Übersetzung erschien, war einer der größten Belletristik-Verlage der DDR mit Sitz in Ost-Berlin, dessen Publikationen sich vornehmlich an ein jugendliches Publikum richteten. Stowes die Gefahren der kapitalistisch orientierten Sklaverei für Amerika thematisierender Roman passte somit nicht nur in das Verlagsprogramm, sondern dürfte auch dem Zweck der Unterstützung des ab 1952 in der DDR umgesetzten planmäßigen Aufbaus des Sozialismus gedient haben.

Die ideologischen Akzentuierungen, denen die Art und Weise der Übersetzung von *Uncle Tom's Cabin* in Deutschland dienten, spiegeln sich auch in den deutschsprachigen

⁹² Der Wortlaut des von Stowe in amerikanischer Sprache verfassten Vorworts, das als Vorlage für diese Übersetzung diente, ist der Folgende: „The internal struggles of no other nation in the world can be so interesting to the Europeans as those of America, for America is fast filling up from Europe and every European who lands on her shores has almost immediately his vote in her counsels. If therefore the oppressed of the other nations desire to find in America an asylum of permanent freedom let them come prepared heart, hand, and vote, against the institution of slavery, for they who enslave others cannot long themselves remain free. (UTC 1852, Tauchnitz ix-x)

Übersetzungen anderer nordamerikanischer, sich mit dem Thema Sklaverei befassender Romane. Der sich nachstehend anschließende Vergleich mit zwei dieser Romane, Thomas Dixons *The Leopard's Spots* und Margaret Mitchells *Gone with the Wind*, unterstreicht einmal mehr die verzerrende Wirkung, die die standardisierende Übersetzung von Stowes Roman im Deutschen hat.

Exkurs: Literarische Gegenentwürfe zu Uncle Tom's Cabin und ihre deutschsprachigen Übersetzungen: Thomas Dixons The Leopard's Spots (1902) und Margaret Mitchells Gone with the Wind (1936)

Auch Romane der *anti-Tom literature* wurden in deutschsprachiger Übersetzung rezipiert. Verbindende Charakteristika dieser Literatur sind karikierende, stereotype Darstellungen von Schwarzen und die Rechtfertigung der Sklaverei auf der Grundlage dieser „Rassen“-Stereotypisierungen sowie, für jene nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg entstandenen Romane, eine nostalgische Rückschau auf die Sklaverei. Zwei in den Vereinigten Staaten überaus populäre Vertreter dieses Genres sollen im Folgenden in ihrer jeweiligen amerikanischsprachigen Fassung und ihrer Übersetzung ins Deutsche hinsichtlich des Umgangs mit dem Afroamerikanischen (und etwaigen Weiß konnotierten Dialekten des Amerikanischen) untersucht werden: Thomas Dixons *The Leopard's Spots* (1902) und Margaret Mitchells *Gone with the Wind* (1936). Beiden Romanen gemein ist, dass sie durch direkte Referentialisierungen auf Stowes Roman antworten. So schreibt Dixons Roman das Schicksal gleich mehrerer Figuren aus *Uncle Tom's Cabin* fort und lässt Mitchell ihre Romanfiguren mehrfach abschätzige Bemerkungen über Stowes Roman machen. Beide Romane zeichnen zudem ein Bild der Rekonstruktionsära, das durch nostalgisches Zurücksehnen zum Leben in den Südstaaten vor dem Bürgerkrieg gekennzeichnet ist. Einmütig propagieren beide Romane – Mitchell unter dem Deckmantel einer Romanze, Dixon mit in Wort und Handlung unverhohlener Radikalität – Weiße Suprematie und rechtfertigen die Sklaverei als vor allem friedliches und geordnetes Gesellschaftssystem im Vergleich zu den Wirren des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861-65) und den angeblich auf die Freiheit der Ex-Sklaven zurückzuführenden brutalen „Rassen“-Konflikten der Rekonstruktionszeit (1865-77). Ein Vergleich dieser Romane mit *Uncle Tom's Cabin* ist insofern interessant, als die Übersetzungen der Romane von Dixon und Mitchell jeweils fast zeitgleich zu deutschen Übertragungen von *Uncle Tom's Cabin* und damit vor dem Hintergrund des gleichen „Rassen“-Diskurses entstanden sind. Gleichzeitig basieren die Übersetzungen von einerseits Stowes Roman und andererseits

The Leopard's Spots und *Gone with the Wind* auf völlig unterschiedlichen inhaltlichen und sprachlichen Auseinandersetzungen mit dem Thema Sklaverei und „Rasse“. Die Analyse der Romane im „Original“ wird zeigen, dass beide Romane auch hinsichtlich des Einsatzes des Afroamerikanischen ganz ihrer Einordnung in das Anti-Tom-Genre gerecht werden. Im Folgenden soll geprüft werden, welche Auswirkungen das auf den Umgang mit vom Standard abweichenden Merkmalen in den deutschsprachigen Übersetzungen hat und inwiefern sich die deutschen Übertragungen von einerseits Stowes *Uncle Tom's Cabin* und andererseits Dixons *The Leopard's Spots* und Mitchells *Gone with the Wind* in Bezug auf ihre Übersetzungsstrategien für das Afroamerikanische unterscheiden.

Thomas Dixon, *The Leopard's Spots* (1902)

*The Leopard's Spots. A Romance of the White Man's Burden – 1865-1900*⁹³ erschien 1902 als erster Roman von Thomas Dixon Jr.⁹⁴ und als erster Band der sogenannten Ku-Klux-Klan-Trilogie⁹⁵, die 1905 mit *The Clansman* und 1907 mit *The Traitor* fortgesetzt wurde. Der Autor, Thomas Dixon⁹⁶, geboren gegen Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs im Jahr 1864 in eine Sklavenhalterfamilie in North Carolina, fühlte sich erst spät, nach erfolgreichen und finanziell einträglichen Karrieren als Pastor einer Baptistengemeinde und später als politischer und gesellschaftskritischer Redner, zum Schriftsteller berufen. Auslöser für seinen Entschluss, einen Roman zu schreiben, war ausgerechnet eine Aufführung einer Bühnenadaption von *Uncle Tom's Cabin*. Das Produkt seiner sich insbesondere bezüglich Stowes Darstellung der Weißen Südstaatler entladenden Schreibwut, *The Leopard's Spots*, ist deshalb auch direkt an Stowe gerichtet, der Dixon seinen ersten Bestseller widmete: „To Harriet, sweet-voiced daughter of the old-fashioned South“ (LS o. S.). Damit stellt Dixon schon im Paratext klar, dass er seinen Roman als

⁹³ Meiner Analyse zugrunde liegt ein 1967 von The Gregg Press publizierter Nachdruck der amerikanischen Erstausgabe von *The Leopard's Spots*.

⁹⁴ Im Folgenden wird der Einfachheit halber auf den Namenszusatz Jr. verzichtet. Dies entspricht dem Vorgehen sowohl in der einschlägigen Literatur als auch zu Lebzeiten Dixons (Slide 215).

⁹⁵ Der Ku-Klux-Klan spielt in seiner frühen Organisationsform (von der Gründung 1867 bis zur Auflösung 1871) eine prominente Rolle in Dixons Romantrilogie. Schon deshalb wird Dixon häufig mit dem rassistischen Geheimbund in Verbindung gebracht. Allerdings war Dixon selbst weder Mitglied des Klans noch sympathisierte er mit dem Klan in der Form, wie er 1915 neu gegründet wurde (Slide 16).

⁹⁶ Die biografischen Angaben in diesem Abschnitt stammen aus Anthony Slides *American Racist: The Life and Films of Thomas Dixon* (2004).

Anti-Tom-Literatur verstanden haben will, in der das in seinen Augen überholte Bild der Südstaaten korrigiert wird.

Die Handlung von *The Leopard's Spots* beginnt kurz nach dem Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs mit der Rückkehr der geschlagenen konföderierten Soldaten in den Süden. Dort gelangen ehemalige Sklaven in den ersten Jahren der *Reconstruction Era* mit der Hilfe opportunistischer Weißer zu einiger gesellschaftlicher und politischer Macht. In Reaktion darauf wird der brutal gegen die Aufsteiger vorgehende Ku-Klux-Klan gegründet. Zwanzig Jahre später droht die Republikanische Partei, die unter anderem die Rechte der Afroamerikaner zu stärken beabsichtigt, an die Regierung zu gelangen. Dagegen kämpft der inzwischen zum Protagonisten des Romans avancierte Junganwalt und Unterstützer der Demokratischen Partei, Charlie Gaston, mit flammenden öffentlichen Reden zur Suprematie der Weißen an. Obschon Gaston Gewalt gegen Schwarze ablehnt, kann er nicht verhindern, dass sein Schwarzer Freund aus Kindertagen, genannt Dick, einem Lynching zum Opfer fällt, was jedoch ohne Auswirkung auf Gastons politisches Vorgehen gegen die gesetzliche Gleichbehandlung Schwarzer bleibt.

Einer jener sich zum eigenen Vorteil auf die Seite der Schwarzen schlagenden Weißen ist Simon Legree, den Dixon bewusst als Gegenentwurf zum brutalen Sklavenhalter, den er in *Uncle Tom's Cabin* verkörpert, anlegte. Legree hat nämlich, so erzählt es Dixons Roman, eine radikale Wandlung vollzogen. Mit dem Aufziehen des Bürgerkriegs hat der bei Stowe noch dem Alkohol zusprechende, seine Sklaven brutal misshandelnde Legree seine Sklaven verkauft und präsentiert sich bei Dixon, bezüglich Kleidung und Körperhygiene optisch saniert, als loyaler Advokat für die Einheit zwischen Nord und Süd. Dass diese Wandlung nicht auf einen grundlegenden Sinneswandel zurückzuführen ist, sondern vielmehr aus Opportunismus geborene Fassade ist, deutet sich schon im Einwand des Erzählers zu Legrees äußerem Auftreten an: „But it required more than the file of a dentist to smooth out of that face the ferocity and cruelty that years of dissolute habits had fixed“ (LS 86-7). Die Spuren seiner früheren Grausamkeit lassen sich nicht aus seinem Gesicht entfernen, weil er sein zutiefst verachtendes Menschenbild, das seine Brutalität gegenüber Schwarzen erst begründete, nicht abgelegt hat. So hat Legree seine Sklaven nur verkauft, um bei den ersten Anzeichen eines drohenden Kriegs näher an die Grenze zwischen den verfeindeten Nord- und Südstaaten ziehen zu können und so dem Einzug in den Militärdienst zu entgehen. Dass er sich nach dem Krieg auf Seiten der Schwarzen für deren politische Mitbestimmung einsetzt, ist wohl ebenfalls diesem eigennützigen Opportunismus zuzuschreiben. Als einzige wirkliche Veränderung bleibt somit die in seiner Sprache: „He had hired a man to teach him grammar and punctuation“

(87). Sprache spielt in Dixons Roman sodann auch eine nicht unwesentliche Rolle in der Konstruktion von Schwarz und Weiß. So finden sich wie in *Uncle Tom's Cabin* lautbildnerische Nachahmungen verschiedener Sprachen bzw. Varietäten: des Standardamerikanischen, des Südstaatendialekts und des Afroamerikanischen. Den Standard sprechen sämtliche Weiße Figuren mit gesellschaftlichem Renommee, d. h. reiche, ehemals Sklaven haltende Grundbesitzer (z. B. die Familie Gaston) sowie politische und geistliche Führungspersonen (z. B. Mr. Lowell und Reverend Durham), aber auch gebildete Schwarze wie George Harris, der aus den Nordstaaten stammende Sohn des George Harris aus *Uncle Tom's Cabin*. Elemente des Weißen Südstaatendialekts enthält die Sprache armer, gesetzestreu lebender Weißer, etwa der Familie des Konföderiertensoldats Tom Camp, sowie jener Figuren, die im Roman als *white trash* tituliert werden und die sich vor allem durch ihre Teilnahme an grausamen Lynchings hervortun. Das Afroamerikanische schließlich ist die Sprache der ehemals im Süden der Staaten versklavten Schwarzen. Obwohl Schwarze in *The Leopard's Spots* keine die Handlung vorantreibende Rolle innehaben, räumt der Roman zumindest zwei von ihnen – Nelse und Dick – genug mündliche Präsenz ein, um dem Leser einen Eindruck von der afroamerikanischen Sprache zu vermitteln. Nelse, der ehemalige Sklave der Familie Gaston, wird, als er mit der Nachricht vom Tod seines Masters aus dem Bürgerkrieg zurückkehrt, mit folgendem Monolog in den Roman eingeführt:

„Dar's de ole home, praise de Lawd! En now I'se erfeard ter see my Missy, en tell her Marse Charles's daid. Hit'll kill her. Lawd hab mussy on my po' black soul! How kin I!“ [...] „Lordy, dar's Missy watchin' at de winder! How pale she look! En she wuz de purties' bride in de two counties. God-der-mighty, I mus' git somebody ter he'p me. I nebber tell her. She drap daid right 'fore my eyes, en hant me twell I die. I run fetch de Preacher Marse John Durham; he kin tell her.“ (LS 6-7)

Wie in *Uncle Tom's Cabin* beschränkt sich die Darstellung des Afroamerikanischen vorwiegend auf phonologische Merkmale, insbesondere Formen des Augendialekts (z. B. *erfeard* statt *afraid*; *winder* statt *window*), die Lautverschiebung von *th* zu *d* (z. B. *dar* statt *there*; *de* statt *the*) und den Wegfall von einzelnen Konsonanten und Wortsilben (z. B. *po'* statt *poor*; *mus'* statt *must*; *'fore* statt *before*). Darüber hinaus spricht Nelse statt des stimmhaften *v* den stimmhaften Laut *b*, wobei ein *v* am Wortende durch ein *b* und ein *v* in der Wortmitte durch ein Doppel-*b* ersetzt wird (*have* wird zu *hab*; *never* zu *nebber*). Dieses Merkmal, das ich übrigens in der Fachliteratur zum Afroamerikanischen nicht gefunden habe, findet sich in Stowes Roman ebenso wenig wie die Kontraktion *I'se* (statt *I is*) anstelle von *I'm* (statt *I am*). Seine Sprache positioniert Nelse von Beginn an als andersartig inmitten der ausschließlich das Standardamerikanische sprechenden Weißen,

zu denen er aus dem Sezessionskrieg zurückkehrt. Aber nicht nur durch seine Sprache fällt er auf. Dem Leser als „giant negro“ (LS 6) vorgestellt, ist er ein Fremdkörper in der von zarter Natur geschmückten Kleinstadt, die als „clothed in gorgeous robes of wild flowers“ und „filled with shrubbery and flowers“ skizziert wird (6). Die vom Standard abweichende Sprache der Schwarzen und ihre von der laut Darstellung in *The Leopard's Spots* gleichsam von der Weißen Norm abweichende Körperlichkeit begründen die im Roman propagierte Animalität aller Schwarzen: „The big nostrils, flat nose, massive jaw, protruding lip and kinky hair will register their animal marks over the proudest intellect and the rarest beauty of any other race“ (386). Die Bedrohung für die Weißen sei keine rein optische, sondern die Gefahr liege in der angeblichen Infektiosität dieser tierischen, körperlich und geistig niederen Merkmale, wenn Schwarz und Weiß sich mischen: „The rule that had no exception was that one drop of Negro blood makes a Negro“ (386) – ein Satz, der mehrfach im Roman und von verschiedenen Weißen Figuren geäußert wird. Eine Kernaussage des Romans ist daher auch, dass die mit dem Ende der Sklaverei zerstörte gesellschaftliche Ordnung nur durch strikte „Rassen“-Trennung wiederherzustellen sei. Nur dadurch könne zudem die den männlichen Schwarzen inhärente Brutalität eingedämmt werden, mit der in Dixons Version der *Reconstruction*-Ära bewaffnete, durch die Südstaaten marodierende Ex-Sklaven Jagd auf Weiße Frauen machen. Jene unterstellte Rohheit deutet sich schon beim ersten Auftritt von Dick an, den Charles Gaston Jr. vor seinem Zuhause buchstäblich von der Straße aufließt und ihm Arbeit gibt:

„What made that streak on your neck?“

„Nigger done it wid er ax.“

„What nigger?“

„Low life nigger name er Amos what stays roun' our house Sundays.“

„What made him do it?“

„He 'low he wuz me daddy en I sez he wuz er liar, en den he grab de ax en try ter chop me head off.“

(LS 99)

Die Fremdheit von Dicks Sprache erhöht hier wie in anderen Szenen die Wirkung der Schilderungen befremdlichen, aggressiven Verhaltens. Dick selbst entpuppt sich im Handlungsverlauf als Dieb, Betrüger und gegenüber seinem Gönner Charles Gaston Jr. als hinterhältiger Erpresser: „Dick had threatened to turn away often before when he wanted to force Charlie to do something for him“ (185). Gegen Ende des Romans wird Dick des Mordes an einem Weißen Mädchen bezichtigt und bei lebendigem Leid verbrannt. Zwar macht ihn der Roman selbst nicht zum Schuldigen an diesem Verbrechen, er rechtfertigt diese Gewalttat jedoch vor dem Hintergrund der zuvor porträtierten kriminellen Tendenz

von Dick und des in der Weißen Gesellschaft herrschenden Klimas der Angst vor Schwarzen Vergewaltigern und Mördern.⁹⁷ Dass Dick stellvertretend für das Stereotyp des durch und durch sexualisierten, nach Weißen Frauen gierenden „Black beast“ (Leiter o. S.) stehen soll, verrät schon sein Name – im Amerikanischen eine vulgäre Bezeichnung für das männliche Geschlechtsteil.

The Leopard's Spots charakterisiert Schwarze, wie bis hierhin erläutert, als körperlich bedrohliche, aber den Weißen Amerikanern ansonsten in jeder Hinsicht, d. h. vor allem geistig, sprachlich und moralisch unterlegen. Daran ändern auch die Standardamerikanisch sprechenden Schwarzen Figuren nichts. Dass sich Tim Shelby und George Harris der Sprache der Weißen bedienen können, sei, das wird die Erzählstimme nicht müde zu betonen, einzig auf ihre Ausbildung an Universitäten in Kanada bzw. im Falle von Harris auf seine Weißen Gene zurückzuführen. Die sprachliche Gleichheit schützt sie zudem nicht davor, kategorisch in das Stereotyp des *Black beast* eingeordnet zu werden. So entspricht Shelby vollends der zuvor im Roman evozierten Vorstellung von der bedrohlichen, tierähnlichen und in jeder Hinsicht fremdartigen Körperlichkeit der Schwarzen: „Tim kept his kinky hair cut close, and when excited he had a way of wrinkling his scalp so as to lift his ears up and down like a mule. His lips were big and thick [...]“ (LS 89). Sein hämisches Grinsen (89) sei Ausdruck seiner Neigung zur Brutalität im Kampf für die Rechte der nun freien Schwarzen in den Südstaaten:

He had been disappointed in the program of kindness and mercy that immediately followed the fall of the Confederacy, but he had been busy day and night since the war in organizing the Negroes, in secretly furnishing them arms, and wherever possible he had them grouped in military posts and regularly drilled (88).

Harris hingegen wird als Vertreter jener Schwarzen Männer porträtiert, die politische Freiheit mit sozialer Gleichheit verwechselten und in Konkurrenz mit Weißen Männern um Weiße Frauen werben würden. So macht Everett Lowell, der sich öffentlich für politische Gleichheit von Schwarz und Weiß einsetzt, Harris deutlich, dass eine Vermählung zwischen seiner Tochter und Harris aufgrund der nicht wünschenswerten Verunreinigung des anglosächsischen Blutes seiner Familie durch Harris' defizitären afrikanischen Gene ausgeschlossen sei (LS 395). Die Eloquenz der (standardamerikanischen) Sprache, mit der Harris argumentiert, entpuppt sich somit als Schein, durch den sich seine wahre, Schwarze

⁹⁷ „Negro insolence reached a height that made it impossible for ladies to walk the streets without an armed escort, and white children were waylaid and beaten on their way to the public school“ (LS 415).

Identität und damit seine, aus Sicht der Weißen, vererbte Inferiorität nicht verdecken und schon gar nicht kompensieren lässt.

Die sprachliche Nuancierung durch den Einsatz verschiedener Sprachen bzw. Varietäten in *The Leopard's Spots* dient konträr zu *Uncle Tom's Cabin* der Manifestation von gesellschaftlichen rassistischen Stereotypen und ist unterstützendes Element in der Propagierung der Inferiorität der Schwarzen. Als Ausdruck jener Unterlegenheit lässt sich übrigens auch die im Roman weitgehend eingehaltene Kleinschreibung der Bezeichnung *negro* lesen. Doch nicht nur Stowes „Rhetorik der Gleichheit“ ficht Dixon an. Auch mit der seiner Ansicht nach unzutreffenden Darstellung der Nordstaaten als Hort der Freiheit und Sicherheit für Schwarze in *Uncle Tom's Cabin* räumt *The Leopard's Spots* auf. Die geschilderte Unterredung zwischen George Harris und Everett Lowell ereignet sich in Boston, gefolgt von dem Hinweis, dass Diskriminierung und Gewalt gegenüber Schwarzen in New York noch ärgere Formen annähmen als andernorts (LS 399-400). Fazit des Romans ist, dass das System der Sklaverei für Schwarz und Weiß gleichermaßen die bessere Gesellschaftsordnung gewesen sei; für Schwarze, weil sie Arbeit gehabt hätten und mit dem Lebensnotwendigsten versorgt gewesen seien, und vor allem für Weiße, weil die brutalen Neigungen der Schwarzen eingedämmt gewesen seien: „Such crimes [...] were unknown absolutely under slavery [...]“ (385). Ein nach dem Ende der Sklaverei notgedrungen zu organisierendes Zusammenleben in theoretischer politischer Gleichheit könne aber nur gelingen, wenn die Schwarze Bevölkerung die Suprematie der Weißen anerkenne:

We grant the Negro the right to life, liberty and the pursuit of happiness if he can be happy without exercising kingship over the Anglo-Saxon race or dragging us down to his level. But if he cannot find happiness except in lording it over a superior race, let him look for another word in which to rule. (442-3)

Aus heutiger Perspektive hat Thomas Dixon mit seiner *Reconstruction*-Trilogie wohl eine der abstoßendsten rassistischen Propagandastücke der amerikanischen Literatur vorgelegt und kann mit Recht, wie Anthony Slide im Titel seiner 2004 erschienenen Dixon-Biographie andeutet, als „American Racist“ *in persona* gelten. In seiner eigenen Zeit hingegen gehörte Dixon mit den in seinen Romanen und Vorträgen geäußerten Ansichten zu den gemäßigeren Befürwortern der Segregation in den Vereinigten Staaten (Slide 15). Dixon, so bewertet ihn Slide anhand der Auswertung öffentlicher Auftritte und privater Korrespondenz (15-18 und 46-50), sei stets überzeugt gewesen, aus Sympathie zu Schwarzen Fürsprache für deren Interessen zu halten. Nicht für eine Rückkehr zur Sklaverei habe er sich ausgesprochen, sondern er habe eine Lösung für das mit der

Abschaffung der Sklaverei entstandene *Negro*-„Problem“ finden wollen. Dieses Problem rührte seiner Ansicht nach daher, dass aufgrund der angeblichen natürlichen Unterschiede zwischen den „Rassen“ eine Integration der Schwarzen in die Weiße amerikanische Gesellschaft nicht möglich sei. Dieser Auffassung war, so lässt sich das Ende von *Uncle Tom's Cabin* deuten, auch Stowe. Dabei ging sie jedoch, wie in diesem Kapitel beleuchtet worden ist, von völlig anderen Prämissen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Schwarz und Weiß aus.

Die Publikation einer deutschsprachigen Übersetzung von *The Leopard's Spots* im Jahr 1904 beim Verlag Friedrich Rothbarth lässt sich wahrscheinlich mit der schon für Stowes Roman belegten Faszination des deutschen Lesepublikums für das Thema Sklaverei und Schwarze, die als Exoten auf Afrika-Völkerschauen ausgestellt wurden, erklären. Für ein dann in Deutschland tatsächlich eher mäßiges Interesse an Dixons Roman spricht jedoch, dass die Bände zwei und drei der Ku-Klux-Klan-Trilogie nicht ins Deutsche übersetzt wurden. Beides mag auf die schon in der Bewertung amerikanischer Zeitgenossen durchscheinende (Slide 29-30) bescheidene literarische Qualität der Romane zurückzuführen sein. Der Titel des übersetzten ersten Bandes jedenfalls stellt die der Romanhandlung zugrunde liegende „Rassen“-Thematik im Vergleich zu Dixons metaphorisch für die Unablegbarkeit der eigenen Hautfarbe als Identitätsmarker stehender Betitelung deutlicher heraus: *Weiss und Schwarz. Ein Roman aus der Geschichte der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika (1865-1900)*. Die Oppositionsbildung entlang „Rassen“-Linien setzt sich im deutschsprachigen Romantext insbesondere in der direkten Rede fort. Bei der Übertragung des Weißen Südstaatendialekts verfuhr der Übersetzer Oscar R. Trenkner im Sinne der bereits für die Übersetzungen von *Uncle Tom's Cabin* festgestellten Tendenz zur Standardisierung von Nicht-Standardsprache des Ausgangstextes. Alle Weißen Romanfiguren sprechen somit das Standarddeutsche. Gleiches gilt für jene Schwarzen Charaktere, die im amerikanischen Ausgangstext das Standardamerikanische sprechen. Der unmarkierten Sprache des Gros der Romanfiguren steht somit das defizitäre Deutsch der ungebildeten Ex-Sklaven gegenüber. Der Beginn des oben zitierten Monologs von Nelse liest sich im Deutschen wie folgt:

„Endlich heim! Gott sei Lob und Dank! Aber ich fürchten mich, vor meine Herrin hintreten und ihr Massa Charles Tod sagen. O, die Nachricht wird ihr töten! Der Herr haben Erbarmen mit meine arme, schwarze Seele! Wie kann ich tun?“ (WS 4)

Mittels Syntax- und Grammatikfehlern, die Sprachdefizite und damit Ungebildetheit signalisieren, wurde das Afroamerikanische des Ausgangstextes im Deutschen in ein sehr

viel niedrigeres Register verschoben. Die Sprache der armen, nicht weniger ungebildeten Weißen Charaktere (Tom Camp und seine Familie) sowie der skrupellosen Weißen Lyncher hingegen erfuh durch Einebnung ihrer sprachlichen Unterscheidbarkeit von gesellschaftlich höher gestellten Weißen Romanfiguren eine erhebliche Aufwertung. Diese übersetzungsstrategische Maßnahme verstärkt die zentrale These des Romans von der Inferiorität der Schwarzen „Rasse“. Konsequenterweise wurde die Strategie jedoch nicht. Denn Dick, dem von seiner ersten Begegnung mit Charles Gaston Jr. an das gleiche defizitäre Deutsch wie Nelse in den Mund gelegt wird, ist bei seinem verzweifelten Versuch, sich aus den Fängen der Lyncher zu befreien und damit dem Tod zu entkommen, plötzlich zu fehlerfreiem Standarddeutsch fähig: „Rette mich, Charlie! Ich habe es nicht getan! Ich habe es sicher nicht getan! Halte sie ab von mir! Sie wollen mich bei lebendigem Leib verbrennen!“ (WS 387). Diesen Registerwechsel gibt der amerikanischsprachige Text nicht vor. Und auch inhaltlich ergibt dieser Sprachwechsel im Gesamtkontext der in jeder Hinsicht negativen und unterlegenen Darstellung der Schwarzen Romanfiguren keinen Sinn.

Anders als Dixon in *The Leopard's Spots* ließ sich Margaret Mitchell in *Gone with the Wind* erst gar nicht auf komplexe sprachliche Binnendifferenzierungen ihrer Romanfiguren ein, sondern erleichterte ihren Lesern die Identifizierung *der* inferioren Schwarzen und *der* superioren Weißen durch strikte sprachliche Merkmalszuweisungen.

Margaret Mitchell, *Gone with the Wind* (1936)

Dass Margaret Michells Bestseller *Gone with the Wind*⁹⁸ aus dem Jahr 1936 von Dixons Ku-Klux-Klan-Trilogie inspiriert ist, legen nicht nur die thematischen Parallelen, sondern auch Aussagen der Autorin selbst nahe. So antwortete Mitchell Dixon am 15. August 1936 auf sein Glückwunschsreiben zum Erfolg ihres Romans: „I was practically raised on your books, and love them very much. For many years I have had you on my conscience, and I suppose I might as well confess it now“ (Harwell 52-3). Eben weil Mitchell Dixons rassistische Stereotypen aufgreift und diese nach dem Geschmack des Zeitgeists der 1930er Jahre, gerahmt von einer romantischen Darstellung des amerikanischen Südens, remodelliert, ist es legitim, *Gone with the Wind* mit Andrew Leiter als Fortschreibung von Dixons Rekonstruktionskritik zu lesen, die aufgrund des bis in die Gegenwart anhaltenden

⁹⁸ Meiner Analyse zugrunde liegt der 1947 bei MacMillan erschienene Nachdruck der amerikanischsprachigen Erstausgabe von *Gone with the Wind*.

(internationalen) Erfolgs nicht nur von Mitchells Roman, sondern auch des gleichnamigen Films von 1939 über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinaus getragen und konserviert wurde (Leiter o. S.). Das jedoch nicht ohne Kritik. Denn die im Bundesstaat Georgia während des Bürgerkriegs und der Rekonstruktionsära angesiedelte Handlung von *Gone with the Wind* ist ebenso wie Stowes Roman von Beginn an ob ihrer Sklavendarstellungen bemängelt worden. Im weltweiten Erfolg und eben jener Kritik erschöpfen sich jedoch die Gemeinsamkeiten der beiden Romane. Denn während bei Stowe das Leid Schwarzer Sklaven handlungskonstituierendes Thema ist, marginalisiert *Gone with the Wind* in der Tradition der sogenannten Plantagenliteratur des 19. Jahrhunderts die Sklaverei zugunsten einer romantisch-melancholischen Verklärung des Lebens Weißer Plantagenbesitzer vor dem Bürgerkrieg.

Gone with the Wind ist die zunächst im Bundesstaat Georgia angesiedelte Geschichte der verwöhnten, egoistischen Plantagenbesizertochter Scarlett O'Hara. Vor dem Hintergrund zunächst der Wirren des Amerikanischen Bürgerkriegs und später der *Reconstruction Era* begleitet der Leser O'Hara nach dem Verlust ihrer Heimat, der Plantage „Tara“, nach Atlanta, wo sie durch Geschick und Kontakte zur Geschäftsfrau avanciert und das im Krieg zerstörte Tara gemeinsam mit einigen ihrer Familie treu gebliebenen Sklaven wieder aufbaut. Im Mittelpunkt der Romanhandlung stehen O'Haras Beziehungen zu insgesamt drei Ehemännern, die sie allesamt aus Opportunismus heiratet; erst zum Romanende, als ihre dritte Ehe zu scheitern droht, erkennt O'Hara ihre Liebe zu und den Wert einer Liebesbeziehung mit ihrem dritten Ehemann.

Die überwiegende Mehrheit der dargestellten Schwarzen Figuren denkt gar nicht daran, ihre ehemaligen „Eigentümer“ zu verlassen, nachdem sie durch die Emanzipationserklärung 1863 offiziell die Freiheit erlangt haben. Die überbordende Loyalität der Haussklaven um Mammy scheint die zentrale Charaktereigenschaft eines jeden Schwarzen zu sein. Dies gilt auch für die in der Kritik irrtümlicherweise oft als illoyal beschriebenen Feldsklaven wie Big Sam, der in den Krieg zieht und damit seine „Herren“ verlässt, sich aber auf das utopisch paradiesisch anmutende Tara vor dem Krieg zurücksehnt. Kein Platz bleibt da für individuell gezeichnete Sklavenfiguren; *Gone with the Wind* reduziert alle Figuren dunkler Hautfarbe zu einer großen homogenen und minderwertigen Gruppe. Fehlende Individualisierung bedarf dann auch keiner sprachlichen Nuancierung. Mitchells Sklavenfiguren sprechen ausnahmslos das gleiche für den Leser beschwerliche Afroamerikanische. So etwa Big Sam, als er Scarlett in Atlanta wieder trifft und diese ihm versichert, er könne nach Tara zurückkehren:

„Well'm, Ah sho glad ter hear dat. Tara mah home an' Ah is aimin' ter go back dar. An' w'en de wah ober, de Cunnel he say ter me: 'You Sam! You come on back Nawth wid me. Ah pay you good wages.' Well'm, lak all de niggers, Ah wuz honin' ter try disyere freedom fo' Ah went home, so Ah goes Nawth wid de Cunnel. Yas'm, us went ter Washin'ton an' Noo Ywak an' den ter Bawston wahr de Cunnel lib. Yas, Ma'm Ah's a trabeled nigger! Miss Scarlett, dar's mo' hawses and cah'iges on dem Yankee streets dan you kin shake a stick at! Ah wuz sceered all de time Ah wuz gwine git runned ober!“ (GW 780)

Bei der schriftlichen Reproduktion der Sprache der Schwarzen in den Südstaaten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte Mitchell vornehmlich auf phonologische Merkmale, die durch den Wegfall von Buchstaben und Silben sowie Formen des Augendialekt angezeigt werden. Durchaus heutigen Erkenntnissen über die Grammatik des Afroamerikanischen entspricht die von Genus und Numerus unabhängige Verwendung von Verben (z. B. „he say“).⁹⁹ Davon, dass über die Sprache nicht „Authentizität“ erzeugt, sondern vor allem der Status der Sklaven als den Weißen bildungsmäßig unterlegen definiert werden sollte, zeugt die Einstreuung von standardsprachlich fehlerhaften Konstruktionen. Wenn etwa Mammy den Plural von *mouse* mit *mouses* (78) bildet, lässt sich dafür aber auch kein realsprachliches Merkmalspezifikum des Afroamerikanischen heranziehen.

Die bislang einzige deutschsprachige Übersetzung zu Mitchells Roman von Martin Beheim-Schwarzbach erschien unter dem Titel *Vom Winde verweht* im September 1937 bei Goverts in Hamburg. Der Titel verkaufte sich in Deutschland im ersten Jahr rund 100.000 Mal und machte den Roman auch hierzulande zum Bestseller. Mit dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg gegen Nazi-Deutschland Ende 1941 wurde der Verkauf des Romans in Deutschland verboten. Bis dahin war *Vom Winde verweht* in 16 Auflagen erschienen und hatte sich über 350.000 Mal verkauft (Pusey 180). Sprachlich wird die Übersetzung ihrem amerikanischsprachigen Ausgangstext vollkommen gerecht. So schilt Mammy ihren Zögling Scarlett ob deren einer *Southern Belle* unwürdigen, da zu burschikosen Verhaltens:

„Nun, es schaden gar nichts, wenn du das [in Ohnmacht fallen] ab und zu tun“, riet Mammy. „Du manchmal viel zu derb, ich dir schon immer sagen wollen, es macht kein guten Eindruck, dass du bei Schlangen und Mäusen und dergleichen nie in Ohnmacht fallen, nicht gerade zu Hause, aber doch wenn du ausgehst [...]“.“ (VWV 70)¹⁰⁰

⁹⁹ Vgl. dazu Green 38.

¹⁰⁰ Der „Original“-Text lautet wie folgt: „Well, 'twouldn' do no hahm ef you wuz ter faint now an' den,“ advised Mammy. „You is so brash sometimes, Miss Scarlett. Ah been aimin' ter tell you, it jes' doan look

Fast durchgängig wird in der direkten Rede aller Schwarzen Charaktere auf Verbkonjugationen verzichtet oder werden Verben, vor allem Hilfsverben, ganz omittiert. Mag dies auf den Umgang mit Verbformen im Ausgangstext zurückzuführen sein, treten im Deutschen auf Syntaxebene vereinzelt die Auslassung von Konjunktionen sowie regelmäßig fehlerhafte Satzstellungen hinzu. Beides indiziert eine sicherlich der Realität des Romansettings entsprechende Bildungsferne. Interessantestes Merkmal der deutschen Übersetzung ist jedoch die Zeichensetzung in der Rede Schwarzer Sprecher wie im nachstehenden Beispiel bei der Haussklavin Prissy der Fall:

„Und dann sagte er, Miss Scarlett sagen, sie soll ruhig sein, ich stehle ihr ein Pferd mitten aus den Armeeställen, wenn noch eins da ist, und er sagte, ich habe auch sonst schon Pferde gestohlen, sag ihr, ich kriege ein Pferd für sie, und wenn ich erschossen werde, dann er wieder gelacht und gesagt, nun Galopp nach Hause, und bevor ich noch laufen, Krach bums geht alles los und ich auf Stelle umgefallen, und er, das ist nichts, unsere Herren sprengen nur die Munition in die Luft, damit die Yankees sie nicht kriegen [...].“ (301)¹⁰¹

Zwar mag in dieser Szene auch Prissys leicht in Aufregung zu versetzendes Wesen wiedergegeben sein, der weitgehende Verzicht auf Satzendpunkte erweckt jedoch den Eindruck, Schwarze schwadronierten buchstäblich ohne Punkt und Komma Belanglosigkeiten daher, was den Eindruck der geistigen Simplizität verstärkt.

Fazit: Schwarz-Sein als Stumm-Sein

In allen drei in diesem Kapitel analysierten Romanen – *Uncle Tom's Cabin*, *The Leopard's Spots* und *Gone with the Wind* – werden im „Original“ Merkmale des Afroamerikanischen und des Weißen Südstaatendialekts zur Untermauerung ihrer jeweiligen Positionierung in der Sklaverei- bzw. „Rassen“-Diskussion eingesetzt. Während Stowe in *Uncle Tom's Cabin* maßgeblich auch über ihr Sprachgebungs-konzept die Gleichheit von Schwarz und Weiß auf der Ebene des Menschseins postuliert und entstereotypisierte, individuelle Schwarze Charaktere zeichnet, ist bei Dixon und Mitchell die Sprache der Schwarzen

good de way you doan faint 'bout snakes an' mouses an' sech. Ah doan mean round home but w'en you is out in comp'ny [...].“ (GW 78)

¹⁰¹ Der „Original“-Text lautet wie folgt: „An' den he say, Tell Miss Scarlett ter res' easy, Ah'll steal her a hawse outer de ahmy crall effen dey's ary one lef'. An' he say, Ah done stole hawses befo' dis night. Tell her Ah git her a hawse effen Ah gits shot fer it. Den he laugh agin an' say, Cut an' run home. An' befo' Ah gits started Kerboom! Off goes a noise an' Ah lak ter drap in mah tracks an' he tell me twarn't nuthin' but de ammernition our gempmums blowin' up so's de Yankees don't git it an' –“ (GW 377)

Romanfiguren Marker ihrer Unterlegenheit und Zugehörigkeit zu einer stereotypen, homogenen Gruppe „der“ Schwarzen.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen den Romanen von Stowe, Dixon und Mitchell hinsichtlich der sprachlich stereotypen Darstellung Schwarzer werden in den jeweiligen deutschen Übersetzungen aufgehoben, was maßgeblich auf die standardisierende Einebnung sämtlicher Sprachen bzw. Varietäten ins Standarddeutsche in den Übertragungen von *Uncle Tom's Cabin* und die daraus folgende sprachliche Homogenisierung der Schwarzen Sklavenfiguren zurückzuführen ist. Dass diese Übersetzungsstrategie bis dato für *Uncle Tom's Cabin* keine Änderung erfahren hat und nicht infrage gestellt worden ist, hat meines Erachtens vor allem zwei Gründe. Erstens wurde offensichtlich durch die gesamte 160-jährige deutsche Übersetzungsgeschichte des Romans unreflektiert die Übersetzungsstrategie der Standardisierung aus der Erstübersetzung bzw. aus jeweiligen Vorgängerübersetzungen übernommen. Zweitens ist bislang die Angemessenheit dieser Übersetzungsstrategie durch die sich in der *Uncle-Tom*-Kritik manifestiert habende einseitige Interpretation von der sprachlichen Darstellung von Schwarz und Weiß im Roman bestätigt worden. Solange beide Erkenntnisse nicht Eingang in eine Neuübersetzung von Stowes bis heute einflussreichem Roman gefunden haben, bleiben Onkel Tom und mit ihm alle Schwarzen Romanfiguren ohne eigene Stimme und damit stumm.

2 Othering Blackness: Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (1937)

Der bekannteste Roman der afroamerikanischen Autorin Zora Neale Hurston (1891-1960), *Their Eyes Were Watching God* von 1937, handelt von der Schwarzen Frau Janie Crawford, die nach längerer Abwesenheit an ihren früheren Wohnort, das Städtchen Eatonville in Florida zurückkehrt. Die Schwarzen Bewohner der Stadt begegnen ihr ablehnend, spekulieren hinter vorgehaltener Hand über den Verbleib von Janies sehr viel jüngeren Ehemann Tea Cake, mit dem sie aus Eatonville verschwunden war. Einzig in ihrer alten Freundin Phoeby findet Janie eine Bezugsperson, und so erzählt Janie Phoeby von ihren Erlebnissen während ihrer Abwesenheit aus Eatonville: von ihrer Kindheit bei ihrer Großmutter; von ihren insgesamt drei Ehemännern Logan, Joe und Tea Cake, von denen sie, außer von Letztgenanntem, körperlich und emotional misshandelt wurde; von ihrem schließlich bei Tea Cake gefundenen Glück; von dem Hurrikan, den die beiden gemeinsam erlebten und von Tea Cakes tragischem Tod, nachdem er durch einen Hundebiss an Tollwut erkrankt war. Am Ende des Romans, nachdem Janie ihre Geschichte erzählt hat, gelangt sie ob des Erlebten zu innerem Frieden.

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der interlingualen Übertragung von *Their Eyes Were Watching God* liegen bislang nur für seine Übersetzung ins Französische vor. Françoise Brodsky („La traduction du vernaculaire noir: l'exemple de Zora Neale Hurston“, 1996) und Bernard Vidal („Le vernaculaire noir américain: Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker“, 1994) beschreiben die bei der Übertragung des Romans ins Französische alternativlose Tendenz zur Ersetzung des Afroamerikanischen durch französische Slang- oder Dialektsprache: „[F]ace au vernaculaire noir américain [...] la plupart des traducteurs ne voient qu'une seule alternative: l'argot ou le patois“ (Vidal 168). Jene territoriale „transplantation“ (Vidal 171) nach Frankreich kritisieren beide als Missachtung der Tatsache, dass das Französische mit seinen aus der Kolonialvergangenheit herrührenden Varietäten in der Karibik, in Afrika und sogar in den Vereinigten Staaten (v. a. im Bundesstaat Louisiana) über sowohl die sprachlich-strukturellen als auch die sozioideologischen Repertoires zur Übersetzung des Afroamerikanischen verfügt. So könnten, laut Brodsky, etwa die sich in der Sprache Hurstons findenden und auch für das karibische Französisch typischen Verbdopplungen, Bindestrich-Wortkombinationen und aus Substantiven abgeleiteten Verben für die Übersetzung nutzbar gemacht werden; ebenso wie die der Literatur der karibischen Inseln eigene Satzmusikalität (Brodsky 173-4). Durch die Einschreibung des Romans in einen zwar soziokulturell verschiedenen, aber kolonialen Kontext sei sodann auch die Annäherung an die historische Zeugnishaftigkeit des

Afroamerikanischen mitsamt seinen „Rassen“- (hierarchie)ideologischen Konnotationen gegeben (Vidal 180, 193). Gerade die für afroamerikanische Schriftstellerinnen und Schriftsteller prägende Sklavereithematik bleibe in eurofranzösischen Übersetzungen ausgeklammert: „L'économie de l'esclavagisme [...] n'a pas lieu de s'inscrire fonctionnellement dans le texte puisqu'elle y figurait antérieurement, et de façon urgente, dans l'acte préalable de l'écriture“ (Vidal 175).

In der folgenden Analyse der beiden deutschen Übersetzungen von Hurstons Roman – *Und ihre Augen schauten Gott* (1993), übersetzt von Barbara Henniges, und *Vor ihren Augen sahen sie Gott* (2011), übersetzt von Hans-Ulrich Möhring – werden die voranstehend skizzierten Kritikpunkte aufzugreifen und um die Diskussion der darüber hinausgehenden Implikationen deutscher Übertragungslösungen zu erweitern sein. Dabei wird im Hinblick auf den bifokalen Ansatz dieser Arbeit, die Übersetzungen der ausgewählten Texte über ihren Umgang mit dem Afroamerikanischen als „Fenster“ auf erstens die Texte selbst und zweitens auf ihre Implikationen für deutsche Haltungen und deutsch-amerikanische Austauschprozesse in Bezug auf „Rasse“ neu zu lesen, festzustellen sein, dass die beiden Übersetzungen aufgrund ihrer sehr unterschiedlichen Strategien zur Übertragung der afroamerikanischen Sprache jeweils eines dieser „Fenster“ eher aufspannen als das andere. Während Möhrings Übersetzung zu einer Fokussierung auf den Romaninhalt beiträgt und dadurch auf zentrale Fragen antwortet, an denen sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Their Eyes Were Watching God* immer wieder gebrochen hat, de-fokussiert Henniges' Version vom Inhalt auf die Wirkungsebene im deutschsprachigen Raum und spiegelt zum einen gesellschaftliche „Rassen“-Diskurse und problematisiert zum anderen den Status deutscher Dialekte.

Einer Bemerkung bedarf es vorab noch zur Rezeptionsgeschichte von *Their Eyes Were Watching God* in Deutschland. Nach der Publikation des Romans im Jahr 1937 in den Vereinigten Staaten blieb er lange Zeit inner- wie außerhalb Nordamerikas ignoriert. Das mag vor allem an der Negativrezeption seitens afroamerikanischer Kommentatoren gelegen haben, die *Their Eyes Were Watching God* als apolitisch und ästhetisch mangelhaft auch im Hinblick auf seine Verwendung des Vernakularen kritisierten (Lemke, *Vernacular Matters* 72-3). So sei Zora Neale Hurston, wie Robert Hemenway rückblickend in seiner *Literary Biography* (1977) zu Hurston feststellt, Zeit ihres Lebens eine der wichtigsten ungelesenen Autorinnen und Autoren Amerikas geblieben (215). Erst in den späten 1970er Jahren begann die akademische Wiederentdeckung von *Their Eyes Were Watching God*. Vor allem Schwarze Schriftstellerinnen, allen voran June Jordan, Alice Walker und Mary Helen Washington, feierten Hurston als Begründerin einer

Schwarzen weiblichen Literaturtradition und den Roman als für afroamerikanische Leserinnen wichtiges Realisierungsmoment einer distinkt Schwarzen Identität, die in Hurstons Darstellung spezifisch Schwarzer Erfahrungen in einer spezifisch afroamerikanischen Sprache möglich werde.¹⁰² So ist auch wenig verwunderlich, dass die erste Übersetzung des Romans ins Deutsche erst 1993 erschien, zu einem Zeitpunkt, in dem er in den USA als „the most widely known and most privileged text in the African American literary canon“ galt (Washington, Vorwort Harper xii).

„A speakerly text“ – Das Afroamerikanische als Stimme von Lebenserfahrung in *Their Eyes Were Watching God*

Die Funktion des Afroamerikanischen als eines der zentralen Strukturierungselemente in *Their Eyes Were Watching God* ist seit den 1980er Jahren Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen von Hurstons bekanntestem Roman gewesen. Von ihren zeitgenössischen Kollegen der *Harlem Renaissance* für die Verwendung der afroamerikanischen Sprache scharf kritisiert¹⁰³, erlebte das literarische Werk Hurstons erst 1979 durch Alice Walkers literarische Liebeserklärung *I Love Myself When I Am Laughing and Then Again When I Am Looking Mean and Impressive* kritische Auferstehung und Aufnahme in den Kanon amerikanischer Literatur (King 112-4). In seiner Hommage an Hurston in *The Signifying Monkey* (1988) beschreibt Henry Louis Gates Jr. *Their Eyes Were Watching God* als „speakerly text“ (xxv)¹⁰⁴ – eine Definition, die, wie Lisa Cohen Minnick in *Dialect and Dichotomy* (2004) zeigt, in zweifacher Hinsicht Gültigkeit besitzt. So sei das Vernakulare nicht nur zentrale Handlungskonstituente des Romans – „words quite often speak louder than actions“ (Minnick 123) –, sondern „spreche“ das Afroamerikanische aufgrund der formalen Gestaltung des Romans – die Hälfte des Romans ist in direkter Rede verfasst – direkt zum Leser (123). Der Leser werde dadurch,

¹⁰² Vgl. z. B. Mary Helen Washingtons Einführung zur Ausgabe der Perennial Library von *Their Eyes Were Watching God* aus dem Jahr 1990: „[I]t was a beloved text for those of us who discovered in it something of our own experiences, our own language, our own history“ (Washington, Vorwort Perennial ix).

¹⁰³ Vgl. die auf Seite 23 dieser Arbeit zitierte Kritik von Richard Wright.

¹⁰⁴ Gates definiert einen „speakerly text“ als einen Text, dessen rhetorisch-strategisches Ziel es sei, literarische Mündlichkeit darzustellen, und zwar so, dass durch den Einsatz phonologischer, grammatikalischer und lexikalischer Elemente realweltlicher gesprochener Sprache die Illusion von Mündlichkeit entstehe (*Signifying* 181). Gates’ „speakerly text“ ist hinsichtlich der sich darin ausdrückenden Textwirkung vergleichbar mit dem von Roland Barthes in *S/Z* geprägten Begriff des „texte scriptible“ (11), der dem Leser nach Barthes eine aktive, sinnproduzierende Teilnahme am Text abverlange (11-2).

wie Sieglinde Lemke in *The Vernacular Matters of American Literature* (2009) feststellt, nicht nur zum Lesen, sondern zum Zuhören aufgefordert: „*Their Eyes* demands that the reader decode or see beyond the narrative surface. [...] Dialectics of listening, seeing, experiencing, and learning generate the vernacular aesthetics of [...] *Their Eyes*“ (71-2). Minnick sieht jene mehrfache Relevanz gesprochener Sprache als Schlüssel zur inhaltlichen Dimension des Romans, zu dem sie mit *Dialect and Dichotomy* eine erste detaillierte sprachliche Analyse vorgelegt hat. Zwar hatte vor ihr bereits Betsy Barry in einem Artikel mit dem Titel „It’s hard fuh me to understand what you mean, de way you tell it‘: Representing Language in Zora Neale Hurston’s *Their Eyes Were Watching God* (2001)“ den Roman hinsichtlich seiner Verschriftlichung phonologischer und grammatikalischer Merkmale untersucht, dies aber im Hinblick auf deren „Authentizität“ im Vergleich zu tatsächlich im Süden der Vereinigten Staaten gesprochenen Sprachen bzw. Varietäten. Die im Roman identifizierten phonologischen und grammatikalischen Merkmale des Afroamerikanischen mit realsoziologischen Daten vergleichend, bescheinigen sowohl Barry als auch Minnick Hurston Konsistenz und Realismus in der Darstellung des im Handlungszeitraum (etwa 1880er bis 1920er Jahre) und am Handlungsort (Florida) gesprochenen Afroamerikanischen.¹⁰⁵ Mittels softwaregestützter Auswertung der Verteilung auf die einzelnen Charaktere sowie der Häufigkeit des Auftretens der insgesamt 37 Merkmale analysiert Minnick die romanimmanenten Funktionen der afroamerikanischen Sprache, insbesondere hinsichtlich ihrer Bedeutung im Rahmen der dargestellten innergemeinschaftlichen und intergeschlechtlichen Konflikte. Minnick listet für die Hauptcharaktere 13 phonologische¹⁰⁶ und 24 grammatikalische¹⁰⁷

¹⁰⁵ Barry betont jedoch nachdrücklich, dass nicht alle Merkmale ausschließlich der afroamerikanischen Sprache zuzuordnen seien, sondern diese sich auch im Südstaatendialekt des Amerikanischen Englisch wiederfinden (172 und 182).

¹⁰⁶ Minnick führt folgende phonologischen Merkmale auf (124): Vokalisierung des nachvokalischen /r/, Verlust des /r/ nach Konsonanten, Vokalisierung des unbetonten silbischen /r/, Anhalten silbeninitialer Frikative, Anhalten stimmloser interdentaler Frikative, Labialisierung von interdentalen Frikativen, Reduktion von Konsonantengruppen, Auslassen unbetonter Silben, unbetontes /n/ statt /ŋ/ am Wortende z. B. beim Partizip Präsens, Ersetzung des Diphthongs /aI/ für /ɔI/, Zusammenziehung von /3/ und /I/ sowie Gleitlautreduktion bei /aI/ zu /a/.

¹⁰⁷ Als grammatikalische Merkmale listet Minnick (125): Auslassung von Hilfsverben und Kopula, Verbalmarker in für das Afroamerikanische typischen Verbindungen *be + done*, *done + been*, *done + Verb* oder das ergänzende *been* sowie darüber hinaus die Verwendung von *done* als Form der einfachen Vergangenheit („simple past“) (vgl. dazu auch Green 44-70), Mehrfachverneinungen, negative Inversion, Fehlen der Inversion bei Fragen, Subjekt-Verb-Inkongruenz, unmarkierte Vergangenheit, regularisierte Vergangenheit, Auslassen von Relativpronomen, Verwendung von *they* als Possessivpronomen,

Merkmale. Diese Konzentration auf eine überschaubare Anzahl von Merkmalen deutet auf eine eher figurative denn „Authentizität“ gebende Funktion des Afroamerikanischen in *Their Eyes Were Watching God* hin. Die von Minnick vorgenommene Auswertung der Häufigkeitsverteilung der sprachlichen Daten festigt diese Annahme, lässt diese doch erkennen, dass gesprochene Sprache in *Their Eyes Were Watching God* nicht primär der Charakterindividualisierung dient. Mit wenigen Ausnahmen verwenden alle Hauptcharaktere dieselben phonologischen und grammatikalischen Merkmale in vergleichbarer Häufigkeit, wodurch keine Differenzierung hinsichtlich Alter, Geschlecht und Bildungshintergrund erfolgt. Dennoch lässt vereinzelt die Konzentration bestimmter Merkmale in der direkten Rede bestimmter Charaktere auf deren Rolle im Roman schließen. So werde etwa Janies Großmutter, genannt Nanny, über ihre stark durch zeitlich rückbezügliche Tempus- und Aspektmerkmale gekennzeichnete Rede auch sprachlich als Janies Verbindungsglied zur Vergangenheit charakterisiert (Minnick 131).

Weniger ein mimetisches Mittel indiziert das Afroamerikanische eine „common blackness“ (Gates, *Signifying* 183), deren gemeinsame Erfahrungen, so Minnick, individuelle Unterschiede sowie die interpersonellen und innergemeinschaftlichen Konflikte, die auf soziologische Faktoren zurückzuführen seien, transzendierten (131). Minnick schreibt gesprochener Sprache in *Their Eyes Were Watching God* daher eine bedeutende Funktion für „Rassen“- und Klassenkonflikte innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaft (133-5) und für die Diskussion von Geschlechterrollen (139-47) zu. So konstituiere sich „Rassen“-Zugehörigkeit im Roman eher über Sprache als über Hautfarbe. Mrs. Turner, selbst afroamerikanischer Herkunft, aber von vergleichsweise heller Hautfarbe, gibt ihre Ablehnung gegenüber Schwarzen offen zu und kritisiert die ebenfalls hellhäutige Janie für ihre Ehe mit dem viel dunkelhäutigeren Tea Cake. Sich der Gemeinschaft der Afroamerikaner nicht zugehörig fühlend, spricht sie sich für die „rassische“ Abgrenzung der wie sie weder Schwarzen noch Weißen „Rasse“ aus („Us oughta class-off“, *TEWWG* 135), in der Hoffnung, dass die Weiße Gesellschaft sie aufnehmen würde („[d]e white folks would take us in wid dem“, *TEWWG* 135). Gerade Mrs. Turners stark afroamerikanisierte Sprache verbindet sie aber – ohne dass sie sich dessen gewahr wäre – mit der Schwarzen Gemeinschaft, die sie verabscheut und von der sie schließlich wegen ihres Rassismus ausgeschlossen wird.

Pronominalappositionen, Nichtdifferenzierung bei Pronomenflexion, Ersetzung des Subjektpronomens *those* durch das objektpronomiale *them*, überkorrektes Plural-S, regularisierter Plural, *it/they* zur Indikation von Ist-Zuständen, Dopplung der erzählungimplizierenden Verben mit *tell + say*, Entrüstung signalisierendes *come* und das kontrafaktisch verwendete *call*.

Auch Klassenkategorisierungen werden von der Eatonviller Gemeinschaft eher anhand von Sprache als anhand von Herkunft getroffen. So wird Joe wegen seines literaten Sprachstils kritisiert: „Whut Ah don’t lak ’bout de man is, he talks tuh unlettered folks wid books in his jaws ... Showin’ off his learnin’“ (TEWWG 46). Wie Minnick zeigen kann, widersprechen dem jedoch die sprachlichen Daten, nach denen die afroamerikanische Sprache von allen Romanfiguren in gleicher Merkmalsausprägung und -dichte verwendet wird. Dennoch hebt sich Joe sprachlich von der Gemeinschaft der Schwarzen ab, indem er als einziger das standardisiert amerikanische Personalpronomen „I“ alternierend mit seinem afroamerikanisch phonetisierten Pendant „Ah“ verwendet. Die Tatsache, dass die Standardvariante stets in Verbindung mit „god“ steht, lässt sich als gottgleiche Selbstwahrnehmung und -verherrlichung Joes deuten. Fügt sich diese Auslegung schlüssig in das ansonsten von Joe gezeichnete Charakterbild, verweist Minnick auf zwei weitere Deutungsmöglichkeiten phonologischer bzw. orthografischer Natur. So sei Joe bei Verwendung der Standardvariante in der Regel genervt oder anderweitig emotional aufgewühlt, sodass automatisch die gleiche Betonung auf „I“ und „god“ liege, was intonational mit der afroamerikanischen Sprache nicht realisierbar sei (137). Denkbar sei aber auch schlicht eine orthografische Entscheidung der Autorin zugunsten des für den Leser prägnanter und wirkungsvoller wahrnehmbaren „I“ in Szenen erhöhter Bedeutung (137).

Zwar bestehen hinsichtlich Merkmalsdiversität und -dichte keine Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Sprache in *Their Eyes Were Watching God*, dennoch liegt der direkte Redeanteil der männlichen Charaktere nach Minnicks Auswertung um etwa 6 % über dem der Frauen. Dazu tragen einerseits die extensiven Mündlichkeitsrituale der männlichen Bewohner Eatonvilles bei, die Ausdruck der originär männlich dominierten afroamerikanischen Mündlichkeitstradition sein könnten, andererseits aber auch die Beschneidung weiblicher Teilnahme an der öffentlichen verbalen Artikulation durch männliche Charaktere. Dies zeigt sich eindrücklich in der Szene, in der die mittellose Mrs. Robbins im Laden von Janies Ehemann Joe um Essen für sich und ihre Kinder bittet. Zwar erfüllt Joe Mrs. Robbins’ hungerndes Flehen um ein Stück Fleisch, reagiert aber verbal überhaupt nicht auf sie (TEWWG 68-70). Als Janie unmittelbar nach der Mrs.-Robbins-Szene gegen diese Art der Unterdrückung der weiblichen Stimme rebelliert: „Janie did what she had never done before, that is, thrust herself into the conversation“ (70), erfährt sie umgehend verbale Zurechtweisung: „You gettin’ too moufy, Janie“ (71). Der Zurechtweisung folgt gleichgültige Ignoranz, als Joe ihr, sich wieder den anwesenden Männern zuwendend, befiehlt: „Go fetch me de checker-board *and* de

checkers“ (71, Hervorhebung des Originals). Als Joe einen Fehler Janies im Laden zum Anlass nimmt, sie wegen ihrer angeblichen Unfähigkeit und ihrer körperlichen Alterung öffentlich zu verspotten, Janie jedoch empört widerspricht und sich nicht zum Schweigen bringen lässt, erfährt sie die Konsequenzen ihres Aufbegehrens sogar physisch: „So he [Joe] struck Janie with all his might and drove her from the store“ (76).

Die Frage, inwieweit der Roman im Rahmen von Geschlechterkonflikten als Geschichte verbaler Emanzipation gelesen werden kann, ist vielfach kontrovers diskutiert worden. Befürworter einer pro-emanzipatorischen Lesart wie Houston A. Baker (*Blues*), Henry Louis Gates Jr. (*Signifying*), Barbara Johnson, Karla F.C. Holloway und Susan Lanser betonen die Entwicklung Janies vom duckmäuserisch schweigenden Mädchen zur für ihre Bedürfnisse eintretenden, teils aufbegehrenden, selbstbewussten Frau. Mit Detailanalysen der narrativen Struktur und von Einzelszenen haben insbesondere Robert Stepto, Mary Helen Washington (2008) und Michael Awkward („The inaudible“) schlüssig dagegen argumentiert. Robert Stepto verweist aufgrund der überwiegend auktorialen, Janies Stimme nur indirekt wiedergebenden Erzählhaltung des Romans darauf, dass es Janie gerade nicht gelinge, eine eigene Stimme zu gewinnen und zu behaupten (163-6). Ebenfalls kritisch hinsichtlich einer pro-emanzipatorischen Auslegung verweist Mary Helen Washington auf jene Szenen, in denen Janie schweigt, wenn sie für sich selbst sprechen müsste (z. B. Mrs. Turners rassistische Äußerungen oder als Janie von Tea Cake geschlagen wird), wertet dies aber als realistische Darstellung weiblicher Realität im Romanhandlungszeitraum („I Love“ 14 und 17-19). Den Roman aus feministischer Perspektive betrachtend, nullifiziert Carla Kaplan in *The Erotics of Talk. Women's Writing and Feminist Paradigms* (1996) die Legitimität der Diskussion um Janies Stimmengewinn, indem sie feststellt: „[...] Janie never needs to *acquire* a voice through narrative of dialogic exchanges; she has one all along“ (103, Hervorhebung des Originals). Denn, dass Janie mehrfach und von Beginn an, teilweise sogar gewaltsam, von anderen Figuren in ihrem Sprechakt unterbrochen werde¹⁰⁸, zeige die Macht ihrer Stimme. Jenen verbalen Zurückweisungen voraus gingen Szenen des Aufbegehrens, in denen Janie ihre Worte wie tödliche Waffen einsetze (102-3). Dies zeigt sich zugespitzt in Janies Auseinandersetzung

¹⁰⁸ Nanny unterbricht Janie in der Diskussion über Janies Verheiratung mit Killicks: „She [Nanny] slapped the girl's face violently, and forced her head back so that their eyes met in struggle“ (*TEWWG* 13). Logan unterbricht Janie, als sie sich weigert, einen Misthaufen zu beseitigen: „Don't you change too many words wid me [...]. Ah'll take holt uh dat axe and come in dere and kill yuh!“ (30). Joe schneidet Janie das Wort ab, als sie ihn im Laden bloßstellt: „[H]e [Joe] struck Janie with all his might an drove her from the store“ (76). Tea Cake lässt Janie verstummen, als er und Janie im Angesicht der drohenden Flut uneinig hinsichtlich des geeigneten Handelns sind: „He [Tea Cake] stunned the argument with half a word“ (152).

mit Joe über sein ihren Gefühlen und Bedürfnissen gegenüber gleichgültiges Verhalten. So folgt die kontinuierliche, schließlich in Joes Tod endende Verschlechterung von Joes Gesundheitszustand tatsächlich auf eine Szene, in der Janie Joe im Laden öffentlich bloßstellt (*TEWWG* 74-5). Doch nicht nur in diesen Momenten des offenen verbalen Widerstands, sondern gerade auch in Janies manchmal bewusster Weigerung, öffentlich zu sprechen, liest Kaplan eine das Werk transzendierende Form des politischen Protests: „Janie’s various refusals of public voice, self-revelation, and fighting back do constitute an important, if historically idiosyncratic, form of political protest“ (113). Ihr in dieser Ansicht vorangegangen war Alice Walker, die, wie Mary Helen Washington in ihrem Vorwort zur 1990 erschienenen Harper & Row-Ausgabe von *Their Eyes Were Watching God* anekdotisch referiert, 1979 im Rahmen der Tagung der *Modern Language Association* gegen unter anderem Robert Steptos Kritik an Janies Schweigen hielt, dass Frauen nicht zu sprechen hätten, wenn Männer dies für angebracht hielten, sondern dies täten, wenn sie Anlass dazu sähen, gleichfalls aber auch wüssten, wann die eigene Stimme besser nicht einzusetzen sei (Washington, Vorwort Harper xi-xii). Auch in Minnicks sprachlicher Deutung scheint der Aspekt feministischen Protests durch, wenn sie die Unausgewogenheit des Sprachanteils der Geschlechter sowie die genannten Szenen vor allem als Darstellung der sprachlichen Auswirkungen der Geschlechterungleichheit und symbolisch für *die* Erfahrung der afroamerikanischen Frau nicht nur in der fiktionalen Welt, sondern auch der Realität Hurstons deutet: „enslaved, silenced, and controlled by males for their own purposes“ (146).

Zu wem aber spricht Janie als Stellvertreterin für die Schwarze Frau im Amerika der 1920er Jahre? Den eingangs erwähnten gemeinschaftsstiftenden und -stärkenden Aspekt des Afroamerikanischen haben Kritiker wie Elizabeth Meese und Karla F.C. Holloway als Hinweis auf die primäre Adressierung des Romans an eine Schwarze Leserschaft gedeutet. Damit haben sie Richard Wrights rein sprachlich-merkmalsgebundenem Vorwurf, Hurstons Roman sei durch die in ihm verwendeten Stereotypisierungen primär auf ein Weißes Publikum ausgerichtet, entgegnet, *Their Eyes Were Watching God* richte sich gerade an Schwarze Leserinnen und Leser (Meese 61), deren Muttersprache das Afroamerikanische ist: „[R]eaders who share the dialect¹⁰⁹, or the heritage of the dialect, recognize that the speech act itself is a way of framing a community, acknowledging a membership and sharing a culture“ (Holloway 8). Mehr noch als Ausdruck eines Gemeinschaftsgefühls sei die Fokussierung auf mündliche Darstellungsformen, so

¹⁰⁹ Das Afroamerikanische wird in der Forschungsliteratur vielfach zu Unrecht als „Dialekt“ bezeichnet. Vgl. dazu auch Seite 9 dieser Arbeit.

Minnick, Zelebrierung der afroamerikanischen Vernakulartradition als präservierungswürdiges Kulturgut (131). Realisiert ist diese Funktion des Afroamerikanischen insbesondere in den Szenen der oralen Performanz der Eatonviller Männergruppe, deren Mündlichkeitsrituale (Sprachspiele, Flirts, verbale Schlagabtausche, Geschichtenerzählung) nicht die Handlung voranbringen, sondern die Aufmerksamkeit auf die Sprache an sich lenken.

In *Gender – Voice – Vernacular. The Formation of Female Subjectivity in Zora Neale Hurston, Toni Morrison and Alice Walker* (1994) betont auch Eva Boesenberg die Relevanz von Rhythmus, Figurensprache und *call-and-response*-Strukturen in *Their Eyes Were Watching God* (82-104).¹¹⁰ Insbesondere in der direkten Rede der Bewohner Eatonvilles seien die Vernakularsprecher dargestellt als „men and women of superb rhetorical skill, quick-witted and original, with an ear for rhythm and a particular gift for metaphor“ (87). Damit habe Hurston nicht nur der stereotypen Darstellung des einfältigen „Negers“ der *minstrel shows* widersprochen, sondern auch ein Element des *call and response* als genuin afroamerikanische Form der Leseranrede angelegt. So evoziere die Metaphorik des Textes für Vernakularsprecher ganze Sprachsituationen oder Kontexte, die für mit ihr nicht vertraute Leserinnen und Leser verborgen blieben (26). In jener metaphorischen Sprachgebung sah Hurston, wie sie in ihrem Aufsatz „Characteristics of Negro Expression“ (1934) anmerkt, eines der spezifischen Charakteristika des Afroamerikanischen: „[Its] interpretation of the English language is in terms of pictures. [...] Hence the rich metaphor and simile“ (Hurston, „Characteristics“ 31). Strukturegebendes Merkmal sei jedoch nicht die Bildsprache an sich, sondern die dramatische Szene, die sich diese Sprache zu nutze macht. So entfalten dann auch die figurativen Aspekte der afroamerikanischen Mündlichkeitstradition in *Their Eyes Were Watching God* ihre volle Ausdruckskraft in Passagen erlebter Rede¹¹¹, die anders als die Dialoge nur selten durch phonologische und syntaktische Vernakularmerkmale gekennzeichnet sind (interessante Ausnahme ist die Kennenlernszene zwischen Joe und Janie, in der Joes indirekt erzählte Lebensgeschichte stark afroamerikanisiert ist). Als Tea

¹¹⁰ *Call and response* bezeichnet eigentlich eine typisch afroamerikanische musikalische Struktur, in welcher der Ruf (*call*) eines Vorsängers von einem Chor beantwortet (*response*) wird.

¹¹¹ Nachdem Joe sie wegen eines nicht seinem Geschmack entsprechenden Essens geschlagen hat, reflektiert Janie, auf die im Roman immer wieder aufgegriffene Metapher des blühenden Baums rekurrierend, den Zustand ihrer Ehe: „Janie stood where he had left her for unmeasured time and thought. She stood there until something fell off the shelf inside of her. Then she went inside there to see what it was. It was her image of Jody tumbled down and shattered [...] She had no more *blossomy openings dusting pollen* over her man, neither any glistening *young fruit* where the *petals* used to be“ (TEWWG 67-8, meine Hervorhebungen).

Cake Janie von seinem Geldfund und der von dem unverhofften Reichtum spontan veranstalteten Party berichtet, betont der auktoriale Erzähler die dramatische Qualität von Tea Cakes erlebter Rede: „[H]e talked and acted out the story“ (TEWWG 116). Mögen die Passagen erlebter Rede im Kontext der starken Hervorhebung gesprochener Sprache als Privilegierung mimetischer Ansprüche gegenüber diegetischen gelesen werden können (Boesenberg 83), dienen jene Szenen vor allem der Indialogsetzung der afroamerikanischen Sprache der Romanfiguren mit dem Standardamerikanischen der Erzählstimme, wiederum im Sinne eines *call and response*. Insbesondere Schilderungen von Gedanken, Gefühlen und Wahrnehmungen sind von abrupten Wechseln zwischen dem Afroamerikanischen und dem literarischen Standardamerikanischen gekennzeichnet. Was Janie im Innersten bewegt, bleibt dabei ihrer Muttersprache vorbehalten. Das nach Außen hin Sichtbare darf die standardsprechende Erzählstimme vermitteln. In dieser Hinsicht ist *Their Eyes Were Watching God* folglich ein „double-voiced“ Text im Sinne von Gates’ Lesart (*Signifying* 215). Das sich hin und her Bewegen zwischen zwei Sprachen ist allerdings nicht als Dialog von Schwarz und Weiß zu metaphorisieren, sondern ist, wie Karla F.C. Holloway in *The Character of the Word* (1987) feststellt, als Mittel zur Festigung des Zusammengehörigkeitsgefühls der Gemeinschaft der Schwarzen zu lesen: „The use of dialect also functions to deepen the level of communication between characters who share the dialect“ (67). Doch diese sprachlich induzierte Identifizierung mit der Gemeinschaft verbleibt nicht auf der Figurenebene, sondern wird auf die Schwarze Leserschaft extrapoliert. Impliziert wird die Nachvollziehbarkeit von Janies Gefühlsleben nur für Schwarze. Die unterstellte Ausgeschlossenheit Weißer Leserinnen und Leser von der inhaltlichen Verständnisebene spiegelt sich somit in deren sprachlichem Ausschluss durch Verwendung einer Sprache, die für Nichtsprecher mit Verständnisschwierigkeiten einhergeht.

Aus der voranstehend nachgezeichneten und in Teilen bereits von mir kommentierten akademischen Besprechung von *Their Eyes Were Watching God* lassen sich zwei Fragen als zentral für die Deutung der „Rassen“-gesellschaftspolitischen Implikationen des Romans herauskristallisieren. Erstens: Ist die Tatsache, dass Janie ihre Geschichte referiert und reflektiert, als emanzipativer Gewinn ihrer eigenen Stimme zu lesen? Zweitens: Ist die Adressatenschaft des Romans eine klar distinguierbare Schwarze oder Weiße? Dass zur Beantwortung dieser Fragen – gleich mit welcher Tendenz – berechtigterweise auch auf die Nicht-Standard/Standard-Dichotomie zurückgegriffen wurde, hat die voranstehende Analyse des Romans aus sprachlicher Perspektive gezeigt. Da sich, auch das ist gezeigt

worden, für beide Fragen unter Anführung schlüssiger Argumente verschiedene Antworten formulieren lassen, soll der Blick abschließend auf die eine Sprachhandlung gelenkt werden, in der meines Erachtens die Fragen nach der Emanzipation und der Adressatenschaft zusammenfließen: die Konversation zwischen Janie und Phoeby¹¹², die, entgegen der verbreiteten Lesart, keineswegs schlicht Rahmen für Janies Erinnerungen, sondern der bedeutungszentrale Erzählakt ist.

Carla Kaplan wertet den Dialog zwischen den beiden Freundinnen in *The Erotics of Talk* als performativen Akt, der dem zentralen Tropus der erzählerischen Selbstoffenbarung erst Substanz gebe (101). Janies anfangs kindlich-romantische Vorstellung von der Ehe als spiritueller wie sexueller erfüllendes Lebensziel, das Janie bei keinem ihrer drei Ehemänner erreicht, weicht, so Kaplan, im Laufe der Geschichte der Sehnsucht nach der Möglichkeit, eigene Gedanken, Ansichten und Gefühle einem zuhörenden, auf sie eingehenden Gegenüber mitzuteilen. In diesem Kontext zu lesen seien dann auch die zahlreichen Evokationen auf die Birnbaumszene, die die im Kern erotische Szene, in der Hurston metaphorisch unschuldig¹¹³, doch für ihre Zeit ungewöhnlich direkt¹¹⁴ weibliche Sexualität darstellt, nach und nach in ein „longing to talk“ (Kaplan 102) umdeuteten: „The meaning of Janie’s pear tree ‚revelation,‘ it turns out, is not marriage or a husband or sex, but talk itself, the experience of conversation, the act of storytelling and self-narration“ (Kaplan 101) und „[w]hen Janie pines for a ‚kissing bee‘ what she is really longing for is that elusive but necessary listener“ (104). Jene Konversations- und Selbstoffenbarungserfahrung wird Janie sowohl in ihrer Jugend bei ihrer Großmutter als auch bei allen drei Ehemännern verwehrt. Selbst Tea Cake, mit dem Janie in dritter Ehe schließlich ihrem jugendlichem Ideal von Liebe am nächsten kommt und in dem sie den ersehnten Zuhörer wähnt – „He could be a bee to a blossom – a pear tree blossom in the spring.“ *TEWWG* 101 –, erweist sich als egozentrisch und sie, wie weiter oben bereits

¹¹² Hurston ist nicht konsistent in der Schreibung von Phoebys Namen. Neben Phoeby findet sich auch die Schreibung Phoebe. In der vorliegenden Arbeit wird die häufiger verwendete Schreibung „Phoeby“ verwendet.

¹¹³ „She saw a dust-bearing bee sink into the sanctum of a bloom; the thousand sister-calyxes arch to meet the love embrace and the ecstatic shiver of the tree from root to tiniest branch creaming in every blossom and frothing with delight. So this was marriage! She had been summoned to behold a revelation. The Janie felt a pain remorseless sweet that left her limp and languid.“ (*TEWWG* 10-1)

¹¹⁴ Carla Kaplan wertet Hurstons Darstellung als kühn, mithin grenzüberschreitend: „The boldness with which Hurston represents female desire was transgressive in a context in which black publication guidelines warned that nothing liable to add fuel to racist stereotypes of wanton licentiousness and primitivism would be printed“ (113).

gezeigt, sprachlich immer wieder maßregelnd. Die Beziehung zu Tea Cake liest Mary Helen Washington sodann auch als Schlüssel zur Beantwortung der Frage nach der Emanzipation von Janies Stimme:

Hurston has not given us an unambiguously heroic female character. She puts Janie on the track of autonomy, self-realization, and independence, but she also places Janie in the position of romantic heroine as the object of Tea Cake's quest, at times so subordinate to the magnificent presence of Tea Cake that even her interior life reveals more about him than about her. (Vorwort Harper, xiv)

Wie die bisherige Analyse nahegelegt hat, ist *Their Eyes Were Watching God* nicht nur inhaltlich, sondern gerade auf seine Sprache hin zu lesen. Denn gerade das Verhältnis zwischen Standard sprechender Erzählstimme und dem Afroamerikanischen der Romanfiguren erzeugt, wie Karla F.C. Holloway aufzeigt, über das inhaltlich Gesagte hinausgehende Bedeutung: „[I]t [the language] presides over the activity of the novel, it is omniscient, and it functions as a link between the conscious and the visible activity of the novel and unconscious, passive awareness“ (50-2). Anfangs deutlich als teilweise philosophisch anmutender Kommentator des Geschehens hörbar, verschmilzt die Erzählstimme im Verlauf des Romans immer mehr mit der Sprache der Charaktere, sodass Erzählstimme und indirekte Rede der Figuren zuweilen kaum noch unterscheidbar sind. Holloway liest diesen Prozess der Verschmelzung der Stimmen als Illustration von Janies wachsendem Selbstbewusstsein: „The narrator, as the deep structure of the novel, represents the underlying competence of a character who is eventually brought to a realization of self. The character, as the surface structure, only externally participates in the text until this level of self-knowledge is attained“ (52).

Sobald Janie ihre Erfahrungen abstrahieren kann und diese zu reflektieren im Stande ist, wird die auktoriale Stimme überflüssig. Vollkommen ist der Prozess hin zu Selbstwahrnehmung und Selbstreflexion in Janies rückblickenden Dialogen mit Phoeby. Janie spricht für sich selbst und tut dies in der poetischen Sprache, die anfangs der narrativen Stimme vorbehalten war. Janies gegenüber Phoeby vorgebrachtes Fazit aus ihren Erfahrungen mit der Liebe spannen den Bogen zurück zur philosophischen, zu Beginn des Romans von der auktorialen Erzählstimme evozierten Meer-Küsten-Metapher: „Love is lak de sea. It's uh movin' thing, but still and all, it takes its shape from de shore and it's different with every shore“ (*TEWWG* 182). Eminent wichtig ist dabei, dass Janie sich dazu ihrer Muttersprache bedient. Damit schafft Hurston nicht nur eine eindrucksvolle Illustration der Poesie nicht-standardsprachlicher Rede (Holloway 69), sondern postuliert die kommunikative Gleichwertigkeit des Afroamerikanischen mit dem

Standardamerikanischen der Erzählstimme in Bezug auf die eloquente Äußerung von Abstrahierungen und Reflexionen.

Dass Janies Erfahrungsbericht bewusst nicht von einem Monolog gerahmt ist, verweist auf die Bedeutung der Rezipientenseite, die die Bedingungen für die Verbalisierung des reflektierten Erlebten stellt. So findet Janie ihren „ideal listener“ (Kaplan 116), ihren idealen Zuhörer, erst in Phoeby, die ihr „hungrig“ zuhört¹¹⁵, ohne das Gehörte zum Anlass zu nehmen, von sich selbst zu erzählen oder wertend zu kommentieren. Erst Phoebys diskursive Passivität bietet Janie den Raum zur erzählerischen Selbstbefreiung, die ihr schließlich inneren Frieden (*TEWWG* 184) bringt. Der von den Leserinnen und Lesern als mitgehört empfundene und dadurch Nähe evozierende Erzählakt wirkt unter der Erkenntnis, dass Hurston den idealen Zuhörer bereits mitliefert, entfremdend. Denn wenn Phoeby – Schwarz, weiblich, mit demselben sozialen und geografischen Erfahrungskontext wie Janie – die für Janies Geschichte beste, da unvoreingenommenste, verständnisvollste und somit vertrauenswürdigste Zuhörerin ist, werden die allermeisten, mindestens aber alle nicht-Schwarzen männlichen Leser von dieser Rolle ausgeschlossen. Verstärkt wird das Gefühl des Außenseiterdaseins für Weiße Leserinnen und Leser in diesem zentralen Akt des Erzählens dadurch, dass das Gespräch zwischen Janie und Phoeby durchweg im Afroamerikanischen verfasst ist. Natürlich wird es auch Weiße Leserinnen und Leser geben, denen die Dechiffrierung der afroamerikanischen Sprache in *Their Eyes Were Watching God* gelingt – das Verfassen dieser Arbeit wäre ohne sprachliches Verständnis des Afroamerikanischen unmöglich gewesen. Dass damit für jedermann ein potenzieller emotionaler Verständnisszugang zur fiktiven Welt von Janie gegeben ist, lässt Hurston ihre Protagonistin am Ende ihrer Konversation mit Phoeby aber ausschließen:

„’Course, talkin’ don’t amount tuh uh hill uh beans when yuh can’t do nothin’ else. And listenin’ tuh dat kind uh talk is jus’ lak openin’ yo’ mouth and lettin’ de moon shine down yo’ throat. It’s uh known fact, Pheoby, you got tuh *go* there tuh *know* there“. (*TEWWG* 183, Hervorhebungen des Originals)

Persönliche Erfahrung alleine führt zu Lebenswissen. Das bloße Zuhören, wenn wie im Falle Weißer Leserinnen und Leser abgekoppelt vom eigenen Erfahrungskontext, ist nutzlos.

Relativiert Janie, indem sie hier die Limitationen ihres Erzählens aufzeigt, aber nicht auch die Relevanz ihrer eigenen Stimme und die der mündlichen afroamerikanischen

¹¹⁵ „Phoeby’s *hungry* listening helped Janie to tell her story.“ (*TEWWG* 10, meine Hervorhebung)

Erzähltradition als solche? „Janie telling her story to a listening women friend, Phoeby, suggests to me all those women readers who discovered their own tale in Janie’s story and pass it on from one to another [...]“, schreibt Mary Helen Washington (Vorwort Harper xiv) und hat meine vollste Zustimmung. Janies Geschichte affirmiert die afroamerikanische Tradition der mündlichen Weitergabe von Lebenserfahrung, weil sie nicht einen abstrakten Leser adressiert, sondern Schwarze Frauen in den Vereinigten Staaten von Amerika. Dass der Kommunikator jener Lebenserfahrung eine Frau ist, spielt eine Rolle. Tatsächlich ist die Sprache der Männer in *Their Eyes Were Watching God* insgesamt entweder Spiel oder Instrument der Dominanz über Frauen und damit in beiden Fällen ohne Bezug zu Innerlichkeit und Emotionalität. Die über die rahmende Erzählsituation geschaffene Zentralisierung der Frau bei der Weitergabe von Erfahrungen der Gemeinschaft der Schwarzen, einschließlich deren Sprache, spricht sodann aber wieder für die Macht der weiblichen Stimme, die in Janies Gegenwart – und bisweilen auch heute noch – zwar in der gruppenexternen öffentlichen Wahrnehmung inexistent und in der männlichen Wahrnehmung höchstens marginal existent ist, die jedoch, zukunftsgerichtet hoffend, in ihrer gemeinschaftsformenden Funktion von hohem Wert ist.

Diese aus der Lektüre des amerikanischen Textes hervorgegangenen Erkenntnisse werden nun in Dialog mit den zwei deutschen Übersetzungen – *Und ihre Augen schauten Gott* von 1993 und *Vor ihren Augen sahen sie Gott* aus dem Jahr 2011 – treten und im Lichte der Deutungen, die die Übertragung der afroamerikanischen Sprache ins Deutsche eröffnen, neu zu bewerten sein.

Eatonville im Ruhrgebiet? Their Eyes Were Watching God in der Übersetzung von Barbara Henniges

„Ich hab dat Bild lange angekuckt un hab gesehn, dat war mein Kleid un meine Frisur, un ich sach: ‚Oje, oje! Ich bin ja gefärbt!‘“ (UIASG 19). Mit dieser Erkenntnis der eigenen Hautfarbe eröffnet sich für Janie jene stigmatisierende Opposition Schwarz/Weiß, die ihr Leben von Geburt an geprägt hat, ihr von diesem Moment an aber in vollem Bewusstsein immer wieder die Limitationen ihres Seins spiegeln wird. Angefangen bei den Weißen Kindern, die sie in der Schule hänseln, weil sie „hintenraus bei den Weißen wohnte“ (19), determinieren die bitteren Erfahrungen ihrer Großmutter unter der Sklaverei und das tragische Schicksal ihrer Mutter zunächst auch Janies Weg. In der Entschlossenheit, ihrer Enkelin das Schicksal als „Arbeitsochse und Zuchtsau“ (27) zu ersparen, verheiratet die Großmutter sie mit einem Janie widerwärtigen Mann, den sie nicht liebt. Nachdem Janie

sich aus dieser Ehe befreit hat, verläuft Janies Schritt für Schritt selbstbestimmterer Weg aber stets innerhalb der Grenzen der Gemeinschaft der Schwarzen. Dass die Begrenzung dieser Welt „Rassen“-ideologisch begründet ist, zeigt sich in Mrs. Turners Verachtung für diesen „ganzen Niggerpöbel“ (187) wie auch in der amtlich angeordneten strikt getrennten Beerdigung Schwarzer und Weißer Opfer nach der Hurrikankatastrophe, um nur die eklatantesten Beispiele zu nennen. Entlang jener Trennlinie konzipiert Barbara Henniges ihre 1993 erschienene Erstübersetzung des Romans, die den Titel *Und ihre Augen schauten Gott* trägt. Augenfälligstes Merkmal ihrer Übertragung ist der Versuch, das Afroamerikanische in Hurstons *Their Eyes Were Watching God* mit einem deutschen Dialekt, dem Ruhrdeutschen, wiederzugeben. Im ersten Eintrag des der Übersetzung angehängten Glossars erklärt die Übersetzerin ihr translatorisches Vorgehen durch den Verweis auf die „ähnliche[n] Wesensmerkmale von Black English und den Mundarten der eigenen [der deutschen] Sprache“ (277).¹¹⁶ So sei insbesondere in Grammatik und Phonologie eine Ähnlichkeit zu „weißen Dialekten“ (277) gegeben, aber auch „Redensarten und Erzählinhalte der schwarzamerikanischen Folklore aus dem ländlichen Süden [... klingen] aufgrund der Verschmelzung des afrikanischen und europäischen Brauchtums teilweise merkwürdig vertraut“ (277). Diese Vertrautheit begründet sie mit der omnipräsenten Gültigkeit menschlicher Erfahrung: „Im Laufe ihres Anthropologiestudiums [...] kam Zora Neale Hurston zu dem Schluß, dass es in den Geschichten der Menschen überall auf der Erde im Grunde um die gleichen zentralen Anliegen und Gefühle geht“ (277). Inwiefern *Their Eyes Were Watching God* eine solche Universalisierung zulässt und inwieweit die Vergleichbarkeit des Afroamerikanischen mit dem von Henniges gewählten deutschen Dialekt hinsichtlich sprachlicher und assoziativer Aspekte auf Seiten der Sprecher (*in-group*) bzw. der Rezipienten (*out-group*) gegeben ist, wird im Folgenden im Zusammenhang mit der sprachlichen Untersuchung von Henniges’ Übersetzung zu erörtern sein. Dabei wird zunächst auf die wirkungsbezogenen, anschließend auf die „Rassen“-ideologischen Implikationen der Ersetzung des Afroamerikanischen des Ausgangstextes durch einen deutschen Dialekt eingegangen.

Die von Henniges in ihrem der Übersetzung nachgeschalteten Glossar konstatierte phonologische und grammatikalische Ähnlichkeit des Afroamerikanischen zu „weißen Dialekten“ sieht sie für den deutschen Kontext augenscheinlich konkret in der Regionalvarietät des Ruhrgebiets¹¹⁷ gegeben, legt sie doch Hurstons Romanfiguren den

¹¹⁶ Der Begriff *Mundart* wird in der Forschung synonym zum Begriff Dialekt verwendet.

¹¹⁷ Mehr auf der Grundlage historisch wirtschaftlicher Interessen, insbesondere des Abbaus von Steinkohle, gewachsen, fällt eine klare geografische Abgrenzung der Rhein-Ruhr-Region in Absenz einer

Dialekt¹¹⁸ der Rhein-Ruhr-Region in den Mund. Unschwer identifizierbar ist dieser Dialekt auch für Nichtruhrgebietler¹¹⁹, vordergründig anhand phonologischer Merkmale wie dem Erhalt unverschobener Verschlusslaute etwa in *dat* (UIASG, z. B. 30, 115, 227), dem sprachgruppenextern wohl als am eindeutigsten ruhrgebietssprachlich verorteten Merkmal. Weitere wiedererkennbare Aussprachemerkmale sind *nix* (z. B. 49) und *kopp* (z. B. 16), Kontraktionen der enklitischen Pronomina etwa in *isset* (z. B. 25) und *dattichse* (z. B. 92) sowie die Abschwächung enklitischer Pronomina zu [ə] beispielsweise in *laßtse* (9). Jene Vorliebe für dem Sprachfluss dienende Kontraktionen findet sich auch morphologisch in der Zusammenziehung von Präpositionen bzw. Konjunktionen und bestimmten bzw. unbestimmten Artikeln (z. B. *sone*, 210; *wennse*, 74). Syntaktisch sind insbesondere Formen des den Dativ ersetzenden übergeneralisierenden Akkustativs prägend: „Un *an dat olle Stück* Land hängt mein Herz übrigens auch nich dran“ (39, meine Hervorhebung). Zusammen mit Vergewisserungspartikeln wie *ne?*, der in *Und ihre Augen schauten Gott* vor allem als „oder nich?“ (z. B. 217) realisiert wird, zählen die aufgelisteten Merkmale nach Anne Kathrin Becker zu den „Kernmerkmale[n] des Ruhrdeutschen mit symbolstarker Wirkungsfunktion“ (304), die „kontextunabhängig [...] als ‚typisch Ruhrdeutsch‘ markiert sind“ (49) und so überregional rezipiert werden. Darüber hinaus wird die Übersetzung durch die stilisierte Verwendung von Merkmalen wie der [g]-Spirantisierung im Auslaut (*pingelich*, UIASG 11; *ruich*, 11; *am Jüngsten Tach*, 14), des Ausfalls der auslautenden Konsonanten [t], [l] und [ch] (*un*, z. B. 29; *nichma*, z. B. 63;

landschaftlichen, administrativen oder historisch-politischen Einheit schwer. Als Grundlage für eine „externe“ Definition dient oftmals das Verbandsgebiet des Regionalverbands Ruhr (RVR), der die inzwischen so genannte „Metropole Ruhr“ als 4436 Quadratkilometer und 53 selbstständige Städte und Gemeinden fassendes und von knapp über fünf Millionen Menschen bewohntes Ballungsgebiet in Nordrhein-Westfalen beschreibt (Website Metropole Ruhr o. S.). Weitaus prägender scheint die „interne“ Definition der Ruhrgebietler selbst: „Die areale Varietät des Ruhrgebiets ist ähnlich historisch-heterogen geprägt wie die in ihrer vermeintlichen Einheitlichkeit viel diskutierte Region Ruhrgebiet auch. Dennoch gibt es die Wahrnehmung einer grundlegenden Einheitlichkeit, der es zu gelingen scheint, unabhängig von fließenden Mikrogrenzen und Isoglossenlinien die Vorstellung von einer gemeinsamen Regionalkultur zu wecken“ (Becker 30).

¹¹⁸ Bei der Typisierung der Merkmale des ruhrdeutschen Dialekts stütze ich mich auf die von Anne Kathrin Becker in „*Ruhrdeutsch*“ – *Die Sprache des Ruhrgebiets in einer umfassenden Analyse* (2003) vorgelegte Leistung der phonologischen, morphologischen und syntaktischen Charakteristika der ruhrdeutschen Regionalgrammatik. Beckers „Ortsgrammatik“ ist Ergebnis einer von ihr selbst durchgeführten Studie zu stilproduktiven und -rezeptiven Aspekten des Ruhrdeutschen.

¹¹⁹ Einige deutschlandweit (noch) auch jüngeren Generationen bekannte Musikgruppen singen im Dialekt der Rhein-Ruhr-Region, z. B. BAP, Die Hühner und Brings.

nich, z. B. 155; is, z. B. 211), der Verkürzung von Endsilben (z. B. -ben zu [m]: „Wo’s dat ganze Geld *gebliem* ...“, 8, meine Hervorhebung) sowie vokalischen Kürzungen (*Vagnügen*, *vasammelt*, beides 63), die Becker ebenfalls allesamt als für das Ruhrdeutsche obligatorisch beschreibt, klar in den Ruhrdialekt eingerückt. Hinzu treten für den gesamtdeutschen Sprachraum ubiquitäre alltagssprachliche Merkmale wie die Synkope des unbetonten [ə], insbesondere in Infinitivformen (*nachsehn*, 11; *brauchn*, 61), sowie der Gebrauch des Folge- und Eigenschaftsadverbs *so*, entweder als Vagheitspartikel (z. B. „sone Sache“, 110) oder als illokutionäre Vertrautheit ausdrückende Bezugnahme auf ein gemeinsames Weltwissen (z. B. „noch so ein Trottel“, 99). Aufgrund der hohen Dichte sprachgruppenspezifischer und ubiquitärer Merkmale, deren Substandardcharakter oftmals durch den Wegfall von Vorsilben (etwa in *‘laubm* statt erlauben, 147), verkürzte Syntaxmodelle (z. B. Wegfall von *zu* im erweiterten Infinitiv¹²⁰) und Fehlpronuntiationen (u. a. *Lebenskomferens*, 15) verstärkt wird, sträubt sich der Text einer flüssigen Lektüre; umso mehr in der sprachgruppenexternen Wirkung.

Entspricht die beschriebene Fremdheitserfahrung im Sinne sprachlichen Außenseitertums zwar durchaus der Wirkung von Hurstons Text auf Nicht-Muttersprachler des Afroamerikanischen, scheint die Auswahl eines deutschen Dialekts zunächst wirkungsästhetisch zugunsten einer zum Ausgangstext vergleichbaren Text-Leser-Beziehung adäquat. Die Vergleichbarkeit des Ruhrdeutschen mit dem Afroamerikanischen ist fürderhin in Anbetracht einiger sprachlicher Charakteristika, der Resilienz gegen Sprachmischungseinflüsse sowie des hohen *in-group*-Status zunächst naheliegend. Unverkennbar ist die phonologische Kongruenz zwischen *dat* in Hurstons Text anstelle des standardamerikanischen *that* und dem ruhrdeutschen *dat* anstelle des standarddeutschen *das* in Henninges Übersetzung. Auch Vergewisserungspartikeln scheinen, wie die sprachliche Analyse des Romans und Henninges’ Übersetzung gezeigt hat, sowohl im Afroamerikanischen als auch im ruhrdeutschen Dialekt von emotiv-kommunikativer Bedeutung. Gemein ist der afroamerikanischen Sprache und dem Ruhrdeutschen auch das Überleben ihrer substandardlichen Strukturen trotz kultureller Mischungsprozesse; im Fall des Ruhrdeutschen angesichts des Zuzugs slawischer Arbeiter insbesondere um die Wende zum 19. Jahrhundert, beim Afroamerikanischen trotz geografischer Dispersion seiner Sprecher nach dem Ende der Sklaverei. Dies deutet bereits auf den Status sowohl des Afroamerikanischen als auch des Dialekts der Rhein-Ruhr-Region als „zentrale ‚Kollektivsymbol[e]““ (Becker 367) hin, deren generationenübergreifende Stärke auf der „Bindung an gemeinsame Wertüberzeugungen, der Erinnerung an eine gemeinsame

¹²⁰ „Hat doch kein Zweck, im Dunkeln über die ganzen Baumstümfe un Wurzeln stapfen“ (*UIASG* 66).

Geschichte“ fußt (Assmann 22). Ist diese „Geschichte“ im afroamerikanischen Kontext die zwei Jahrhunderte andauernde Knechtschaft unter dem System der Sklaverei, rekuriert das Ruhrdeutsche als diskursiver Gemeinschaftswert auf den von den Arbeitern der Montanindustrie geprägten Revier-Ethos. Innerhalb jener historisch gewachsenen Kultur- und „Diskursgemeinschaft“¹²¹ dient die gemeinsame Sprache als „aktives wie rezipierbares Interaktionsmittel der Bestätigung dieser Gemeinschaft“ (Becker 371) und ermöglicht die detaillierte Kenntnis um die Besonderheiten des Sprachraums eine positive Identifikation mit demselben (367). Mögen im gesamtdeutschen Sprachraum durchgeführte Umfragen zur Beliebtheit von Dialekten methodisch unzulänglich und daher von begrenztem Aussagewert sein (vgl. dazu Menge/Jakob¹²²), haben zuletzt Arend Mihm (1985) und Anne Kathrin Becker (2002) empirisch sinnvolle – da nach Wohnort innerhalb des Untersuchungsraums, Geschlecht, Alter, Schulbildung und Sozialstatus differenziert und basierend auf konkreten Tonbandaufzeichnungen (Mihm) oder deren Transkriptionen (Becker) – Studien zum gruppeninternen Prestige und Stigma des Ruhrdeutschen vorgelegt. Beide stellen eine sozialstratenübergreifende „expansive Dynamik“ (Mihm 163) und ein hohes *in-group*-Prestige des Ruhrdeutschen fest. Über gruppenidentifikatorische

¹²¹ Der Begriff „Diskursgemeinschaft“ ist an die von Foucault beschriebene „Diskursgesellschaft“ angelehnt, deren Aufgabe darin bestehe, „Diskurse aufzubewahren oder zu produzieren [...] und sie nur nach bestimmten Regeln zu verteilen, so daß die Inhaber bei dieser Verteilung nicht enteignet werden“ (Foucault 27). Margarete und Siegfried Jäger definieren „Diskursgemeinschaften“ sodann als „Gruppen, die durch die Anerkennung und Befolgung relativ homogener Aussagesysteme (Doktrinen, Ideologien, Diskurspositionen, ‚Wahrheiten‘) zusammengehalten werden. Man gehört dazu oder fühlt sich doch dazugehörig“ (31).

¹²² In seiner Übersichtsdarstellung zum definitorischen Numinosum Ruhrdeutsch kritisiert Heinz H. Menge Beliebtheitsumfragen zu deutschen Dialekten der Gesellschaft für deutsche Sprache (GfdS) hinsichtlich des Fehlens einer klaren Definition des Untersuchungsobjekts „Dialekt“, der Einschränkung der Auswahloptionen auf die bekanntesten Dialekte (i. d. R. Norddeutsch, Bayerisch, Kölsch, Berlinerisch und Sächsisch) sowie der Vagheit der geografischen Abgrenzung und der Merkmalsausprägung jener zur Wahl gestellten Dialekte (Menge 94-101). Karlheinz Jakob weist zudem auf die bei sprachdemoskopischen Umfragen dieser Art oftmals fehlende „Repräsentativität und Differenzierung der Probanden [...] nach] Bewertung der eigenen [Dialekt-]Landschaft (Auto-Stereotyp) und der Bewertung der fremden Landschaften (Hetero-Stereotyp)“ hin (167), wodurch Dialekte, nach denen ausschließlich hetero-stereotyp gefragt werde, eine Abwertung gegenüber denjenigen, nach denen auch auto-stereotyp gefragt werde, erführen. Er urteilt kritisch: „Aus linguistischer Sicht kann die Reihung der ‚beliebtesten Dialekte‘ als völlig haltlos gelten. Denn sie geht aus der Anwendung einer falschen und unvollständigen Fragestellung an eine falsche und unvollständige Wissensgrundlage hervor, die ihrerseits auf falschen und unvollständigen Bewertungsmaßstäben ruht. Jede Folgerung oder Argumentation, die [...] daran] anschließt, steht auf schwächster empirischer Grundlage“ (Jakob 171). Zum gleichen Ergebnis kam 2011 auch Victoria Schaub in ihrer Untersuchung zur Genauigkeit von sprachdemoskopischen Studien zu Dialekteinstellungen.

Aspekte wie soziale Nähe und Vertrautheit hinaus gründet diese sprachgruppeninterne Attraktivität des ruhrdeutschen Dialekts vor allem auf von ihm konnotierten Werten wie Einfachheit, Warmherzigkeit und Menschlichkeit (Becker 320) sowie Ungezwungenheit, Lockerheit und Entspanntheit (Mihm 191). All diese Eigenschaften schreibt Zora Neale Hurston auch dem Afroamerikanischen zu: „In the mouth of the Negro the English language loses its stiffness“ (Hurston, „Spirituals“ 474). Françoise Brodsky verweist ebenfalls auf die für das Afroamerikanische von Hurston charakteristische Stilfigürlichkeit, insbesondere Methaphorik, die der Sprache von *Their Eyes Were Watching God* eine eigentümliche Sanftheit, gar Zärtlichkeit verleihe: „Ces figures de style [...] prêtent au texte une émotion (une douceur parfois, une tendresse) qui me semble caractéristique de cette littérature“ (169). Nun bleiben weder Hurstons Text noch dessen Übersetzung von Henniges rezeptiv auf die Sprecher des Afroamerikanischen bzw. Ruhrdeutschen beschränkt, womit sich auch deren Bewertungskonnotationen verschieben:

Solange eine bestimmte Varietät in ihrer üblichen Umgebung gebraucht wird, wird nur ihre referenzielle Grundbedeutung übermittelt. Wird sie jedoch in einem neuen Kontext verwendet, so wird sie sozial markiert, und die dem ursprünglichen Kontext anhaftenden Werte gehören dann mit zum Inhalt der neuen Aussage. (Gumperz 180)

In der über die Diskursgemeinschaft referierten Bewertung des Ruhrdeutschen überwiegt die *vis comica* (Becker 363-71) und die Tendenz, alltagspraktische Abweichungen von der Sprachnorm eher Sprechern der sozialen Unterschicht zuzuweisen (Becker 371). Im Rekurs auf diverse Fachstudien und -publikationen seit 1900 konstatiert Arend Mihm Negativzuschreibungen, die sich in den Attributen Sprachverfall, Fehlerhaftigkeit und sprachproduktionelle Nachlässigkeit sowie der Verortung am unteren Ende der Sozialskala fassen lassen (163-5). Auch für das Ruhrgebiet lassen die Ergebnisse von Mihms eigener Studie eine Gleichzeitigkeit von Prestige- und Stigmamomenten erkennen. Obwohl die innerdiskursgemeinschaftliche (auto-stereotype) Bewertung in hohem Maße von Sozialstatus, Schulbildung, Alter und Geschlecht abhängt, dominiert doch die Einschätzung, dass die Verwendung des Dialekts im privaten Kontext adäquater ist als in der öffentlichen Sphäre. Dass insbesondere höher gebildete Studienteilnehmer diese Ansicht vertreten, unterstreiche, so Mihm, die nahezu einheitliche Zuordnung des Ruhrdeutschen zu einem niedrigeren Berufs- und Sozialstatus (182). Karlheinz Jakob vermutet hinter Bewertungen wie diesen eine starke „Interdependenz zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Stereotypen“ (171), wobei Letztere Ersteren vorausgingen, sodass sprachliche Bewertungen „quasi als ein Kaleidoskop aufzufassen [sind], in dem sich historische und gegenwärtige Beziehungen zwischen den sozialen

Gruppen und Regionen spiegeln“ (174). Jene sprachlichen Stereotypisierungen treten im Fall von *Vor ihren Augen sahen sie Gott* zwangsläufig im Leseakt auf, da sie in Ermangelung anderer Unterscheidungsstopoi – abgesehen von der Hautfarbe der Protagonisten, die jedoch hinter ihre Sprache zurücktritt – „als einziges territoriengebundenes Relikt für die Konservierung von altvorderen landsmannschaftlichen Stereotypen übrig [bleiben]“ (179).

Aus diesen Erkenntnissen zu den gesellschaftlichen Merkmalen der Dialektverwendung am Beispiel des Ruhrdeutschen lässt sich jedoch nicht ableiten, dass Dialekte in Deutschland grundsätzlich die Sprache einer bildungsfernen Unterschicht sind. Obwohl dieser Zusammenhang in deutschen Medien durchaus hergestellt und die tendenzielle Verwendung von Dialekten auch in der Sprachforschung eher bei Unterschichtangehörigen verortet wird¹²³, ist er dialektsoziologisch nicht belegbar. Dies ist zum einen in der definatorischen Unklarheit der theoretischen Grundlage für eine Untersuchung dieses angenommenen Zusammenhangs, nämlich des Schichtenbegriffs an sich¹²⁴, und zum anderen im Einfluss von Regionalitätsfaktoren wie „landschaftliche Bindung“, „Herkommen und Ortsgebundenheit“, „Ortsbewußtsein bzw. Ortsloyalität“ begründet (Mattheier 90). Deutlicher mit Bildungsferne assoziiert ist im Deutschen aber fehlerhafter Sprachgebrauch, der sich in *Und ihre Augen schauten Gott* vor allem mit der auffällig gehäuften Verwendung von *tun* in voll- und hilfsverbialer Funktion als Universalwort für Handeln manifestiert. Der *Duden, Richtiges und gutes Deutsch* weist der Verbindung von *tun* und reinem Infinitiv den Status einer umgangssprachlichen und falschen Konstruktion zu.¹²⁵ Selbige Konnotation entsteht in Barbara Henninges' Übersetzung durch bewusst gewählte, Misspronunziationen andeutende Falschschreibungen von Substantiven wie *Kom-Plemente* (*UIASG* 155) bzw. *Komplemente* (65) oder *Lebenskomferens* (15).

Inwiefern verhält sich nun aber die Tatsache, dass *Und ihre Augen schauten Gott* bei einem schweizerischen Verlag (Ammann) erschienen ist, zu den obigen Erkenntnissen hinsichtlich des konnotativen Gehalts der ruhrdeutsch dialektifizierten Sprache der Übersetzung? Zur Beantwortung dieser Frage lohnt ein Blick auf die Sprachsituation in der

¹²³ Vgl. z. B. Barbour/Stevenson 115-6.

¹²⁴ Vgl. dazu Mattheier 86-8.

¹²⁵ „Die Verbindung von *tun* und einem reinen Infinitiv in Sätzen wie *Sie tut gerade schreiben* oder *Er tut das schon erledigen* ist eine umgangssprachliche und meist auch überflüssige Erweiterung des Prädikats. Sie gilt in der Standardsprache als nicht korrekt“ (*Duden, richtiges und gutes Deutsch* 907, Hervorhebungen des Originals).

Deutschschweiz.¹²⁶ Diese beschreibt Raphael Berthele, Professor für Mehrsprachigkeit an der Universität Freiburg (Schweiz), in einem Interview mit einer schweizerischen Radiosendung als Diglossie des Schweizer Hochdeutschen und der Varianten des Dialekts Schweizerdeutsch, die hinsichtlich Funktion und Prestige jedoch keineswegs gleichrangig koexistieren.¹²⁷ Wie im deutsch-deutschsprachigen Raum sei das Hochdeutsche in der Deutschschweiz die Sprache des Offiziellen, Formalen und vor allem der Schriftlichkeit, während der Dialekt in privaten Kontexten vorherrsche. Anders als in Deutschland seien Dialekte jedoch nicht mit Konnotationen von Ungebildetheit und Ländlichkeit belegt (Heule 01:59-2:40). Trotz bildungspolitischer Bestrebungen zur Verdrängung des Schweizerdeutschen aus dem Schulunterricht stellt Martin Heule in selbiger Radiosendung fest, dass das eigentliche Leben in der Deutschschweiz im Dialekt stattfinde (08:26). Die der Sprachpraxis paradox gegenüberstehenden dennoch existenten Sprachrichtigkeitstopoi in Bezug auf das Schweizer Hochdeutsch rührten vielmehr aus der Wahrnehmung des Dialekts als „Behinderung“ (08:24) in der Kommunikation mit Ausländern aus dem deutschsprachigen Ausland sowie mit den eigenen französisch-, italienisch- oder rätoromanischsprachigen Landsleuten her. Jenes selbstgemachte Defizienzempfinden äußere sich nach einer zu Beginn des 21. Jahrhunderts durchgeführten Studie unter anderem in einem auf die hochsprachliche Kompetenz bezogenen Unterlegenheitsgefühl gegenüber den Deutschen, das mit der Wahrnehmung von deutschen Hochdeutschsprechern als unsympathisch einhergehe (14:44-15:15). Vor dem Hintergrund dieser sprachsituativen Charakterisierung der Deutschschweiz mag für Henninges' Übersetzung von einer insgesamt emphatischeren Lesart als im deutsch-deutschen Rezeptionsraum ausgegangen werden.

Problematischer als die etwaigen pejorativen Assoziationen mit dem Ruhrdeutschen sind jedoch zum einen der durch die Wahl dieses Dialekts hergestellte Universalitätsanspruch von Hurstons fiktiver Geschichte sowie zum anderen die paratextuell über das der Übersetzung angehängte Glossar konzipierte Binärität Schwarz/Weiß. Durch Ersetzung des Afroamerikanischen als zum Zeitpunkt des Entstehens von *Their Eyes Were Watching God* stigmatisierte Sprache durch das im

¹²⁶ Grundlage für die nachstehende Betrachtung bildet der Hörfunkbeitrag von Martin Heule zum Thema „Ist der Dialekt an allem schuld?“, der am 19. September 2006 in der Sendung „Kontext“ des Schweizer Radios DRS gesendet wurde.

¹²⁷ Aus diesem Grund sprechen sich einige Schweizer Sprach- und Kulturwissenschaftler für einen Bilingualismus-Ansatz aus, mit dem eine Gleichwertigkeit und Aufwertung beider Sprachen vollzogen werden könne (Heule 03:23-03:52).

deutschen Sprachkontext ebenfalls stigmatisierte Ruhrdeutsche wird Janies Geschichte einerseits zwecks Annäherung des Fremden universalisiert. Es entsteht der Eindruck, die Erfahrungswelt der afroamerikanischen Frau im Allgemeinen, wie sie Hurston exemplarisch anhand ihrer weiblichen Romanfiguren nachzeichnet, und die der afroamerikanischen Schriftstellerin in den Vereinigten Staaten der 1930er Jahre im Besonderen ließe sich in jeden beliebigen Kontext einrücken, in dem Menschen von Diskriminierung irgendeiner Art betroffen sind. Dass dies gerade nicht möglich ist, liegt zum Teil in der Adressatenschaft afroamerikanischer Autorinnen und Autoren begründet. So geht etwa Jean-Paul Sartre davon aus, dass diese Literatinnen und Literaten sich grundsätzlich an eine Schwarze Leserschaft richten und damit nicht das Universelle thematisieren:

À qui donc Richard Wright s'adresse-t-il? Certainement pas à l'homme universel: il entre dans la notion d'homme universel cette caractéristique essentielle qu'il n'est engagé dans aucune époque particulière et qu'il ne s'émeut ni plus ni moins sur le sort des nègres de Louisiane que sur celui des esclaves romains du temps de Spartacus. L'homme universel ne saurait penser autre chose que les valeurs universelles, il est affirmation pure et abstraite des droits imprescriptibles de l'homme.
(100)

Aus der Innenperspektive einer afroamerikanischen Schriftstellerin bestätigte Toni Morrison in einem Interview von 1977 Sartres Deutung:

I always wanted to read Black books in which I was enlightened, I as a Black person [...]. There are not many books like that. Even the best of them are explaining something to white people. And of course there are a lot of critics who believe that our books are there to tell them what our lives are all about.

There are certain things I don't want to expose, not because Whites shouldn't know, but they are not who I'm addressing the book to. The Black people who never pick up a book – the Black people in my books who don't read books – are the people who authenticate that book for me. (zit. in Denard 15)

In einem von John K. Young referenzierten Vortrag von Morrison stellte diese noch klarer den spezifisch afroamerikanisch-gemeinschaftlichen Aspekt ihres Tuns dar, indem sie ihr Schreiben als Preisgabe von Geheimnissen jener Gemeinschaft beschreibt: „[T]he writing was the disclosure of secrets ‚we‘ shared and those withheld from us by ourselves and by the world outside the community“ (zit. in Young 139).

Auch Hurston ging es nicht um die universelle Erfahrung der Unterdrückung der Frau, wie sie auf der ganzen Welt zu finden ist. Mit *Their Eyes Were Watching God* thematisiert sie das „vierfache Handicap“ (Vidal 180, meine Übersetzung), dem sie als

Schwarze Frau ausgesetzt war, die (1) im männlich dominierten Literaturbetrieb in einer (2) im gesellschaftlichen – und lange Zeit selbst im wissenschaftlichen – Ansehen zum Substandard entwerteten Sprache gegen die Ignoranz der (3) afroamerikanischen und (4) dazu noch weiblichen Stimme anscrieb. Dass es ihr bei dieser Darstellung intersektioneller¹²⁸ Diskriminierung weniger darum ging, mit ihrem Roman einen Einzelmoment der Aufmerksamkeit bei der Weißen Leserschaft zu erzeugen, als darum, ihrer afroamerikanischen weiblichen Leserschaft im Allgemeinen zu einer selbstbewussteren Eigenwahrnehmung im Sinne einer distinkten (weiblichen) *Blackness* zu verhelfen und zum Nachdenken über Möglichkeiten der Korrespondenz und Geltendmachung dieser Identität nach außen anzuregen, deutet Henry L. Gates im Vorwort zur Ausgabe der gesammelten Erzählungen von Zora Neale Hurston aus dem Jahr 1995 an:

Hurston also succeeded where so many of her predecessors failed in shaping a language, and a point of view, that appears to be directed at her black readers, rather than pandering to an imagined white readership responsible for black social mobility or economic or political amelioration (Gates, „Zora“ xii-xiii).

Darüber hinaus ist der Bezug von *Their Eyes Were Watching God* zur Sklaverei in den Vereinigten Staaten eindeutig. Dieser Bezug figuriert in Janies Großmutter, die sich, als Sklavin zum „mule uh de world“ (*TEWWG* 14) degradiert und misshandelt, für ihre Enkelin ein Leben „sittin’ on high“ (15) wünscht. Dieses Wunschbild sieht sie am ehesten in der Ehe als schützendem Rahmen vor gewaltsamen sexuellen Übergriffen und familiärer Zerrissenheit, wie sie selbst und Janies Mutter sie erleben mussten, realisiert. Janie wie auch ihre Erschafferin Hurston kämpfen ein halbes Jahrhundert nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei in den Vereinigten Staaten mit ihren Konsequenzen. Somit ist *Their Eyes Were Watching God*, schon wegen seiner autobiografischen Bezüge zu seiner Autorin, auch Zeugnis einer spezifisch amerikanischen Historie, die sich, trotz der oben beschriebenen sprachlichen Vergleichsmomente, nicht in die Bergarbeiterwelt des Ruhrgebiets zu Beginn des 20. Jahrhunderts übersetzen lässt. Zudem geht die Übersetzung des Afroamerikanischen in einen deutschen Dialekt ebenso wie die Kategorisierung des Afroamerikanischen als „Black Slang“ im Glossar (277) gänzlich an einer Anerkennung dessen Eigenständigkeit und Einzigartigkeit als *Sprache* vorbei.

¹²⁸ Vgl. Kimberlé Crenshaws Konzept der „Intersektionalität“ (1991), mit dem die Überschneidung und Verwobenheit verschiedener Formen der Diskriminierung in einer Person bezeichnet werden, wie etwa hier in Hurstons Fall aufgrund von „Rasse“, Gender, Sprache und beruflicher Tätigkeit. Von intersektioneller Diskriminierung sind mindestens alle afroamerikanischen Autorinnen betroffen, deren Werke in dieser Arbeit thematisiert werden.

Auch das Glossar der Übersetzerin soll der Ent-Fremdung der fiktiven Welt dienen. Auf knapp 20 Seiten erläutert Barbara Henniges anhand von in *Their Eyes Were Watching God* auftretenden Begriffen und Realia sprachliche¹²⁹, folkloristische¹³⁰ und historische¹³¹ Hintergründe der afroamerikanischen Kultur, geht auf „Rassen“-ideologisch motivierte segregative Konzepte (Jim Crow) und insbesondere die Hautfarbe betreffende Termini (Kaukasische Merkmale, Rostich, Wischiwaschihaut) ein und bietet Informationen zu Flora und Fauna¹³² des Romansettings in den südlichen Vereinigten Staaten bzw. im Konkreten in Florida. Bereits mit der Konstruktion der Ähnlichkeit des „Black English“ zu „weißen Dialekten“ (277) der deutschen Sprache sowie dem Verweis auf historische Verschmelzungsprozesse der afrikanischen und der europäischen Kultur rückt sie die afroamerikanische Kultur an die europäische an und reduziert damit die in *Their Eyes Were Watching God* insbesondere durch die Sprache induzierte Fremdheit Ersterer. Indem sie nicht nur das Afroamerikanische und das Deutsche in eine Ähnlichkeitsrelation setzt, sondern auch Elemente der afroamerikanischen Folklore wie den *booger man* oder Afroamerikanismen wie *zigaboo* inhaltlich und onomatopoetisch zu deutschen Begriffen abgrenzt und ihre Übersetzungsentscheidung in Referenz auf andere mögliche Lösungen justifiziert, ermöglicht sie ihren Leserinnen und Lesern die Einrückung der Romangeschichte in den eigenen Weißen europäischen Kulturkontext. Damit einher gehen, wie weiter oben im Zusammenhang mit den Wirkungen des Ruhrdeutschen bereits beleuchtet, die einschlägigen für Deutschland sprachnormgebundenen Konnotationen, aber auch prävalierenden „Rassen“-Bilder. Dabei steht der beschriebene, vor allem sprachliche Versuch der Fremdheitsdekonstruktion in eklatantem Widerspruch zur sprachlichen Gestaltung des Glossars im Hinblick auf die darin verwendeten Bezeichnungen für

¹²⁹ In jeweils eigenen Einträgen erläutert werden folgende Begriffe: Black American English; Affenvolk, Lügenmäuler, Verandahocker, Lügenmärchen; Schwafeln, schwindeln, Töne spucken; Sich gegenseitig verkackeieren, verhohnepiepeln, frotzeln; Marse; Anwesen.

¹³⁰ In jeweils eigenen Einträgen erläutert werden folgende Begriffe: Big John de Conquer; Zweimalkluger, zweimal schlauer Doktor, Wurzelheiler; Die Welt hat Schwarz und Weiß für Trauer ausgesucht, schwarze Beerdigungen; Ring-Shout; Bumslokal, Musikpinte; Florida Flip, Coon-Can, Georgia Skin Game, Skin Game; Coon-Dick; Mulattenreis; Schmalzbiscuits; Mürbeteigteilchen; Süßkartoffelklöben; Zuckerrohrsirup, zerkaute Zuckerrohrschnipsel; Augenbohnen, Kuhbohnen.

¹³¹ In jeweils eigenen Einträgen erläutert werden folgende Begriffe: Booker T. Washington; Geheime schwarze Bruderorden, Großlogen; Prediger; Klassenleiter; die African American Methodist Episcopal Church.

¹³² In jeweils eigenen Einträgen erläutert werden folgende Begriffe: Landschildkröten; Everglades (Glades), Sumpf, Sumpfwiesen, Marsch, Torf; Das Große Wasser, der *Lake Okeechobee*; Riedgras; Bauminseln; Hurrikane; Paradiesbaum; Rabengeier; Florida Puma.

Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner, durch die die afroamerikanische Kultur auf der Grundlage der kolonial-rassistischen Begriffsgeschichte exotisiert wird. Einzugehen ist diesbezüglich insbesondere auf Henninges Verwendung von „schwarz“ als Farbattribut („schwarzamerikanische Dialekte/Folklore“, „schwarze Amerikaner“, „schwarzes Leben“, „schwarze Beerdigungen“ und „schwarze Küche“) in ihrem Glossar.

Durch Abgrenzung der „schwarzamerikanischen Dialekte“ von „weißen Dialekten“ (*UIASG* 277) wird die in der abendländisch-christlichen Kultur historisch verankerte Opposition Schwarz/Weiß hergestellt. Da weder durch Großschreibung von Schwarz und Weiß noch durch Anführungszeichen auf den Konstruktcharakter dieser Termini verwiesen wird, ist der Bezug zur Hautfarbe als Attribut gegeben und werden Afroamerikaner und Amerikaner/Europäer als grundsätzlich verschieden beschrieben. Mit dieser Wortwahl konterkariert Henninges ihre Bestrebungen des Aufzeigens von Ähnlichkeiten. Für den Terminus „schwarzamerikanisch“ kann analog gelten, was Katharine Machnik für den Begriff „schwarzafrikanisch“ feststellt: Durch Homogenisierung *der* „Schwarzamerikaner“ wird deren tatsächliche Heterogenität, und zwar wiederum auf Basis der Hautfarbe, verschleiert (204-6). Die erforderliche Differenzierung gelingt Henninges jedoch durch Pluralisierungen („schwarzamerikanische Dialekte“, *UIASG* 277) und geografische Konkretisierungen („schwarzamerikanische Folklore aus dem ländlichen Süden“, 277). Opportun wären weitschweifigere Formulierungen auch zur Vermeidung von Komposita wie „schwarze Gemeinde“ (285), „schwarze Beerdigungen“ (287) und „schwarze Küche“ (291) gewesen. Zu naheliegend erscheinen doch – in der hier verwendeten Kleinschreibung – die konnotativen Dimensionen der christlich-mythologischen Farbsymbolik, nach der mit der Farbe Schwarz vor allem das Dunkle, Böse und Okkulte verbunden ist.

Keinesfalls soll Barbara Henninges jedoch auf der Grundlage der sprachlichen Gestaltung ihres Glossars ein rassistischer Unterton unterstellt werden. Mit Ulrike Kramer argumentiere ich gegen eine grundsätzliche Dämonisierung der oben genannten, im Glossar verwendeten Begriffe und für die Berücksichtigung des Kontexts, in dem sie verwendet werden (Kramer 105 und 126-8). Henninges verwendet das Oppositionspaar Schwarz/Weiß selbstverständlich nicht zur Abwertung von Amerikanerinnen und Amerikanern mit schwarzer Komplexion, sondern zwecks Beschreibung der fiktiven Welt von Hurstons Roman und des ihr zugrunde liegenden realweltlichen Kontexts, in denen die Hautfarbe der Protagonisten und der Autorin sehr wohl eine Rolle spielt. Nichtsdestotrotz gelingt es Henninges nicht, den im deutschsprachigen Raum gesellschaftlich prävalierenden Widerspruch zwischen einerseits der bemüht anti-rassistischen Tendenz zur Aufhebung der Bedeutung von Hautfarbe durch Herausstreichen universell-menschlicher

Merkmale und andererseits dem fortbestehenden Vorherrschen von oftmals unbewusst über den Alltagssprachgebrauch konservierten Stereotypen und „Rassen“-Bildern zu überwinden.

Der Leser als Außenseiter: Their Eyes Were Watching God in der Übersetzung von Hans-Ulrich Möhring

Im Nachwort zu seiner Übersetzung mit dem Titel *Vor ihren Augen sahen sie Gott*, der zweiten und bislang letzten deutschsprachigen Übertragung von Hurstons Roman, betont Hans-Ulrich Möhring die für den Zeitpunkt des Erscheinens des „Originals“ einzigartige Fokussierung der afroamerikanischen Kultur durch die Linse der Hurstons Kindheit und Jugend maßgeblich geprägt habenden Mündlichkeitstradition, hinter der „Rassen“-politische und sozialkritische Fragestellungen zurückträten (VIASSG 256-7).¹³³ Dabei sei *Their Eyes Were Watching God* jedoch nicht als Sprachtraditionen und, wie Hurston oft vorgeworfen, Stereotypen konservierender Folkloreroman zu lesen, sondern als Variation¹³⁴ endemischer Elemente des gesprochenen Afroamerikanischen – „Lebendigkeit, Witz, Spontanität und Bildgewaltigkeit“ (262) – durch persönliche Erfahrungen und die musikalischen Einflüsse des Blues der 1920er Jahre. Der Klang dieser neu geschaffenen literarischen Sprache drücke sich nicht nur im Rhythmus und in der verschriftlichten Lautung der „Muttersprache“ (262) Hurstons aus, sondern sei transponiert in Syntax, Lexik und Metaphorik des Romans. Jene Musikalität – interessanterweise nicht das Afroamerikanische per se – betrachtet Möhring dann auch als größte Herausforderung bei der Übertragung des Romans in andere Sprachen: „Für den Sprachklang in Hurstons Roman gibt es meines Erachtens keine Entsprechung. Der Versuch, ihn durch einen anderen Klang zu ersetzen, führt den Leser in ein emotionales Niemandsland, weil die Figuren nicht zu den Stimmen passen, die jetzt aus ihnen sprechen“ (266). Deutlich zeigten sich die Limitationen des translationswissenschaftlichen Äquivalenzbegriffs: „Dieses Buch [...] verlangt von einem Übersetzer, das Scheitern an der rundum entsprechenden Wiedergabe von vornherein anzunehmen [...]“ (267). Die Unumgänglichkeit des

¹³³ Gerade wegen dieser scheinbaren Marginalisierung der „Rassen“-Thematik sah sich Hurston harscher Kritik von zeitgenössischen afroamerikanischen Schriftstellerkollegen ausgesetzt (vgl. Seite 94 dieser Arbeit).

¹³⁴ Genau diese abwandelnde Übernahme von afroamerikanischen Traditionen oder literarisch verarbeiteten Themen, Motiven, Stilen anderer afroamerikanischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller bzw. Künstlerinnen und Künstler meint Henry L. Gates mit dem Begriff *signifying*.

Scheiterns in den Blick zu nehmen, bedeutet für Möhring jedoch nicht, von grundsätzlicher Unübersetzbarkeit auszugehen. Vielmehr betont er die Notwendigkeit des Verhandeln zwischen Romansprache und zielsprachlichem Repertoire: „Ihm [dem Übersetzer] bleibt keine andere Wahl, als das zu mobilisieren, was seine Sprache und sein Gefühl an Musikalität hergeben, an Blues, und im Übrigen den originalen Sound mit kleinen Hörhilfen zu beschwören, die das Leserohr klangbildlich ausbauen kann“ (267). Als jene „kleinen Hörhilfen“ dienen der amerikanischsprachigen Vorlage wörtlich entnommene (Teil-)Sätze und Wörter, die – voran- oder nachgestellt, indirekt übersetzt oder unübersetzt bleibend – den Leserinnen und Lesern der deutschsprachigen Übersetzung die Tatsache des Übersetztwordenseins gewahr werden lassen und ihnen die Möglichkeit geben, den Klang des Vernakularen imagetisch nachzuvollziehen. Inwiefern dies im Sinne des von Möhring intendierten „authentischen“ onomatopoetischen Erlebens des Afroamerikanischen gelingt, hängt natürlich von der Vorerfahrung der Leserinnen und Leser mit dem Afroamerikanischen bzw. zumindest mit dem Amerikanischen Englisch ab; eine einschränkende Bedingung für die Fremdheitserfahrung, die im Weiteren noch näher zu beleuchten sein wird. So zweifelt aber auch Möhring selbst ob der Möglichkeit des vollkommenen Gelingens seines Anspruchs, endet er sein Nachwort doch apologetisch mit einem Zitat aus *Their Eyes Were Watching God*: „Lord, have mercy – sorry, Lawd a’ mussy!“ (267) Tatsächlich aber wirkt Möhrings Übersetzungsstrategie weit über die intendierte „Hörhilfe“ hinaus: zum einen inhaltlich als Fokussierung auf Janies afroamerikanisch-weibliche Stimme und zum anderen als Rahmen zur Nachfühlbarkeit rassistisch-diskriminierender Realitäten des 21. Jahrhunderts.

Wie in Hurstons „Original“ legt Möhring ohne Unterscheidung hinsichtlich Geschlecht, Alter, Herkunft, Hautfarbe und Sozialstatus sämtlichen Charakteren die gleiche Sprache in den Mund, d. h. alle Romanfiguren verwenden die gleichen Merkmale in augenscheinlich gleicher Frequenz. Ausgangsbasis dabei ist die regional und sozial unmarkierte, vornehmlich in informellen mündlichen Sprachsituationen verwendete Umgangssprache¹³⁵ des Deutschen. Kennzeichnend dafür sind insbesondere durch schnelles Sprechen induzierte Kontraktionen zweier oder mehrerer Wörter zu einem Wort. In Verbindungen von Konjunktionen, Pronomen, Präpositionen oder Verben mit dem Zahlwort „ein“ (und seinen Ableitungen) oder dem Pronomen „es“ sind diese Zusammenziehungen

¹³⁵ Für eine detaillierte Erläuterung zum Begriff der deutschen Umgangssprache vgl. Seiten 173-4 dieser Arbeit.

apostrophisch¹³⁶ markiert, während sie etwa in der Paarung Präposition plus bestimmter Artikel stets ohne Apostroph¹³⁷ stehen. Ebenfalls umgangssprachlich unmarkiert und der schnelleren Artikulation dienend sind Merkmale wie der Wegfall der Wortsilbe *ei-* im Zahlwort *ein* und seinen Ableitungen (*'n*, *'ne*, *'ner*, *'nem*, *'nen*, z. B. VIASSG 23, 89, 175), der Entfall des Endungs-*e* bei Verben der ersten Person Singular (*ich hab/wär* usw., z. B. 30, 67) und Präpositionen (z. B. *vorn*, 11) sowie der Wegfall von Vokalen im Wort (z. B. *du hättst/würdst*, 56; *unserm*, 144). Als schichten-, situations- und regionenübergreifend für mündliche Gesprächssituationen anerkannt gilt das anlautende *k* in *kucken* (statt *gucken*), das Möhring durchgehend verwendet.¹³⁸ Zunehmend Durchsetzung findet in der deutschen Umgangsrhetorik darüber hinaus die in *Vor ihren Augen sahen sie Gott* angewandte syntaktische Umstrukturierung von Nebensätzen, durch die die deklinierte Form des Verbs vom Satzende in die Mitte des Satzes rückt, wie etwa in „Was'n Glück, dass du grade vorbeikommst, weil ich und 'n paar andere *wollten* eben los und dich suchen gehen“ (74, meine Kursivschreibung).

Davon abzugrenzen sind gesprochensprachliche Erscheinungen, die, so als solche erkannt, auch in informellen, umgangssprachlichen Kontexten als regional markiert oder gar fehlerhaft gelten.¹³⁹ In *Vor ihren Augen sahen sie Gott* sind diese Merkmale durchweg grammatikalischer Natur. Festzustellen sind die Ersetzung der Relativpronomen durch *was* oder *wo*¹⁴⁰, der Austausch von *als* in seiner Funktion als Temporalkonjunktion oder

¹³⁶ z. B. „Ein *so 'n* Mädchen mit filzigen Haaren, Mayrella hieß sie, hat sich jedes Mal aufgespielt“ (VIASSG 19); „Aber die Frau vom Bürgermeister, das steht *auf'm* andern Blatt“ (85); „Also, das kann doch gar niemand wissen, *ob 's* da was zu erzählen gibt oder nicht“ (9); „Aber was *half's*, Janie betrat es, um darauf zu warten, dass die Liebe losging“ (35). Die der Hervorhebung der jeweiligen Merkmale dienenden Kursivierungen in den Fußnoten 136 und 137, 140 bis 143 und 145 stammen von mir.

¹³⁷ z. B. „Sie bog *ums* Zauneck und trat mit einem randvollen Teller *mulatto rice* durch das private Pfortchen“ (VIASSG 11); „[...] locker gefüllte Federbeutel hingen ihm von den Ohren und lagen auf dem Hals *unterm* Kinn“ (113)

¹³⁸ Vgl. dazu Mihm 184.

¹³⁹ Diese sind jedoch laut Uwe Hinrichs nicht falsch, sondern seien auf „tiefgreifende[] Umwälzungen im Inneren der Sprache“ (228) zurückzuführen. Hinrichs verortet den Genitiv in seiner possessiven Bedeutung bereits für heute im Sprachgebrauch der älteren Generation und im Schriftdeutschen (230) und verweist auf die Verwendung dieser Variante des Dativs in substandardsprachlichen Varietäten des Deutschen, etwa dem Berlinerischen (241-2).

¹⁴⁰ „Hat die kein Kleid, *was* sie anziehen kann? [...] Wo ist das blaue Seidenkleid hin, *wo* sie hier mit weg ist?“ (VIASSG 8)

Komperativpartikel durch *wie* bzw. die Dopplung beider Begriffe¹⁴¹, Kasusabweichungen, bei denen der Dativ anstelle des Genitivs verwendet wird¹⁴², die Dativisierung des possessiven Genitivs¹⁴³ sowie Verbindungen aus Verb (im Infinitiv) und Formen von *tun*¹⁴⁴ oder *kriegen*.¹⁴⁵

Die weitgehende Unmarkiertheit erhöht die Relevanz jener Merkmale, die aus ihr herausfallen. Dazu zählt neben den aufgeführten grammatikalischen Abweichungen vor allem die Einstreuung von Wörtern, die es nicht gibt – sowohl in Form von Neologismen als auch in Form von fehlerhaften Abwandlungen existenter Termini. Erstere Kategorie spiegelt die sprachliche Versatilität der amerikanischen Vorlage im Umgang mit charakteristischen Merkmalen der afroamerikanischen Mündlichkeitstradition. So repliziert Mrs. Robbins' entzückter Ausruf, als Joe ihr Betteln um ein Stück Fleisch erhört, im Deutschen mit: „Sie sind der *gentlemännlichste* Mann, den ich je gesehen hab“ (VIASSG 102, meine Hervorhebung) die im Ausgangstext verwendete Wendung „most *gentlemanfied* man“ (TEWWG 69, meine Hervorhebung), die Karla F. C. Holloway als zu der für das Afroamerikanische typischen „adorned language“ (Holloway 84), einer schmuckhaften Sprache, zugehörig identifiziert hat. In der amerikanischen Übersetzungsvorlage nicht angelegt sind Malapropismen wie *Kompetentheit* (VIASSG 67, statt *Kompetenz*), *Apopo* (70, statt *Apropos*), *Intellegenz* (77, statt *Intelligenz*), *hochkompermierten* (93, statt *hochkomprimierten*) und die fehlerhafte Verwendung von Sprichwörtern wie etwa „ein Rätsel mit sieben Siegeln“ (71, statt „ein Buch mit sieben Siegeln“) und „Jetzt sind wir von Höckchen auf Stöckchen gekommen mit unserm Gespräch und fertig für heute“ (144, statt „vom Hölzchen aufs Stöckchen gekommen“). Dass jene im Deutschen auf mangelnde sprachliche Sorgfalt oder eben auch auf fehlende Sprachbildung schließen lassenden sprachlichen Fehlgriffe ausschließlich männlichen Romanfiguren¹⁴⁶ unterlaufen, relativiert nicht nur deren ansonsten sprachspielerische

¹⁴¹ „Wie er herkam, hat er das alles nicht gehabt“ (VIASSG 70); „Erstens könnte ich gar niemand anders lieben *wie* dich“ (237); Nein, es ist anders, als wie du vielleicht denkst“ (16).

¹⁴² „Sag mal, Phoeby, wartet Sam auf dich *wegen seinem Essen?*“ (VIASSG 16)

¹⁴³ „Im Gegenteil, ich könnt mich wegschmeißen über *die ihre Sprüche*“ (VIASSG 188); „Meiner Mama ihr Haus ist dein Haus“ (217).

¹⁴⁴ Zum Status von *tun* in Verbindung mit einem Infinitiv vgl. Seite 112 dieser Arbeit.

¹⁴⁵ „Wenn dir das nichts ausmacht, dass du kein Holz mehr hacken und tragen *tust*, dann macht es dir bestimmt auch nichts aus, dass du kein Essen *kriegst*“ (VIASSG 40); „Wenn, dann hättest du mich jetzt aufgeweckt *gekriegt*“ (45).

¹⁴⁶ Von den insgesamt neun Textstellen entstammt jeweils eine der Rede von Joe Starks bzw. Tea Cake. Die restlichen entstammen den Dialogen der Eatonviller Männergemeinschaft.

Gewandtheit, sondern auch den von Joe Starks gerne wiederholt postulierten Anspruch auf intellektuelle Überlegenheit des männlichen Geschlechts: „Igott, von selber denkt ihr [Frauen] doch im Leben nichts“ (99). Diese Subtilität der Kritik an Geschlechterungleichheit ist in Hurstons Roman sehr wohl angelegt, äußert sich im „Original“ jedoch nicht in sprachlichen Merkmalen.

Die angeführten Merkmale domestizieren das Afroamerikanische für die deutsche Leserschaft, indem sie die Handlung durch Verwendung des umgangssprachlichen Repertoires der deutschen Sprache in einem deutschsprachig-informellen Erfahrungskontext verorten. Durchbrochen wird jener jedoch durch die für das Deutsche atypische doppelte Verneinung, einem Merkmal der afroamerikanischen Sprache, das für das deutsche Ohr wohl zu den erkennbarsten des Afroamerikanischen zählt. Syntaxkonstruktionen wie „Das hat doch überhaupt keinen Taug nicht“ (VIASSG 77), „Ach was, so'n Vieh gibt's nirgends nicht [...]“ (92) oder „Ich hab nur nie keine Chance gekriegt [...]“ (118) spannen den Bogen zurück zur amerikanischen Vorlage und der ihr eingeschriebenen afroamerikanischen Handlungswelt, während sie den deutschen Leserinnen und Lesern signalisieren, dass sie auch sprachlich nur Beobachter einer für sie fremden Welt sind. Dieser Art fungieren auch die im Folgenden analysierten Einschübe aus dem Ausgangstext, mit denen Möhring zum einen in seiner Rolle als Übersetzer aus der berufstypischen Unsichtbarkeit¹⁴⁷ heraustritt, sich zum anderen als Weißer Leser in die Außenseiterperspektive auf das Romangeschehen gesellt, die die Weißen Rezipientinnen und Rezipienten seiner Übersetzung innehaben.

Im Rahmen einer Übersetzungsstrategie, die global auf sprachliche Annäherung des Textes an die Zielkultur ausgelegt ist, verwendet Möhring eine Verfremdungsstrategie, die der israelische Literaturtheoretiker Meir Sternberg als „selective reproduction“ (225), als selektive Reproduktion beschreibt. Elemente, d. h. einzelne Wörter und/oder (Teil-)Sätze, der als heterolingual gedachten Sprache literarisch fiktiver Personen werden zugunsten einer gesteigerten Illusion von „Authentizität“ der fiktiven Welt in die unilinguale Sprache des literarischen Textes eingefügt. Zwar bezieht sich Sternberg auf literarische Texte im Allgemeinen, führt den Begriff der selektiven Reproduktion jedoch unter dem Oberbegriff der „translational mimesis“ (225), der translatorischen Imitation ein, womit der Begriff

¹⁴⁷ Den Begriff der *Unsichtbarkeit des Übersetzers* hat der Translationswissenschaftler Lawrence Venuti 1995 in *The Translator's Invisibility* geprägt. Venuti konstatiert, dass Übersetzerinnen und Übersetzer historisch betrachtet dazu tendieren, so zu übersetzen, dass das Übersetztwordensein des Textes nicht auffällt (er nennt dies *domestizierendes* Übersetzen), um Widerstände von insbesondere Verlegern zu vermeiden.

sich ideal auch zur Beschreibung des Umgangs mit heterolingualen Texten bei der Übersetzung eignet. Dass die Anwendung dieser Strategie in Möhrings Übersetzung jedoch nicht per se mimetischen, sondern viel eher ästhetischen Zwecken dient, möchte ich im Folgenden erläutern.

Die quantitative Auswertung der ins Deutsche eingelassenen amerikanischen Textstellen¹⁴⁸ spiegelt zunächst die Ergebnisse von Lisa Cohen Minnick hinsichtlich der Redeanteile der männlichen und weiblichen Romanfiguren wider. Von den insgesamt 118 (Teil-)Sätzen entfällt die Mehrheit, 63 Textstellen bzw. 53,4 %, in absteigender Häufigkeit auf Tea Cake, die Männer aus Eatonville, Joe Starks und sonstige im letzten Romandrittel auftretende männliche Charaktere. Der Anteil der weiblichen Figuren – Janie, Nanny, Frauen aus Eatonville, Phoeby und sonstige weibliche Charaktere – liegt bei 54 Textstellen bzw. 45,8 %. Eine amerikanischsprachige Textstelle entfällt auf den Erzähler bzw. die Erzählerin.¹⁴⁹ Dass Janie mit gut einem Viertel bzw. 31 Textstellen den höchsten Anteil an der amerikanischsprachigen Rede hat, entspricht ihrer Protagonistenschaft und verleiht ihr zugleich schon im Schriftbild eine besondere Stimme, deren immer selbstbewussterer Klang sich in der zweiten Hälfte der Übersetzung durch einen Anstieg der afroamerikanischen Einschübe in das Deutsche widerspiegelt. Als qualitative Akzentuierungen strukturieren die amerikanischsprachigen Einschübe in Janies Rede darüber hinaus den Text, indem sie Wendepunkte im Leben der Protagonistin bzw. deren Anbahnung markieren. Wenn Janie bei Hurston im Angesicht des sich apokalyptisch anbahnenden Sturmes zu Stille ob der Allgewalt einer höheren Macht mahnt – „Ole Massa is doin’ *His* work now“ (TEWWG 150) – und die Erzählstimme die göttliche Omnipotenz vom Lokalen auf das Globale erweitert – „with the whole round world in his hands“ (150) –, deutet sich die für Janie wohl schwerwiegendste Wende an: der Sturm, der ihr Tea Cakes Tod bringt und sie nach Eatonville zurückkehren lässt. Gut ein Viertel des in

¹⁴⁸ Berücksichtigt wurden sowohl direkte Rede als auch eindeutig Charakteren zuordenbare indirekte Rede. Unberücksichtigt blieben in der quantitativen Verteilung von verschiedenen Charakteren verwendete und durchweg unübersetzte einzelne Wörter und Begriffe (z. B. *honey, baby, jook, yellow mule*), Begrüßungs- und Anredeformeln (z. B. *good evenin’, ma’am*), affirmative und negative Kurzantworten (z. B. *Yessuh!, Yeah, man, Yes,/No, ma’am*) sowie Gott assoziierende Ausrufe (z. B. *Good Lawd, Lawd, Lawd, Lawd!, Lawd have mercy!*).

¹⁴⁹ Yvonne Johnson (60) argumentiert in *The Voices of African American Women* (1998), dass die Erzählstimme eine weibliche sein müsse, weil ihre Sympathie und Identifikation klar Janie gelte. Zudem beinhalte der Text selbst, indem er die Frau an den Anfang der Geschichte stelle („the beginning of this was a woman“, TEWWG 1), ein Indiz auf eine weibliche Erzählstimme. Da dies nicht vollständig überzeugen kann, wird in dieser Arbeit durch die männliche und weibliche Form die Möglichkeit beider Varianten angedeutet.

Möhrings Übersetzung nicht-deutschen Redeanteils von Janie entfällt dann auch auf den in der Übersetzung nur 35 Seiten umfassenden Romanteil von der Peripetie, dem Beginn des Sturms, bis zur Katastrophe, Tea Cakes Tod. Neben jenem von außen bzw. von oben induzierten Schicksalsumschlag akzentuiert das Vernakulare für Janie immer wieder Momente des inneren Konflikts¹⁵⁰, der sich verändernden Selbstwahrnehmung¹⁵¹ und des erwachenden Selbstbewusstseins¹⁵², die die zentralen Themen von Hurstons Roman hervorbringen – Rassismus, Sexismus und die Liebe – und die Möhring in deutscher Übersetzung durch Einfügung der amerikanischen Sätze aus dem Ausgangstext beibehält. Die Liebe jedoch erhebt Möhrings Übersetzung nicht nur zum zentralen Motiv, indem sich, ausgewertet nach Themen, die meisten amerikanischen Teilsätze in Janies Rede auf ihr Idealbild von Liebe oder ihre Liebe zu Tea Cake beziehen. Auch im repliken Wechselspiel zwischen Text und Paratext wird in der deutschen Übersetzung die Liebe in den Mittelpunkt gerückt. Die Bewerbung des Romans auf dem Klappentext als eine der „schönsten, traurigsten und herzergreifendsten Liebesgeschichten, die je geschrieben wurden“, wird im mit „Dis Love“ betitelten Nachwort des Übersetzers wieder aufgegriffen. Der Titel des Nachworts repliziert Nannys ob der die Liebe romantisierenden Vorstellungen Janies verächtlich geäußertes „Dis love!“ (VIASSG 37). Dass gerade jener Satz in Möhrings Übertragung unübersetzt bleibt und sich seine Bedeutung für den, der ihn nicht versteht, erst mit dem Nachwort auflöst, verstärkt die sprachliche Zentralisierung der Liebesthematik; eine Überhöhung, die in Anbetracht der Präsenz der anderen Themen wohl eher dem Geschmack der potenziellen Leserschaft als dem Roman selbst gerecht wird. Mit der in Intensität mit dem Geschehen steigenden quantitativen wie qualitativen Hervorhebung von Janies Stimme weist sich Möhrings Übersetzung jedoch eindeutig als der im vorangehenden Kapitel dargelegten pro-emanzipatorischen Lesart folgend aus.

Zwei Drittel der in der Übersetzung im Amerikanischen belassenen Textstellen werden übersetzt. Dies geschieht entweder direkt durch Voran- oder Nachstellung der deutschen Übersetzung mittels eines Bindestrichs¹⁵³ oder Voran- oder Nachstellung des Deutschen im

¹⁵⁰ z. B. „Ah want things sweet wid mah marriage“ (VIASSG 38).

¹⁵¹ z. B. „Ah’ m uh woman every inch of me, and Ah know it“ (VIASSG 110).

¹⁵² z. B. „’Scuse mah freezolity, Mist’ Killicks“ (VIASSG 40).

¹⁵³ z. B. „Nach meiner Erfahrung ist die Niggerfrau der Muli der Welt – de nigger woman is de mule uh de world“ (VIASSG 25) oder „Ah often wonder how dat lil wife uh hisn makes out wid him – ich frag mich oft, wie sein kleines Frauchen es mit ihm aushält [...]“ (71).

Folgesatz oder nach einem Doppelpunkt¹⁵⁴ oder indirekt durch Paraphrase¹⁵⁵, Figuren-/Erzählerkommentare bzw. indem die direkte Rede durch den Erzähler bzw. die Erzählerin eingeleitet wird.¹⁵⁶ Als übersetzt wurden für den Zweck der vorliegenden Arbeit auch solche indirekten Übersetzungen gewertet, die sich im Figurendialog aus unmittelbar auf den amerikanischsprachigen (Teil-)Satz folgenden Erwidern¹⁵⁷ ergeben. Diese übersetzten amerikanischen Texteingänge sind zentrales Element einer Übersetzungsstrategie, die das sprachlich-klangliche Repertoire von Hurstons Vorlage mit dem der deutschen Sprache verhandelt, und zwar für den Leser offensichtlich, indem das Afroamerikanische neben das Deutsche gestellt wird. Als „kleine Hörhilfen“ kompensieren sie die im Deutschen, in Ermangelung einer vergleichbaren Varietät, nicht darstellbare Oralität des Afroamerikanischen und eröffnen dem Leser, bei Gegebenheit entsprechender Sprachkenntnisse, die klangliche Dimension der Übersetzungsvorlage und spannen so den Bogen zwischen Fremdem und Bekanntem. Sie lassen darüber hinaus ein Interesse an einer auch sprachlichen Porträtierung des Afroamerikanischen erkennen, liefern die ausgewählten (Teil-)Sätze doch Beispiele diverser Charakteristika der afroamerikanischen Sprache, darunter vor allem doppelte Verneinungen¹⁵⁸ und der aspektuelle Marker *ɗən* zum Verweis auf ein abgeschlossenes Ereignis.¹⁵⁹ Die Implikationen der sprachlich wie klanglichen Hervorhebungen reichen jedoch weiter, fließen über auf die Inhaltsebene. So manifestiert sich die Nebeneinanderstellung amerikanischsprachiger Textteile und ihrer Übersetzungen ins Deutsche mit besonderer Funktion in zwei einstrophigen Liedtexten sowie der grotesken *call-and-response*-Szene bei der „Beerdigung“ des Maultiers.

Im Lied der Eatonviller anlässlich der Aufstellung der ersten Laterne im Ort klingt der feinreimige Rhythmus afroamerikanischer religiös-spirituelle Gesänge an, der sich, wiewohl offensichtlich übersetzbar, im Deutschen nicht mit gleichem konnotativen

¹⁵⁴ z. B. „You wants to be keerful ’bout who you marry, Mis’ Starks“, fing er an: „Sie müssen gut aufpassen, wen Sie heiraten“ (VIASSG 126).

¹⁵⁵ z. B. „„Ring de bells of mercy. Call de sinner man home.“ Ihr floss das Herz über, als sie den Sünder erkannte, der da von den Gnadenglocken heimgerufen werden wollte“ (VIASSG 162).

¹⁵⁶ z. B. „Du kannst nicht ’nen Mann und seine Frau willkommen heißen und nicht den Vergleich mit Isaak und Rebekka am Brunnen bringen, else it don’t show de love between ’em if you don’t.“ – Genau. Das fanden alle andern auch, dass sonst die Liebe zwischen ihnen gar nicht klar werden würde“ (VIASSG 60) oder „Dann fragte er nach Feuer. ‚You got a lil piece uh fire over dere, lady?’“ (131)

¹⁵⁷ z. B. „„Ah wants to see you married right away.“ – ‚Wen soll ich denn heiraten, so hopplahopp?’“ (VIASSG 24)

¹⁵⁸ z. B. „[...] ’taint’t no sich varmint nowhere dat kin eat no house!“ (VIASSG 92)

¹⁵⁹ z. B. „[...] all he got he done made it offa de rest of us.“ (VIASSG 70)

Bedeutungsgehalt übertragen lässt. Bei dem Liedtext, wie er in Hurstons „Original“ abgedruckt ist:

We'll walk in de light, de beautiful light
Come where the dew drops of mercy shine bright
Shine all around us by day and by night
Jesus, the light of the world.
(TEWWG 43)

handelt es sich um den Refrain des bekannten Kirchenliedes „Jesus, the light of the world“, dessen Komponisten- und Autorenschaft nicht eindeutig geklärt ist¹⁶⁰ und das Hurston für *Their Eyes Were Watching God* in das Afroamerikanische transponiert hat („de light, de beautiful light“, meine Hervorhebungen). Im derart veränderten kulturellen Kontext transportiert die gesanglich evozierte Erwartung des Lichts in Gestalt Jesu das leidvolle Schicksal der Sklaven und deren schwermütiges Hoffen auf eine bessere Zukunft („We'll walk in de light“); eine Erfahrung, die im Alltäglichen der Romangegenwart und darüber hinaus fortwirkt. Durch Beibehaltung des amerikanischen „Original“-Textes bleibt in Möhrings Übersetzung jenes für Hurstons Roman so wichtige Element der spezifisch afroamerikanischen Tradition samt seiner Konnotationen bewahrt, während die nachgeschaltete Übersetzung dem deutschen Leser zumindest die religiöse Komponente zugänglich macht:

Wir wandeln im Licht einst, in Licht und Pracht
Herbei, wo uns leuchtend der Gnadentau lacht
Wo er uns leuchtet bei Tag und bei Nacht
Jesus, das Licht der Welt.
(VIASSG 66)

¹⁶⁰ Text und Melodie sind wahrscheinlich anonymen Ursprungs und werden auf die *frontier*-Zeit datiert. Im 18., 19. und 20. Jahrhundert erschien das Lied, mit unterschiedlichen Strophentexten, in verschiedenen (kirchlichen) Liederbüchern mit voneinander abweichenden Angaben zu Komponisten- und Autorenschaft. Im Jahr 1898 erschien der Refrain als Teil des Liedes „Hark the Herald Angel's Sing“ von Charles Wesley und arrangiert von George D. Elderkin in *The Chorus of Praise*. Auch das mennonitische *Christian Hymnal* von 1959 erkennt die Autor- und Komponistenschaft Elderkin zu. Mehrere Publikationen schreiben Text oder Melodie James Vincent Coombs zu, so etwa *Great Songs of the Church No. 2* (Melodie) und *New Wonderful Songs* (Text). Im Jahr 1903 erschien bei einem Chicagoer Verlag zudem eine Version des Liedes mit dem Chorus, aber vier abweichenden Strophen von Elijah Albright Hoffmann („Monthly Archives“ o. S.).

Der Gesang der Männergruppe, die sich im Angesicht des Sturms im Haus von Janie und Tea Cake versammelt hat, verweist hingegen auf die humorvolleren Ressourcen der afroamerikanischen Mündlichkeitstradition. Der Liedtext ist ein Rekurs auf die Verbalform des *playing the dozens*:¹⁶¹

Yo' mama don't wear no *Draws*
Ah seen her when she took 'em *Off*
She soaked 'em in alco*Hol*
She sold 'em tuh Santa *Claus*
He told her 'twas against de *Law*
To wear dem dirty *Draws*
(TEWWG 149, Hervorhebungen des Originals)

Wenngleich Eva Boesenberg zu Recht auf die Ent-Kontextualisierung der *dozens* hinweist – statt Wettbewerb um Wort- bzw. Sprachgewandtheit dient der Vers vordergründig der allgemeinen Unterhaltung bzw. Erheiterung – greift ihre Reduktion des funktionalen Aspekts der Szene auf „a realistic description of African American festivities [...and] a culturally specific convivial atmosphere“ (71) zu kurz. In *Jump at the Sun: Zora Neale Hurston's Cosmic Comedy* betont John Lowe vielmehr die Komplexität der Szene, die im Zusammenspiel mit den komischen John de Conquer¹⁶²-Geschichten, die sich die Gruppe erzählt, als trotziges Aufbäumen gegen kosmische Kräfte, d. h. Sturm und Flut, zu verstehen sei (188). Möhrings Übersetzung steigert diese Situationskomik, indem sie durch

¹⁶¹ *Playing the dozens* ist eine auch als *sounding* oder *jonin* (Boesenberg 67) bezeichnete spezifisch afroamerikanische Form des verbalen Schlagabtauschs unter i. d. R. afroamerikanischen Männern, bei dem abwechselnd für gewöhnlich die weibliche Verwandtschaft des Gegenübers, aber auch der Gegenüber selbst beleidigt werden. Thematisch finden sich vor allem Anspielungen auf die angebliche sexuelle Lüsterheit des nicht selten auf vulgäre Weise Bezichtigten. Weitere Themen sind Armut, Hautfarbe sowie persönliche Schwächen oder Behinderungen (Abrahams 209-20). Der Spielcharakter der üblicherweise in Peergroups männlicher Jugendlicher populären *dozens* gründet auf dem von Spielern und Zuhörern geteilten Wissen über die inhaltliche Unwahrheit, die sich sprachlich durch die Verwendung von nicht dem Alltagsvokabular und -stil (Reimform) der Sprecher anzeigt. Ist diese Wissensvoraussetzung nicht gegeben und wenn unter Erwachsenen initiiert, werden die *dozens* als verbale Aggression wahrgenommen (Boesenberg 67-8). Über die für das Spiel wesentliche Intimität der Beziehung zwischen den Spielern erfolgt somit eine Abgrenzung nach außen. In der deutschen Jugendkultur findet sich mit den in der Regel einsätzigen ironisch-pejorativen „Deine Mutter“-Witzen inzwischen ein ähnliches Phänomen, dessen Ursprung im Spiel der *dozens* möglich, jedoch nicht belegt ist.

¹⁶² John de Conquer (auch: (High) John the Conqueror) ist eine Figur aus der afroamerikanischen Folklore. Der nach ihm benannten Wurzel – die „John the Conqueror root“ – wird in der afroamerikanischen Folklore magische Wirkung zugeschrieben.

Nachstellung der deutschen Übersetzung zusätzlich zur Wiedergabe des „Original“-Textes die bei Hurston nicht angelegte Repetition des Verses andeutet:

Deine Alte hat unten nichts *An*
Den Schlüpfer, den hat sie *Aus*
Sie tunkt ihn in *AlkoHol*
Verkauft ihn dem Weihnachts*Mann*
Der sagt, das ist nicht er*Laubt*
So'n dreckiger Schlüpfer am *Leib*
(VIASSG 208, Hervorhebungen des Originals)

Verstärkend funktionieren aber auch Teil- bzw. indirekte Übersetzungen, etwa in der Szene der Pseudo-Beerdigung des Mulis (VIASSG 85-8). Nachdem die Eatonviller die als Akt der Erheiterung¹⁶³ inszenierte Totenehrung für das Maultier beendet haben, wird der Leichnam den „schon ungeduldig wartenden Geiern überlassen“ (86), die ihren im wörtlichen Sinne Leichenschmaus durch ein Tanzritual und einen als *call and response* strukturierten Sprechakt vorbereiten. Hurston parodiert an dieser Stelle nicht, so Boesenberg, die Zeremonie der Eatonviller, die selbst bereits eine Burleske folkloristischer Begräbnistraditionen darstelle, sondern sie experimentiert mit der Möglichkeit der Autonomie von Mündlichkeit im geschriebenen Narrativ, indem die Geier-Szene ohne erklärenden Kommentar oder Rahmung angeschlossen wird: „[T]he buzzards' mule-burial represents Hurston's dialectical commentary on the relation of folklore and literature, testing the degree of autonomy an originally oral narrative can achieve in a printed text“ (97). Bricht dieser parodistische Handlungseinschub im amerikanischsprachigen Text für den Leser primär, wie Henry Louis Gates Jr. (*Signifying* 201) anmerkt, die Illusion des Realismus, indiziert die sprachliche Interruption in Form des in amerikanischer Sprache gehaltenen *call-and-response*-Akts¹⁶⁴ in Möhrings Übersetzung jene von Boesenberg herausgearbeitete Fokussierung auf die Oralität afroamerikanischer Folklore.

Noch interessanter ist jenes Drittel der Einfügungen des Ausgangstextes, das nicht, d. h. weder direkt noch, wie voranstehend dargestellt, indirekt übersetzt wird, und mehr noch solche unübersetzten Einfügungen, deren Bedeutung für das Textverständnis relevant sind.

¹⁶³ Eine detaillierte Analyse der Vielfalt folkloristischer Sprechakte und der zugehörigen rhetorischen Konventionen findet sich bei Eva Boesenberg (78-80), die diese Szene als die am meisten selbstreflexive Darstellung afroamerikanischer Folklore (78) deutet.

¹⁶⁴ „Als das geschehen war, wiegte er [der Anführer des Geierschwarms] sich und fragte, was diesen Mann getötet habe: ‚What killed this man?‘ – Der Chor antwortete: ‚Bare, bare fat.‘ – ‚What killed this man?‘ – ‚Bare, bare fat.‘ – ‚What killed this man?‘ – ‚Pures Fett““ (VIASSG 87).

Qua Geschlechterverteilung der insgesamt 40 unübersetzten Textstellen ergibt sich zunächst ein aus den bisherigen Ergebnissen bekanntes Bild: Der Anteil der männlichen Romanfiguren zuzuschreibenden, nicht-übersetzten Textstellen ist höher als der der weiblichen, wenn auch mit 21 zu 18 Textstellen nur leicht¹⁶⁵ darüberliegend. Eine deutliche Akzentverschiebung ist jedoch hinsichtlich der Verteilung der Nicht-Übersetzungen auf die einzelnen Charaktere festzustellen, denn der Anteil der unübersetzt bleibenden Redeanteile pro Romanfigur verhält sich nicht proportional zum jeweiligen Anteil an der Gesamtheit der amerikanischsprachigen Textstellen. Folglich bedeutet ein höherer Anteil an den amerikanischsprachigen Einschüben nicht automatisch häufigeres Übersetztwordensein. So bleiben Tea Cakes im Amerikanischen stehende Äußerungen häufiger unübersetzt (11 von 40) als Janies (8), deren Übersetzungsanteil nur knapp vor dem von Joe Starks (7) liegt. Umgekehrt entstammt fast ein Fünftel der amerikanischen Einschübe der (in-)direkten Rede der männlichen Bewohner Eatonvilles, die aber nur 5 % der unübersetzt bleibenden Textstellen für sich verzeichnen.

Aufschlussreicher noch ist die Betrachtung, wie viele der einzelnen Charakteren zuordenbaren amerikanischsprachigen Textstellen unübersetzt bleiben. Für Janies Ehemänner Nummer zwei und drei, Joe und Tea Cake, ist festzustellen, dass in Joes Fall die Hälfte, in Tea Cakes fast die Hälfte ihrer amerikanischsprachigen Äußerungen nicht übersetzt wird. Hingegen bleibt nur ein Viertel der Janie zuordenbaren Textstellen unübersetzt. Von den Textstellen der Männern aus Eatonville wird gar nur ein Zehntel nicht übersetzt. Die wirkungsästhetische Implikation dieser Strategie ist weitreichend: Durch Nicht-Übersetzung von Redeanteilen Joes und Tea Cakes wird die inhaltliche Relevanz ihrer Aussagen relativiert und die Dominanz ihrer „big voice“ beschnitten. Mrs. Turner wird bei ihrem „Lieblingshassthema“ (VIASSG 187), Menschen mit schwarzer Hautfarbe, durch Nicht-Übersetzung ihrer Schimpftirade über Booker T. Washington gar buchstäblich der Atem genommen. Die in Hurstons Roman angelegte Kritik an patriarchalischer Dominanz und Rassismus wird auf diese Weise mit subtiler Prägnanz vermittelt.

Mit Blick auf eine möglicherweise inhaltsverändernde Wirkung ist der Großteil der Nicht-Übersetzungen für das Textverständnis nicht unbedingt relevant. Beispielsweise weist nicht erst Janies unübersetzt stehen bleibender Ausruf „Aw, aw! Ah’m colored!“ (VIASSG 18), als sie als Kind beim Anblick eines Fotos feststellt, dass ihre Hautfarbe viel dunkler als die ihrer Spielkameraden ist, den Leser auf diesen Moment der Erkenntnis hin. Denn die erwachsene, sich erinnernde Janie leitet diesen Moment sorgfältig ein:

¹⁶⁵ Eine weitere Nicht-Übersetzung ist dem Erzähler bzw. der Erzählerin zuzuordnen.

Ich war so viel mit den weißen Kindern zusammen, dass ich erst mit ungefähr sechs überhaupt gemerkt hab, dass ich selber gar nicht weiß bin. Und da hätte ich auch nichts gemerkt, wenn nicht dieser Mann gekommen wäre, der Fotos gemacht hat [...]. Und wie wir uns dann das Bild ansehen und auf jeden wird mit dem Finger gezeigt, da ist am Ende bloß noch ein ganz dunkles kleines Mädchen mit langen Haaren neben Eleanor übrig. (18)

Gleichsam ist Tea Cakes Bitte, die Stadt zu verlassen, in der er und Janie nach der Flut vorübergehend Unterschlupf finden – „Less git outa heah tuhnight“ (VIASSG 226) –, die nachdrückliche Ungefährwiederholung des mehrere Zeilen zuvor bereits Gesagten und ins Deutsche Übersetzten: „Janie wir müssen aus diesem Haus raus und aus dieser Stadt raus“ (226).

Durch die Nicht-Übertragung verbergen sich jedoch bei etwa einem Viertel der unübersetzt bleibenden amerikanischsprachigen Einschübe Leserinnen und Lesern, die des (Afro-)Amerikanischen unkundig sind, wichtige Inhalte. Besonders deutlich wird dies in der Szene, als Janie sich, ratsuchend ob des zurückweisenden Verhaltens von Joe, nachdem sie ihn im Laden öffentlich zurechtgewiesen hat, „schnurstracks zu ihrer guten Freundin Phoeby Watson“ (VIASSG 113) begibt. Phoeby unterrichtet Janie von dem in Eatonville umgehenden Gerücht, Janie habe Joe verhext und dadurch seine schwere, ihn zu Bettlägerigkeit zwingende Krankheit heraufbeschworen: „Janie, ich dachte, das legt sich vielleicht und du erfährst nie was von, aber seit dem großen Krach bei euch im Laden wird hier gemunkelt, dass Joe verhext wurde – and you wuz de one dat did it“ (114). Der unübersetzt bleibende Teilsatz ist zwingend relevant für das Verständnis der Szene, da, wenn nicht verstanden, die Tragweite des Gerüchts von der Verhexung Joes für Janie nicht klar wird.

Ähnlich weitreichend ist das Fehlen der Übersetzung von Tea Cakes Versprechen gegenüber Janie: „From now on you’s mah wife and mah woman“ (VIASSG 167), nachdem er ihr gebeichtet hat, von ihrem Geld eine spontane Feier organisiert zu haben, sie aber dazu nicht eingeladen habe, weil er gefürchtet habe, sie könne, abgestoßen von der Einfachheit der Gäste, „einfache Eisenbahner und ihre Frauen, keine protzigen Obermotze“ (167), „Zustände kriegen und [ihn] sitzenlassen“ (167). Jene Zusicherung indes, sie künftig in alles einzubeziehen, bedeutet ihrer Formulierung nach sehr viel mehr für Janie. Indem nämlich Tea Cake Janies Rolle als Ehefrau von ihrer Weiblichkeit entkoppelt, schenkt er Janie auch sprachlich die ihr in ihren ersten beiden Ehen versagt gebliebene Wahrnehmung und Wertschätzung als Frau. Diese Auslegung der Szene steht meines Erachtens nicht im Widerspruch zu Tea Cakes später im Roman hervortretender, das männliche

Dominanzgebahren im Roman fortschreibender Bevormundung, die den von Tea Cake erlernten Topos der angeblich naturgegebenen Überlegenheit des Mannes resoniert.

Die Dramatik der Szene spiegelnd, wird auch in der Beschreibung der Hurrikankatastrophe das Textverständnis durch Einflechtung eines nicht-übersetzten Teilsatzes beeinflusst. Als der Sturm das Wasser des Okeechobeeesee über die Ufer treten lässt und Janie und Tea Cake sich vor der drohenden Flut verstecken, deutet sich das Ausmaß des Unwetters in der Szeneriebeschreibung des Erzählers bzw. der Erzählerin an: „Doch es war Nacht und es blieb Nacht. Die Nacht zog ihre Bahn durch das Nichts, with the whole world in his hands“ (VIASSG 210). Das Bild des vom Nichts umhüllten, vom Verschlungenwerden bedrohten Erdballs steht metaphorisch für Janies Welt, deren Untergang mit der Sturmflut, an deren Folgen Tea Cake sterben wird, eingeleitet wird. Leserinnen und Leser, die diese satzstrukturell wie nebensächlich eingeschobene, sich durch eben jenes Bild der versinkenden Welt kraftvoll andeutende Peripetie in Janies Leben sprachlich nicht entschlüsseln können, werden umso heftiger überrascht werden von Tea Cakes Tod und Janies Rückkehr nach Eatonville.

Irritation wie die voranstehend beschriebene ist daher auch charakteristisch für die durch die amerikanischsprachigen Textstellen potenziell hervorgerufene Wirkung bei Leserinnen und Lesern der Übersetzung. Denn durch die semantischen Auslassungen in Form von Nicht-Übersetzungen schreibt Möhring seiner Übersetzung *Leerstellen*¹⁶⁶ ein. Als semantische Unbestimmtheitsstellen unterbrechen sie die Textkohärenz und damit den Lesefluss. Dem Leser wird dadurch die Notwendigkeit zum Kombinieren signalisiert, die in *Vor ihren Augen sahen sie Gott* die Verknüpfung entweder von davor oder dahinter liegenden Textelementen oder mit den eigenen Kenntnissen des Afroamerikanischen oder zumindest des (Amerikanischen) Englisch erfordert. Mit diesem Spektrum an Möglichkeiten zum Füllen der Leerstellen auf der Grundlage der fremdsprachlichen Leserkompetenz ergibt sich eine graduelle Fremdheitserfahrung. Wer das Englische versteht, wird sich dem Text gegenüber weniger alieniert fühlen als jemand, für den die amerikanischsprachigen Textstellen Lücken in das Verständnis des Geschehens reißen. Dass solche Lücken entstehen, ist durchaus denkbar, da Möhring keine unbedingt leicht verständlichen amerikanischen Textstellen zur Einfügung in seine Übersetzung ausgewählt hat.

¹⁶⁶ Den Begriff der *Leerstelle* hat Wolfgang Iser in seiner *Theorie ästhetischer Wirkung* (1976) zur Bezeichnung von literarischen Texten eingeschriebenen semantischen Unbestimmtheitsstellen geprägt. Auch dieser Begriff ist bisher in der Translationswissenschaft meines Wissens nach nicht angewandt worden.

Dennoch vermittelt die bloße Existenz der afroamerikanischen Einschübe allen Leserinnen und Lesern, dass die Sprache der Handelnden gerade nicht das Deutsche ist und dass der Weiße Rezipient Außenstehender bleibt. Dies geschieht nicht als über der Romanhandlung stehende Draufschau, sondern in Form einer Nichtzugehörigkeit zur Gemeinschaft der Schwarzen, deren innerste gruppenidentifikatorische Zusammenhänge den Leserinnen und Lesern zwar, so sie das (Amerikanische) Englische verstehen, semantisch, aber nie emotional im Sinne eines Sich-Hineinversetzen-Könnens nachvollziehbar werden. Diese Erfahrung der Ausgrenzung ist deshalb eine irritierende, weil Weiß-Sein in Deutschland – wie allgemein in der westlichen Welt – mit für Weiße oft unbewusster Dominanz, Definitionshoheit und unbewussten Superioritätskonstruktionen auf allen Ebenen gesellschaftlichen Lebens einhergeht. Möhring als Weißem Übersetzer sind diese Limitationen der Nachvollziehbarkeit des Ausgangstextes bewusst, weil er sie zwangsläufig als Leser von Hurstons Roman selbst erfährt. So kann er nicht anders, als aus der von Venuti zum Regelfall determinierten „Unsichtbarkeit“ herauszutreten und die sprachlichen und kulturellen Differenzen zwischen dem Afroamerikanischen und dem Deutschen bzw. zwischen Schwarz und Weiß für alle Leserinnen und Leser offensichtlich zu verhandeln. Durch Umkehrung der lebensweltlichen Verhältnisse – die die Realität aus einer Superioritätsperspektive deutenden Leserinnen und Leser werden zu Außenseitern – in der Wirkung der fiktiven Welt werden sich die Leserinnen und Leser ihrer Position in der Realität – die von Weißen, die sich mit ihrem Weiß-Sein nicht auseinandersetzen müssen, weil daraus keine Nachteile für sie erwachsen – erst gewahr. Dass dieser Moment der Bewusstwerdung realweltlicher, rassistisch determinierter diskriminierender Strukturen und Vorstellungen in jedem Fall in die kritische Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Schwarzen und Weißen mündet, wäre aber zu idealistisch gedacht. So führt Ursula Wachendorfer, ausgehend von Erkenntnissen der kognitiven Dissonanzpsychologie, vor allem drei dieser Reaktion entgegenlaufende Lösungen an: (1) die *Farbenblindheit*, die die Bedeutung von Hautfarbe negiert und damit existierende Ungleichheiten ignoriert; (2) die *Isolierung* der rassistischen Erfahrung als Ausnahme von der gesellschaftlichen Regel, womit das tatsächliche Ausmaß rassistisch motivierter Diskriminierung negiert wird; und (3) die *Vereinnahmung*, die rassistisch begründete Macht- und Privilegstrukturen mit Diskriminierung beispielsweise aufgrund von Geschlecht gleichsetzt und somit relativiert (96-8). Genau diese Reaktionen habe ich in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits als für die deutsche Gesellschaft typisch benannt.

Während Hurston durch Abgrenzung und graduelles Ineinanderübergehen von afroamerikanischer Sprache und Standardamerikanischem eine vornehmlich Schwarze

Leserschaft adressiert, findet in Hans-Ulrich Möhrings Übersetzung, ebenfalls auf sprachlicher Ebene, eine Umkehrung der Adressatenschaft statt. Durch punktuelle Integration der Sprache des Ausgangstextes an wie beschrieben strukturell entscheidenden Stellen werden die Sprachen der fiktiven Welt, das Afroamerikanische und das Standardamerikanische, von der Sprache der Übersetzung, dem Deutschen, demarkiert. Dadurch wird die Handlung in einem eindeutig nicht-deutschen Kontext verortet. Das Deutsche fungiert lediglich als Mediatorsprache zwischen einerseits der fiktiven Romanwelt und deren historischer, kultureller und politischer Referenzrealität und andererseits den Rezipienten der deutschsprachigen Übersetzung, in deren Kreis bis hierhin selbstverständlich prinzipiell deutschsprachige Leserinnen und Leser gleich welcher Hautfarbe und Herkunft einzubeziehen sind. Dass die sich in der Anfertigung und Veröffentlichung einer deutschen Übersetzung de facto beweisende Möglichkeit der Überbrückung sprachlicher Differenzen durch Nicht-Übersetzungen mit der oben beschriebenen Wirkung aufgebrochen wird, zeigt die Reibungspunkte einer von „Rassen“-ideologischen Vorstellungen der Unterscheidbarkeit aufgrund von Hautfarbe geprägten Verhandlung zwischen Schwarz und Weiß. Irritierend wirken kann dies nur für diejenigen, die sich plötzlich in der Position des bzw. der Außen-vor-Gelassenen wiederfinden. Weit über die von Möhring intendierte klangliche Nachhörbarkeit hinaus schafft *Vor ihren Augen sahen sie Gott* einen Rahmen für die zumindest Erahnbarkeit rassistisch-diskriminierender Realitäten.

Fazit: Schwarz-Sein als Anders-Sein

In beiden bislang vorliegenden deutschsprachigen Übersetzungen von Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* werden Schwarze Romanfiguren über ihre Sprache als im Vergleich zu Weißen Sprechern bzw. der Erzählstimme „anders“ dargestellt. Diesem Anders-Sein liegt sowohl in Barbara Hennings' *Und ihre Augen schauten Gott* als auch Hans-Ulrich Möhrings *Vor ihren Augen sahen sie Gott* das Verständnis einer historisch gewachsenen und sich unter anderem sprachlich ausdrückenden distinkt afroamerikanischen Identität zugrunde. Während Möhring diese Sichtweise in seinem Nachwort explizit erläutert und im Sinne der von Gates postulierten grundsätzlichen Nicht-Übersetzbarkeit des Afroamerikanischen durch Einstreuung afroamerikanischer (Teil-)Sätze des „Originals“ umsetzt, ist sie bei Hennings in der Wiedergabe der afroamerikanischen Sprache im ebenfalls auf eine Gruppenidentität verweisenden Ruhrdeutschen angelegt. Dennoch divergieren die beiden Übersetzungsstrategien

hinsichtlich ihrer Eignung bzw. Nicht-Eignung für die Umsetzung jener prinzipiell respektvollen Anerkennung des Afroamerikanischen als Sprache und ihrer Sprecher als geschichtsträchtige Identitätsgruppe.

Über die potenziell in der öffentlichen Wahrnehmung deutscher Leserinnen und Leser hervortretenden pejorativen Assoziationen mit dem Dialekt der Rhein-Ruhr-Region wird den Schwarzen Romanfiguren in Henninges' Übersetzung ein niedrigerer gesellschaftlicher Status zugeschrieben. Zudem entsteht durch punktuell fehlerhaften Sprachgebrauch, der sich weder durch Spezifika des Ruhrdeutschen noch Abweichungen von der Standardsprache in der überregionalen deutschen Umgangssprachen rechtfertigen lässt, der Eindruck von der grundsätzlichen Bildungsferne Schwarzer Sprecher. Die Gleichwertigkeit Schwarzer Amerikanerinnen und Amerikaner als eine historische, kulturelle und sprachliche Identitätsgruppe unter anderen Identitätsgruppen wird zudem in *Und ihre Augen schauten Gott* relativiert, indem erstens die afroamerikanische Sprache zu einem Slang des Weiß konnotierten Amerikanischen abgewertet wird und zweitens Janies Geschichte durch die sprachliche Verlagerung an den Rhein beliebig universalisierbar und Weißen Identitätskontexten unterordenbar scheint. Ferner reproduziert das der deutschen Romanfassung nachgeschaltete Glossar der Übersetzerin die für essenzialistische „Rassen“-Unterscheidungen typische farbattributive Verwendung von „schwarz“.

Im Fokus der Darstellung des Anders-Seins Schwarzer Sprecher in Möhrings Übersetzung steht die in der Lebenswirklichkeit Weißer Leserinnen und Leser nicht vorhandene gegen sie selbst gerichtete Erfahrung mit Rassismus. Diese spezifische, auf „Rassen“-Konstruktionen beruhende Erfahrung ist über die Auswahl der Einstreuungen des Afroamerikanischen des Ausgangstextes – neben den anderen romanzentralen, aber stets in Beziehung zu „Rassen“-bezogener Diskriminierung stehenden Themen Sexismus und patriarchalische Dominanz – während der Lektüre kontinuierlich präsent. Gleichsam wird durch die Einschreibung eines Gefühls des Ausgegrenztseins für Leserinnen und Leser, für die die afroamerikanischen Einschübe Leerstellen sind, ganz grundsätzlich die Frage aufgeworfen, wer wann und in welchem Kontext „anders“ ist und wer dieses Anders-Sein definieren darf.

3 Marginalizing Blackness: Alice Walker, *The Color Purple* (1982) und Kathryn Stockett, *The Help* (2009)

Es mag verwegen anmuten, *The Color Purple* und *The Help* im Vergleich zueinander zu diskutieren und damit auf eine literarische Stufe stellen zu wollen. Alice Walkers (geb. 1944) durch Auszeichnung mit dem Pulitzer Prize und dem National Book Award zu höchster Anerkennung gelangter Briefroman *The Color Purple* aus dem Jahr 1982 bietet schon aufgrund seiner Bedeutung für die Tradition afroamerikanischer (feministischer) Literatur ein auch über 20 Jahre nach seinem Erscheinen nicht erschöpftes wissenschaftliches Betrachtungspotenzial. *The Help*, der 2009 publizierte Debütroman von Kathryn Stockett (geb. 1969), kann es qua Bestseller-Listungen im Jahr seiner Erstveröffentlichung sicherlich ohne Weiteres mit *The Color Purple* aufnehmen. Der den Roman und seine filmische Adaption (2011) umgebende anfängliche Popularitätssturm ist aber inzwischen abgeflaut und in der akademischen Welt erst gar nicht angekommen. *The Color Purple* wird zu Recht vor allem als für das Genre der afroamerikanischen Literatur innovativer und gesamliterarisch sprachlich-narrativer Geniestreich gepriesen.¹⁶⁷ *The Help* ist „a good read“, ein sich leicht lesender Roman, in Rezensionen nicht selten als Sommerlektüre fürs Herz beworben.¹⁶⁸ Und doch gibt es ein verbindendes Moment zwischen *The Color Purple* und *The Help*: die Sprache, und zwar in der komplexen Verflechtung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Dazu wählen beide die Ich-Perspektive, in der sie beide wechselweise mehrere weibliche Stimmen zu Wort kommen lassen.

Über einen Zeitraum von etwa 40 Jahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschreibt in *The Color Purple* die Schwarze Protagonistin Celie in Briefen an Gott ihren Alltag. Aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen in einer ländlichen Gegend des US-Bundesstaates Georgia wird Celie, deren Mutter früh stirbt, schon als Kind vom eigenen Stiefvater sexuell missbraucht, woraus zwei Kinder hervorgehen, die der Stiefvater ihr nach der Geburt wegnimmt und in die Obhut eines Pastorenehepaars gibt. Zu eben diesem Ehepaar flieht Celies Schwester Nettie vor dem Stiefvater. Als Jugendliche wird Celie vom Stiefvater mit einem viel älteren Mann verheiratet und von diesem wiederum körperlich

¹⁶⁷ In einer Rezension der *The New York Times Book Review* vom 25. Juli 1982 wird *The Color Purple*'s „lyrical cadence“ gelobt (Watkins 18). Ein vorne in der für diese Arbeit verwendeten Ausgabe des Romans abgedruckter Kommentar des Magazins *Booklist*, dem Rezensionsorgan der *American Library Association*, preist die „exceptionally eloquent prose“ des Romans (TCP o. S.).

¹⁶⁸ „Warm“, „heartbreaking“ und „heart-wrenching“ sind die in den Rezensionsauszügen etwa in der für diese Arbeit verwendeten Penguin-Ausgabe von 2010 meistgenannten Attribute.

und emotional missbraucht. Erst als Celie die selbstbewusste Shug Avery – eine bekannte Schwarze Sängerin und die heimliche Geliebte ihres Ehemanns – kennenlernt, beginnt Celie, sich aus der Unterdrückung durch ihren Ehemann hinauszubewegen. Sie entdeckt, dass dieser ihr viele Jahre lang Briefe vorenthalten hat, die ihr Aufschluss über den Verbleib ihrer zusammen mit Nettie und dem Pastorenehepaar nach Afrika ausgewanderten Kinder hätten geben können. Daraufhin beginnt Celie Netties Briefe zu beantworten. Am Ende findet Celie ihre beiden Kinder wieder, die mit Nettie aus Afrika zurückkehren. Der Prozess der Persönlichkeitsentwicklung von Celie geschieht über ihre Briefe, die zunächst an Gott, später an ihre Schwester Nettie und zuletzt an ein abstraktes *Everything* gerichtet sind. In den zweiten Romanteil sind Briefe von Nettie an Celie eingewoben, die jedoch keine Korrespondenz zwischen den Schwestern eröffnen, weil Celie die Briefe erst Jahre nach deren Entstehen liest.

In *The Help* schildern die beiden Schwarzen Haushaltshilfen Aibileen und Minny sowie die Weiße Protagonistin Skeeter wechselweise ihre Sicht auf Diskriminierung und Rassismus zu Beginn der 1960er Jahre in Jackson, Mississippi. Aibileen arbeitet als Haus- und Kindermädchen im Haushalt von Skeeters Freundin Elizabeth Leefolt, die ob ihrer eigenen Unfähigkeit als Hausfrau zwar auf Aibileen angewiesen ist, sie jedoch mit größtmöglicher Herablassung behandelt. Aibileens Freundin Minny findet eine Anstellung bei der aus ärmlichen Verhältnissen stammenden und daher, obwohl inzwischen reich verheiratet, in der Weißen Gesellschaft Jacksons nicht angesehenen Celia Foote, die Minny mit Dankbarkeit für ihre Hilfe im Haushalt begegnet. Die burschikose Skeeter ist als einzige ihrer Freundinnen noch nicht verheiratet und träumt von einer Karriere als Schriftstellerin. Als sie für eine Regionalzeitung eine Haushaltskolumne übernimmt, sucht sie immer wieder Rat bei Aibileen. Über diesen Kontakt entsteht ein Buchprojekt, mit dem Skeeter durch Zusammentragung der Geschichten Schwarzer Haushaltshilfen – unter anderem von Aibileen, die Skeeter dafür Einblicke in ihr Tagebuch gibt, und Minny – auf den Alltagsrassismus in Jackson aufmerksam machen möchte. Das Buch wird schließlich bei einem New Yorker Verlag veröffentlicht.

Celie in *The Color Purple* sowie Aibileen und Minny in *The Help* werden über das von ihnen gesprochene bzw. geschriebene Afroamerikanische eindeutig als Schwarze identifiziert. In beiden Romanen ist Sprache im Rahmen der von den dreien gezeichneten unapologetischen, teils harschen Porträts der patriarchalischen, rassistischen Gesellschaft im Süden der Vereinigten Staaten jedoch teilweise sehr viel mehr als ein Merkmal afroamerikanischer Gruppenzugehörigkeit. Für Celie in *The Color Purple* und Aibileen in *The Help* ist Sprache Medium für Selbstdefinition, Selbstentfaltung und Selbstmitteilung.

Indem sie Alltägliches und Traumatisches in Form von Briefen (Celie) bzw. tagebuchartigen Gebeten (Aibileen) versprachlichen und niederschreiben, wird das Erlebte für beide bedeutungsvoll und verarbeitbar. Beide Romane gehen dabei von der Prämisse aus, dass der therapeutische Effekt des Schreibens nur Vollendung im Sinne einer Veränderung der Umstände der Schreibenden finden kann, wenn sich eine adäquate Leserschaft findet. Während sich diese in *The Color Purple* im Leser selbst findet („Dear Everything“, TCP 259), ist *The Help* eine zweite Erzählungsebene in Form eines von der Weißen Ich-Erzählerin Skeeter verfassten Buches eingeschrieben. Skeeter führt Interviews mit Schwarzen Hausmädchen, um deren Erleben der „Rassen“-Trennung in den US-Südstaaten für die Weiße Gesellschaft sichtbar zu machen. Dass letztlich der beiden Romanen gemeine ambitionierte Ansatz, Veränderung durch Hineinversetzen in die Situation des „Anderen“ zu bewirken, bei Walker aufgeht und bei Stockett ergebnislos bleibt, liegt an der Erzählperspektive. *The Color Purple* ist in zweifacher Hinsicht Celies eigene Geschichte: weil sie sie als Protagonistin erlebt und weil sie als Erzählerin mit eigenen Worten davon berichtet. Das in *The Help* entstehende Buch enthält die Geschichte von Aibileen und die anderer Schwarzer Hausmädchen, gefiltert durch die Perspektive der Weißen Erzählerin Skeeter. Celie erschreibt sich Identität, Aibileen bleibt nichts anderes übrig als das aufschreiben zu lassen, was Skeeter – zwar unter dem Anspruch einer größtmöglichen Illusion von „Authentizität“ – für Aibileens Identität hält. Wichtigster Eingriff in die Erzähl- und damit in die Deutungshoheit der Geschichte, die Skeeter erzählt, ist die von ihr vorgenommene Standardisierung des Afroamerikanischen, das alle Schwarzen Haushaltshilfen in *The Help* sprechen. Zwar lässt der Roman Aibileen und Minny als Ich-Erzählerinnen zu Wort kommen, ihre afroamerikanische Sprache trägt aufgrund ihrer inkonsequenten, unlogischen Darstellung jedoch zur Untermauerung der in Jackson, Mississippi, im Jahr 1962 vorherrschenden, gesellschaftlich etablierten Schwarzenstereotypen bei, die Skeeters Buchprojekt nicht abzubauen vermag. Damit wird gesprochene Sprache zum Fallstrick für Stocketts thematisch tiefgründigen, wichtigen Roman. So entscheidet bei gleicher thematischer Veranlagung und Motivation der beiden in diesem Kapitel gemeinsam analysierten Romane der eine Unterschied, die unterschiedliche Erzählperspektive, aufgrund seiner sprachlichen und dann auch inhaltlichen Tragweite sowie aufgrund der Wirkungen auf die Leserinnen und Leser über literarische Nachwirkung.

Die Übersetzungen der Romane ins Deutsche unterminieren diesen bedeutsamen Unterschied mit einer Übersetzungsstrategie, die die Sprache der Erzählerinnen primitivisiert und *The Color Purple* und *The Help* somit ungerechtfertigterweise auf einer

literarischen Stufe zusammenführt. Zwecks Schärfung des Bewusstseins für genau diese problematischen Effekte einer nicht am Ausgangstext orientierten Übertragung des Afroamerikanischen ist die im Folgenden durchgeführte vergleichende Analyse von *The Color Purple* und *The Help* in „Original“ und deutschsprachiger Übersetzung wertvoll. Darüber hinaus ergibt sich, wie schon bei *Uncle Tom's Cabin* der Fall, durch die genaue Betrachtung der Bedeutung des Afroamerikanischen in Abgrenzung zum Standardamerikanischen in *The Color Purple* eine neue Perspektive auf die Walker immer wieder vorgeworfenen angeblichen inhaltlichen Logikschwächen und stereotypisierten Darstellungen.

Die Stimme der Unterdrückten: Sprechen und Sprechen-Lassen in The Color Purple

Vor dem Hintergrund derselben feministisch geprägten wissenschaftlichen Perspektive, die in den 1960er bis 1980er Jahren Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* und Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* einer Neubewertung unterzog und damit in das 20. Jahrhundert herüberrettete bzw. in Hurstons Fall überhaupt erst Aufmerksamkeit erzeugte, ist die anfängliche Popularität von *The Color Purple* zu bewerten. Die Geschichte einer jungen, physisch wie psychisch misshandelten, einsamen Schwarzen Frau, die lernt, ihre Stimme gegen ihre Unterdrücker zu erheben und sich Gehör zu verschaffen, und damit die potenzielle Macht der Stimme der Frau zeigt, wurde, umso mehr vor dem Hintergrund, dass diese Geschichte aus der Feder einer Afroamerikanerin stammte, als doppelte Kampfansage gepriesen: gegen eine auch ein halbes Jahrhundert nach dem Handlungszeitraum des Romans erstens rassistisch und zweitens patriarchalisch geprägte amerikanische Gesellschaft. Jene Walkers Roman ausschließlich feministisch Lesenden meinte Trudier Harris vermutlich mit den „spectator readers“ von *The Color Purple*, eine überwiegend Weiße Leserschaft, „who do not identify with the characters and who do not feel the intensity of their pain, stand back and view the events of the novel as a circus of black human interaction“ (155). Ermöglicht werde dieses teilnahmslose Zusehen durch die vom Roman selbst kolportierten Schwarzenstereotypen. Harris' Ausdifferenzierung stereotyper Darstellungen in *The Color Purple* ist ein Wiederhall der *Uncle-Tom-Kritik*. Die Protagonistin verharre über weite Teil des Romans trotz des ihr wiederholt zugefügten Leids in apathisch anmutender Passivität, und alle Schwarzen Männer in Walkers Roman seien gewalttätig bzw. hätten zumindest eine Neigung zur Aggressivität (157). Gleichlautende Kritik findet sich z. B. bei Kaplan und Dieke. Und doch, weil die Autorin selbst Afroamerikanerin ist, wiegen diese Vorwürfe, aus denen

Enttäuschung und das Gefühl des Verrats an der Schwarzen Gemeinschaft spricht, gegen Walker schwerer als die über ein Jahrhundert zuvor gegen Stowe vorgebrachten. Dass Walker am Ende des Romans die stereotyp festgeschriebene Perspektivlosigkeit ihrer Protagonistin Celie in ein märchenhaft, amerikanisch-traumhaftes *happy ending* verkehrt, entbehrt nach Ansicht der oben genannten Kritiker jedweder Logik. Die angebliche Diskrepanz zwischen Romananfang und -ende zusammenfassend, fragt etwa Kaplan:

What could be more utopian, after all, than a novel which transforms an impoverished, abused woman of color into a successful, propertied entrepreneur, delighted in her own sexuality, enmeshed in a supportive, loving, multigenerational community of men and women, connected to a nurturing, extended, even transnational family, a story which either buries her abusers or transforms them into pleasant, helpful, supportive, conversational friends? (141)

Auch aus narrativer Sicht sei, wie Molly Hite anmerkt, die abschließende Zusammenführung der beiden ohne kommunikativen und zeitlich-chronologischen Bezug stehenden Handlungsstränge – zum einen Celies Erlebnisse in Georgia und zeitweise in Memphis, zum anderen Netties Aufenthalt in Afrika – schon aus folgendem Grund problematisch: „[T]he disparate members of Celie’s extended family come together as if drawn by a cosmic magnet – and as if in defiance of the minimal demands of narrative probability“ (105).

Auf jene inhaltlichen wie formalen Schwächen verweisend, kommt Harris zu dem Schluss, *The Color Purple* sei zu Unrecht in den Kanon amerikanischer Literatur aufgenommen worden (155). Dies gelte umso mehr, als der Roman seine intendierte Leserschaft – Schwarze Amerikanerinnen – in ironischer Opposition zu Celies Geschichte zu Stille zwingt. Im Gespräch mit anderen Schwarzen Frauen habe sie zwar eine Tendenz zur kritischen Bewertung von *The Color Purple* festgestellt, „a quiet strain of discomfort with it, a quiet tendency to criticize“ (155), Kritik sei aber gehemmt worden durch den Gedanken, dass sie zu äußern einer Abwendung von der afroamerikanischen Gemeinschaft und von Schwarzen Schriftstellerinnen gleichkäme: „[To criticize a novel] that had been so universally complimented was somehow a desertion of the race and the black woman writer“ (155). Die Lösung für dieses Dilemma sei, so Harris: „[M]ost of the black women with whom I talked preferred instead to praise that which they thought was safe: the beautiful voice in the book and Walker’s ability to capture an authentic black folk speech without all the caricature that usually typifies such efforts“ (155). Diese von Harris

beschriebene Trennung zwischen Sprache als der einvernehmlich¹⁶⁹ größten Stärke des Romans und der ob der genannten Gründe als problematisch empfundenen Inhaltsebene beherrscht auch die wissenschaftliche Rezeption von *The Color Purple*. Dass die Zerlegung eines literarischen Werks, das offensichtlich mit verschiedenen, „rassisch“ markierten und zueinander abgegrenzten Sprachen arbeitet, in einerseits Inhalt und andererseits Sprache nicht funktionieren kann, habe ich anhand von *Uncle Tom's Cabin* gezeigt. Das gilt umso mehr für *The Color Purple*, dessen Sprache nicht nur Medium zur Artikulation seiner Themen, sondern in sich selbst die zentrale Botschaft des Romans birgt. So schreibt Walker in ihrem Essay „Coming in From the Cold“ (62):

[...]It is not by suppressing our language that we counter other people's racist stereotypes of us, but by having the conviction that if we present the words in the context that is or was normal to them, we do not perpetuate those stereotypes, but, rather, expose them.

Wie Harriet Beecher Stowe nutzt Walker das Afroamerikanische zur Aufdeckung und Umkehrung rassistischer Stereotypen. Noch wirkungsvoller als in *Uncle Tom's Cabin* entfaltet sich das transformative Potenzial der Dialektik von Standardamerikanisch und Afroamerikanisch in der Form des Briefromans, durch die die Angemessenheit oppositiv verwendeter Kategorisierungen wie Mündlichkeit versus Schriftlichkeit und Standardsprache versus Nicht-Standardsprache infrage gestellt wird. Im Rahmen der folgenden sprachlichen Analyse möchte ich zum einen zeigen, dass „the war between form and content“, der Widerspruch zwischen Form und Inhalt, wie ihn Trudier Harris (156) *The Color Purple* unterstellt, gerade nicht existiert. Zum anderen möchte ich zeigen, dass die oben skizzierte und im Weiteren dezidiert darzulegende Kritik in Bezug auf die Text-Leser-Beziehung, stereotype Schwarzendarstellungen und die Passivität der Protagonistin im Zusammenspiel mit Sprache und Form des Romans zu überdenken ist. Dazu sollen im Folgenden drei Gegenfragen zu der oben skizzierten Romankritik geprüft und beantwortet werden: Ist es, erstens, möglich, sich als Leserin bzw. Leser, gleich welcher Hautfarbe,

¹⁶⁹ Die einzige mir bekannte kritische Äußerung zur Sprache in *The Color Purple* stammt von Carla Kaplan, die die Abwesenheit einer panafrikanischen sprachlichen Dimension bemängelt: „None of these forms of vernacular expression which are prized in the novel is tied back to the African cultures in which they may have originated. These stories never really speak to each other“ (133, Hervorhebung des Originals). Während sich berechtigte Zweifel am inhaltlichen Beitrag zum Romanganzes des Nebenschauplatzes Afrika hegen lassen, wäre eine linguistische Bezugsetzung zwischen dem Afroamerikanischen und der Sprache des Olinka-Stammes der vor allem über die Sprache realisierten Beschreibung der spezifischen Identität der afroamerikanischen Gemeinschaft als „community that has fought on all grounds for the right to have everything – life, dignity, love, family, nation“ (Berlant 232) gänzlich abträglich.

zurückzulehnen und die Zuschauerposition einzunehmen, wenn der Text seine Leserinnen und Leser durch seine Form unmittelbar involviert und eine Antwort einfordert? Wie passiv ist, zweitens, die Tatsache, dass Celie sich schriftlich und in „ihrer“ Sprache mit ihrem Leben auseinandersetzt? Und wie stereotypenlastig kann schließlich, drittens, ein Roman sein, der über die Sprache, in der inhaltliche Stereotypen vermeintlich konstruiert werden, eine Umkehrung tradierter Konzepte von „Selbst“ und „Fremdem“ forciert?

In kaum einem anderen literarischen Werk, das das Afroamerikanische als funktionales Stilelement nutzt, ist die Symbiose von Sprache und Inhalt so eng wie in *The Color Purple*. Diesen Zusammenhang stellt die bislang zu *The Color Purple* vorliegende Forschungsliteratur höchstens in seinen Grundzügen dar. Zwei Artikel – Elizabeth Fifers „The Dialect and Letters of *The Color Purple*“ (1985) und Hans Sauers „The American Black English of Alice Walkers’s Novel *The Color Purple*: Its Structure and Status“ (1994) – befassen sich, zumindest ihrem Titel nach, *en detail* mit der Ausprägung und dem Einsatz des Afroamerikanischen als strukturgebendes Stilmittel in Walkers drittem Roman. Eva Boesenberg widmet in ihrer 1999 erschienenen Monografie *Gender – Voice – Vernacular* ein Unterkapitel der Untersuchung des Zusammenhangs zwischen vernakularer Schriftlichkeit und freier direkter Rede in Celies Briefen. Elizabeth Fifer beschränkt sich auf abstrakte und zudem in der einschlägigen Literatur geläufige Aussagen zur persönlichen Bedeutung des Afroamerikanischen für die Erzählerin: „Language gives Celie the power to affirm her own existence“ (159) und die Autorin: „For Walker, dialect provides its own worldview, its own answers, its own determination“ (160). Sie verzichtet dabei gänzlich auf eine Beschreibung der Sprache, aus der sie Bedeutung abstrahiert. Eine detaillierte Listung der in *The Color Purple* auftretenden Merkmale des Afroamerikanischen findet sich bei Hans Sauer, der aus seinen Feststellungen jedoch keine Schlussfolgerungen zur Inhaltsebene zieht; jedenfalls nichts, was über das Evidente hinausginge wie etwa: „This difference [between Celie’s non-standard and Nettie’s standard language] serves to underline the social and educational distinction between the two sisters“ (124) oder „Celie’s language [...] shows that [African American English] can also be used very effectively as a literary language“ (143). Obschon Sauer auf die auch in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits eruierte Problematik der Bewertung fiktiver Sprache als „authentisch“ verweist, führt er immer wieder realsoziologische und literarische Vergleichsstudien und -daten an, die seine These der Übereinstimmung von Celies Sprache mit realsprachlichen Erkenntnissen stützen. Boesenbergs Analyse schließlich ist eine vor allem genderbezogene, die Celies graduelle Selbstentfaltung als Frau als parallel zur sich sukzessive verändernden formalen Struktur und Sprache ihrer Briefe nachzeichnet. Andere

Romanthemen, für die Sprache ebenfalls von offenkundiger Relevanz ist (allen voran die Dekonstruktion von Stereotypen und das Aufzeigen des literarischen Werts des Afroamerikanischen), werden in Boesenbergs Kapitel nur tangiert. Allerdings bieten Boesenbergs Lesart der Sprache von Celies und Netties Briefen als Nähe-Distanz-Dialektik samt der Auswirkungen auf die Kommunikation zwischen Text und Leser sowie ihre Anmerkungen zur Umkehrung gängiger Hierarchien zwischen Standard und Vernakular interessante Ansatzpunkte für meine eigene, von den oben formulierten kritischen Fragen geleitete Analyse. Derselben wird im Folgenden, der besseren Nachvollziehbarkeit halber, eine Kurzbeschreibung der Merkmalsausprägung des Afroamerikanischen in Celies Erzählanteilen und des Standardamerikanischen in Netties Briefen vorangestellt.

Sprachliche Charakteristika der afroamerikanischen Sprache sind in *The Color Purple* auf morphologischer, syntaktischer und semantischer sowie, wenn auch im Vergleich zu den anderen drei Kategorien geringerem Maße, auf phonologischer Ebene vertreten.¹⁷⁰ Dass Celie phonologische Eigenheiten des Afroamerikanischen wie den Verlust unbetonter Wortanfangsilben (z. B. *'em* statt *them*, TCP 254; *speck* statt *expect*, 93), die Vereinfachung von Endkonsonantengruppen (z. B. wenn Celie über ihren vermeintlichen Vater sagt: „He never had a *kine* word to say to me“, 3), die Verkürzung der Endung *-ing* zu *-in* (z. B. *learnin*, 12) und Formen des Augendialekts (z. B. *ast* statt *asked*, 9) nur sehr selten verwendet, hat Auswirkungen auf die Romanlektüre seitens nicht-afroamerikanisch sprachiger Leser. Dies wird im Zuge der oben aufgeworfenen Frage nach der Leserinvolvertheit noch näher zu beleuchten sein. Im Kontext der Text-Leser-Beziehung gilt es auch jene in *The Color Purple* nicht repräsentierten, aber typischerweise (und korrekterweise¹⁷¹) mit der afroamerikanischen Sprache assoziierten Aussprachemerkmale wie die Ersetzung des stimmhaften *th* im Standard durch das stimmhafte *d*, wodurch etwa *that* zu *dat* wird, zu berücksichtigen.

Morphologisch zeichnet sich Celies Schriftsprache durch den häufigen Wegfall des Genitivs im Singular (z. B. „Saturday morning Shug put *Nettie letter* in my lap“, TCP 109), die Hinzufügung eines *-s* zu unregelmäßig gebildeten Pluralformen (z. B. *mens*, 7), die Verwendung der unbestimmten Präposition *a* vor mit einem Vokal beginnenden Subjektiven (z. B. „a old hat“, 87) sowie die Verwendung des objektivischen

¹⁷⁰ Bei der Beschreibung des Afroamerikanischen in *The Color Purple* folge ich den Merkmalsauflistungen von Hans Sauer (1994) und Eva Boesenberg (1999), ergänze sie aber mit eigenen, für meine weitere Analyse relevanten Textbeispielen. Die Hervorhebungen in den Beispielen stammen, soweit nicht anderweitig gekennzeichnet, von mir.

¹⁷¹ Vgl. Green 117-9.

Personalpronomens *us* anstelle des subjektivischen *we* in der ersten Person Plural (z. B. „*Us can spend the day celebrating each other*“, 261)¹⁷² aus. Die interessantesten und vielschichtigsten Spezifika des Afroamerikanischen in *The Color Purple* beziehen sich auf die Konjugation von Verben zur Indikation von Tempora. So entfällt das Endungs-s in der dritten Person Singular, während es in den anderen Personalformen angehängt wird (z. B. „*Squeak sing, They calls me yellow [...]*“, 91, Hervorhebung des Originals), wird die Konjugationsform für die dritte Person Singular *is* generalisierend für alle Formen von *to be* verwendet (z. B. „*[Y]ou know how niggers is*“, 248) oder wird das Kopula *to be* vollständig omittiert (z. B. „*She ugly*“, 10). Ferner entstehen durch den Wegfall von Endungen bei den Präteritumformen regelmäßiger Verben und beim Partizip Perfekt Verwischungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sofern diese Zeiten nicht anderweitig kontextuell markiert sind.¹⁷³ Darüber hinaus findet sich der für die afroamerikanische Sprache charakteristische¹⁷⁴ aspektuelle Marker *done* in Kombination mit Partizip-Perfekt-Formen für (kürzlich) abgeschlossene Handlungen (z. B. „*I sure hope you done change your mind*“, 9).

Auf Syntaxebene lassen sich vor allem Doppel- und Mehrfachverneinungen (z. B. „*I don't write to God no more*“, *TCP* 173) häufig in Kombination mit dem Negator *ain't* anstelle der Standardformen von *be/have not* (z. B. „*You telling me God love you, and you ain't never done nothing for him?*“, 174) konstatieren. Bei den von Hans Sauer ebenfalls erwähnten stilistisch-syntaktischen Elementen wie kurzen Sätzen, Ausrufen und Wortwiederholungen handelt es sich meines Erachtens nicht um Spezifika der afroamerikanischen Sprache, sondern um Mündlichkeitsformen, die in jeder anderen Sprache ebenso auftreten könnten.

Neben den für die dem Mündlichen entlehnte Schriftsprache der Protagonistin ebenfalls erwartbaren umgangssprachlichen und Slangwörtern bzw. -wendungen, die sowohl dem Standardamerikanischen als auch dem Südstaatendialekt und insbesondere dem Afroamerikanischen entstammen, fällt die Häufung nuancierter Farbbeschreibungen

¹⁷² Sauer (132-3) nennt weitere Besonderheiten bei der Verwendung der Pronomina: bei den Personalpronomen die Ersetzung von *he* und *I* durch *him* bzw. *me*, die auch für den Südstaatendialekt gebräuchliche Verkürzung von *you all* zu *yall* sowie bei den Possessivpronomen die Verwendung von *yourn* statt *yours*. Da das Auftreten dieser Merkmale im Roman lediglich tendenzieller Natur ist, eignet sich die Nennung dieser Merkmale zum Beleg für die detaillierte Darstellung des Afroamerikanischen in *The Color Purple*, ist aber für die tiefer gehende Analyse in dieser Arbeit nicht relevant.

¹⁷³ Diese Unmarkiertheit von Tempora stellt Sauer (135) in Tendenz auch für die Futurformen *will* und *going to* (bzw. in afroamerikanisierter Form *gonna/gon*) fest, die in *The Color Purple* hin und wieder wegfallen.

¹⁷⁴ Vgl. Green 60-3.

auf, die dem semantischen Feld des Schwarz-Seins zugeordnet werden können. Beispiele dafür sind: „Shug Avery black as my shoe“ (TCP 21), „I’m roasted coffee bean color now“ (28), „Clear medium brown skin, gleam on it like good furniture“ (31) und „Lips look like black plum“ (44).

Kontrastiert wird Celies Vernakularsprache und -stil in der zweiten Romanhälfte mit dem Standardamerikanischen der Briefe ihrer Schwester Nettie. Die Briefe, die Celie mit Shugs Hilfe anhand des Poststempels in die richtige Reihenfolge bringt, sind nicht datiert, und nur gelegentlich lässt sich aus Celies Hinweisen schließen, wie viel Zeit zwischen einzelnen Briefen vergangen ist. Neugierig, die ihr jahrelang von ihrem Ehemann vorenthaltenen Lebenszeichen ihrer Schwester zu lesen, zitiert Celie die ersten fünf Briefe unkommentiert nacheinander. Zusammen mit Celie erfahren die Leserinnen und Leser von Netties Flucht vor Celies Ehemann, von der Pastorenfamilie, bei der sie Zuflucht fand, und von ihrer Missionsreise nach Afrika, zu der sie zusammen mit ihrer neuen Familie aufbrach. Während die ersten drei Briefe offensichtlich ganz in der Nähe von Celies Zuhause in dem Städtchen, in dem die Pastorenfamilie lebte, verfasst wurden, hat Nettie die restlichen aus Afrika versandt. Mit der in den ersten fünf Briefen nachgezeichneten wachsenden räumlichen Distanz von ihrer Vergangenheit – und sicherlich unter dem edukativen Einfluss des belesenen Reverend Samuel und seiner Frau – verändert sich Netties Duktus. Enthält der erste Brief noch sechs dem Afroamerikanischen zuordenbare Merkmale (z. B. „He ain’t no good“, „[w]hen we was“, „[y]ou know how he do“, 114), sind es im zweiten noch drei, und in den Briefen drei und vier findet sich jeweils nur noch ein vom Standard abweichendes Merkmal. Danach verwendet Nettie ausschließlich das Standardamerikanische. Gleichzeitig nehmen sowohl die Briefe selbst als auch deren Sätze in Länge und inhaltlicher wie grammatikalischer Komplexität zu. Netties stilistische Eloquenz und ihre Verwendung des Standardamerikanischen können für die Leserinnen und Leser keine Überraschung sein, war es doch Nettie, wie aus Celies Briefen an Gott hervorgeht, im Gegensatz zu ihrer Schwester vergönnt, ihre schulische Ausbildung abzuschließen. Nichtsdestotrotz könnte der Entfremdungseffekt trotz der sanften Überleitung durch die mit jedem Brief weniger werdenden Marker des Afroamerikanischen für die Leserinnen und Leser gewaltiger nicht sein. Obwohl diese aufgrund mangelnder literarischer Vorerfahrung mit der durchgängigen Verwendung des Afroamerikanischen – *The Color Purple* ist der einzige Roman seiner Art – nicht vertraut sein dürften, gelingt es ihnen bis zur Mitte des Romans, sich in der für sie fremdartigen sprachlichen Atmosphäre zu akklimatisieren. Das Afroamerikanische ist zur Standardsprache der sprachlichen Lektüreerfahrung geworden. Bereits mit Netties erstem

Satz geht es den Leserinnen und Lesern dann aber so wie später Celie, als sie ihre Schwester nach Jahrzehnten wieder trifft und Netties Sprache für „a little funny“ (262) befindet. Wieder sind die Leserinnen und Leser gezwungen, sich auf eine Sprache einzulassen, die im Lektürekontext fremd wirkt. Celie versichert ob der Verständigungsbarriere mit ihrer Schwester: „but us gitting use to it“ (262) – ein Gewöhnungseffekt, der bei den Leserinnen und Lesern aber bis zum Romanende ausbleibt. Denn wenn die Leserinnen und Leser nach den ersten fünf Briefen bzw. 15 Seiten in Celies Sprache zurückkehren, drängen sich – das gilt für Schwarze wie Weiße Leserinnen und Leser gleichermaßen – angesichts der, bis hierhin, doppelten Entfremdungserfahrung folgende Fragen auf: Was ist in sprachlicher Hinsicht als Standard anzusehen? Wer definiert bzw. worin definiert sich, welche Sprache *die* Standardsprache ist? Die sich anschließende, teilweise hochfrequente Alternation zwischen Netties und Celies Briefen potenzieren diese Wirkung. Neben den Implikationen der Umkehrung tradierter Sprachhierarchien für die bereits angedeutete und analytisch noch zu elaborierende Dekonstruktion von Stereotypen ist mit der geschilderten Entfremdungserfahrung der Leserinnen und Leser ein erstes gewichtiges Argument dafür geliefert, dass *The Color Purple* mitnichten Leserpassivität generiert, sondern diese gar nicht erst zulässt.

In der Tat ist die Sprache in Walkers Roman Teil einer leserlenkenden Strategie, deren Ziele die Erwirkung einer Einstellungsveränderung beim Leser und, in deren Fortführung, gesellschaftliche Transformation unter dem Credo Einheit in Vielfalt sind. Diese Maxim wird in der Sekundärliteratur primär auf Walkers Darstellung von Geschlechterrollen projiziert; dass Walker der patriarchalischen Welt, die sie zeichnet, mit Celies Sprache eine immer kämpferischere, durchsetzungsvermögendere weibliche Stimme entgegenstellt, ist hinreichend diskutiert worden (z. B. Hite, Kaplan, Y. Johnson, Colton). Mit der Umkehrung der sprachlichen Hierarchie wird dem Leser aber auch die sprachliche Dimension im Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß bewusst, in Walkers Worten: „the depth of the conflict between us and our oppressors and the centuries it has not at all silently raged“ („Coming In“ 63). Die voranstehend beschriebene sprachliche Entfremdungs- und Konfusionserfahrung der Leserinnen und Leser ermöglicht Distanzierung von den Lesererwartungen an literarische Sprache. Sie ist jedoch nur der erste Schritt in der strategischen Lenkung der Leserschaft hin zur Erkenntnis des Werts von Einheit in Vielfalt, die sich in der sprachlichen Dimension von *The Color Purple* in der Legitimität beider Sprachen, von Netties Standardamerikanischem und Celies Afroamerikanischem, konstruiert. Mit der unmittelbar zu Beginn der Lektüre einsetzenden Reaktion der Leserinnen und Leser auf den Text ist die Tür zu weiterer Interaktion mit

dem Text geöffnet; die Distanzierung vom Gewohnten schafft Raum für Annäherung an das Fremde. Tatsächlich geht Walker in einem zweiten Schritt in eine Strategie sprachlicher Nähe über, die sie über die Konzeption des Erzählten als Briefroman und in diesem Rahmen über die Appropriation der traditionellen Mündlichkeit des Afroamerikanischen als „speakerly text“ umsetzt. Sowohl das Briefeschreiben als auch der Sprechakt sind sich zwischen einem Emittenten und einem Rezipienten aufspannende Nähediskurse, die aufgrund ihrer begrenzten Raum-Zeit-Personen-Deixis einen Raum von Privatheit und einen Realitätseffekt schaffen. Das gilt selbst für die im Briefroman erzeugte „Faktizitätsfiktion“ (Nickisch 189), in der weder der Schreibende noch der Adressat, weder Schreibanlass noch Schreibgegenstand real, für den Leser als notwendigerweise am Handlungsverlauf beteiligtes „kombinierend-ordnendes [...] Bewusstsein“ (189) dennoch glaubwürdig und vertrauenswürdig sind. Damit sei der Leser nicht etwa voyeuristisch anmutender Teilnehmer an den geschilderten Ereignissen, sondern sinnkonstituierendes Element in der Reflexion über das Erzählte, die für Briefeschreiber wie Celie selbst oftmals wichtiger sei als die Ereignisse selbst (188-9).¹⁷⁵ Voraussetzung für die Teilnahme von Leserinnen und Lesern am Erzählten ist, dass sie der Sprache des Schreibenden mächtig sind. Die Rekurrenz auf Hurstons ideale Leserschaft in *Their Eyes Were Watching God* ist evident. Walker geht jedoch – optimistischer als Hurston – davon aus, dass potenziell jedem Leser diese Fähigkeit anziehbar ist, wodurch der ideale Adressatenkreis anders als bei Hurston nicht auf Schwarze Frauen beschränkt bleibt.

Dass sich in *The Color Purple* auch nicht-afroamerikanischsprachige Leser angesprochen fühlen können, gelingt durch die Konzentration der Merkmale des Afroamerikanischen auf eine überschaubare Auswahl und durch die konsistente Verwendung dieser ausgewählten Merkmale. Beides bietet Orientierungspunkte in einer für standardsprachliche Literatur gewohnte Leserinnen und Leser zunächst fremden Sprache. Dem Lese- und Verstehensfluss dient auch der sparsame Umgang mit phonologischen Merkmalen, die sich ob der Vielzahl an auditiven Wahrnehmungs- und in folge dessen Verschriftlichungsmöglichkeiten grundsätzlich jedweder Eindeutigkeit in der Leserwahrnehmung widersetzen. Zudem deutet gerade die Vorenthaltung gut darstellbarer und gemeinhin stark mit dem Afroamerikanischen assoziierter Aussprachecharakteristika

¹⁷⁵ Diese indirekte Art der Leserlenkung in Form der Involvierung des Lesers durch Suggestion von Unmittelbarkeit führt Gabriele Kalmbach in *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit* (1996) als Grund für die Hochkonjunktur von Dialogromanen im 18. Jahrhundert in Deutschland an (90). Für monologische Strukturen wie in *The Color Purple* scheint diese Strategie gleichermaßen zu funktionieren.

wie dem Austausch des stimmhaften Lauts *th* durch *d* darauf hin, dass die Erzeugung der Illusion eines „authentischen“ Settings einmal mehr auch in *The Color Purple* nicht oberster Anspruch der Verwendung der afroamerikanischen Sprache ist.

Die beschriebene Nähe-Distanz-Dialektik ist mehr als ein Mittel zur Evokation von identifikatorischer und emotionaler Teilnahme am Erzählten. Felipe Smith weist in Anlehnung an Iser's *Theorie ästhetischer Wirkung* auf die Funktion des Lesers als implizit textvervollständigendem Akteur hin: „[Walker's] strategy makes a place for the reader, too, conceiving the reader as a past, present, future potentiality whose presence and participation fulfill the text [...]“ (111). In Anbetracht der Tatsache, dass alle Briefkommunikation im Roman eindimensional bleibt, da weder Celie noch Nettie Antworten auf ihre Briefe erhalten, entsteht Sinn, abseits von der persönlichen Bedeutung des Schreibens für Celie, erst dadurch, dass die Leserinnen und Leser die bruchstückhaften Informationen beider Schreiberinnen zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügen. Wenn Boesenberg konstatiert, dass sich Celie und Nettie quasi im Leser treffen (280), bedeutet das sprachlicherseits zugleich, dass im Leser das Afro- und das Standardamerikanische eine Symbiose eingehen, deren Potenzial zur Konstruktion von Bedeutung weit über das Verstehen des Romans hinausgeht. Die Entwicklung von Celies weiblicher Stimme vollzieht sich im Austausch mit anderen, ihr Mut zusprechenden und ihr als positives oder negatives Vorbild dienenden Frauen, die mit Celie in verschiedenen Sprachen in Kontakt treten: Shug Avery im Afroamerikanischen, Nettie im schriftsprachlichen Standardamerikanisch, andere wie Miss Millie in Dialekten der Weißen Dorfgemeinschaft. Celie versteht offensichtlich alle diese Sprachen, reflektiert die ihr verschiedensprachlich kommunizierten Inhalte und konstruiert neue Bedeutung für ihr Leben. Gleiches kann für den Leser gelten, dem die bilinguale Lektüre zum einen neue sprachliche Verstehenshorizonte und zum anderen Reflexionsmomente über die Legitimität beider Sprachen eröffnet hat. Damit ist die Basis für eine auf die Erkenntnis von Einheit in Vielfalt zielende Leserlenkung gegeben, die R. Erin Huskey als „gospel ideology“ (98) bezeichnet: Der Leser reagiere auf den Text, werde Teil des Textes, erlebe persönliche Transformation und sei dann in der Lage, gegenüber der Gesellschaft persönliches Zeugnis abzulegen (98-9). Übertragen auf *The Color Purple* bedeutet dies: Leserinnen und Leser reagieren durch die beschriebene sprachliche Entfremdung auf den Text, werden mittels Nähesprache Teil des Textes, erleben potenziell persönliche Transformation, indem sie über sprachliche Hierarchien reflektieren, und sprechen über diese Erfahrung mit anderen. Nur so lässt sich laut Huskey für Walker gesellschaftlicher Wandel – ob in Bezug auf Geschlechterrollen oder wie in der Sprachenfrage impliziert im Hinblick auf das Verhältnis

zwischen Schwarz und Weiß – vollziehen: „If one does not know how to make new meaning for language, forms, and constructs and wrest them from their ability to oppress entire groups of people and suppress individual voice, one cannot effect lasting and meaningful social change“ (98).

Die Leserinnen und Leser schon früh im Roman sprachlich für den Konstruktcharakter von Standard und Nicht-Standard und damit von „Selbst“ und „Fremdem“ sensibilisiert habend, enttarnt Walker sodann die sich für die Schwarzen und Weißen Teile der Gesellschaft im ruralen Süden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in *The Color Purple* ergebenden Folgen der Unfähigkeit, Bedeutung aus fremdartig Erscheinendem zu konstruieren. Diese Folgen sind zum einen die Manifestation rassistischer Stereotypen, die als Rechtfertigungsgrundlage für die Unterdrückung der Minderheit durch die Mehrheit dienen, und zum anderen die Internalisierung jener Stereotypen durch das unterdrückte Individuum und infolge dessen die Suppression selbstständiger Identitätsbildung. Mittel für beides ist wiederum die Sprache, die, wie M. Teresa Tavormina in „Dressing the Spirit: Clothworking and Language in *The Color Purple*“ zusammenfasst, Medium zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung ist: „[...] L]anguage displays the inner self, giving shape to thought and feeling, defining yet covering them, significantly influencing other’s perceptions of that self. Like a membrane, like skin, language simultaneously connects and divides self to and from others“ (220). So ist Sprache auch in *The Color Purple* wesentlicher Faktor für Fremdwahrnehmung bzw. -bewertung und Trennlinie zwischen Schwarz und Weiß, was sich insbesondere in Darlenes gegenüber Celie praktiziertem Sprachkorrektivismus äußert:

Plus, Darlene trying to teach me how to talk. She say US not so hot. A dead country give-away. You say US where most folks say WE, she say, and peoples think you dumb. Colored peoples think you a hick and white folks be amuse. (TCP 194)

Das Afroamerikanische wird offensichtlich in der Wahrnehmung der die Definitionshoheit über sprachliche Korrektheit und Legitimität für sich beanspruchenden standardsprechenden Weißen Mehrheit mit Dummheit, Primitivität und Komik assoziiert. Schwarze, die dieser auf Sprache beruhenden Stereotypisierung entgehen wollen, sprechen wie George Harris in *Uncle Tom’s Cabin* die Standardsprache bzw. bemühen sich wie Darlene um die Eliminierung von allzu auffälligen Sprachenmarkern. Die stereotype Gleichsetzung des Afroamerikanischen mit Ungebildetheit und Simplizität im Denken scheint auch *The Color Purple* innezuwohnen, indem Celies stark afroamerikanisierten und zugleich kurzen, oft elliptischen Sätze mit durchweg kommentatorischem, auf ihre häusliche Erlebenswelt beschränktem Inhalt den standardsprachlichen, inhalts- und

reflexionsschweren Haupt-Nebensatz-Konstruktionen ihrer schulisch gebildeteren und welterfahrenen Schwester Nettie gegenübergestellt werden. Jene Assoziation mit geistiger Unterlegenheit wird im Verlauf von Celies Reifeprozess schwächer. Denn ihr Zugewinn an Wissen – nicht im klassischen Sinne eines Buchwissens zwar, sondern durch Sammlung von Selbstkenntnis und Weltwissen im Austausch mit starken, selbstbewussten Frauen, über eigene Erfahrungen jenseits des Zuhauses (Memphis) und über zugetragene Informationen und Erfahrungen (Netties Briefe) – sowie Celies zunehmende Fähigkeit zur Selbstreflexion gehen nicht mit der Anpassung ihrer Sprache an das Standardamerikanische einher. Völlig aufgelöst wird die Analogie zwischen geistiger Unterlegenheit und stark mit Markern des Afroamerikanischen durchzogener Sprache schließlich durch die Lebhaftigkeit und Poesie von Celies Duktus, durch die mit jedem Brief das Potenzial des Afroamerikanischen als literarische Sprache weiter entfaltet wird. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür findet sich, als die in ihrem Selbstbewusstsein gereifte Celie sich und ihr Äußeres gegen Ende des Romans in einem Brief an Nettie im Spiegel reflektiert:

My skin dark. My nose just a nose. My lips just lips. My body just any woman's body going through the changes of age. Nothing special here for nobody to love. No honey colored curly hair, no cuteness. Nothing young and fresh. My heart must be young and fresh though, it feels like it blooming blood.
(TCP 235)

Gegenüber dieser zugleich an rhetorischen Stilmitteln – Alliterationen, Anaphern, Antithesen und Wiederholungen – dichten und gedankenklar schnörkellosen Sprache in Celies vorletztem an Nettie gerichteten Brief wirkt Netties beschreibend sachlicher Stil plötzlich nüchtern und bar emotionaler Impulsivität. Damit wird die mehrfach im Roman repetierte Assoziation von Weiß-Sein mit Nacktheit¹⁷⁶ auch auf die Sprache der Weißen übertragen, deren standardisiertes Repertoire qua Lebendigkeit der auch von Hurston (vgl. Seite 111 dieser Arbeit) konstatierten Metaphorik des Afroamerikanischen unterlegen ist. Die Suggestion afroamerikanischer sprachlicher Überlegenheit ergänzt die von Lauren Berlant in „Race, Gender, and Nation in *The Color Purple*“ (1993) vorgeschlagene Lesart des Romanendes, an dem die Erläuterung von Celies Stiefsohn zum amerikanischen Unabhängigkeitstag als „history“ (TCP 261) abgetan wird und damit, so Berlant (231-2),

¹⁷⁶ Diese Assoziation wird in *The Color Purple* auf die Sprache des afrikanischen Stammes der Olinka, bei dem Nettie lebt, zurückgeführt: „Their [the Olinka's] word for naked is white. [...] B]lack people can not be naked because they cannot be white“ (TCP 249). In Bezug auf das Anpassungsverhalten Schwarzer Frauen in den Vereinigten Staaten konstatiert Olinka-Mädchen Tashi deshalb: „They bleach their faces [...]. They fry their hair. They try to look naked“ (252).

die qua nationaler Identität Unterlegenheit der politisch konstruierten Identität der Angloamerikaner gegenüber der *Blackness*, die sich die afroamerikanische Minderheit inmitten feindlichster Umstände der Sklaverei und der in deren Anschluss fortgesetzten Diskriminierung erkämpften, beschrieben wird. Dass es Walker in *The Color Purple* vor allem um die Schaffung eines Bewusstseins für die eigene afroamerikanische Identität geht, zeigt sich nicht nur in der auffälligen Abwesenheit der Weißen Gemeinschaft im Roman, sondern einmal mehr auch sprachlicherseits. So drückt sich in Celies Verweigerung gegenüber Darlenes sprachlichem Umerziehungsversuch die von Tavormina beschriebene Bedeutung von Sprache für Selbstwahrnehmung und Selbstreflexion aus:

Every time I say something the way I say it, she correct me until I say it some other way. Pretty soon I feel like I can't think. My mind run up on a thought, git confuse, run back and sort of lay down.
(TCP 194)

Sich in einer anderen Sprache als der eigenen ausdrücken zu *müssen*, erzeugt Konfusion; eine Erfahrung, die die Leserinnen und Leser zu diesem Lektürezeitpunkt bereits nachvollziehen können. Mehr noch wird hiermit, wie Alice Walker in „Coming In From the Cold“ selbst erläutert hat, Celies afroamerikanische Sprache als unabdingbarer Teil ihrer afroamerikanischen Identität identifiziert: „Celie is created out of language. In *The Color Purple* you see Celie because you ‚see‘ her voice. To suppress her voice is to complete the murder of her. [...] Her being is affirmed by the language in which she is revealed [...]“ (64).

Dass sich die in *The Color Purple* dargestellte spezifische *Blackness* nicht nur über das Erleben der persönlichen Realität, sondern über in die Gegenwart hineinwirkende Erfahrungen der Vorfahren konstituiert, findet, so Walker weiter, Ausdruck in der prävalierenden Gegenwartlichkeit des Afroamerikanischen: „[...] It is truly astonishing how much of their [the ancestors'] language is present tense, which seems almost a message to us to remember that the lives they lived are always current, not simply historical“ („Coming In“ 60). Diese Verwischung und Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, die sich in *The Color Purple* konkret im Wegfall von Endungen bei den Präteritumformen regelmäßiger Verben und beim Partizip Perfekt manifestieren, werden von Celie aber auch auf die durch Vergangenheit und Gegenwart bedingte Zukunft erweitert. In Celies vorletztem Satz – „And us so happy“ (TCP 261) – drücken sich durch den Wegfall der Zeitform des Verbs *to be* zugleich der gegenwärtige Glückszustand ihrer wiedervereinten Familie, der unbedingte Glaube an das Andauern dieses Zustands in der Zukunft sowie die Überwindung vergangener leidvoller, schmerzhafter und entbehrungsreicher Erfahrungen aus. An anderer Stelle wird, wiederum um einen

Entwicklungsschritt Celies in der Ausbildung ihres Bewusstseins für ihre Identität als Schwarze und Frau zu markieren, durch die Einsetzung von *to be* eine Entzeitlichung reversiert, die zuvor durch den Wegfall eben jenes Verbs erzeugt wird. Als Celie von ihrem Ehemann, Mr -----, die Herausgabe ihr möglicherweise noch vorenthaltener weiterer Briefe ihrer Schwester fordert, wehrt dieser jedweden Anspruch ihrerseits unter Verweis auf ihre angebliche Identitätslosigkeit als Schwarze, arme, hässliche Frau ab: „Who you think you is? He say. [...] Look at you. You black, you pore, you ugly, you a woman. Goddam, he say, you nothing at all“ (187). Durch Omittierung der Verbialformen von *to be* impliziert Mr ----- einen aus seiner Sicht für Celie niemals endenden Zustand des Nichts-Seins. Celies Konter schwächt sein Argument, indem sie seine Aussage durch Hinzufügung von *to be* in der ersten Person Singular auf die Gegenwart beschränkt: „I’m pore, I’m black, I may be ugly and can’t cook [...]. But I’m here“ (187). Damit erklärt Celie nicht nur vehement ihre Daseinsberechtigung als Mensch unabhängig von äußerlichen Merkmalen und persönlichen Fähigkeiten, sondern macht unmissverständlich klar, dass ihr innerfamiliäres Unterdrücktsein an dieser Stelle beendet ist. Zwar geht damit nicht die Aufhebung der gesellschaftlichen Marginalisierung als Frau und als Schwarze einher, doch ist mit der expliziten Verortung dieses Zustands im Jetzt die Möglichkeit auf Änderung zumindest nicht ausgeschlossen. Damit bietet Walker ihren Schwarzen Leserinnen nicht nur Impetus, über den Wert der eigenen Identität nachzudenken, sondern plädiert auch für die Fortführung des Kampfes für umfassende Gleichberechtigung, gleich wie viel Widerstand er erfährt und gleich wie lange er dauern mag. Dies ist sicherlich eine implizite Aussage, die, obschon vor über 30 Jahren formuliert, in Anbetracht der auch im Jahr 2017 in den Vereinigten Staaten von Amerika tief verwurzelten Diskriminierung gegen Schwarze nachhallt. Die sprachlichen Nuancen, die Walkers kämpferisches Plädoyer erst hervorbringen, lassen sich überdies nur mit dem Afroamerikanischen schaffen. Weder im Standardamerikanischen noch im Deutschen lässt sich allein über Verbialkonstruktionen Wirkung mit dieser zeitlich-inhaltskonstituierenden Dimension erzielen. Dies unterstreicht erneut den sprachlichen Reichtum des Afroamerikanischen.

Mit dem oben beschriebenen verbalen Aufbegehren gegen ihren Ehemann durchbricht Celie die Stille, die Celies Verhalten gegenüber den sie unterdrückenden Menschen kennzeichnet und die in der Kritik, insbesondere von Afroamerikanerinnen, vielfach als nicht nachvollziehbare, unrealistische Passivität gewertet worden ist. Trudier Harris sieht insbesondere im Vergleich zur Extremform des Unterdrücktseins Schwarzer Frauen unter der Sklaverei keine Rechtfertigung für Celies Nicht-Agens: „Even slave women who found themselves abused frequently found ways of responding to that – by

running away, fighting back, poisoning their masters, or through more subtly defiant acts such as spitting into the food they cooked for their masters. They did something“ (157). Dagegen lassen sich geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse zum tatsächlichen Zugehen auf Südstaaten-Plantagen halten. So beschreibt Blassingame in *The Slave Community* (1979) anhand historischer Beispiele zum Umgang von Sklavinnen und Sklaven mit ihrem Schicksal, wie nicht wenige Sklaven aufgrund der von ihnen erlittenen physischen und psychischen Gewalt entweder dem Wahnsinn verfielen oder derart verzweifelten, dass sie von der körperlichen wie geistigen Überlegenheit der Weißen „Rasse“ überzeugt waren und sich ihrer schwarzen Hautfarbe schämten (298-303). Das Gefühl der Scham und Stigmatisierung ob ihrer „roasted bean coffee color“ (TCP 28) im Vergleich etwa zu ihrer sehr viel hellhäutigeren Schwägerin Sophia kennt auch Celie. In ihrem begrenzten Weltwissen ist eine schwarze Hautfarbe so sehr mit weiblicher Hässlichkeit und Minderwertigkeit verknüpft, dass sie – wie viele andere Frauen um sie herum – die Faszination um Shug Avery zunächst gar nicht verstehen kann: „She [Shug] black as tar“ (52). Celie weiß schlicht nicht, dass die Assoziation von heller Haut und Schönheit keine naturgegebene, sondern eine vom Menschen konzipierte ist. Das Selbstverständnis, in dem Celie aufwächst, ist das von ihrem Stiefvater kultivierte: „She ugly. [...] She ain’t smart either. [...] She tell lies“ (10). Celie weiß nicht, dass Fremdbild und Selbstbild nicht deckungsgleich sein müssen, weil sie die ihr von Geburt an zugeschriebenen Stereotypen vollkommen internalisiert hat. Genauso ahnungslos ist sie anfangs, dass sie sich gegen die physische und sexuelle Gewalt, die ihr widerfährt, wehren darf. In Ermangelung von erwachsenen Vorbildern – ihre Mutter lässt bis zu ihrem frühen, für sie erlösenden Tod alle Gewalt ebenfalls über sich ergehen – tut Celie das einzige, was sie tun kann: Sie schreibt ihre Erlebnisse auf. Somit ist Celie keineswegs passiv. Denn für den Schreibenden selbst ganz und gar Unverständliches aufzuschreiben – „Maybe you [dear God] can give me a sign letting me know what is happening to me“ (3) – und damit zugleich Nicht-Selbstverständliches zu leisten – Celie glaubt, sie sei dumm, und sie verfügt über eine begrenzte schulisch ausgebildete Lese-/Schreibkompetenz –, zeugt von dem unbewusst vorhandenen Willen zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Erlebten. Zugleich ist das Schreiben, um den Rückbezug zu Trudier Harris’ Vergleich mit dem Verhalten weiblicher Sklaven herzustellen, im historischen Kontext der Sklaverei gerade als (Macht-)Mittel jener Versklavten, die sich gegen ihr Schicksal auflehnten, zu sehen. So legen autobiografische Schriften wie jene von Frederick Douglass (*My Bondage and My Freedom*, 1855) oder Harriet Jacobs (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861) Zeugnis von der Relevanz der Alphabetisierung für die Flucht aus der Versklavung ab.

Am Ende von *The Color Purple* kann für – Weiße wie Schwarze – Leserinnen und Leser, die sich in der Anrede des letzten Briefes von Celie noch einmal unmissverständlich angesprochen fühlen dürfen („Dear Everything“, TCP 259), der gleiche Erkenntnisgewinn stehen wie jener, den Carla Kaplan für Celie bereits zur Mitte des Romans feststellt:

Only after Celie has discovered Nettie’s hidden letters and learned, therefore, that there *are* hidden, unofficial, even silent stories to be recuperated from behind the official – and false – narratives that obscure them does she begin to ‚fight back‘ with her own self-narrations (127, Hervorhebung des Originals).

Durch Dekonstruktion von Schwarzenstereotypen als „falsche Narrative“, denen mit der Vertonung der stummen, da inoffiziellen Stimme der afroamerikanischen Sprache eine *Blackness* gegenüber gestellt wird, eröffnet sich für den Leser eine neue Dimension der Wahrnehmung und Perspektive, die für Schwarz und Weiß gleichermaßen Grundlage für das Schreiben von eigenen Narrativen im Sinne von Walkers Ideologie der Einheit in Vielfalt ist. Zugleich manifestiert sich in der Entlarvung der defektiv konstruierten Natur von Normen und Standards, sowohl in Bezug auf Hautfarbe als auch in sprachlicher Hinsicht, die von Amy Robinson für Situationen des *racial passing*¹⁷⁷ definierte grundlegende Erkenntnis: „[T]he visible is never easily or simply a guarantor of truth“ (719). Walker ergänzt jene trügerische Sichtbarkeit um die nicht minder fehlleitende auditive Wahrnehmung.

The Color Purple ist folglich der Versuch, erstens durch Dekonstruktion von bei Weißen Leserinnen und Lesern möglicherweise angelegten Schwarzenstereotypen und zweitens durch Konstruktion eines gemeinschaftsstiftenden Bewusstseins bei Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern für ihre spezifische afroamerikanische Identität die durch rassistische und patriarchalische Strukturen innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaft zementierte (Selbst-)Marginalisierung zu durchbrechen:

[... T]o give voice to marginality – to let the margins *speak* – is to mix a metaphor intolerably, for a speaking margin cannot be a margin at all and in fact threatens to marginalize what has hitherto been perceived as the center. Or, rather, such a phenomenon tends to destabilize precisely the hierarchical oppositions that give margin and center clearly demarcated meanings. (Hite 122, Hervorhebung des Originals)

¹⁷⁷ Für eine Definition des Passing vgl. Seiten 35-6 sowie Kapitel 4 dieser Arbeit.

Wie Zora Neale Hurston erachtete Walker die Sprache ihrer Vorfahren¹⁷⁸ als dazu am besten geeignetes Mittel. In der Bedeutung, die erstens dem Afroamerikanischen als literarische Sprache und zweitens der *oral tradition* als Medium der selbsttheilerischen Verarbeitung von Erlebtem für das *afroamerikanische, weibliche* Individuum zukommt, bezieht Walker sich im Sinne des Gates'schen „signifying“ auf Hurstons *Their Eyes Were Watching God*. Wie Janie verarbeitet Celie ihre traumatischen Kindheitserfahrungen erzählerisch. Wie Janie tut sie dies in ihrer eigenen Sprache. Walker erweitert den Wirkungskreis des Erzählens jedoch über das afroamerikanische Individuum hinaus auf die Ebene der Gemeinschaft der Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner, indem die Mündlichkeitstradition im Sinne eines *zueinander* und *miteinander* Sprechens zum höchsten Gut für die Romanfiguren wird. Celies persönliche Entwicklung wird maßgeblich von den Erfahrungsschätzen, die Shug, Squeak und nicht zuletzt Nettie mit ihr teilen, geprägt. Zugleich ist (annähernd) gleichberechtigte Konversation in der Beziehung zwischen Celie und Mr. ----- der Schlüssel zum Miteinanderauskommen. Kritiker wie Carla Kaplan stören sich vor allem an der angeblich mangelnden Glaubwürdigkeit dieses Aufgehens einer missbräuchlichen, verletzenden Abhängigkeitsbeziehung in einem Miteinander als „conversational friends“ (141): „[B]y effacing difference altogether [...Walker is] creating as her utopia a homogenous world where everybody speaks the same language“ (137). Mag man qua Handlung ob der plötzlich eintretenden Familienzusammenführung den Begriff Utopie einführen können, geht er, wenn auf die Sprache bezogen, sowohl romanimmanent als auch für die Walker im Kontext Sprache vielleicht noch wichtigere Metaebene der Text-Leser-Beziehung völlig fehl. Der Roman endet alles andere als in sprachlicher Homogenität, wenn Celie von Verständigungsproblemen mit Nettie und ihrer Familie berichtet: „[They] speak a little funny“ (TCP 261). Indem Celie die sich daraus ergebende Kommunikationserschwerwis sogleich relativiert – „but us gitting use to it“ (261) –, wird gerade die Notwendigkeit der Verständigung in „derselben Sprache“ negiert und vielmehr die Legitimität von sprachlicher Diversität und die Bedeutung der Entwicklung von Strategien zum sprachlichen Brückenschlagen postuliert. Diese Botschaft ist auch die Essenz der didaktischen Lektüererfahrung, der Walker ihre Leserinnen und Leser – Schwarze wie Weiße – unterzieht. In der gezeigten Weise wird *im* Leser ein Dialog zwischen dem Afroamerikanischen und dem Standardamerikanischen in Gang gesetzt. Die Lektüre ist

¹⁷⁸ Walker, die selbst in Interviews durchweg das Standardamerikanische spricht, entnahm die Sprache von *The Color Purple* den Erinnerungen an ihre Kindheit im ruralen, südlichen US-Bundesstaat Georgia („Coming In“ 60-9).

folglich nur möglich, wenn der Leser sich auf beide Sprachen einlässt. Dies beinhaltet für Leserinnen und Leser, deren Muttersprache nicht das Afroamerikanische ist, auch die lektüresimultane Übersetzung aus der afroamerikanischen in ihre eigene Sprache. Hierdurch wird Translation zu einer möglichen Strategie sprachlichen Brückenschlagens. Durch diese sprachmittlerischen Lesestrategien erweitert Walker den Wirkungskreis ihres Romans auf der Leserebene schließlich auf das Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß, das ihrer Ansicht nach, genauso wie die Beziehungen ihrer Romanfiguren, vor allem an Misskommunikation krankt.¹⁷⁹ Die von Walker vorgeschlagene Lösung besteht in der Überwindung erstens der Unfähigkeit, sich kraftvoll zu artikulieren, und zwar, so wie Celie es tut, in der eigenen Sprache, und zweitens in der Überwindung der Unfähigkeit, andere sprechen zu lassen, gleich in welcher Sprache sie dies tun. Dieser Dialog über Sprachbarrieren hinweg gelingt Walker, weil sie ihn ihre Leserschaft, die Teil des Romans ist, selbst erleben lässt. Im völligen Kontrast dazu ist Kathryn Stocketts Roman *The Help* zu lesen, der bestenfalls die Illusion sprachlichen Brückenschlagens erweckt.

Die Sprache des Unterdrückers: Sprechen und Sprechen-Lassen in The Help

Kathryn Stockett hat mit ihrem Erstlingswerk *The Help* aus dem Jahr 2009 nicht die erste schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Leben Schwarzer Hausangestellter im Süden der Vereinigten Staaten von Amerika vorgelegt. Wie *The Help* in den 1960er Jahren im Bundesstaat Mississippi angesiedelt, erzählt etwa Ellen Douglas' *Can't Quit You, Baby* aus dem Jahr 1988 von der freundschaftlichen Beziehung zwischen einer Weißen *Southern Lady* und ihrer Schwarzen Haushälterin. Eine 1988 publizierte nonfiktionale Monografie von Susan Tucker, *Telling Memories Among Southern Women: Domestic Workers and Their Employers in the Segregated South*, enthält eine Sammlung von Interviews mit weiblichen Haushaltshilfen. Rebecca Sharpless' *Cooking in Other Women's Kitchens: Domestic Workers in the South, 1863-1960* von 2010 fasst die bisherigen Forschungsergebnisse zum Arbeitsverhältnis zwischen Hausangestellten und ihren

¹⁷⁹ Das Thema der fehlgehenden Kommunikation zwischen Schwarz und Weiß wird im Romans selbst bei weitgehender Abwesenheit Weißer Romanfiguren nur marginal und eher als Imperialismuskritik behandelt, wenn Nettie die Missverständnisse zwischen den Olinka und den Weißen, englischen Straßenbauunternehmern schildert (TCP 152-4).

Arbeitgebern vom Jahr der Abschaffung der Sklaverei bis in die Zeit der Bürgerrechtsbewegung zusammen.¹⁸⁰

Im Vergleich zu den genannten Werken ähnlicher Thematik wurde *The Help* jedoch ein Vielfaches mehr an öffentlicher Aufmerksamkeit zuteil. Grund dafür war der außerordentliche Verkaufserfolg des Romans, der von seiner Veröffentlichung in den USA im Februar 2009 bis zum Frühjahr 2011 über 100 Wochen ununterbrochen auf der Bestsellerliste der *New York Times* rangierte. Der Tenor der Vielzahl an in Zeitungen und Zeitschriften erschienenen wohlwollenden Rezensionen zum Roman ist mit folgendem Kommentar aus der US-amerikanischen Fachzeitschrift für Verlage und den Buchhandel *Publishers Weekly* schnell zusammengefasst: „What perfect timing for this optimistic, uplifting debut novel. [...] Assured and layered, full of heart and history, this one has bestseller written all over it“ (Rezension, *Publishers Weekly* o. S.). Herzerwärmend, optimistisch, hoffnungsvoll und geschichtsträchtig sind die im Lob für *The Help* dominierenden Attribute. Mit dem Blick zurück in die Zeit der „Rassen“-Trennung sehen nicht wenige Rezensenten den USA, die rassistisch motivierte Diskriminierung und Gewalt bis heute nicht hinter sich gelassen haben, einen Spiegel vorgehalten¹⁸¹ und vergleichen *The Help* ob seines Potenzials zur moralischen Bewusstseinschärfung mit Harper Lees *To Kill a Mockingbird* von 1960.¹⁸²

Kritische Stimmen blieben in den Medien vielfach unreflektiert, und das obwohl Stocketts Debütroman von afroamerikanischen Lesern durchaus mit Unmut rezipiert wurde, den die *Association of Black Women Historians* (ABWH) nach dem Erscheinen der Romanverfilmung 2011 in einer öffentlichen Erklärung kanalisierte. Das Statement richtete sich explizit an Leserinnen und Rezensenten und konterte deren Lob für die angeblich historische Stimmigkeit und den vermeintlichen Beitrag zur US-amerikanischen „Rassen“-Diskussion des Romans durch Kritik an der Stereotypisierung Schwarzer und der Trivialisierung der Erfahrungen Schwarzer Hausbediensteter in Roman und Film:

¹⁸⁰ Obschon der Tatsache, dass das Gros der sich mit dem Schicksal der afroamerikanischen *domestic workers* beschäftigenden (non-)fiktionalen Publikationen sich auf den Süden der USA konzentriert, waren (bzw. sind) auch im Norden Schwarze in Weißen Haushalten tätig. Darauf aufmerksam machte der bereits 1956 erstveröffentlichte Roman *Like One of The Family: Conversations from a Domestic's Life* von Alice Childress, die zwei fiktive Protagonistinnen in Konversation miteinander ihre Erfahrungen als Schwarze Hausmädchen in New York City schildern lässt.

¹⁸¹ Vgl. z. B. Memmott; Steinberg.

¹⁸² Vgl. z. B. Bates; Blackburn. Auf die (Nicht-)Vergleichbarkeit von *The Help* und *To Kill a Mockingbird* wird auf den Seite 171 in diesem Kapitel noch ausführlicher eingegangen.

Both versions of *The Help* [...] misrepresent African American speech and culture. Set in the South, the appropriate regional accent gives way to a child-like, over-exaggerated ‚black‘ dialect. [...] For centuries, black women and men have drawn strength from their community institutions. The black family, in particular provided support and the validation of personhood necessary to stand against adversity. We do not recognize the black community described in *The Help* where most of the black male characters are depicted as drunkards, abusive, or absent. Such distorted images are misleading and do not represent the historical realities of black masculinity and manhood.

Furthermore, African American domestic workers often suffered sexual harassment as well as physical and verbal abuse in the homes of white employers. [...] The film, on the other hand, makes light of black women’s fears and vulnerabilities turning them into moments of comic relief. („An Open Statement“ o. S., Hervorhebungen des Originals)

Zum Stereotyp degradiert fühlte sich auch Abilene Cooper, eine langjährige Hausbedienstete von Stocketts Bruder, die Stockett 2011 auf Schmerzensgeld verklagte, weil sie der Autorin vorwarf, ihre Lebensgeschichte als Vorlage für den fiktionalen Charakter Aibileen Clark missbraucht zu haben und überdies im Roman in verletzender, rassistischer Weise die Hautfarbe von Aibileen, alias Abilene, mit einer Kakerlake verglichen zu haben.¹⁸³

Die Autorin selbst definiert *The Help* im Nachwort zu ihrem Roman als das Produkt des Versuchs, eine Leerstelle in ihrer eigenen Lebensgeschichte imaginativ aufzufüllen. Stockett selbst war in Mississippi unter der liebevollen Fürsorge eines Schwarzen Hausmädchens aufgewachsen, das ihr die familiäre Aufmerksamkeit und Geborgenheit schenkte, die ihr die voneinander getrennt lebenden und zudem oft längere Zeit beruflich abwesenden Eltern nicht bieten konnten. Was dieser Geschichte fehlt, erkennt Stockett erst aus räumlicher (sie lebt zu diesem Zeitpunkt in New York) und zeitlicher Distanz: „[N]o one of my family ever asked Demetrie what it felt like to be black in Mississippi, working for our white family. It never occurred to us to ask. It was everyday life. It wasn’t something people felt compelled to examine“ (*TH* 451). Stockett gibt rückblickend zu, dass ihr die Perspektive der ihre Kindheit geprägt habenden Hauptbezugsperson und Quasi-Zieh Mutter und somit die andere Seite ihrer eigenen Geschichte fehlt, mit der aber ihre eigene Auseinandersetzung mit ihrer Kindheit erst vollständig und begreifbar für sie werden kann. Darin schwingt spürbar auch das latente Gefühl mit, sich durch die eigene bzw. familiäre Ignoranz an der „Rassen“-Diskriminierung und Segregation mit schuldig

¹⁸³ Cooper bezieht sich dabei auf folgende Stelle im Roman: „That night after supper, me and that cockroach stare at each other down across the kitchen floor. He big, inch, inch an a half. *He black. Blacker than me*“ (*TH* 189, meine Hervorhebung). Die Klage wurde abgewiesen, weil die gemäß dem *Statute of Limitations* geltende einjährige Frist zur Einreichung von Klagen überschritten worden war.

gemacht zu haben. Insofern ist *The Help* auch ein Stück Vergangenheitsbewältigung, wenn Stockett erklärt: „I’ve spent years imagining what her [Demetries’s] answer would be“ (451). Jene imaginierte Antwort ist *The Help*, worin Stockett mit Eugenia Phelan, genannt Skeeter, ihren fiktiven Alias entwirft. Die Parallelen sind evident: Als Skeeter nach ihrer Studienzeit in das Haus ihrer Eltern in Jackson, Mississippi, zurückkehrt, ist Constantine, die Haushaltshilfe ihrer Mutter und frühkindliche Bezugsperson für Skeeter, verschwunden, ohne dass Skeeter zunächst die Gründe dafür erfährt. Auf der Suche nach Antworten über den Verbleib von Constantine erhält Skeeter zunehmend Einblick in das Leben von Aibileen, die als Hausmädchen für eine von Skeeters Jugendfreundinnen arbeitet. Erstmals in ihrem Leben die ungleichen Lebensbedingungen von Schwarz und Weiß in ihrer Heimatstadt wahrnehmend – „I am starting to notice things“ (157) –, beginnt Skeeter, ein Buch über die Erfahrungen Schwarzer, weiblicher Haushaltshilfen zu Beginn der 1960er Jahre in Jackson zu schreiben. Damit beginnt für Skeeter – analog zu Stockett – eine Phase intensiver Auseinandersetzung mit den „Rassen“-Bildern und -Stereotypen, die ihrem eigenen Verhalten und ihrer eigenen Weltanschauung inhärent sind. In Erkenntnissen wie „I hadn’t thought of Aibileen as a reader before“ (85) oder „The colored part of town seems so far away when, evidently, it’s only a few miles from the white part of town“ (143) kommen die tradierte Verknüpfung von *Blackness* mit Ungebildetheit sowie die aus der Perzeption der Weißen Gesellschaft ausgeblendete Existenz der Schwarzen außerhalb deren Rolle als Angestellte zum Ausdruck.

Stellvertretend für die lange verstorbene Demetrie lässt Stockett in *The Help* die beiden Schwarzen Hausmädchen Aibileen und Minny zu Wort kommen; und zwar – wie Walker dies für Celie in *The Color Purple* tut – in ihrer eigenen Sprache, dem Afroamerikanischen. Wie Walker konzentriert sich Stockett bei der Darstellung des Afroamerikanischen weniger auf phonologische Merkmale, die sich etwa in Aibileens Sprache auf den Wegfall von Wortanfangssilben (z. B. *fore* statt *before*, TH 2; *em* statt *them*, 2) und einige Formen des Augendialekts (z. B. *tee-vee* statt *TV*, 19; *fella* statt *fellow*, 20) beschränken. Als solche quasi-phonologische Schreibungen lassen sich wohl auch die Formen *gone* bzw. verkürzt *on* für das Futur *going* (*to*) lesen (z. B. „Tomorrow, I’m on take early copies to all the women whose stories we put in. Miss Skeeter gone carry a copy up to the State Pen to Yule May“, 393).

Die gegenüber klanglichen Markern in *The Help* bevorzugten Eigenheiten des Afroamerikanischen bei Syntax und Morphologie beschränkt Stockett auf die prominentesten Charakteristika: doppelte Verneinungen (z. B. „I don’t say nothing“, TH 291), den aspektuellen Marker *done* in Verbindung mit dem Partizip Perfekt („[...] he

know he done lost this one [...]“, 17), die Ersetzung von *those* durch das Personalpronomen *them* (z. B. „Only three things them ladies talk about: they kids, they clothes, and they friends“, 6), existenzielle Konstruktionen mit *they* (z. B. „They’s two colored mens inside“, 14) sowie die Aufhebung deklinativer Unterschiede durch den Wegfall des Endungs-s in Verbformen der dritten Person Singular (z. B. „she do“ und „she love“, 184). Ebenso sticht der Gebrauch des Verbs *to be* hervor. Denn entgegen der allgemeinen Tendenz zur Omittierung der dritten Person Singular verwendet Aibileen *to be* in der dritten Person Singular Präsens *is* generalisierend für alle Personen (z. B. „crickets is cricking“, 192; „So we’s the same“, 200) – jedoch nie, wenn sie von sich selbst spricht (*I am* bzw. *I’m*, z. B. 18 und 393). Meistens jedoch, und das ist das markanteste morphologische Merkmal in Aibileens Gebrauch der afroamerikanischen Sprache, fällt *to be* als Bindewort ganz weg: „You a *smart* girl. You a *good* girl“ (96, Hervorhebung des Originals). Kritiker sehen im Wegfall von *be* einen Beleg für Stocketts inakkurate Verschriftlichung des Afroamerikanischen, das das *be* in Sätzen wie den zitierten, in denen ein andauernder, habituellem Zustand ausgedrückt wird, gerade nutzt, statt es wie Aibileen wegzulassen. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass auch Walker als Muttersprachlerin in *The Color Purple* vielfältig Gebrauch von diesem Merkmal macht, ohne jedoch je dafür kritisiert worden zu sein.

Die oben zitierte von Aibileen gegenüber ihrem Ziehkind Mae Mobley viele Male, teils in leicht anderer Spielart wiederholte Satzfolge exemplifiziert die von Hans Sauer (134) für *The Color Purple* getroffenen Feststellungen, dass die Formen *to be* vor allem wegfallen, wenn sie unbetont sind oder wenn charakteristische Merkmale oder enge Zusammenhänge bzw. Beziehungen beschrieben werden. Zum einen liegt im oben genannten Beispiel die Betonung aufgrund der Kursivierungen auf den Attributen „*smart*“ und „*good*“. Zum anderen ergibt sich die Bedeutung dieser Hervorhebungen im Schriftbild erst vor dem Hintergrund der engen Bindung zwischen Aibileen und der kleinen Mae Mobley. Von ihrer Mutter von Beginn an als lästig empfunden und gar verachtet, weil sie nicht dem Schönheitsideal der Mutter entspricht – „She ain’t gone be no beauty queen“, stellt Aibileen fest (*TH 2*) –, nimmt Mae Mobley Aibileen zunehmend als ihre Ersatzmutter und erste Bezugsperson an: „Aibee, you’re my real mama“ (284). Eindrucksvoll illustriert Stockett in den immer wieder eingestreuten Kurzkonversationen zwischen Kindermädchen und Zögling die weder im Standardamerikanischen noch im Deutschen angelegte Präzision des Afroamerikanischen zur Beschreibung zwischenmenschlicher Beziehungen: Inhaltlich starke Bindungen bedürfen im Afroamerikanischen keiner sprachlichen Kopula.

Minnys Sprache weist die gleichen Merkmale des Afroamerikanischen auf wie die Redeanteile von Aibileen; interessanterweise jedoch fast nur in ihrer direkten Rede, d. h. nur, wenn sie im Rahmen der von ihr erzählten Passagen selbst ihre Dialogsprache wiedergibt oder wenn sie von den beiden anderen Erzählerinnen zitiert wird. Ihre Erzählung selbst, ihre Gedanken und inneren Monologe sind, abgesehen von einigen wenigen Merkmalen der afroamerikanischen Sprache, im Standardamerikanischen gehalten. Eine im Vergleich zu Aibileen höhere schulische Bildung scheidet als Grund für Minnys dem gesprochenen Standard näheren Duktus aus. Zudem hat Minny nicht nur aufgrund der Tatsache, dass sie im Gegensatz zu ihrer Freundin Aibileen wenig belesen ist („I’ve read zero books after I married Leroy“, *TH* 404), weit weniger Kontakt zum Standardamerikanischen als Aibileen, sondern auch, weil sie für die recht ausgeprägt den Südstaatendialekt sprechende Celia Foote arbeitet. Dass Stockett, wie es ihr Constance Ruzich und Julie Blake vorwerfen (542), sowohl mit Aibileens durchgängig afroamerikanisierter Sprache als auch mit Minnys unnatürlich erscheinendem *Code-switching*¹⁸⁴ den durch einschlägige Studien (z. B. DeBose) belegten, für Sprecher des Afroamerikanischen in Alltagskonversationen üblichen Wechsel zwischen Standard- und Afroamerikanisch je nach Situation, Gesprächsgegenstand und Sprache des Gesprächspartners bewusst ignoriere, um die stereotype Darstellung ihrer Schwarzen Figuren zu forcieren, möchte ich der Autorin nicht per se vorwerfen. Vielmehr lässt es die auf sprachliche Kontraste zur Abgrenzung verschiedener gesellschaftlicher Gruppen ausgelegte Erzählstruktur des Romans nicht zu, dass Minny konsistent entweder das Standard- oder das Afroamerikanische verwendet. Dazu zunächst ein Blick auf die Sprache der Weißen Romanfiguren.

Die Sprache der Erzählpassagen und der direkten Rede von Skeeter ist das Standardamerikanische, durchzogen von gelegentlich auftretenden Merkmalen gesprochener Sprache (z. B. *I’d*, *TH* 59; *there’s*, 259). In der Sprache der übrigen Weißen Bewohner von Jackson deuten sich vereinzelt Merkmale des Südstaatendialekts an, z. B. *y’all* anstelle der standardamerikanischen zweiten Person Plural *you* sowie *Missus* statt *Missis* (112).¹⁸⁵ Abgesehen von diesem leichten Regionalmarker spricht das Weiße Jackson das Standardamerikanische. Das Verhältnis zwischen dem Auftreten von Merkmalen des Südstaatendialekts in der Sprache der Weißen Romanfiguren und von

¹⁸⁴ *Code-switching* bezeichnet die Nutzung mehrerer Sprachen und/oder Dialekte durch zwei- bzw. mehrsprachige Sprecher innerhalb eines Gesprächs oder sogar innerhalb eines Satzes (vgl. Gardner-Chloros 4; Bullock/Toribio 2).

¹⁸⁵ Vgl. E. Schneider 284-5; Bernstein, „Grammatical Features; Montgomery.

Merkmale des Afroamerikanischen in der Sprache der Schwarzen Charaktere liegt laut einer auszugsweisen Auszählung sprachlicher Spezifika von Ruzich und Blake bei eins zu zehn (538-9).¹⁸⁶

Doch die Sprachgrenze in Jackson verläuft nicht nur entlang „rassischer“ Zugehörigkeiten. Innerhalb der Weißen Gemeinschaft indiziert eine vom Standard abweichende Sprache eine sozial niedere Herkunft, die in *The Help* durch Celia Foote personifiziert wird. Deren Sprache ist das von Minny bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Celia zu allererst kommentierte Merkmal ihrer Andersartigkeit im Vergleich zu den *ladies* um Skeeters Jugendfreundin Elizabeth Leefolt:

„I just can't seem to get the hang of kitchen work,“ she [Celia] says and even with Marilyn's whispery Hollywood voice, I can tell right off, she's from *way* out in the country. I look down and see the fool doesn't have any shoes on, like some kind of white trash. Nice white ladies don't go around barefoot. (TH 31, Hervorhebung des Originals)

Da Celia jedoch nur in zwei kurzen Passagen – am Ende von Kapitel 23 und auf der Spendengala in Kapitel 25 – mit „nice white ladies“ zusammentrifft, konstruieren sich sprachliche Unterschiede hier nur über Minnys Kommentare. Diese bringen in der Anfangsphase von Minnys Beschäftigung im Hause Foote eine herabblickende Geringschätzung gegenüber ihrer Weißen Arbeitgeberin zum Ausdruck, die, wie im voranstehenden Zitat, auf Celias offensichtlich unabstreifbarer Zugehörigkeit zur Weißen Unterschicht gründet. Diese Schicht, von den Weißen wie Schwarzen Bewohnern von Jackson als *white trash* bezeichnet, ist nach Ansicht von Minny noch unterhalb ihres eigenen Gesellschaftsrangs als arme Afroamerikanerin angesiedelt. So stellt Minny, nachdem Celia andeutungsweise die ärmlichen Verhältnisse, in denen sie aufgewachsen ist, beschrieben hat, fest: „Lord. I've never met a white person worse off than me, except for crazy Mister Wally, lives behind the Canton feed store and eats the cat food“ (TH 43). Doch Minny sieht sich nicht nur qua wirtschaftlicher Herkunft, sondern auch hinsichtlich ihres Bildungsstands gegenüber ihrer Arbeitgeberin überlegen: „Maybe she's just stupid“ (32).¹⁸⁷ Diese sich früh andeutende, von der Erzählerin Minny selbst initiierte Fokusverschiebung weg von ihrer eigenen Geschichte hin zum zunächst geringschätzigen Beobachten des isolierten Lebens von Celia und später zur mitleidvollen, emotionalen

¹⁸⁶ Während bei Weißen Charakteren eines von einhundert Wörtern dialektifiziert sei, weiche in der Sprache Schwarzer Charaktere eines von zehn Wörtern vom Standardamerikanischen ab.

¹⁸⁷ Dieses Gefühl der Superiorität gegenüber dem sogenannten *white trash*, der verachteten Unterschicht der herrschenden „Rasse“, ist keine Erfindung von Stockett, sondern bereits für die Sklavereizeit belegt (Blassingame 307).

Teilnahme an Celias Leiden unter ihrer Kinderlosigkeit wird von der sprachlichen Gestaltung der Minny-Kapitel unterstützt. Weil die Erzählerin Minny das Standardamerikanische verwendet und nur in ihren kurzen Auftritten als Sprecherin in das Afroamerikanische wechselt, tritt die Erzählperspektive des Schwarzen Hausmädchens, da sprachlich – anders als Aibileen – nicht als Schwarz markiert, in der Wahrnehmung des Lesers zunehmend hinter den Inhalt des Erzählten, d. h. hinter Celias Schicksal zurück. In den kurzen Dialogen zwischen Minny und Celia erregt nicht Minnys leicht als Afroamerikanisch markierte direkte Rede die Leseraufmerksamkeit, sondern Celias Unterschichtensprache, die sich somit statt in Abgrenzung zur Weißen *society* im Kontrast zur einer Schwarzen Romanfigur gehörenden standardamerikanischen Erzählstimme, in die sie eingebettet ist, offenbart. Schon aus diesem Grund kann ich mich der Kritik von Tikenya Foster-Singleton, dass dem Roman ob dieser sprachlichen Annäherung von Weißer Unterschicht und Schwarzen Hausmädchen „deficiencies related to blackness itself“ (97) eingeschrieben seien, nicht anschließen. Foster-Singleton begründet ihre These mit der Behauptung: „[M]ost people in the South are known to ‚drawl‘“ (97). Dies schließt meines Erachtens jedoch nicht aus, dass Stocketts Weißer Familien- und Bekanntenkreis gerade zu der Minderheit gehörte, die keinen markanten Südstaatendialekt sprach. Pearl McHaney fasst in einem Essay zu Stocketts Debütroman die Aussagen der Autorin zur sprachlichen Realitätsgrundlage für ihre fiktiven Weißen Figuren wie folgt zusammen: „Skeeter, Skeeter’s mother, and the other white characters also speak in a dialect from Stockett’s memory – in the careful, articulate, grammatically correct manner she learned from her elders in Jackson“ (82). Ruzich und Blake weisen zudem darauf hin, dass Stockett ihre eigene Sprache und die ihres Umfelds naturgemäß als „perfectly normal“ (542), d. h. als nicht vom Standard abweichend wahrgenommen haben könnte, während die Sprache der „Anderen“ vor diesem Wahrnehmungshintergrund besonders stark vom sich selbst unterstellten Standard abgewichen sei.

Für den Leser tragen die Auswahl der den gemeinen Leserinnen und Lesern wohl bekanntesten Merkmale, der weitgehende Verzicht auf eine orthografische Umsetzung phonologischer Charakteristika des Afroamerikanischen sowie die auf das Romanganze bezogene anteilmäßig verhaltene Verwendung des Afroamerikanischen nur in Aibileens Erzählpassagen und in Minnys direkter Rede zur leichten Lesbarkeit bei. Die Sprache von *The Help* trägt folglich, wie Janet Maslin für die *New York Times* in Bezug auf die Romanhandlung kommentierte, zur Schaffung einer „harsh yet still comfortable, reader-friendly world“ (Maslin o. S.), einer leserfreundlichen Welt, bei. Die Sprache von *The Help* ist auch deshalb leserfreundlich, weil sie – neben anderen inhaltlichen Elementen wie

der Negativinszenierung afroamerikanischer Körperlichkeit (vgl. Foster-Singletary) – durch Hinzufügung von Merkmalen, die alle übrigen Bemühungen um die Illusion von „Authentizität“ konterkarieren, für den Leser klare Assoziationen mit dem Afroamerikanischen im Gegensatz zum Weißen Standard vorgibt. Die stereotype Gleichsetzung von schwarzer Hautfarbe mit Ungebildetheit wird durch Schein-Afroamerikanismen, die fehlerhafte Verwendung von Begriffen und simple Grammatik- und Satzstrukturen bestätigt. So erweckt *The Help* den Eindruck, das realweltlich in der gesamten englischsprachigen Welt über Sprach- und Varietätengrenzen hinweg in kolloquialer Rede gebräuchliche *ain't* als Kurzform für *are not* sei Spezifikum von niedrig gebildeten Sprechern, d. h. in *The Help* von Celia Foote und Schwarzen. Defizite hinsichtlich des korrekten Sprachgebrauchs offenbaren sich in Aibileens fehlerhafter Verwendung des Begriffes *pneumonia*:

So I [Skeeter] lean against the counter and present the latest conundrum [from a reader of the housekeeping column]: how to keep the dogs from getting into your trashcans outside. [...]
„Just pour some pneumonia in that garbage. Dogs won't so much as wink at them cans.“ I jot it down, amending it to ammonia. (TH 84)

Die *Association of Black Women Historians* kritisiert ferner das von Aibileen exzessiv verwendete *Law* statt *Lord* (z. B. TH 2, 121, 348 sowie an 53 weiteren Stellen) als falsche und respektlose Darstellung des afroamerikanischen Vernakulars („Open Statement“ o. S.). Qua Sprachkompetenz defizitär wirkt zudem, dass Aibileens Kapitel deutlich kürzere Sätze aufweisen als die von Skeeter erzählten Abschnitte. Minnys Erzählstimme wird durch die Einstreuung kolloquialer, jedoch nicht spezifisch afroamerikanischer Ausdrücke (z. B. *goo*, 31) und Fluchwörtern (v. a. *damn* (z. B. 34) und *shit* (z. B. 36)) ebenfalls genug von Skeeters Standardamerikanisch abgegrenzt, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, ihre Sprache sei der der gesellschaftlich angesehenen Weißen gleichgestellt.

Die voranstehende sprachliche Romananalyse hat eine zentrale Unstimmigkeit in der sprachlichen Gestaltung von *The Help* hervorgebracht. Die realitätsnahe, da offensichtlich mit den Kindheitserinnerungen der Autorin konforme Darstellung der Sprache der Weißen Romanfiguren sowie die ebenfalls realsprachlichen Merkmalspezifika entsprechende Verwendung des Afroamerikanischen von Aibileen als Erzählerin und Sprecherin passen nicht zusammen mit dem unnatürlich wirkenden *Code-switching* von Minny und mit der dadurch evozierten Akzentverschiebung weg von Minnys Geschichte hin zu Celias Schicksal. Angesichts dieser Erkenntnis ist zu fragen, um wen es in *The Help* eigentlich geht. Dass die Darstellung des Afroamerikanischen in der Erzählstimme Aibileens und der

direkten Rede von Minny zwar realsprachlichen Merkmalen entspricht, aber in Details zu Ungunsten des Versuchs einer entstereotypisierten Gegenperspektive zu den im Romansetting (und den USA bis heute) herrschenden „Rassen“-Vorstellungen wirkt, ist oben bereits erläutert worden. Die im folgenden vorgenommene Analyse der formalen und inhaltlichen Präsentation des Afroamerikanischen qua Redeanteilen und wertenden Kommentaren der Weißen Erzählerin Skeeter wird zeigen, dass nicht nur Minnys Geschichte, sondern der gesamte Roman Stocketts eigentliches Vorhaben unterminiert.

Durch die Kontrastierung von Skeeters Standardamerikanischem und dem Afroamerikanischen der beiden Hausmädchen im Zusammenspiel mit der Darstellung der Handlung durch drei Ich-Erzählerinnen, von denen zwei Schwarz sind, wird für den Leser in hohem Maße die Illusion von „Authentizität“ erzeugt und wirkt Stocketts Projekt, „the other side of *Gone with the Wind*“ (TH o. S.)¹⁸⁸ zu schreiben, zunächst glaubhaft. Jene scheinbare erzählperspektivische Zentralisierung der Erfahrungen und Gefühle der Schwarzen Erzählerinnen bestätigt die formale Detailanalyse jedoch nicht. Schon in der Überschreibung der aus Sicht der Weißen Erzählerin geschriebenen Kapitel mit „*Miss Skeeter*“ (meine Hervorhebung) deutet sich die Bestätigung einer „Rassen“-Hierarchie an, die in der Romanrealität zwar gegeben ist, die der Roman aber eigentlich zu überwinden beansprucht. Dieser erste Verdacht wird durch die quantitative Verteilung der Redeanteile auf die drei Erzählerinnen bestätigt. Von den insgesamt 34 Romankapiteln entfallen neun auf Minny, elf auf Aibileen und dreizehn auf Skeeter.¹⁸⁹ Noch deutlicher fällt diese formale Akzentverschiebung weg von der Schwarzen Perspektive in Seiten aus. 197 Seiten (etwa 44 %) des 444-seitigen Romans sind Skeeter vorbehalten. Minny und Aibileen kommen auf 106 respektive 128 Seiten zu Wort, zusammen ein Anteil von rund 53 %.¹⁹⁰ Um dem Anspruch des Romans gerecht zu werden, müsste dieses statistische Übergewicht zugunsten der beiden Schwarzen Haushälterinnen deutlich höher ausfallen.

¹⁸⁸ Nicht nur eine Rezension der *Sunday Times*, aus der dieses, auf dem Cover der britischen Ausgabe von 2014 abgedruckte Zitat stammt, stellt den Vergleich zu Margaret Mitchells Bestseller aus dem Jahr 1936 her. Auch *The Help* selbst stellt diesen Bezug her (z. B. 106, vgl. Zitat auf Seite 165 dieser Arbeit).

¹⁸⁹ In einem weiteren Kapitel schildert unter der Überschrift „The Benefit“ ein auktorialer Erzähler die Geschehnisse auf einer von der Wohltätigkeitsorganisation *The Jackson Junior League* veranstalteten Spendengala. Zwar sind an diesem Abend alle drei Erzählerinnen anwesend, da der Fokus aber auf Celia Footes kläglich scheiterndem Versuch liegt, von der Weißen (sich dafür haltenden) *high society* der Stadt aufgenommen und anerkannt zu werden, ist die Darstellung von Celias Erleben des Abends und von den Reaktionen der *society* nur durch einen allwissenden Erzähler zu leisten.

¹⁹⁰ Die restlichen 3 % der Seitenzahlen entfallen auf das Kapitel „The Benefit“.

Als noch problematischer erweist sich die Konzipierung des „Buchs im Buch“, der anonym von Skeeter veröffentlichten Sammlung von Erfahrungsberichten Schwarzer Frauen über ihre Arbeit in Weißen Haushalten in Jackson, Mississippi. Voller Stolz bezeichnet Aibileen das Buch nach seinem Erscheinen als *ihr* Buch: „[A]ll I can think about is how stores is putting *my* book on the shelves“ (TH 394, Hervorhebung des Originals). Schon weniger euphorisch wählt Minny die Bezeichnung „our book“ (z. B. 402). Beide gehen fehl in ihrer Einschätzung; ebenso Pearl McHaney, die die Rollenverteilung bei der Entstehung der Geschichtensammlung wie folgt beschreibt:

Skeeter is the amanuensis for Aibileen, who is continuously defined as the writer in Stockett's novel. She writes the housekeeping column of the newspaper; Skeeter is the oral historian. Aibileen writes her prayers in a journal – that is, she has a sense of purpose, context, and audience for her writing. In addition, Aibileen writes her own autobiography and becomes the amanuensis for others; Skeeter is the mere typist. (87)

McHaney glaubt wie Stockett daran, dass zum einen mit Skeeters Publikation und zum anderen mit dem Roman *den Schwarzen Hausmädchen* – den fiktionalen mit dem Buch im Buch und ihren historischen Pendanten mit *The Help* – ein Dienst geleistet wird, weil sie mit ihren Lebensgeschichten zu Wort kommen. Beide, McHaney wie Stockett selbst, lassen sich jedoch blenden von den seitens der beiden Autorinnen Skeeter und Stockett formulierten ehrenhaften Beweggründen für ihr Tun und versäumen es, dann deren tatsächliches Tun zu hinterfragen. Stocketts eingangs beschriebene aus ihrer Vergangenheit geborene Motivation wird in ihrem Nachwort um eine weitere, eine gesellschaftliche Dimension erweitert:

I don't presume to think that I know what it really felt like to be a black woman in Mississippi, especially in the 1960s. I don't think it is something any white woman on the other end of a black woman's paycheck could ever truly understand. But trying to understand is *vital* to our humanity. (TH 451, Hervorhebung des Originals)

Jener Versuch des gegenseitigen Verstehens spiegelt sich auch in Skeeters Buchprojekt, mit dem, wie sie die Innovativität ihres Projekts gegenüber ihrer späteren Verlegerin begründet, eine Gegendarstellung zu *Gone with the Wind* entstehen soll:

[E]veryone knows how we white people feel, the glorified Mammy figure who dedicates her whole life to a white family. Margaret Mitchell covered that. But no one ever asked Mammy how she felt about it. (106)

Beide, Stockett und ihre Weiße Erzählerin Skeeter, versuchen sich im Verstehen, indem sie Schwarze Haushälterinnen zu Wort kommen lassen: Stockett ihre beiden Schwarzen

Erzählerinnen Aibileen und Minny, Skeeter insgesamt dreizehn Interviewpartnerinnen, darin eingeschlossen Aibileen und Minny. *Erzählt* werden in beiden Fällen inhaltlich tatsächlich stattgefunden habende, ungeschönte Lebensgeschichten, die teils von engen, fast freundschaftlichen Beziehungen zwischen Schwarz und Weiß, teils von abgrundtiefem Rassismus von Weiß gegenüber Schwarz und der darauf antwortenden Verachtung von Schwarz gegenüber Weiß zeugen. Und doch *ist* weder Stocketts Roman noch Skeeters gleichnamiger Sammelband zu irgendeinem Zeitpunkt die Geschichte Schwarzer Frauen im Süden der Vereinigten Staaten. Stockett lässt Aibileen und Minny *erzählen*, verschiebt den Fokus, wie oben beschrieben, aber erstens durch die Standardisierung von Minnys Erzählsprache zugunsten der Hervorhebung von Celias Sprache und Lebensdramen sowie zweitens durch ungleiche Erzählanteile zugunsten eines für das Thema des Romans unerheblichen Nebenplots, einer Liebesgeschichte der Weißen Erzählerin Skeeter. Das Ergebnis *ist* die Geschichte Weißer Frauen, teilweise erzählt aus der Perspektive Schwarzer Frauen, denen am Rande zugestanden wird, von persönlichen Tragödien wie dem Unfalltod von Aibileens Sohn oder der permanenten häuslichen Gewalt, der Minny ausgesetzt ist, zu berichten. Auch in Skeeters Tun offenbart sich von Beginn an ein Auseinanderdriften zwischen Vorhaben und Ausführung:

Aibileen told me her idea – for her to write her own words down and then show me what’s she’s written. I tried to act excited. But I know I’ll have to rewrite everything she’s written, wasting even more time. I thought it might make it easier if she could see it in typeface instead of me reading and telling her it can’t work this way. (TH 149)

Zwar revidiert sie diese Ansicht kurze Zeit später insoweit, als sie Aibileen eine Vorabfassung ihrer Geschichte anfertigen lässt – schließlich hat Aibileen einige Schreiberfahrung – und Aibileens Niederschriften so übernimmt, wie Aibileen sie formuliert hat, „just as she wrote them, simple, straightforward“ (155). Skeeter macht aber keinen Hehl daraus, dass der zeitintensivste Teil ihrer Arbeit an dem Sammelband im Editieren der Erzählungen von Aibileen und der anderen Befragten besteht (z. B. 275, 349, 354, 357, 368). So *erzählt* die am Ende stehende Publikation von den Erfahrungen und Gefühlen Schwarzer Frauen, *ist* aber de facto Skeeters Buch. Somit ist Skeeter nicht, wie McHaney behauptet, nur Schreibkraft und Gehilfin, sondern die Autorin ihres Buches sowie, wie aus den obigen Ergebnissen der Formalanalyse zu folgern, die Protagonistin in Stocketts Roman. Beide Autorinnen, Stockett wie Skeeter, reversieren ihren Anspruch an einen größtmöglichen Realitätseffekt, indem sie durch sprachliche und formale Eingriffe finale Autorität über die von ihnen aufgeschriebenen Geschichten übernehmen. Vor diesem Hintergrund relativiert sich auch die von Stockett in ihrem Nachwort zum Roman

(451) als für sie wertvollste Romanzeile bezeichnete Erkenntnis ihrer Protagonistin: „*We are just two people. Not that much separates us. Not nearly as much as I'd thought*“ (418, Hervorhebung des Originals). Auf Ebene des Frau-Seins, und das bringt Skeeter hier zum Ausdruck, vereinen Skeeter und Aibileen, Minny und Celia, die Weißen Hausherrinnen und die Schwarzen Hausmädchen Jacksons die geschlechtsspezifischen Schwierigkeiten in einer für Schwarz wie Weiß patriarchalischen Gesellschaft. Was Schwarz und Weiß in einer segregierten Gesellschaft wie der in *The Help* dargestellten trennt, sind die einseitig konstruierten und zugeschriebenen „Rassen“-spezifisch stereotypen Eigenschaften, die Weiße Überlegenheit präjudizieren. Für eines dieser „Rassen“-Stereotypen, die geistige Unterlegenheit Schwarzer, liefert Skeeter mit den von ihr für notwendig erklärten sprachlichen Verbesserungen eine Rechtfertigung par excellence. Dies ist auch nicht durch die rassistische Indoktrinierung, die sie Zeit ihres Lebens erfahren hat, entschuldbar, sondern exemplifiziert das eigennützige Aufrechterhalten tradierter „Rassen“-Zuschreibungen. Denn die Inszenierung der „other side of *Gone with the Wind*“ ist vor allem eines: Skeeters Chance auf die von ihr lang ersehnte und mit nicht-kontroversen Themen wohl nicht realisierbare Schriftstellerkarriere.

Auf Romanebene verbinden sich in der Darstellung von Aibileen und Minny die voranstehend identifizierten Merkmale sprachlicher Plumpheit und Ungenauigkeit – fehlerhafte Verwendung von Fremdwörtern und kurze Sätze bei Aibileen; Tendenz zur Obszönität bei Minny – mit körperlicher Ungestalt und Unreinheit. Wiederholte Anspielungen auf Minnys Körperfülle und ihr unkontrollierbar starkes Schwitzen¹⁹¹ evozieren, wie Foster-Singletary anmerkt, eine dehumanisierende Andersartigkeit: „Black bodies are marked as alien so much so that they seem to be slightly less than human“ (97). Sprachlich wie physisch entsteht somit genau jenes defizitäre Schwarzenstereotyp, gegen das Stockett mit *The Help* anzuschreiben intendierte:

I was scared, a lot of time, that I was crossing a terrible line, writing in the voice of a black person. I was afraid I would fail to describe a relationship that was so intensely influential in my life, so loving, so grossly stereotyped in American history and literature. (*TH* 450)

Kathryn Stockett gelingt es genauso wenig wie ihrem fiktiven Alias Skeeter, ihre Weiße Perzeption zu überwinden und wirklich die andere Seite der Geschichte darzustellen.

¹⁹¹ Aibileen und Skeeter beschreiben Minnys kräftigen Körperbau (*TH* 13), ihre Leibesfülle und ihre besonders dunkle Hautfarbe (164). Aber auch Minny selbst assoziiert ihren Körper an verschiedenen Stellen mit Übermaß: „I look down at my hundred-and-sixty-five-pound, five-foot-zero self practically busting out of my uniform“ (35) und Unsauberkeit: „I've spent half my life trying not to sweat so much [...] and I still soak my sweat pads through in five minutes“ (130).

Insofern kann man ihr die im obigen Auszug aus ihrem Nachwort zum Roman formulierte Sorge vor einem Tabubruch, den sie durch ihr Schreiben mit der Stimme zweier Schwarzer Frauen für möglich hält, nehmen. Faktisch, das hat meine sprachliche und formale Analyse von *The Help* gezeigt, scheitern Stockett und Skeeter am Anspruch der Darstellung einer „echt“ afroamerikanischen Stimme und Perspektive, indem sie sich einreihen in postkoloniale literarische Werke, wie sie Patsy J. Daniels treffend unter dem Titel *The Voice of the Oppressed in the Language of the Oppressor* (2001), die Stimme des Unterdrückten in der Sprache des Unterdrückers, subsumiert hat. Dass diese Diskurshoheit der Weißen in *The Help* scheinbar durchbrochen wird, indem zwei Schwarze Stimmen das Wort erhalten, aber nur eine Weiße, erfüllt für die Autorin persönlich und das Weiße Amerika insgesamt dennoch eine erhebliche psychologische Funktion: die der Befreiung vom Gefühl des Mit-Verantwortlich-Seins für die Diskriminierung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern. Für Stockett gelingt dies, indem sie für sich und ihre Vergangenheit im segregierten Süden der USA zumindest das „trying to understand“ (TH 451) deklarieren kann. Zugleich verlagert sie den Kern des Problems auf politische (*Jim Crow Laws*) und gesellschaftliche (verbreiteter Rassismus in einem patriarchalischen Umfeld) Umstände, in denen das Individuum, umso mehr die einzelne Frau begrenzte Möglichkeiten des Widerstands hat. Für den Weißen Leser im 21. Jahrhundert ist *The Help* darüber hinaus so komfortabel in der entfernteren Vergangenheit angesiedelt, dass sich die Schuldfrage für jüngere Leserinnen und Leser gar nicht stellen wird. Auch bezüglich der eigenen Haltung gegenüber dem de facto weiterhin in den USA existenten Rassismus gegenüber Schwarzen und der damit einhergehenden Diskriminierung sowie den daraus resultierenden (gewaltvollen) Auseinandersetzungen zwischen Schwarz und Weiß gewährt der Roman Distanzierungsmöglichkeiten. Insbesondere die simplifizierende Charakterisierung von Skeeters Weißen Freundinnen als biedere Hausfrauen, die aus Langweile (Hilly Holbrook) oder zur Kompensation ihrer wirtschaftlich und geschlechtsbedingten Unterlegenheit (Elizabeth Leefolt) einen abstrus bigotten Rassismus ausleben, schafft für das Gros der Leserschaft die Gewissheit, selbst keine rassistische Haltung zu vertreten, wenn man sich selbst nicht verhält wie Hilly und Elizabeth. Dass aber auch Ignoranz gegenüber Rassismus und Diskriminierung, wie sie in *The Help* vor allem von den politisch Verantwortlichen (Senator Whitworth), aber wie oben geschildert (unbewusst) auch von Skeeter gezeigt wird, Mitschuld generiert, bleibt im Roman unerwähnt. Insofern eignet sich *The Help* weniger als über eine emotional bewegende Geschichte hinausgehender Beitrag zur „Rassen“-Diskussion mit gesellschaftlichem Reflexionspotenzial oder gar einstellungsumstürzlerischer Wirkung.

Vielmehr geht es laut Kritikern wie Ruzich und Blake in dem nostalgisch auf eine alte Gesellschaftsordnung zurückblickenden Roman um „white people trying to figure out what roles they will still get to play in a social landscape in which a black man is President of the United States – a black man from the North who doesn’t talk like Uncle Remus“ (545). Der Versuch der Klarstellung sozialer Rollenverteilungen und Machtverhältnisse sei Grundlage für die sprachliche Stigmatisierung, die Stocketts Schwarze Romanfiguren erfahren:

The linguistic stigmatization of the black characters in Stockett’s novel, then, needs to be viewed [...] as a popular-culture indication of the racial and class anxieties that are deeply woven into the sociocultural fabric of American society, a society that embraces and popularizes such linguistic choices (545).

Mir scheint jedoch genau das Gegenteil der Fall. Statt einer derart tief gehenden Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Strukturen und von Weißen Amerikanern gehegten Ängsten offenbart *The Help* – inhaltlich wie sprachlich – vor allem eines: Ignoranz. Diese zeigt sich inhaltlich in der Verweigerung vor der Vergangenheitsbewältigung und setzt sich sprachlich fort in der Weigerung, *Blackness* als Teil amerikanischer Identität anzuerkennen. Würden Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner nicht als „anders“ wahrgenommen, dann würden Weiße Autorinnen und Autoren eine eingehende Beschäftigung mit den Nuancen und Eigenheiten der afroamerikanischen *Sprache* als selbstverständlich voraussetzen und so nicht Gefahr laufen, wie Stockett (über die Literatur Weißer) tradierte stereotype Darstellungen zu übernehmen.

Dass Ignoranz gegenüber dem als „fremd“ Wahrgenommenen kein US-amerikanisches Phänomen ist, spiegeln im Kontext der vorliegenden Arbeit die jedwede sprachliche Identität des Afroamerikanischen missachtenden deutschsprachigen Übersetzungen von *Uncle Tom’s Cabin* wider. Dahingehend exemplifizieren die im Folgenden hinsichtlich ihres Umgangs mit dem Afroamerikanischen analysierten Übersetzungen von *The Color Purple* und *The Help* sogar noch eine Steigerung ins Negative.

Geister und andere Unsichtbare: Sprechen und Sprechen-Lassen in den deutschen Übersetzungen von The Color Purple und The Help

Die deutschsprachigen Übersetzungen zu *The Color Purple* und *The Help* stammen aus der Feder zweier ausgewiesener Expertinnen auf dem Gebiet der Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche. Sowohl Helga Pfetsch, deren Übersetzung von Walkers Roman unter dem Titel *Die Farbe Lila* erschien, als auch Cornelia Holfelder-von der Tann, die Stocketts Roman unter dem Titel *Gute Geister* ins Deutsche übertrug, arbeiten laut Online-Übersetzerdatenbank des Verbands deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke (VdÜ) spezialitär mit dem „Black American English“ (Holfelder-von der Tann; Pfetsch) und „schwarze[r] amerikanische[r] Literatur“ (Pfetsch). Von dieser Spezialisierung zeugen mehrere einschlägige Übersetzungen. So hat Holfelder-von der Tann Anfang der 1990er Jahre mit *Im Tempel meines Herzens* (engl. *The Temple of My Familiar*) und *Sie hüten das Geheimnis des Glücks* (engl. *Possessing the Secret of Joy*) zwei weitere Romane von Alice Walker übersetzt. Pfetsch hat neben Alice Walker auch Toni Morrison mit Übersetzungen der Romane *Beloved* (*Menschenkind*, 1989) und *Jazz* (*Jazz*, 1993) eine deutsche literarische Stimme gegeben. Von Pfetschs auch wissenschaftlicher Beschäftigung mit Fragen der (literarischen) Beziehung zwischen Schwarz und Weiß zeugen ihre Übersetzungen von unter anderem Toni Morrisons *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (dt. *Im Dunkeln spielen: weiße Kultur und literarische Imagination*, 1994).

Pfetsch und Holfelder-von der Tann zählen zudem zu den bekanntesten deutschen Übersetzerinnen englischsprachiger nordamerikanischer und britischer Literatur. Ausgezeichnet mit dem Stuttgarter Literaturpreis (1992) und dem Maria-Ledig-Rowohlt-Preis (2005) hat Pfetsch Erzählungen und Romane von unter anderem Joyce Carol Oates, Doris Lessing, Louise Erdrich, Margaret Atwood und Saul Bellow ins Deutsche übertragen. Holfelder-von der Tann hat, abseits der in den letzten Jahren auffälligen Konzentration auf die Übersetzung von Science-Fiction-, Fantasy-, Thriller- und Kriminalromanen (u. a. von Tad Williams, Scott Spencer und Sue Grafton), zahlreiche belletristische Titel (u. a. Jonathan Lee, Joanna Trollope) und Kurzgeschichten (u. a. Carrie Snyder) übersetzt.

Sowohl *Die Farbe Lila*, 1984 im Rowohlt-Verlag erschienen, als auch *Gute Geister*, im März (Hardcover) bzw. September 2011 (Taschenbuch) vom btb-Verlag publiziert, erhielten im deutschen Sprachraum wenig öffentliche Aufmerksamkeit. Die deutsche Fassung von Stocketts literarischem Debüt erzielte qua Verkaufszahlen einen im Vergleich zur Popularität des Romans auf dem amerikanischen Buchmarkt mäßigen Erfolg. Die

erfolgreichere Taschenbuchausgabe stand ab ihrem Erscheinen insgesamt 49 Wochen in Folge auf der vom Informationsdienst für den deutschen Buchhandel *buchreport* herausgegebenen deutschen Bestsellerliste, rangierte dabei aber nur fünfmal unter den bestverkauften zehn Büchern. Öffentlich rezipiert wurde Stocketts Roman in Deutschland vorwiegend in Frauenzeitschriften, die ähnlich den Rezensentenmeinungen in den Vereinigten Staaten auf die Darstellung der starken Frauenfiguren (*GG*, Rückenband) und die herzerwärmende Unterhaltsamkeit der Geschichte („Neue Perspektiven“ o. S.) fokussieren. Einige wenige Rezensionen akzentuieren und loben die Weise, in der Stockett die bis heute brisante problematische Beziehung zwischen Schwarz und Weiß thematisiere. Wohl unbeabsichtigt wird dabei die Positivbewertung der Inhaltsebene durch missglückte Vergleiche mit Romanen ähnlicher Thematik revidiert. So schrieb etwa die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* im Juli 2011:

Kathryn Stockett hat einen so erhellenden wie fesselnden Roman über das Zusammenleben von Schwarz und Weiß in den amerikanischen Südstaaten zur Zeit der Rassentrennung geschrieben. Nicht nur Margaret Mitchells Epos „Vom Winde verweht“ stand hier Pate, sondern mehr noch „Wer die Nachtigall stört“ von Harper Lee. (Rezension, *Frankfurter Allgemeine* 32)

Die Problematik der Darstellung Schwarzer Figuren in Mitchells *Vom Winde verweht* ist in Kapitel 1 dieser Arbeit bereits erläutert worden. Auch Harper Lees *Wer die Nachtigall stört* (engl. *To Kill a Mockingbird*) von 1960 ist hinsichtlich seiner „Rassen“-ideologischen Implikationen und Positionierungen kontrovers diskutiert worden¹⁹² und – auch aufgrund seiner erzählperspektivischen wie inhaltlichen Inkonsistenzen und Nonlinearitäten – im Hinblick auf die Bestätigung rassistischer Stereotypen zumindest ambivalent zu lesen. *Gute Geister* in einem Kontext mit gerade diesen beiden literarischen Vorbildern zu verorten, könnte vor dem Hintergrund der voranstehend bereits beschriebenen rassistisch-stereotypen Auslegbarkeit der Sprache von *The Help* treffender nicht sein, obschon von den wohlmeinenden Rezensenten freilich so nicht intendiert.

Weitaus mehr Aufmerksamkeit als die deutsche Übersetzung von *The Color Purple* erhielt bei deutschsprachigen Rezensenten die deutsch-synchronisierte filmische Adaption von Steven Spielberg aus dem Jahr 1985. Die allermeisten Rezensionen, die auf *Die Farbe Lila* rekurrieren, meinen tatsächlich die Verfilmung. Auch dies ist ein Grund, weshalb kaum Kommentare zur Sprache der deutschen Romanfassung vorliegen. Denn in der deutschsprachigen Filmversion spricht Celie, wie alle Schwarzen Charaktere, das Standarddeutsche. Lediglich zwei Rezensionen – eine aus Österreich aus dem Jahr 2012,

¹⁹² Zusammenfassungen der Kritik finden sich z. B. bei Murray; Saney.

die andere aus Deutschland aus dem Jahr 1985 – bemühen sich um eine Bewertung des Romans auch in sprachlicher Hinsicht. Aufschlussreich für die vorliegende Arbeit sind diese beiden Rezensionen insoweit, als sie eine wirkungsästhetische Ambivalenz von *Die Farbe Lila* aufspannen, die sich, wie im Folgenden zu analysieren sein wird, maßgeblich aus der Übertragung der afroamerikanischen Sprache ergibt.

In sprachlicher Hinsicht positiv bewertete 2012 die österreichische überregionale Tageszeitung *Kurier* Pfetschs Übersetzungsleistung bei der Übertragung von *Die Farbe Lila*, insbesondere im Hinblick auf die Zeitlosigkeit der Sprache sowohl in Walkers Roman als auch in der Übersetzung von Helga Pfetsch. Dank dieser sprachlich zeitlosen Gestaltung würden die im Roman thematisierten „großen Fragen der Menschheit“ erfolgreich in das 21. Jahrhundert transportiert:

Berührend zu sehen, wie aus der einfachen, naiven Redeweise der 14-jährigen Celie über 200 Seiten hinweg die Sprache einer selbstbewussten Frau herauswächst. Die Übersetzung von Helga Pfetsch funktioniert dabei auch nach mehr als 25 Jahren, da Slang und grammatische Schwächen nur dezent eingesetzt werden. (Rachinger o. S.)

Dass die Sprache von *Die Farbe Lila* zeitlos ist, liegt tatsächlich, wie in diesem Kapitel noch zu konkretisieren sein wird, vor allem an ihrer Konzentration auf redebeschleunigende Merkmale, wie sie Leserinnen und Lesern sowohl vor 30 Jahren beim Erscheinen der Übersetzung als auch heute aus ihrer eigenen Alltagssprache geläufig sein dürften. Genau daran stößt sich jedoch die Verfasserin einer 1985 in der deutschen Wochenzeitung *DIE ZEIT* erschienenen Rezension, die Pfetschs Duktus ausgehend vom grundsätzlichen Problem der Darstellbarkeit des Afroamerikanischen im Deutschen diskutiert:

Black English hat eine korrekte afro-amerikanische Grammatik, strenge Gesetze, die lehr- und lernbar sind. Die Diskussion in Übersetzerkreisen, wie denn nun diese Sprache ins Deutsche zu transportieren sei, wird wohl nie ein Ende finden. Eine Patentlösung für alle Fälle gibt es sicher nicht. Helga Pfetsch hat die häufig praktizierte Mischform gewählt, die zwischen der falschen Sprache eines Kindes oder ungebildeten Menschen und salopper Umgangssprache liegt. Durch Weglassen vieler Artikel und Wortendungen entsteht dann etwas, das so *klingen* mag wie *Black English*, sich aber in einem Buch, das nahezu durchgängig in diesem Stil geschrieben ist, doch recht mühsam liest (zugegeben: auch im Original). „Das isses“ tut höchstens unseren Augen weh, aber wir hören unsere eigene verschliffene Sprachweise. „Immer wenn ich zauber“ jedoch läßt sich weder sehen noch hören. „Das klingt mir wie der reinbrechende Wahnsinn“ kompliziert den Text unnötig, und das „Weißvolk“ scheint Karl May entsprungen. (Braem-Kaiser o. S., Hervorhebungen des Originals)

In einem Interview, das Pfetsch in ihrer Funktion als Präsidentin des Freundeskreises zur Förderung literarischer und wissenschaftlicher Übersetzungen e. V. anlässlich des von diesem Verein ausgeschriebenen Christoph-Martin-Wieland-Übersetzungspreises im Jahr 2015 gab, formulierte sie ihr Leitbild für die literarische Übersetzungsarbeit wie folgt: „Die beste Übersetzung in jedem Genre ist diejenige, die beim deutschen Leser genau die Wirkung entfaltet, die der Originaltext auf seine Leser hat“ („In Ketten“ o. S.). Wer ein solches Gesetz formuliert, muss auch die eigene Arbeit daran messen lassen. Die in obiger Rezensentenmeinung anklingenden Charakteristika von Pfetschs Übersetzerleistung in *Die Farbe Lila* – kindliche Simplizität und alltagstaugliche Kolloquialität, gebrochen durch bildungssprachliche Formulierungen und artifizielle Begriffsbildungen – sind auch auf Holfelder-von der Tanns *Gute Geister* übertragbar.

Die deutschen Übersetzungen von *The Color Purple* und *The Help* lassen hinsichtlich der Übertragung des Afroamerikanischen die gleiche Vorgehensweise erkennen. Die Erzählsprache von sowohl Celie als auch Aibileen und Minny ist eine deutsche *Umgangssprache* mit in Aibileens und Minnys Fall Einsprengeln einer *Lernersprache* Deutsch als Fremdsprache. Von „umgangssprachlichem“ Deutsch war in der vorliegenden Arbeit bislang immer dann die Rede, wenn sich die jeweiligen Merkmale weder der deutschen Standardsprache noch einem oder mehreren deutschen Dialekt(en) zuordnen ließen. Da der Fokus der beiden vorangegangenen Kapitel jedoch nie auf diesen umgangssprachlichen Merkmalen lag, bedurfte es bislang keiner detaillierteren Auseinandersetzung mit dem Begriff der Umgangssprache. Die Diskussion der Übersetzungen von *The Color Purple* und *The Help* erfordern jedoch eine solche definitorische Grundlegung. Selbiges gilt, zu einem späteren Zeitpunkt, auch für die zweite hier relevante Sprachkategorie, die Lernersprache.

Was unter *Umgangssprache* zu verstehen ist, wird in der germanistischen Forschung je nach Betrachtungszeitraum und -ort sowie je nach Untersuchungsgegenstand höchst verschiedentlich definiert. Diese unterschiedlichen Definitionsansätze zusammengefasst und auf ihre Praktikabilität für die begriffliche Festlegung *der* deutschen Umgangssprache beleuchtet habend, konstatiert Ulf Bichel in *Problem und Begriff der Umgangssprache in der germanistischen Forschung* (1973):

[M]an [muß] zunächst vor allem feststellen, daß es keinen fest abgegrenzten Bezirk „Umgangssprache“ gibt. Umgangssprache ist im Gesamtgefüge [der deutschen Sprache] fast überall vorhanden. Es ist gesagt worden, daß der gesamte Raum außerhalb von Mundarten und Hochsprache mit gewissem Recht als „Umgangssprache“ bezeichnet werden könne. (403)

Die Grenzen zwischen Hochsprache, Dialekten und Umgangssprache sind offensichtlich fließend (Bichel 401). Dennoch lassen sich die in dieser Arbeit behandelten Sprachen – die amerikanische und die deutsche Standardsprache sowie das Afroamerikanische –, der in Kapitel 2 beleuchtete Dialekt des Ruhrgebiets sowie die in diesem Kapitel in den deutschen Übersetzungen von *The Color Purple* und *The Help* festgestellten nicht-standardsprachlichen Merkmale durch ihre „geringe Toleranzbreite im Sprachgebrauch[, die] auf der weitgehenden Einheitlichkeit und Geschlossenheit der sprachtragenden [G]ruppen“ beruht, und ihre dadurch „besonders übersichtliche[n] Verhältnisse“ (Bichel 401) von umgangssprachlichen Elementen unterscheiden. Für die Verwendung des Begriffs Umgangssprache im Rahmen dieses Kapitels reicht es meines Erachtens aus, sich auf die von Bichel herausgearbeiteten Primärcharakteristika von Umgangssprache – ihre Grundfunktion als „im persönlichen Gespräch gebräuchliche Sprache“ (379), ihre Situations- und ihre Gruppenbezogenheit – sowie die sich daraus ableitenden Merkmale zu beschränken. In ihrer Gesprächsfunktion sei Umgangssprache durch *Spontaneität*, die sich auch aus dem Mangel an Zeit für sorgfältig geschliffene Sprache ergebe, sowie durch die sich in ihr ausdrückende *Vertrautheit* zum Gesprächspartner, die die Verwendung von in anderen Kontexten unüblichen Formen erlaube, gekennzeichnet. Situationsbezogene Merkmale von Umgangssprache seien ihre Alltäglichkeit und ihre Gesellschaftlichkeit.¹⁹³ Schließlich könne Umgangssprache je nach „soziologischer Kleingruppe“ (394), in der sie Anwendung findet, variieren. Aus den genannten Merkmalen folge, dass nie eine Einzelperson Bezugsgröße für eine zu beschreibende Umgangssprache sein könne, weil Umgangssprache sich immer erst in Interaktion mit anderen ergebe (382-97).

Mit der Klassifikation sprachlicher Äußerungen als umgangssprachlich ist, unter Zugrundelegung des Voranstehenden, keinerlei Bewertung dieser Sprachäußerungen verbunden. Dieser Auffassung scheint auch die *Duden*-Redaktion zu sein, weshalb sie diejenigen Wörter als umgangssprachlich markiert, die „nicht zur Standardsprache [gehören], [...] aber weit verbreitet und akzeptiert [sind]“ („Gebrauch“, *Duden* o. S.). Bisher wurden in dieser Arbeit umgangssprachliche Phänomene in den analysierten deutschen Übersetzungen mit dem Attribut „neutral“ versehen. Auch die in den Übersetzungen zu *The Color Purple* und *The Help* verwendete Umgangssprache ist für sich betrachtet neutral; nicht mehr jedoch, wenn sie, wie im Folgenden erörtert, in Bezug

¹⁹³ Bichel versteht, in Anlehnung an die einschlägige Forschungsliteratur, Umgangssprache als Sprache „des gesellschaftlichen Umgangs“ – eine weitgefaste Definition, bei der „eine Vielzahl gesellschaftlicher Situationen unterschieden werden muß, sowohl nach soziologischen als auch nach historischen Gesichtspunkten“ (388).

zu ihren Sprecherinnen und im Kontrast zur Sprache ihrer Nicht-Sprecherinnen bzw. -Sprecher gelesen wird. Dazu zunächst eine Detailbetrachtung der in den Übersetzungen auftretenden umgangssprachlichen Merkmale.

Charakteristisch für die in *Die Farbe Lila* und *Gute Geister* verwendete Umgangssprache sind den Sprachfluss beschleunigende Merkmale wie der Wegfall des Endungs-e in der ersten Person Plural und die Kontraktion von Personalpronomen bzw. von Verbformen bzw. Präpositionen mit dem Pronomen *es* bzw. dem Artikel *das*, wobei *Gute Geister* eher mit Apostrophierungen arbeitet (z. B. *um's*, GG 11; *hatt's*, 129; *man's*, 173) und *Die Farbe Lila* ohne auskommt (z. B. *hats*, FL 15; *sies*, 41). Während Aibileen und Minny ansonsten nur vereinzelt Vokale einsparen (z. B. *eigne*, GG 9; *intressiert*, 135; *Ruh*, 173), macht die deutschsprachige Celie reichlich Gebrauch von kolloquialen Zusammenziehungen von Verbformen und subjektivisch verwendeten Pronomen (z. B. *könnse*, FL 21; *hockste*, 23) sowie von Silbenreduktionen (*ner* statt einer und *n* statt ein, z. B. 23). Sehr charakteristisch für Celies Sprachgebrauch ist ferner die phonologische Schreibung *nä* (z. B. 11, 21, 202), die wohl für das umgangssprachliche *ne* anstelle des standardsprachlichen *nein* steht.

Umgangssprachliche Formen finden sich in beiden Übersetzungen auch auf grammatikalischer Ebene, allen voran in der vom Standarddeutschen abweichenden Kasusbildung. So wird *wegen* durchweg mit dem Dativ gebildet¹⁹⁴ und entfällt bei *jemand* konsequent die Akkusativendung.¹⁹⁵ Celie verwendet darüber hinaus den Dativ in hochsprachlich genitivischen Possessivkonstruktionen.¹⁹⁶ Auch der Gebrauch der Konjunktion *dass* anstelle der Konjunktion *damit* in Finalsätzen ist der deutschen Umgangssprache zuzuordnen.¹⁹⁷ Celie, deren Sprache im Vergleich zu den Schwarzen Sprecherinnen in *Gute Geister* insgesamt stärker umgangssprachlich geprägt ist, gebraucht regelmäßig des Hilfsverb *tun*, und zwar, da nicht wie standardsprachlich theoretisch möglich zur verstärkenden Betonung eines Sachverhalts, in kolloquialer

¹⁹⁴ Aibileen, z. B.: „Sie sagt, sie meldet sich bei Ihnen, wenn sie *wegen dem* Wohltätigkeitsball Hilfe braucht“ (GG 49, meine Hervorhebung). Vgl. auch Minny, z. B. GG 70 und Celie, z. B. FL 254.

¹⁹⁵ Aibileen, z. B.: „Ich frag Miss Leefolt gleich morgen früh, ob sie *jemand* kennt, der *jemand* sucht“ (GG 28, meine Hervorhebungen). Vgl. auch Celie, z. B.: „Aber ich sag nur, lass doch, lass doch, so lang ich nur G-o-t-t buchstabieren kann, hab ich ja noch *jemand*“ (FL 25, meine Hervorhebung).

¹⁹⁶ z. B. „über *Nettie ihren* Schulbüchern“ (FL 17, meine Hervorhebung) und „zu *Mr. ----- seinen* Kindern“ (33, meine Hervorhebung)

¹⁹⁷ Celie, z. B.: „Da mussten wir eine Straße finden, die zwischen Büsche führte, *dass* wir uns erleichtern konnten“ (FL 186, meine Hervorhebung) und Aibileen, z. B.: „Ich weiß jetzt, was man machen kann, *dass* die Teekanne nimmer klappert“ (GG 203)

Verwendungsweise und bildet das Perfekt des ohne Vollverb gebrauchten Modalverbs *wollen* mit dem Infinitiv statt wie im Standarddeutschen üblich mit dem Partizip II *gewollt*. Anders als die anderen Kolloquialismen beider Übersetzungen, die das Standarddeutsche im Hinblick auf das Sprechtempo oder die Grammatik eher simplifizieren, wirken Konstruktionen wie „Andre Frauen *täten* sich freun“ (FL 30, meine Hervorhebung) und „Die is mit dem Mundwerk so vorne dran, dass kein Mann sie *hat wollen*“ (18, meine Hervorhebung) unnatürlich sperrig in Celies ihrem Bildungsstand ansonsten entsprechenden Einfachdeutsch.

Auf semantischer Ebene tendieren sowohl Aibileen als auch Minny in *Gute Geister* und stärker noch Celie in *The Color Purple* zu einer saloppen Wortwahl: In Aibileens Beschreibung „langt“ (GG 145) Skeeter in ihre Tasche, statt in sie zu greifen oder zu fassen, Celia ist nach Meinung von Minny „die *lausigste* Köchin“ (71, meine Hervorhebung) und Celie rennt „*wie blöd* von einem Zimmer ins andere“ (FL 226, meine Hervorhebung). Im *Duden* werden solche Wörter als stilistisch *salopp* markiert, die auf sprachlicher Ebene „eine gewisse Nichtachtung gesellschaftlicher Konventionen ausdrücken“ („Gebrauch“, *Duden* o. S.). Im Sinne von Alice Walkers Roman, der mit der Verkehrung einer nicht-standardsprachlichen Sprache in die Standardsprache ihres Romans die Infragestellung dessen, was in der amerikanischen Gesellschaft als konventionelle Sprache zu gelten hat, erzielt, versucht die deutsche Übersetzung eine Aufbrechung der ansonsten konventionellen deutschen Umgangssprache. Diese reicht jedoch nicht aus, um beim deutschsprachigen Leser die gleiche Sprachverwirrung und die daraus resultierende Erkenntnis zu erreichen.

Während die voranstehend genannten umgangssprachlichen Merkmale nicht auf einen bestimmten Sprachraum festlegbar sind, weist Pfetschs Übersetzung von *The Color Purple* ferner vielfach Kolloquialismen des süddeutschen sowie des österreichischen und schweizerischen Sprachraums auf. So ist Celies Kommentar „der Schuss geht immer hinten raus“ (FL 42) die schweizerische Variante des im deutsch-deutschen Sprachraum nach hinten *losgehenden* Schusses (vgl. Ammon et al. 699). Auffällig sind weiterhin die Verwendung des Partikels *wo* in Relativsätzen¹⁹⁸, die Perfektbildung von Zustandsverben mit dem Hilfsverb *sein*¹⁹⁹ sowie die Synonymsetzung von *scheints* für *anscheinend*.²⁰⁰ Die

¹⁹⁸ z. B. Minny: „Jede weiße Frau, *wo* ich bisher gearbeitet hab, hat im Esszimmer gegessen, so weit weg von ihrem farbigen Dienstmädchen, wie’s irgend ging“ (GG 293, meine Hervorhebung) oder Celie: „Die Frau, *wo* ihm geholfen hat, ist weggeblieben“ (FL 18, meine Hervorhebung)

¹⁹⁹ z. B. „Ich *bin dagelegen* und hab an Nettie gedacht [...]“ (FL 20, meine Hervorhebung)

Kurzform *scheints* für „scheint es“ ist im *Duden* mit der geografischen Markierung „landschaftlich, besonders süddeutsch und schweizerisch“ („anscheinend“, *Duden* o. S.) versehen. Diese räumliche Einordnung zeigt zunächst einmal lediglich an, dass das betreffende Wort bzw. die betreffende Wendung nicht zum Wortschatz des gesamtdeutschen Sprachraums gehört, seine bzw. ihre regionale Herkunft oder Anwendung jedoch nicht eindeutig bestimmbar, sondern in diesem Fall nur grob auf Süddeutschland und die Schweiz festzulegen ist. Als eines von zwei Synonymen für den Begriff „landschaftlich“ listet der *Duden* deshalb „mundartlich“ („landschaftlich“, *Duden* o. S.). Zweitgenanntes Synonym ist „provinziell“, das sich einerseits wieder im Sinne von „landschaftlich“ oder „mundartlich“ verstehen lasse, andererseits aber auch als „(meist abwertend) für die Provinz charakteristisch; von geringem geistigem, kulturellem Niveau zeugend“ („provinziell“, *Duden* o. S.). Die provinzielle Ausdrucksweise passt damit sowohl zu Celies Bildungshintergrund als auch zu dem ruralen Milieu, in dem sie lebt.

Celies geringes Bildungsniveau und die ländliche Umgebung, in der sie lebt, werden ferner in dem in beiden Übersetzungen am häufigsten auftretenden Merkmal gesprochener Sprache gespiegelt: komparatistische und temporale Konstruktionen, in denen *als* durch *wie* ersetzt wird. Zwar ist diese Verwendung aus standardsprachlicher Sicht, insbesondere wenn beide Komparativpartikel gemeinsam auftreten – Minny sagt etwa über Celia Foote: „[S]ie hantiert aufgeregt rum, mehr wie eine Fünfjährige *als wie* die Frau, die meine Miete zahlt.“ (GG 70, meine Hervorhebung) – ein Verstoß gegen die Grammatik, in süddeutschen Dialekten, z. B. im Bayerischen, aber nicht ungewöhnlich. Obschon gerade dieses Sprachphänomen von Deutschmuttersprachlerinnen und -sprachlern je nach Herkunft und Sprachempfinden unterschiedlich, d. h. entweder als falsch (eher: Norddeutschland) oder unauffällig (eher: Süddeutschland, Österreich, Schweiz) wahrgenommen werden dürfte, wirkt das Merkmal in beiden Übersetzungen zunächst wenig irritierend, da es sich harmonisch unter die allgemein nicht-standardsprachliche Erzählsprache von Aibileen, Minny und Celie mischt. Die traditionelle, ländliche Komponente, die sich konnotativ bei deutschen Leserinnen und Lesern bis heute mit der Verwendung von Dialekten verbindet (vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit), passt in *Die Farbe Lila* durchaus zum Romansetting im ruralen Georgia Anfang des 20. Jahrhunderts. Genau diese Deutung wird sich auf Seiten von Leserinnen und Lesern ergeben, denen die oben exemplarisch genannten Merkmale nicht geläufig sind. Um die im „Original“ konzipierte Individualität von Celies Sprache stellvertretend für das Afroamerikanische als

²⁰⁰ z. B. „Plus, dass er *scheints* probiert, sich zu bessern“ (FL 239, meine Hervorhebung) oder „*Scheints* liebt der nix andres [...]“ (248, meine Hervorhebung)

eigenständige Sprache im Deutschen wiederklingen zu lassen, treten landschaftliche Merkmale aber nicht frequent genug auf. Auf Süddeutschland bzw. die südlichen Nachbarn Deutschlands scheint sich Pfetsch jedoch nicht ausschließlich festlegen zu wollen. So ist etwa das Adjektiv *kodderig* ein typisch norddeutscher Ausdruck für „unwohl, übel, auch: dreist, frech“ (Sick). Doppelte Verneinungen – z. B. in „Ich weiß *nix* von den andren *nich* [...]“ (FL 67, meine Hervorhebung) – schließlich sind als Phänomen aus zahlreichen Dialekten des Deutschen bekannt.

Durch die bunte Mischung von deutschsprachigen Regionalvarianten wird *Die Farbe Lila* sprachlich doch wieder zum alldeutsch, regionalübergreifend zugänglichen Roman, in dem Nähe zu und Vertrautheit mit der Protagonistin und Erzählerin für den Leser sowohl über die von ihm im Alltag selbst verwendete, zumindest aber als allgemein gebräuchlich erkannte Umgangssprache als auch über den ein oder anderen Regionalismus erzeugt werden. In dieser Hinsicht resoniert die deutsche Übersetzung den Ausgangstext. Anders als im Ausgangstext ist diese Familiarität von Beginn an gegeben, weil das Potenzial für Verständnisschwierigkeiten im Deutschen deutlich reduziert ist. In der Sprache der Deutsch schreibenden Celie kann sich sprachlich jede Leserin bzw. jeder Leser in irgendeiner Form wiederfinden; dies obschon Celies Sprache ob ihrer phonetisierten, nicht konventionell schriftsprachlich-literarischen Form für Leserinnen und Leser mühsamer als gewohnt ist. Dies gilt vor allem, wenn Celie schreibt wie sie spricht, etwa in *Kuseng* (FL 85, anstelle von *Cousin*) oder *Tallje* (89, statt *Taille*). Den Leserinnen und Lesern wird jedoch keine lektüresimultane Übersetzung abverlangt, zu der das Afroamerikanische des amerikanischen Textes die ihm nicht mächtigen Leserinnen und Leser zwingt. Dies bedeutet jedoch auch, dass sich die Notwendigkeit des oben beschriebenen sprachlichen Brückenschlagens im Sinne des sich Einlassens auf eine fremd klingende Sprache für deutsche Leserinnen und Leser erübrigt, wodurch auch die sich darüber eröffnende Bedeutungswelt entfällt. Auch hierin ist die Tendenz zur an die Zielkultur anpassenden Übersetzung zu erkennen, die auf größtmögliche Rezeptionserleichterung für den Leser bedacht ist, mit der man den Leser aber zugleich zu Trägheit im kulturgrenzenüberschreitenden Denken (v)erzieht. Die leserorientierte Praktikabilität der alltagstauglichen Kolloquialität in Celies Sprache ist der übergeordneten Idee von Walkers weiter oben erläuterten Sprachkonzept abträglich. Der bereits diskutierte, in der Kritik gerne für *The Color Purple* bemühte Utopiebegriff trifft in sprachlicher Hinsicht viel eher auf die *Die Farbe Lila* zu, wo alle Beteiligten von Beginn an über den gleichen sprachlichen Verständnishintergrund verfügen.

Auch die durch das Potpourri aus verschiedenen Regionalvarianten deutscher Umgangssprache erzeugte Vielstimmigkeit kann nicht verhindern, dass der identifikatorische Aspekt, der dem Afroamerikanischen im Ausgangstext innewohnt, verloren geht. Grund dafür ist, dass sich in Celies deutscher Stimme keine Zugehörigkeit zu einer spezifischen Sprechergruppe spiegelt. Dass das Deutsche dies in Anbetracht der Absenz einer deutschen Varietät, die den spezifischen Erfahrungskontext afroamerikanischer Sprecher auch nur annähernd wiedergeben könnte, nicht leisten kann, ist bereits erwähnt worden. Sprachliche Identität, wie sie im amerikanischen Text angelegt ist, lässt sich im Deutschen somit nicht über eine deutsche Gruppensprache konstruieren. Die für Celies Entwicklung so maßgebliche eigene Stimme, deren Kraft sich durch ihre Artikulation in ihrer Muttersprache entfaltet, soll in der deutschen Romanfassung widerhallen, indem durch das Aufgebot aller sprachlicher Diversität deutsch-deutscher, deutsch-österreichischer, deutsch-schweizerischer Umgangssprache in der Tat etwas Individuelles geschaffen wird. Denn einen solch großen geografischen Variantenreichtum würde man realiter in der Umgangssprache eines Deutschmuttersprachlers wohl vergeblich suchen. Mit dieser Kunst-Umgangssprache entfällt für deutschsprachige Leserinnen und Leser somit auch der im „Original“ für afroamerikanische Leserinnen und Leser angelegte Erkenntnismoment des Werts der eigenen Muttersprache. Dazu kommt, dass die Verwendung von deutscher Umgangssprache in *Die Farbe Lila* wie das Afroamerikanische in *The Color Purple* als stilistisch mangelhaft bewertet wird, wenn Celie berichtet:

Jerene und Darlene kommen jetzt, mir im Geschäft helfen. Die sind Zwillinge. Warn nie verheiratet. Nähen wahnsinnig gern. Plus, Darlene probiert, mir richtig Sprechen beizubringen. Sie sagt, ALS WIE is nich so toll. Klingt nach Landpomeranze. Wenn du ALS WIE sagst, wo die meisten als sagen, sagt sie, da glauben die Leute, du bist doof. Die Farbigen denken, du bist ein Bauerntrampel, und die Weißen lachen sich eins. (FL 195, Großschreibung des Originals)

Wie im Ausgangstext führt Celie, unter Verwendung gerade jener von Darlene kritisierten Wendung, die Irrelevanz sprachlicher Hyperkorrektheit in Anbetracht ihres Schicksals an:

Is mir egal, sag ich. Ich bin glücklich.

Aber sie sagt, ich wär noch glücklicher, wenn ich sprech, wie sie spricht. Mich kann nix glücklicher machen, als wie dass ich dich [Nettie] wiederseh, denk ich, aber sagen tu ich nix. (195)

Selbst wer die gleichzeitige Verwendung von *als* und *wie* hier als Grammatikfehler interpretiert, wird diese in Celies Fall automatisch als Marker für Bildungsferne deuten. Anders in *Gute Geister*, wo Umgangssprache als Merkmal der Abgrenzung von Schwarz und Weiß funktioniert.

Stocketts Roman beginnt mit Aibileens Schilderung des ersten Tages ihrer Anstellung als Haus- und Kindermädchen von Elizabeth Leefolt. In deutscher Übersetzung liest sich der Romananfang wie folgt:

Mae Mobley ist im August 1960 geboren, an einem Sonntag in der Früh. Ein Kirchenzeitkind, wie wir sagen. Weiße Babys zu versorgen ist meine Arbeit, mitsamt dem ganzen Kochen und Putzen. Siebzehn Kinder hab ich in meinem Leben aufgezogen. Ich weiß, wie man's macht, dass die Kleinen einschlafen, nimmer weinen und aufs Klo gehen lernen, eh ihre Mamas am Morgen auch nur aus dem Bett kommen.

Aber noch nie hab ich ein Baby so schreien sehen wie Mae Mobley Leefolt. Am ersten Tag komm ich zur Tür rein, und da ist sie, puterrot, schreit vor Bauchweh und wehrt sich gegen die Flasche, wie wenn's ne faulige Rübe wär. Und Miss Leefolt, die guckt, wie wenn sie Panik vor ihrem eigenen Kind hätt. „Was mache ich falsch? Warum hört das nicht auf?“ (GG 7)

Schon am Ende dieser einleitenden Sätze von Aibileen wird deutlich, dass die umgangssprachliche Ausdrucksweise in *Gute Geister* die Sprache der Schwarzen Romanfiguren ist, während sich die Weiße Gesellschaft wie die hier von Aibileen zitierte Miss Leefolt des Standarddeutschen bedient. Dies gilt, anders als im Ausgangstext, sogar für Celia Foote. Deren ruraler Akzent – Minny „hör[te ... sofort], dass sie vom Land kommt, aus irgendeinem hinterletzten Winkel“ (GG 48) – scheint nur einmal im gesamten Roman, bei ihrem ersten Anruf bei den Leefolts, durch: „[...K]önnte ich bitte Elizabeth Leer-folt sprechen?“ (38). Die R-Färbung des Doppelvokals reicht nicht aus, um die im Ausgangstext zumindest versuchte Einfügung einer Nuance in das ansonsten sprachliche Schwarz/Weiß-Spektrum im Deutschen durchklingen zu lassen; mit der Konsequenz der auch sprachlichen Forcierung „Rassen“-bezogener Disparitäten im Sinne einer wohlartikulierten „Weißen“ Sprache, dem Standarddeutschen, und einer saloppen, nachlässigen „Schwarzen“ Sprache, der Umgangssprache. So entstehen sprachlicherseits eine Kluft und eine Hierarchie zwischen den Weißen und Schwarzen Figuren, die im Deutschen durch die grundsätzliche Verwendung der Höflichkeitsform „Sie“ zwischen Schwarz und Weiß, nicht nur zwischen Arbeitgeberinnen und Arbeitnehmerinnen, noch deutlicher hervortreten.

Verstärkt wird die Negativstilisierung der Umgangssprache durch Einsprengel einer deutschen *Lernersprache*, die Huneke und Steinig in ihrer Einführung *Deutsch als Fremdsprache* als „nicht einfach eine Kümmerform [...], die man an der Norm der Zielsprache zu messen hat, sondern [...als] eine eigenständige, höchst interessante und komplexe sprachliche Varietät“ (40) definieren. Laut Huneke und Steinig ist die Sprache von Deutschlernenden als Ausdruck des jeweiligen Stadiums im Sprachlernprozess des

Lernenden anzusehen, weshalb die von Muttersprachlern als Fehler wahrgenommenen Merkmale von Lerner Sprache allgemein (z. B. die Konjugation starker Verben analog zur Konjugation schwacher Verben) Aufschluss auf das bereits erworbene, gefestigte Fremdsprachenwissen böten (z. B. Konjugationsparadigma schwacher Verben) (40-1). Selbst wenn man die Sprache, die Cornelia Holfelder-von der Tann vor allem Aibileen in den Mund legt, nicht an der Normgebung des *Dudens* misst, gestaltet diese Sprache sich anflügelhaft über verkümmerte, durch Wortauslassungen ungelentk verkürzte Satzkonstruktionen. Wenn etwa Aibileen über die Hitze in Jackson ächzt: „Eine Woche haben wir jetzt schon siebenunddreißig Grad und neunundneunzig Prozent Luftfeuchtigkeit. Wenn’s noch bisschen feuchter wird, schwimmen wir“ (GG 521) oder von einem nachmittäglichen Gang zum Supermarkt berichtet: „An dem Nachmittag stapf ich zum Jitney, bisschen Obst und Hüttenkäse für Mae Mobley holen“ (547), fehlt vor dem „bisschen“ schlicht der unbestimmte Artikel „ein“. Anders als in *Die Farbe Lila* ist in *Gute Geister* auch der Austausch von „als“ und „wie“ eindeutig lernersprachlicher Natur, indem nämlich die Sprache der Schwarzen Dienstmädchen in diesem Merkmal mit der frühkindlichen Ausdrucksweise von Aibileens Ziehkind Mae Mobley zusammengeführt wird, als Mae Mobley über ihr Vertrauen in die von ihrer Vorschullehrerin vermittelten rassistischen Ansichten befindet: „[Aibileen,] Du hast rechter wie Miss Taylor“ (527).

Den Eindruck, dass Aibileen der deutschen Sprache nicht auf muttersprachlichem Niveau mächtig ist, verstärkt die Einflechtung amerikanischer Begriffe in *Gute Geister*: „Wir [...] tun den roten Blumenschmuck rüber aufs *Sideboard*, damit man das verkratzte Holz nicht sieht. Miss Leefolt hat’s gern fein, wenn sie einen *Luncheon* gibt“ (GG 10, meine Hervorhebungen). Für sowohl *Sideboard* als auch *Luncheon* hätten sich mit „Anrichte(tisch)“ bzw. „Mittagessen“²⁰¹ mühelos deutsche Entsprechungen finden lassen. Hinter dieser Entscheidung zur Nicht-Übersetzung ließe sich die Intention vermuten, dass den Leserinnen und Lesern auch über die Sprache signalisiert werden soll, dass sich die Romanhandlung in den Vereinigten Staaten zuträgt – wie dies etwa in *Die Farbe Lila* der Fall ist, wo *Nigger* durchgehend unübersetzt bleibt, weil der Begriff in seinem Gebrauch unter Sprecherinnen und Sprechern des Afroamerikanischen nicht mit dem stark rassistisch konnotierten deutschen Wort *Neger* übersetzbar ist. In *Gute Geister* wirken die oben beispielhaft angeführten Anglizismen jedoch deplatziert, zumal inkonsequenterweise an anderer Stelle intertextuelle Referenzen wie die Romantitel *To Kill a Mockingbird* von

²⁰¹ Der formelle Charakter eines *Luncheons*, hier im Rahmen eines Gästen servierten Mittagessens, ergibt sich im Deutschen entweder über die Verbkonstruktion „ein Mittagessen *geben*“ oder über den Verweis, dass Elizabeth Leefolt die *Gastgeberin* des Mittagessens ist.

Harper Lee oder Du Bois' *The Souls of Black Folk* ins Deutsche übersetzt wurden (211). Sprachliche Unbeholfenheit implizieren darüber hinaus sperrige Begriffe wie das *Gemeinschaftsbelange-Treffen* (engl. *community meeting*, TH 217), zu dem Aibileen in ihrer Kirchengemeinde geht (GG 294 und 295).

Alle angeführten lernersprachlichen Merkmale stilisieren ihre Verwenderinnen als Fremde, und das nicht nur im Hinblick auf ihre – durch die umgangssprachliche Färbung ihrer Sprache ohnehin präjudizierte – Nicht-Zugehörigkeit zu der das Standardamerikanische sprechenden Weißen Gesellschaft von Jackson. Dadurch dass der Eindruck entsteht, die Sprecherinnen versuchten sich in einer für sie fremden Sprache, wird ihnen ein „Ausländer“²⁰²-Status zugeschrieben und erfährt ihre im Ausgangstext und realiter gegebene gesellschaftliche (und rechtliche) Stellung im US-amerikanischen Süden der 1960er Jahre in der deutschen Übersetzung weitere Abwertung. Zugleich verstärkt die deutsche Übersetzung mit eben jener sprachlichen Fremdstilisierung die in Stocketts Text angelegte Negativzeichnung des Afroamerikanischen in der Weise, als aus der afroamerikanischen *Sprache*, die bei Stockett, wenn auch nicht gleichberechtigt, mit dem Standardamerikanischen koexistiert, eine mangelhafte Variante der Standardsprache der Übersetzung wird. Dieses doppelte Außenseitertum der Schwarzen Sprecherinnen in Holfelder-von der Tanns Übertragung spiegelt sich im Titel, der das Bild des *spiritus familiaris*, des gutmütigen Hausgeistes, evoziert. Als „gute Geister“ stehen Aibileen und Minny ihren Weißen Arbeitgeberinnen zuweilen mit Lebenserfahrung, vor allem aber mit Haushalts- und Kinderbetreuungsfähigkeiten zur Seite, die aus der Warte völliger Überforderung (Elizabeth Leefolt) bzw. Unfähigkeit (Celia Foote) tatsächlich wie übermenschliche Kräfte erscheinen mögen. Und wie der Hausgeist bleiben sie trotz jahre-, im Falle des Kindermädchens von Skeeter jahrzehntelanger Präsenz in den Weißen Haushalten Fremdkörper.

²⁰² Der Begriff *Ausländer* in seiner Verwendung für Menschen ausländischer Herkunft, die im Land des den Begriff Verwendenden leben, ist – worauf mittlerweile auch der *Duden* offiziell verweist (*Duden*, „Ausländer“) – diskriminierend, weil er Nichtzugehörigkeit konstruiert. Genau dies ist in *Gute Geister* der Fall, da Aibileen und Minny als Afroamerikanerinnen ebenso Amerikanerinnen sind wie die Weißen Bewohner Jacksons.

Fazit: Schwarz-Sein als Dasein am Rande

In Alice Walkers *The Color Purple* ist es ihre Sprache, mit der sich die Protagonistin Celie das Bewusstsein für den Sinn ihres Daseins im Mittelpunkt ihres Lebens erkämpft. Gleichsam versucht Kathryn Stockett mit *The Help*, den Schwarzen Weggefährtinnen ihrer Kindheit Gehör zu verschaffen und das hörbar zu machen, wofür die Familie der Autorin, stellvertretend für eine von Rassismus geprägte Gesellschaft, weder Ohr noch Gespür hat: die über das Gutgeisterhafte hinausgehende menschliche Existenz Schwarzer Haushälterinnen, Köchinnen und Kindermädchen, die eine wesentliche Rolle im Funktionieren ihrer Arbeitsgeberfamilien spielten. Die Stimmen von Aibileen und Minny verhallen jedoch hinter Stereotypen, die die Autorin entweder nicht abschütteln kann oder derer sie sich selbst möglicherweise gar nicht gewahr ist. Das als Echo der Stimmen von Aibileen und Minny angelegte Buch im Buch verstärkt ihre Stimmen jedoch nicht, sondern macht sie für die Weiße Autorin, die Weiße Protagonistin sowie Weiße Leserinnen und Leser zum Vehikel für die im Vordergrund von Stocketts Roman stehende Distanzierung von einem Rassismus, den sie selbst mit(ge)tragen (haben).

Sowohl Helga Pfetschs Übersetzung *Die Farbe Lila* als auch Cornelia Holfelder-von der Tanns Übertragung *Gute Geister* reduzieren und damit marginalisieren die afroamerikanische Stimme der Schwarzen Protagonistinnen auf ihren für eine Weiße Leserschaft Fremdheitscharakter (*Gute Geister*) bzw. auf den Aspekt der bemitleidenswerten Ungebildetheit (*Die Farbe Lila*). Die sprachliche Simplifizierung geht mit der Überzeichnung der Sprecherinnen einher. Im Deutschen manifestiert sich in der Aibileen und Minny in den Mund gelegten Sprache ein „Ausländer“-Stereotyp, dem eine „Rassen“-bedingte Unfähigkeit sowohl zu hochsprachlicher Artikulation als auch zum Erlernen des als Weiße Sprache definierten Standarddeutschen anhaftet. So übersetzt *Gute Geister* die in *The Help* angelegten rassistischen Stereotypen nicht nur, sondern multipliziert sie; dies tragischerweise gerade durch den Versuch, die konnotative Sprengkraft nicht-standardsprachlicher Rede durch vermeintlich unverfängliche deutsche Umgangssprache zu neutralisieren. In *Die Farbe Lila* sorgt der Mix verschiedentlich regional gefärbter Umgangssprache für Zugänglichkeit für eine sehr breite Leserschaft. Dieser leserorientierte Ansatz erleichtert den Leserinnen und Lesern das Eintauchen in die für sie fremde Welt der Schwarzen Protagonistin im Süden der Vereinigten Staaten. Eine Annäherung an die tieferen Themen des Romans – Sprache und Identität, Standardsprache versus Nicht-Standardsprache – gelingt dadurch jedoch nicht, weil die Indialogsetzung zweier Sprachen im Leser im deutschen Text wegfällt. So bleibt Sprache in *Die Farbe Lila* für das Narrativ funktionslos. Sprache bleibt im Deutschen alleine marginalisierender

Marker für Celies de facto Ungebildetheit, was im Kontext ihres Schicksals Mitleid erregt; dies jedoch in unbeteiligter Draufschau der Leserinnen und Leser ohne Ansatzpunkte für Reflexionen über die Bedeutung des Sprechens in der eigenen Sprache und des Sprechens anderer in deren eigener Sprache.

4 Axiomatizing Blackness: US-amerikanische Passing-Romane und ihre deutschsprachigen Übersetzungen

Passing, im Kontext dieser Arbeit verstanden als die (versuchte) Überwindung der *color line* durch Afroamerikaner, ist seit Ende des 19. Jahrhunderts Folge und Ausdruck des paradoxen Auseinanderdriftens zwischen einerseits dem sowohl konstitutionellen als auch begrifflichen Anspruch des Terminus *African-American* und andererseits der Realität des gesellschaftlichen Status afroamerikanischer US-Bürger. Dieses Auseinanderdriften hat die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Lauren Berlant wie folgt auf den Punkt gebracht:

Suffering a ‚hybrid‘ affiliation to both sides of the hyphen, the Afro-American citizen learns not of the inalienable rights but of the a priori inferiority and cultural marginality of Afro-Americans – as if the ‚Afro‘ in the complex term were a syntactical negation of ‚American‘ (212).

Der Hybridbegriff *Afro-American*²⁰³ bzw. *African-American* suggeriert – ebenso wie es die formal bereits mit den Zusatzartikeln 13 (1865) und 14 (1868) in die Verfassung der Vereinigten Staaten eingegangenen Freiheits- bzw. Bürgerrechte tun – für Schwarze US-Bürgerinnen und -Bürger die Möglichkeit, frei über die eigene Gruppenzugehörigkeit zu entscheiden. Wählbar scheinen erstens das präferenzielle Überwiegen des „African“ oder des „American“, zweitens das gleichberechtigte Nebeneinander oder drittens gar die Vermischung beider Kompositateile mitsamt ihrer historischen, kulturellen, sprachlichen Kontexte. Diese scheinbare Wahlfreiheit wird beschnitten durch die historisch tradierte Fixiertheit des marginalisierten, inferioren Status des afroamerikanischen Individuums aufgrund seiner Hautfarbe in der bis heute rassifizierten US-amerikanischen Gesellschaft. Deshalb ist in der, wie Berlant schreibt, Negation des Begriffsglieds *American* durch den ihm vorausgehenden Wortbestandteil *Afro* die Verneinung von Weiß-Sein implizit mitzudenken. Die heute verwendeten Komposita *Afro-American* und *African-American* spiegeln damit genau jene „Gesetzmäßigkeit“ wider, die unter der Sklaverei mit den Wortkonstrukten *Mulatte* bzw. *Mulattin*, *Quadron* bzw. *Quadronin* usw. und nach Abschaffung der Sklaverei mit der *one-drop rule* zu manifestieren versucht wurde: Wer Vorfahren mit schwarzer Hautfarbe hat, kann nicht Weiß sein; und zwar unabhängig von der eigenen Hautfarbe. „It’s de nigger in you, dat’s what it is. Thirty-one parts o’ you is white, en on’y one part nigger, en dat po’ little one part is yo’ soul“ (PW 75, Hervorhebung

²⁰³ Selbiges gilt, wie die Einleitung zu dieser Arbeit deutlich macht, auch für Deutsche mit schwarzer Hautfarbe. Darüber darf das Fehlen des Bindestriches in der Bezeichnung *Afrodeutsche(r)* nicht hinwegtäuschen.

des Originals), ließ Mark Twain die Mulattin Roxy in seinem tragikomischen Roman *Pudd'nhead Wilson* von 1894 sagen und parodierte damit die rassifizierende Inbezugsetzung von Hautfarbe, Charakter und Rechten eines Menschen. Twain entlarvt diesen Zusammenhang als imaginierten, als „a fiction of law and custom“ (PW 9). Obschon die Twains Roman wie auch alle anderen bisher im Kontext dieser Arbeit betrachteten Romane mehr oder weniger plotbestimmend rahmenden „Rassen“-Gesetze in den USA inzwischen abgeschafft sind, ist, worauf auch Berlant in obigem Zitat hinweist, die gewohnheitsmäßige Diskriminierung von Schwarzen bis heute Teil der amerikanischen Realität. Denn um die in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung von 1776 „unveräußerlichen Rechte“ eines Amerikaners vollends genießen zu können, muss man Weiß sein – oder als Weiß wahrgenommen werden. *To pass for white*²⁰⁴, als Weiß wahrgenommen zu werden, ist etwa für George Harris in *Uncle Tom's Cabin* die einzige Möglichkeit, unerkannt aus der Sklaverei in die Freiheit zu entkommen. Solange er auf der Flucht ist, nimmt er eine Weiße Identität an. Voraussetzung dafür ist seine fast weiße Hautfarbe. Er enttarnt die gewohnheitsmäßige Annahme, die Hautfarbe eines Menschen könne als essenzialistische und hierarchisierende Kategorie gelten, als „Fiktion“, indem er beweist, dass sie sich durch eine andere Fiktion, die seiner fingierten Identität nämlich, aushebeln lässt. Harris' Passing ist temporäres Mittel zur Flucht. Vor seiner Flucht bereitet die Tatsache, dass er als Weißer wahrgenommen werden kann, qua Status aber ein unfreier Schwarzer ist, für ihn, wie in Kapitel 1 dieser Arbeit herausgearbeitet, ein identifikatorisches Niemandsland, weil er sich als Mitglied weder der einen noch der anderen Gruppe zugehörig fühlt und, umgekehrt, von keiner der beiden Gruppen als Mitglied anerkannt wird.

Auch nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei war die Tarnung als Weiß bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts für nicht wenige Schwarze die einzige Möglichkeit, dem gesellschaftlich – und in vielen Südstaaten gesetzlich – weiterhin tief verankerten und teilweise gewalttätig praktizierten Rassismus zu entgehen. Die Furcht vor einer Infiltration der Weißen Gesellschaft durch Schwarzes Blut²⁰⁵ führte nach dem

²⁰⁴ In Ermangelung einer deutschen Übersetzung, die das Passing nicht mit der Konnotation des betrügerischen Handelns versieht, werden in der vorliegenden Arbeit die englischsprachigen Begrifflichkeiten verwendet. Zwecks Abgrenzung des Konzepts vom gleichnamigen, in diesem Kapitel analysierten Roman *Passing* von Nella Larsen, wird Passing, wenn im Sinne des Konzepts verwendet, nicht kursiviert.

²⁰⁵ Vgl. dazu auch Dreisingers Übersichtsdarstellung der Ende des 19. Jahrhunderts im Süden der Vereinigten Staaten zirkulierenden Mythen von der krankheitsähnlichen Übertragbarkeit des Schwarz-Seins als Argumente für eine strikte Trennung von Schwarz und Weiß (20-1).

Bürgerkrieg in vielen Südstaaten nicht nur zum gesetzlichen Verbot von sexuellen Beziehungen zwischen Schwarz und Weiß, sondern auch zu immer strengeren Definitionen, wer als Schwarz zu gelten habe. 1865 etwa wurde im Bundesstaat Florida per Gesetz die untere Grenze für die Klassifikation als *person of color* auf ein Achtel Schwarze Vorfahrenschaft festgelegt. Bis Anfang der 1930er Jahre wurde diese Untergrenze in allen der ehemaligen konföderierten Staaten sowie darüber hinaus in unter anderem Utah und North Dakota auf ein Sechzehntel bzw. ein Zweiunddreißigstel herabgesetzt oder durch die sogenannte *one-drop rule* ersetzt. Diese Regelung machte beispielsweise gemäß dem 1924 in Virginia verabschiedeten *Racial Integrity Act* afrikanische Abstammung, gleich welchen Grades, zum definierenden Kriterium für die Klassifikation als Schwarz. Wie viele Menschen in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tatsächlich eine Weiße Identität annahmen, lässt sich indes – schon alleine, weil erfolgreiches Passing als Mittel zum Überleben vielfach vom Nicht-Entdecktwerden abhing – nicht verlässlich beziffern. Mit der Entscheidung für die Annahme einer Weißen Identität mit dem Ziel einer unauffälligen Absorption in die Weiße Mehrheitsgesellschaft einher ging das konsequente Ablegen der Schwarzen Identität. Wer diese Entscheidung, wie Stowes Romanfigur George Harris, aus existenziellen Gründen traf, wird sich über die Implikationen dessen wohl keine Gedanken gemacht haben. Tatsächlich aber war das Passing praktische Konsequenz der Unüberbrückbarkeit der dem Begriff *African-American* inhärenten Antithesis. Diese Auffassung des Passing sprach lange Zeit auch aus wissenschaftlichen Definitionsversuchen des Passing, die etwa Steven Belluscio wie folgt zusammenfasst: „[P]assing means to conceal a unitary, essential, and ineffaceable racial identity and substitute it with a purportedly artificial one“ (9). Auch *Uncle Tom's Cabin* liegt dieses traditionelle Verständnis des *racial passing* zugrunde, das auf der binären Logik von Identität beruht, dass jemand, der Schwarz ist, nicht Weiß sein kann (und anders herum). Selbiges Verständnis spricht auch aus den meisten fiktionalen Auseinandersetzungen mit dem Thema seit dem 19. Jahrhundert, deren Fülle sehr wahrscheinlich die realhistorische Verbreitung des Phänomens, dessen Hochphase zwischen den 1880er und den 1920er Jahren (Belluscio 2) verortet wird, weit übersteigt (Sollors, *Neither Black* 283). Fokus literarischer Explorationen des Passing sind deshalb laut Michael Awkward schon immer die subversive Unterwanderung „rassischer“ Grenzziehungen gewesen: „[Narratives of passing] are concerned fundamentally with exposing the ease with which racial barriers can be transgressed“ (Awkward, *Negotiating* 181). In Anbetracht des Aufwands und der Gefahren, den bzw. die Passer unter der Sklaverei und nach der Rekonstruktionszeit auf sich nahmen, relativiert sich wohl die von

Awkward angenommene „Leichtigkeit“ der Überwindung „rassischer“ Grenzziehungen. So wird der Titelheld des als erstes *passing narrative* der amerikanischen Literatur geltenden sklavereikritischen Romans *The Slave; or, Memoirs of Archy Moore* (1836) von Richard Hildreth auf seiner Flucht aus der Versklavung gen Norden – obwohl wie Stowes George Harris²⁰⁶ als Weißer verkleidet – mehrfach gefangen genommen, wodurch er wiederholt davon bedroht ist, zurück in die Südstaaten und damit in die Unfreiheit verbracht zu werden. „Freiheit“ genießt der entflohene „Weiße Sklave“²⁰⁷ ironischerweise erst auf einem unter britischer Flagge segelnden Schiff, mit dem Archy zunächst zahlreiche schwere Stürme durchfährt und schließlich 1812 in den auf See ausgefochtenen Teil des Britisch-Amerikanischen Kriegs (1812-14) zieht. Neben bekannten Prosastücken Weißer Literaten – u. a. Mark Twains *Pudd'nhead Wilson* (1894) oder Kate Chopins „*Désirée's Baby*“ (1893) – waren es jedoch vor allem afroamerikanische Autorinnen und Autoren, die das Thema Passing aufgriffen, darunter etwa Charles W. Chesnutt in *The House Behind the Cedars* (1900), James Weldon Johnson in *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1927), Jessie Faucet in *Plum Bun* (1928) sowie Langston Hughes in seinen Kurzgeschichten „*Passing*“ (1934) und „*Who's Passing for Who*“ (1956), um nur einige wenige zu nennen.²⁰⁸

Während zu Beginn der Fokus von Passing-Narrativen tatsächlich verstärkt auf den Bedingungen lag, unter denen Passing nur funktionieren konnte, widmeten sich Schwarze Autorinnen und Autoren der *Harlem Renaissance* auch den – oftmals düsteren – Folgen des Identitätswechsels für den Passer. Alleine mit ihrem Geheimnis leiden die meisten fiktionalen Passer unter dem Zwang zur Geheimhaltung ihrer Herkunft und damit

²⁰⁶ Aufgrund dieser und anderer konstruierbarer Parallelen zu Hildreths Roman argumentiert Charles Nichols in seinem 1958 erschienenen Artikel „*The Origins of Uncle Tom's Cabin*“, Stowes Roman sei nicht als eigenständiges geistiges Werk Stowes zu betrachten: „[*Uncle Tom's Cabin*] is primarily a derivative piece of hack work“ (328).

²⁰⁷ In England wurde der Roman in den 1850er Jahren unter dem Titel *The White Slave* publiziert. An dieser Titelgebung orientierte sich auch die 1953 in der DDR erschienene deutschsprachige Übersetzung *Der Weisse Sklave*.

²⁰⁸ Es gibt Kritiker, die sich dagegen aussprechen, Werke von Weißen Schriftstellerinnen und Schriftstellern unter der Genre-Bezeichnung des *passing narrative* zu fassen. So argumentiert etwa M. Giulia Fabi: „[W]hite-authored representations of the tragic mulatto and African American representations of miscegenation and passing constitute profoundly different literary traditions. [... In the latter, t]he lingering suspicion that the mulatto's or mulatta's downfall may stem from some intrinsic, genetic flaw of character [...] is conspicuously absent“ (3). Die unterschiedliche, sich über Selbstbe- und Fremdzuschreibungen konstituierende Herangehensweise an das Thema Passing macht die *gemeinsame* Diskussion von Romanen Weißer und Schwarzer Autorinnen und Autoren im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch gerade fruchtbar.

einhergehend unter permanenter Angst vor dem Entdecktwerden, psychischem Stress sowie der Trennung von der mit der alten Identität aufgegebenen Familie und dem Gefühl des Verrats der Herkunft und der eigenen „Rasse“ (Sollors, *Neither Black* 251-3).

Tatsächlich impliziert die oben nach Belluscio zitierte traditionelle Definition, mit dem Akt des Passing würden in betrügerischer Weise Naturgesetze übertreten, indem die angeborene Identität durch eine andere Identität, die dem Passer nicht gehört, ausgetauscht wird, und zwar so, dass es niemand – und zwar weder die Mitglieder der alten noch der neuen Identitätsgruppe – merkt. Diese Perspektive auf das Passing ist folglich eine rein umgebungsbezogene, vor allem die einer rassistischen Weißen Mehrheitsgesellschaft, die, um nicht betrogen zu werden, lange Zeit mit *anti-miscegenation laws*, Gesetzen gegen sexuelle Beziehungen zwischen Schwarz und Weiß, genau dagegen vorging. Im Passing kommt sodann das zentrale Paradox des immer zwischen einerseits Aufforderung zur Orientierung am Weißen Normkonstrukt und andererseits Repression von zu viel Annäherung an diese Norm oszillierenden „Rassen“-Diskurses zum Vorschein:

[R]acist discourse attempts to produce desire in the black other – or nonwhite – to mime the ways of the whites [...], while at the same time this discourse assumes that „nonwhiteness“ has inherent characteristics that preclude black subjects from really becoming „white“. In order to maintain the fiction of its own racial purity and superiority, racist discourse must constantly invoke and reinforce the „nonwhiteness“ of the other subject, whom it concomitantly encourages to live up to norms of whiteness. (Rottenberg 41)²⁰⁹

In neuerer Lesart hat sich die Definition des Passing zu einer Passer-zentristischen verschoben, die statt von identitärer Singularität von einem pluralistischen Identitätsbegriff ausgeht. Belluscio fasst dies – etwas abstrakt – wie folgt zusammen: „[Passing is] a process-oriented performance drawing upon a seemingly infinite number of cultural texts, ‚ethnic‘ or otherwise“ (9). Vielleicht auch als Antwort auf die früheren literarischen überwiegend identitätskrisenhaften Negativzeichnungen des Passing liest sich diese Definition optimistisch. Passing wird hier nicht mehr als Entscheidung für *eine* Identität und gegen *eine* andere verstanden, sondern als performativer, flexibler Akt, der zum einen

²⁰⁹ Hierin liegt nach Ansicht von Caroline Rottenberg der zentrale Unterschied zu anderen Formen präskribierter Normen, etwa der geschlechtlichen: „The forced identification with blackness [...] is not linked with a desire to live up to norms of blackness. Rather, black-identified subjects [...] are compelled and encouraged to [...] live up to attributes associated with whiteness. [...] This is again in stark contrast to heteronormativity, where women are not encouraged to live up to norms of masculinity, nor are men urged to live up to feminine ideals“ (46).

das Vereinen und gleichberechtigte Nebeneinander verschiedener Identitäten ermöglicht²¹⁰ und zum anderen aufgrund seiner Prozesshaftigkeit nicht endgültig ist. Dadurch wird die Möglichkeit des Hin- und Herwechsels zwischen Identitäten offengehalten.

Mary Bucholtz stellt ferner den explizit aktiven Charakter des Passing heraus:

Passing is the active construction of how the self is perceived when one's ethnicity is ambiguous to others. [...] Individuals of ambiguous ethnicity patrol their own borders, using the tools of language and selfpresentation to determine how the boundaries of ethnic categories are drawn upon their own bodies. (352-3)

In dieser Definition klingt bereits die Rolle von Sprache für das Passing an, auf die noch detailliert zurückzukommen sein wird. Passing als aktive identitäre Selbstkonstruktion zu verstehen, ignoriert jedoch solche Fälle, in denen Passing nicht freiwillig geschieht. Sollors (*Neither Black* 250-5) unterscheidet zwischen unbeabsichtigtem Passing, bei dem ein Schwarzer für Weiß gehalten wird und dem nicht widerspricht, und dem von anderen für den Passer entschiedenen unfreiwilligen Passing, wie es beispielsweise Twain in *Pudd'nhead Wilson* beschreibt. Bucholtz selbst kommt aufgrund eigener Studien zu dem Schluss, dass Passing heute eher vorübergehender Natur und meist sogar unbeabsichtigt ist (359). Sinéad Moynihan weist zudem in *Passing into the Present* (2010) korrekterweise darauf hin, dass selbst die freiwillige Entscheidung des Passers immer im Rahmen ihm aufoktroierter „rassischer“ Grenzziehungen geschieht (8). Wenn Bucholtz die scheinbare Wahlfreiheit hervorhebt, mit der der Passer sich selbst definiert und festlegt, wie er von seiner Umwelt wahrgenommen werden möchte, betreibt der Passer quasi ein subversives Spiel mit Grenzen „rassischer“ Kategorien. Dass damit jedoch die Grenzen und damit die Normativität des Weiß-Seins, die unterwandert werden, zugleich bestätigt werden, ist eines der Paradoxe des Passing:

[B]y ‚crossing the color line‘, the passer *simultaneously* subverts and reinforces the racial binary. S/he subverts it by exposing its constructedness, its permeability, its instability. But in the very act of passing, s/he reinforces it by granting authority and credibility to the mythical ‚color line‘ as a real and true boundary to be transgressed. (Moynihan 9, Hervorhebung des Originals)

Nicht vergessen werden darf meines Erachtens überdies, dass die Freiheit zur Wahl der eigenen Identität im Falle des *racial passing* immer nur unter der einschränkenden Bedingung des Geheimen, d. h. der Ambiguität der eigenen Identität für andere, ausgelebt

²¹⁰ Vgl. auch Bucholtz, deren Zusammenfassung verschiedener Studien zu gemischt-„rassischen“ Amerikanerinnen und Amerikanern zu dem gleichen Fazit kommt: „[M]ixed-race theorists now advocate a mixed-race identity in which no single ethnic category is paramount“ (360).

werden kann. Sobald der Passer enttarnt ist, wird er – ungeachtet seiner persönlichen Identitätsdefinition – in der Perzeption seines Umfelds zurück über die *color line* geschoben.²¹¹ Mehr Wunsch als Wirklichkeit scheint daher die weiter oben zusammenfassend zitierte neuere Perspektive auf das Passing zu sein, die Baz Dreisinger ironisch, aber hinsichtlich des illusorischen Charakters treffend als „happy hybridity“(146) bezeichnet.

Ferner ist infrage zu stellen, ob die Betonung der Performativität wirklich als das Konzept des Passing innovierender Gedanke aufgefasst werden kann. Passing spielt vor allem damit, dass sich „rassische“ Identitätszuschreibungen und die aufgrund dessen vorgenommenen Kategorisierungen und Hierarchisierungen über die Hautfarbe und damit über das Visible konstituieren. So lange man einem Afroamerikaner nicht ansieht, dass er Schwarz ist, und auch nicht weiß, dass er es ist, wird davon ausgegangen, er sei Weiß, oder mit Rottenberg andersherum formuliert: „The invisibility of the mark of whiteness is exactly the mark of its privilege“ (38). Dennoch reicht es etwa für Stowes Mulatten George Harris nicht aus, Weiß auszusehen; er muss sich qua Kleidung, Körperhaltung, Auftreten und vor allem Sprache auch so *verhalten*.²¹² Damit ist Passing für den Passer grundsätzlich nur denkbar, wenn er davon ausgeht, dass „rassische“ Identität performativ ist.²¹³

²¹¹ So waren etwa Michael Jacksons kosmetische Bemühungen, in der öffentlichen Wahrnehmung als Weißer wahrgenommen zu werden, genauso vergeblich wie 2015 die Versuche der Weißen amerikanischen Kulturwissenschaftlerin und Bürgerrechtsaktivistin Rachel Dolezal, die sich jahrelang als Afroamerikanerin ausgegeben hatte, glaubhaft zu machen, dass sie sich als Schwarze fühle. Menschen wie Dolezal, die vorgaben, zu einer Minderheit wie etwa den *African Americans* oder auch den *Native Americans* zu gehören, sind in der amerikanischen Geschichte als „impostor“, als Hochstapler, bezeichnet worden; vgl. dazu auch Rosenthal 2014.

²¹² Harris wird in der Szene, als er sich zu Beginn seiner Flucht in einem Pensionszimmer in Kentucky einmietet, von den anwesenden Kentuckyerianern – „[g]reat, tall, raw-boned [...] with the easy lounge peculiar to the race“ (*UTC* 2010, 93) – ob seines dunkleren Teints und seiner schwarzen Haarfarbe zwar als „anders“ wahrgenommen, wird aber für einen Weißen spanischer Herkunft gehalten, weil er in einem vornehmen Einspänner vorfährt, wie ein Gentleman gekleidet ist und sich mit der gleichen kentuckyerianischen Ungezwungenheit wie die Anwesenden – „he seated himself easily on a chair in the middle of the room“ (97) – und mit unmarkiertem Standardamerikanisch in seine Umgebung einfügt.

²¹³ Wie wichtig performanzbezogene Aspekte für die Akzeptanz als Mitglied einer „rassischen“ Identitätsgruppe sein können, ist vor allem in Bezug auf das *Passing for Black(er)* im US-amerikanischen Kontext herausgearbeitet worden (vgl. z. B. Piper; Moynihan 12-3). In Danzy Sennas *Caucasia* etwa flicht Cole ihrer Sprache bewusst mit dem Afroamerikanischen assoziierte Elemente ein, um ihre afroamerikanische Identität gegenüber ihren Schwarzen Schulkameradinnen zu verifizieren (vgl. Seite 229 dieser Arbeit). Ferner ist Percival Everetts Roman *Erasure* (2001) eine Kritik an dem Anspruch, afroamerikanische Literatur könne nur als solche gelten, wenn sie Schwarz genug klinge.

Folgerichtig bewertet Marcia A. Dawkins die primäre Relevanz von Sprache für die Konstituierung des Schwarz- und/oder Weiß-Seins:

Passers are not white or black because of traceable amounts of blood, because of skin color, or because of the social stations into which they are born. Instead they are white or black because they use rhetoric sincerely to say that they are white or black and because dupes and fourth personae/in-group clairvoyants either do not discover or divulge any contrary perceptions. (21)

Dass Sprache entscheidend für erfolgreiches – im Sinne von unentdecktem – Passing ist, exemplifiziert Mark Twain in *Pudd'nhead Wilson*: „From Roxy's manner of speech, a stranger would have expected her to be black, but she was not“ (PW 9). Die hellhäutige Sklavin Roxy, deren zu einem Sechzehntel Schwarze Vorfahrenschaft sich, wie der Leser kurz nach ihrem ersten Auftritt im Roman erfährt, weder in ihrem Teint noch in ihrer Statur oder Gestik zeigt, geht nicht als Weiß durch, weil ihre Sprache stark nicht-standardsprachlich gefärbt ist. Phonetik, Grammatik und Semantik ihrer direkten Rede enttarnen sie – sowohl für die Bewohner des fiktiven Südstaatenstädtchens Dawson's Landing als auch für die Leserinnen und Leser – als Muttersprachlerin der afroamerikanischen Sprache und damit als Nicht-Muttersprachlerin der „Weißen“ Sprache. Sprachliches Weiß-Sein und damit Verschiedenheit zum Afroamerikanischen markieren in *Pudd'nhead Wilson* zum einen der am Handlungsort gesprochene, in der direkten Rede der Weißen Bewohner vor allem phonologisch durchscheinende Südstaatendialekt und zum anderen das Standardamerikanische des Erzählers bzw. der von den Leserinnen und Lesern als literarische Norm vorausgesetzten Standardschriftsprache. Die Varianz dessen, was je nach Kommunikationspartner als „Weiße“ Sprache angesehen werden kann, legt nahe, dass auch der sprachliche Anteil des Passing als Performanz zu verstehen ist, die, will sie erfolgreich sein, ihr Repertoire je nach Ort und Gegenüber sowie, weil sich Sprache kontinuierlich weiterentwickelt, über die Zeit anpassen muss. Zur Beschreibung dieser Adaptionleistung eignet sich der von Alastair Pennycook vorgeschlagene Begriff des „resourceful speaker“ (99), des erfinderischen Sprechers, den Pennycook definiert als: „having available language resources and being good at shifting between styles, discourses and genres“ (99).²¹⁴ Dies gilt umso mehr, wenn es sich nicht um ein vollständiges *passing over*, sondern um die temporäre und/oder kontextgebundene Identifizierung und Inszenierung als Weiß handelt. Folglich bedeutet Passing sprachlicherseits, dass das Afroamerikanische und eine Weiße Sprache oder Varietät bzw. mehrere solcher Sprachen

²¹⁴ Pennycook weist zudem richtigerweise auf den Vorteil dieses Begriffs gegenüber dem des negativ konnotierten, da in Nationalismus, Rassismus und Kolonialismus gründenden *native speaker* hin (76-86 und 94-7).

oder Varietäten situationsadäquat alternierend verwendet werden müssen. Ziel des Passing ist es, die Divergenzen zwischen identitärer Selbstbe- und Fremdzuschreibung so zu verhandeln, dass der Passer von seiner Umgebung so wahrgenommen wird, wie er sich selbst (dauerhaft oder vorübergehend) definiert: als Weißer.²¹⁵ Für literarische Darstellungen sprachlicher Passing-Situationen ergeben sich im Hinblick auf Selbstbeschreibung versus Fremdzuschreibung, auf die in dieser Arbeit fokussiert wird, recht komplexe, zu den bislang analysierten Romanen reversierte Situationen. Ausgangspunkt für sowohl Schwarze als auch Weiße Autorinnen und Autoren bei der Wahl der Sprache, die sie einer Passer-Figur in den Mund legen, ist die Frage, wie der Passer sprechen muss, um von seiner Umgebung als Weiß wahrgenommen zu werden. Der Unterschied liegt in der Perspektive der Sprachgebung: Während Weiße Autorinnen und Autoren eine Selbstbeschreibung vornehmen, arbeiten Schwarze Literatinnen und Literaten mit Fremdzuschreibungen. Alternieren die Passer, weil ihre Weiße Identität sich auf bestimmte zeitliche, geografische oder soziale Kontexte beschränkt, zusätzlich zwischen der afroamerikanischen Sprache und (einer) Weißen Sprache(n) bzw. Varietät(en), kreuzen sich für Weiße wie Schwarze Autorinnen und Autoren Selbstbe- und Fremdzuschreibung. Eine Frage, die dieses Kapitel zu beantworten sucht, ist daher, wie die eigene Herkunft und gruppenspezifische Identifikation des Autors bzw. der Autorin die Ausgestaltung des sprachlichen Passing beeinflusst. Dieses Interesse spiegeln die für diese Arbeit ausgewählten *passing narratives* aus sehr unterschiedlichen literarischen und damit verknüpft historischen Epochen vom amerikanischen Realismus (Twain) über die *Harlem Renaissance* (Larsen) bis hin zur neueren Literatur (Senna) sowie von Autorinnen und Autoren, die sich als Weiß (Twain) bzw. mal eher Schwarz, mal eher Weiß (Larsen) bzw. gemischt-„rassisch“ (Senna) definier(t)en. In allen drei in diesem Kapitel betrachteten Romanen spielt Sprache eine besondere Rolle. Mark Twain deckt in *Pudd'nhead Wilson* (1894) auf, dass sich Sprache genauso wie Hautfarbe bestenfalls als Designator stereotyper Identitätsfremdzuschreibungen eignet, dass aber im Rahmen dieses rassifizierten Sprachverständnisses Sprache für die Selbstidentifikation des Individuums als Schwarz oder Weiß durchaus eine Rolle spielt. Nella Larsen zeigt in *Passing* (1929), wie Sprache eine Möglichkeit zum Wandeln zwischen mehreren Identitäten sowie zur Entlarvung von Rassismus sein kann. Danzy Senna lässt in *Caucasia* (1998) ihre Protagonistin eine Fantasiensprache entwickeln, weil weder das Standardamerikanische noch das

²¹⁵ Zu Passing als Akt des Verhandeln zwischen Identifikationen im Hinblick auf nicht nur „Rasse“, sondern zugleich auch Geschlecht, Sexualität, Klassen-/Schichtenzugehörigkeit, Religion und Nationalität vgl. Marcia A. Dawkins (154).

Afroamerikanische ihrer reifenden Selbstidentifizierung als zugleich *African* und *American* gerecht wird. Da durch das Passing in allen im Folgenden behandelten Romanen auch sprachlich die Zuschreibbarkeit von „Rassen“-Zugehörigkeiten und „Rassen“-Identitäten bzw. die Notwendigkeit solcher Be-/Zuschreibungen infrage gestellt wird, ist zudem zu untersuchen, inwieweit dadurch die Konzepte „rassischer“ Selbstbeschreibung und Fremdzuschreibung überhaupt Geltung haben können.

Werner Sollors konstatiert, das Thema Passing sei mit der *Black Power Revolution* und dem damit einhergehenden Insistieren auf einer *Blackness* literarisch spätestens zum Ende der 1960er Jahre obsolet geworden (*Neither Black* 284). Sinéad Moynihan zeigt mit ihrer Analyse postmoderner Passing-Narrative in *Passing into the Present* (2010) jedoch, dass das Schwarz/Weiß-Passing als literarisches Thema nie verschwunden gewesen ist. Beispiele für solche Narrative sind *Milk in My Coffee* von Eric Jerome Dickey (1999), *The Human Stain* von Philip Roth (2000) sowie Danzy Sennas in dieser Arbeit analysierter Debütroman *Caucasia*.²¹⁶ Jene neueren *passing narratives* beweisen nicht nur die ungebrochene Aktualität des Themas, sondern zeigen zum einen, dass Awkwards Definition des Passing-Narrativs nur noch eingeschränkt für solche der letzten zwei Jahrzehnte gelten kann, und offenbaren zum anderen ein Bemühen um die Aufbrechung und Überwindung der Gegenbegrifflichkeit von *African* und *American*. Dies gilt insbesondere für Sennas Roman. *Caucasia* geht über die bloße Transgression „rassischer“ Grenzen hinaus und exploriert die Verschiebbarkeit vorgegebener Identitätszuschreibungen mit den und gegen die gesellschaftlichen Realitäten.

Die Antworten, die bislang in den Nordamerikastudien zum Thema Passing auf die im zu Beginn dieses Kapitels stehenden Zitat von Berlant postulierte Unvereinbarkeit des *Afro* und des *American* gefunden wurden, divergieren übrigens erheblich. Indiziert etwa Werner Sollors mit *Neither Black Nor White Yet Both* (1997) die Möglichkeit der Verschmelzung beider Seiten des Bindestriches, spricht aus dem Titel des von Laura Bieger und Dietmar Meinel editierten Sammelbands *Black, White and In-between* (2009)

²¹⁶ Für eine umfangreiche Listung von in den letzten zwei Jahrzehnten erschienenen Romanen und Memoiren vgl. Nerad 13. Eine Übersicht zur Verbreitung des Themas Passing auch in anderen US-amerikanischen Medien und als populärkulturelles Phänomen in den USA des 21. Jahrhunderts bietet Baz Dreisinger (121-2). Dass ganz allgemein in der US-amerikanischen Gesellschaft das Interesse an „Rassen“-Kategorien in diesem Jahrhundert gestiegen ist, sehen Dreisinger (122) und Bucholtz (360) darin belegt, dass der US-Zensus seit 2000 die Kategorie *multiracial* listet. Die Präsenz des Themas in der öffentlichen Diskussion spreche, so Dreisinger (123-4), aber auch für eine wieder aufgekeimte Unsicherheit hinsichtlich „rassischer“ Kategorisierungen, wie sie schon nach der *Reconstruction* und in den 1920er Jahren existiert habe.

die Zwitter-situation des George Harris.²¹⁷ Ob dieser offensichtlichen Unsicherheiten kann der diesem Kapitel zugrunde liegende Ansatz, *passing narratives* unter der Frage zu untersuchen, ob ein Identitätswechsel im Wege des Passing die einzige Möglichkeit zur Überwindung der Opposition ist, die der Bindestrich in *Afro- bzw. African-American* bis heute markiert, auch für die Forschung der Nordamerikastudien fruchtbar sein. Dabei offerieren deutschsprachige Übersetzungen dieser Narrative einen wertvollen zusätzlichen Blickwinkel.

Der bereits beschriebene Verhandlungsprozess im Sinne von Bhabhas Kulturkontakttheorie ist im Falle der Übersetzung von *passing narratives* ein doppelter. Dem Verhandlungsakt, den jeder Sprach- und Kulturtransfer darstellt, geht ein Verhandeln von Identitäten voran, das dem Passing inhärent ist, unabhängig davon, ob am Ende im Sinne der traditionellen Definition eine Identität, in diesem Fall die Weiße, obsiegt oder ob gemäß dem neueren Definitionsansatz kontinuierlich mit mehreren Identitäten jongliert wird. Die Übertragung von Passing-Narrativen ins Deutsche kann dann hinsichtlich der direkten Rede von Passer-Charakteren zwei Richtungen einschlagen: entweder die an die Zielkultur anpassende, bei der die Sprache des Passers – quasi im Sinne eines doppelten Passing – so zu gestalten ist, dass er vom deutschsprachigen Leser als Weißer Deutscher wahrnehmbar ist, oder die exotisierende, durch die der Deutsch sprechende Passer als Weißer Amerikaner wahrgenommen wird. Die bisherigen Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit lassen die Tendenz erkennen, dass der Verhandlungsprozess der Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche vielfach zu Gunsten einer Weißen Sprache und Kultur ausgeht, indem die afroamerikanische Sprache durch das Standarddeutsche oder eine Varietät des Deutschen ersetzt wird. Der deutschsprachige Text als das Ergebnis des Verhandlungsakts ist deshalb in vielen Fällen in Bezug auf die Darstellung von Schwarz und Weiß nicht nur konnotativ ein völlig anderer als der Ausgangstext, sondern ist vor allem sprachlich Weiß gewaschen. Auf diese Weise vereinfachen die deutschen Übersetzungen aber auch die sich gerade im Einsatz des Afroamerikanischen als Stilmittel aufspannenden Komplexitäten der „Originale“, jedoch offensichtlich ohne dass ein Bewusstsein dafür besteht, dass dadurch zugleich vereinfachend rassistische Stereotypen kolportiert werden. Bei der Untersuchung deutscher Übersetzungen von Passing-Romanen wird daher zu prüfen sein, inwiefern auch darin eine Klarstellung in Bezug auf die ambigüe Identität des Passers versucht wird. Relevant dürften dabei die Nonpräsenz des Themas Passing in Deutschland sowie die bereits für die

²¹⁷ Hilfreiche wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema der gemischt-„rassischen“ Identität stammen überdies von Powell und Zack.

deutschen Übersetzungen festgestellte Unbedarftheit im Hinblick auf latenten Rassismus sein.

Passing, verstanden als identitärer Verhandlungsakt, in dem Sprache offensichtlich eine besondere Bedeutung zukommt, scheint ebenso wie das Kompositum *Afro-* bzw. *African-American* eine Optionalität hinsichtlich der identitären Selbstidentifikation zu implizieren. Potenzielle in der realen Welt gegebene Limitationen dieser theoretischen Wahlfreiheit wurden zu Beginn dieses Kapitels bereits skizziert. Jené Schoenfeld hat in seinem Artikel „Can One Really Choose? Passing and Self-Identification at the Turn of the Twenty-First Century“ (2014) die Frage, ob „rassische“ Identität für Schwarze Amerikanerinnen und Amerikaner wählbar sei, für die 1990er mit einem klaren Nein beantwortet. Die eigene „Rasse“ sei nicht wählbar, jedenfalls nicht, wenn diese Wahl gegen das Prinzip der *one-drop rule* verstoße und der Wählende von seinem Umfeld erwarte, seine Wahl zu akzeptieren (Schoenfeld 120-1). Die im Folgenden analysierten Romane setzen sich über die Thematisierung des Passing nicht nur mit der Frage auseinander, was einen Menschen Schwarz und/oder Weiß macht – und zwingen den Leser zu Selbigem –, sondern explorieren auch, inwieweit sich Sprache als Variable zur Selbstidentifikation eignet. Damit geben sie für den jeweiligen Moment ihres Entstehens bzw. Erscheinens Antworten auf Schoenfelds Frage „Can One Really Choose [One’s Racial Identity]“? (95). Analog, so ist zu vermuten, geben die deutschen Übersetzungen Aufschluss über die Wählbarkeit der eigenen „rassischen“ Identität in Deutschland. Besonderes Interesse gilt dabei auch der Frage, ob und inwiefern Twain, Larsen und Senna Strategien zum Umgang mit der, je nach Ausfallen ihrer Antwort, Wählbarkeit oder Nicht-Wählbarkeit offerieren.

Mark Twain, Pudd’head Wilson (1894)

Die kritische Rezeption von Mark Twains (1835-1910) spätem Roman *Pudd’head Wilson*²¹⁸ ist von einem merkwürdigen Konsens beseelt: „There is no real disagreement,

²¹⁸ Meiner Analyse liegt die Fassung von *Pudd’head Wilson* in der zweiten, überarbeiteten Norton Critical Edition von 2005 zugrunde, die sich primär auf handschriftliche Manuskripte Twains und, wo dies nicht möglich ist, auf die ersten, von Twain autorisierten Druckausgaben, vor allem die ab Dezember 1893 in *The Century Magazin* serialisierte Version, stützt. Die Norton Critical Edition enthält außerdem die Erzählung *Those Extraordinary Twins*, die neben *Pudd’head Wilson* im Zuge eines umständlichen, verwirrenden Editionsprozesses (PW 189-237) aus einer ursprünglich allein von siamesischen Zwillingen handelnden Geschichte mit dem Titel *Those Extraordinary Twins* hervorging. Aufgrund zahlreicher Überschneidungen

after all, that *Pudd'nhead Wilson* is a „mess“ (Gillman/Robinson xvi). Schon inhaltlich ist *Pudd'nhead Wilson*, angesiedelt im fiktionalen Städtchen Dawson's Landing im Süden der heute Vereinigten Staaten zu Beginn des 19. Jahrhunderts, auf Chaos ausgelegt. Für Verwirrung sorgt bei den Bewohnern der Stadt zunächst David Wilson, ein junger Rechtsanwalt, der zu Romanbeginn nach Dawson's Landing zieht, ob seines Kommentars über einen angeblich halben Hund von den Dorfbewohnern als „pudd'nhead“, als Sonderling, gebrandmarkt wird und in der Folge weitgehend isoliert lebt. Konfus wird es im zweiten Handlungsstrang, in dem Roxanna, genannt Roxy, eine hellhäutige Sklavin, die nur zu einem Sechzehntel Schwarz ist, ihren Sohn Chambers mit Tom Driscoll, dem sich in ihrer Obhut befindenden gleichaltrigen Sohn ihres „Eigentümers“, austauscht. Nachdem Roxy nach dem Tod ihres „Eigentümers“ einige Jahre in Freiheit verbracht hat, kehrt sie nach Dawson's Landing zurück, enthüllt ihrem inzwischen erwachsenen Sohn „Tom“ dessen wahre Identität und erpresst ihn. Der Schwindel fliegt erst auf, als „Tom“ in Geldnot seinen reichen Onkel beraubt und ermordet, zwei durchreisende italienische Adlige dieses Mordes beschuldigt werden und David „Pudd'nhead“ Wilson mittels Fingerabdrücken, die er den vertauschten Jungen als Kindern abgenommen hatte, den wahren Mörder entlarven kann. Der Mörder, Chambers alias „Tom“, wird als Sklave in den Süden verkauft. „Chambers“, der wahre Tom, der nun aus der Sklavenschaft befreit ist, kann sich nicht in die Weiße Gesellschaft integrieren. Unbehagen bereitet Kritikern jedoch weniger der Inhalt als insbesondere die – zweifelsohne evidente – Unentschlossenheit des Romans ob des Konstruktcharakters „rassischer“ Identität und damit hinsichtlich der Unklarheit der Positionierung Twains zur „Rassen“-Politik seiner Zeit.²¹⁹ Tatsächlich lässt sich textanalytisch argumentieren, dass „Tom“ Driscolls Boshaftigkeit und die Gutherzigkeit von „Chambers“ allein Ausdruck ihres Schwarz- bzw. Weiß-Seins sind. Gleichermäßen nicht fehl gehen Interpretationen, die der initialen Ankündigung des Erzählers, die Unterscheidung in Schwarz und Weiß werde als rassistische Fiktion von Gesetz und Tradition („fiction of law and custom“, *PW* 9) enttarnt, folgen. Die Kritik in diesem Zusammenhang erstreckt sich auch auf die – wiederum zweifelsohne – stringenter Logik entbehrende sprachliche Kontrastierung von „Tom“ und „Chambers“. Obschon die Sklavin Roxy, deren Sprache stark durch das Afroamerikanische geprägt ist, von Geburt an als leibliche Mutter von „Tom“ und Amme von „Chambers“ primäre Kontakt- und Bezugsperson für beide Kinder war, spricht der eine, „Tom“, das

bei Personal und Plot sind beide Erzählungen grundsätzlich zusammen zu lesen. Dies ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich, weil in deutscher Übersetzung lediglich der Teil *Pudd'nhead Wilson* vorliegt.

²¹⁹ Vgl. Rowlette 96; Schaar 212; Newlyn 50; Hoffman 146; Fisher Fishkin 1993, 121-7.

Standardamerikanische der Weißen Master und der andere, „Chambers“, das Afroamerikanische der Schwarzen Sklaven. Gründe für diese Widersprüche und Ambiguitäten werden oft in der Biografie des Autors gesucht, der sich der Ungereimtheiten in seinem Roman übrigens bewusst war.²²⁰ *Pudd'nhead Wilson*, 1893/94 zunächst als Serie in *The Century Magazine* und 1894 als Monografie publiziert, entstand in großer Eile in dem Versuch, die finanziellen Probleme zu lösen, die Twain zu dieser Zeit schon einige Jahre plagten (Powers 546-51; Kirk 89). Und so eröffnen die allermeisten wissenschaftlichen Beiträge zu *Pudd'nhead Wilson* mit der These der den Roman prägenden Unordnung, um im Folgenden aus einer einigermaßen sinnvoll erscheinenden Perspektive auf die Frage zu fokussieren, ob Twain „Rasse“ als *nature*, die rassistische Annahme einer natürlichen Hierarchie der „Rassen“ aufgrund einer angenommenen biologischen Inferiorität der Schwarzen „Rasse“, oder *nurture*, die konstruktivistische Sichtweise, nach der „Rasse“ ein anerzogenes und damit anerziehbares soziales Konstrukt ist, darstelle. Am Ende dieser Sinnsuche schweifen alle Kommentatorinnen und Kommentatoren dann, egal zu welchen Erkenntnissen man zwischenzeitlich gelangt sein mag, auf den gleichen Nenner zurück: *Pudd'nhead Wilson* sei ob des eingangs festgestellten Chaos ein in Bezug auf eine dezidierte Positionierung zu seinem Thema „Rasse“ enttäuschend ambivalentes (Marcus 200; Fisher Fishkin, *Was Huck Black?* 123-7), insgesamt mangelhaftes Werk, „a flawed child of Mark Twain's imagination“ (Gillman/Robinson xvi), und zwar qua Struktur²²¹, Lesevergnügen²²² sowie insbesondere Sinn und Wahrheitsgehalt.²²³

²²⁰ Vgl. dazu Twains Vorwort zu *Those Extraordinary Twins*, in dem er auf die Entstehung von *Pudd'nhead Wilson* Bezug nimmt (PW 125).

²²¹ Gillman und Robinson sprechen etwa von „grave structural shortcomings“ (xvi) und der Twain-Biograf Ron Powers urteilt: „*Pudd'nhead Wilson* is a narrative traffic jam“ (549). Die einzige mir bekannte Ausnahme ist Barry Wood in „Narrative Action and Structural Symmetry in *Pudd'nhead Wilson*“, der die Erzählstruktur des Romans unter der Prämisse, thematische Untersuchungen des Romans könnten ihn nie vollumfänglich erfassen und mündeten stets in Konfusion, als symmetrischen Verlauf vom anfänglichen Harmoniezustand in Dawson's Landing über einen durch den Kindertausch und Wilsons Eindringen in das Städtchen initiierten Chaoszustand hin zur Wiederherstellung des Gleichgewichts durch den Gerichtsprozess beschreibt.

²²² Hoffman befindet, der Roman sei für Leser „a troublesome book“ (145).

²²³ Für Newlyn ist insbesondere die Sprachgebung chaotisch: „Like many other details in this novel, Tom's speaking one way and Chambers another makes little sense“ (61), während Schaar nicht nur wenig Sinn auf Figurenebene feststellen kann: „[T]here is not much to be gained from deep analyses of the characters“ (214), sondern auch wenig Wahrheit findet: „[T]here is not much truth in this book“ (215).

In der Kritik zum Umgang mit dem Thema „Rasse“ in *Pudd'nhead Wilson* offenbart sich der zutiefst menschliche und jeder wissenschaftlichen Tätigkeit zugrunde liegende Drang, Sinn zu konstruieren; um jeden Preis, auch – und darin liegt die Merkwürdigkeit – wenn die Sinnsuche von Anfang an unter dem Motto der Sinnlosigkeit steht. Nichts anderes ist das Konzept der „Rasse“: der folgenreiche Versuch, äußerlicher menschlicher Verschiedenheit durch Kategorisierung einen Sinn zu verleihen. In *Pudd'nhead Wilson* entlarvt Twain mit seinen gemischt-„rassischen“ Figuren Roxy und „Tom“ sowie dem zunächst erfolgreichen Passing von „Tom“ und „Chambers“ die Unsinnigkeit und Unlogik des immer rigider werdenden „Rassen“-Systems zum Ende des 19. Jahrhunderts. Dieses gestaltete sich zunehmend unübersichtlich, da nach dem Ende der Rekonstruktionszeit die Mehrheit der südlichen Bundesstaaten nach und nach ihre Verfassungen änderten und dadurch Regelungen zum Wahlrecht Schwarzer sowie weitere heute unter dem Begriff *Jim Crow* gefasste diskriminierende Gesetze und Praktiken von Bundesstaat zu Bundesstaat variierten (Klarman 17-46). Auch galten in den Bundesstaaten abweichende und sich zudem ständig ändernde Definitionen, wer als Schwarz zu gelten hatte (vgl. Seite 187 dieser Arbeit). Unlogisch war auch das der institutionalisierten „Rassen“-Trennung im Süden der Vereinigten Staaten zugrunde liegende Prinzip *separate but equal*, das, Gleichheit zwischen Schwarz und Weiß implizierend und strikte Separierung beider realisierend, mit den Urteilen im Verfahren gegen Homer Plessy²²⁴ in mehreren Instanzen ab 1892 juristisch bestätigt wurde. Twain selbst kämpfte Ende des 19. Jahrhunderts mit einer zwischen Zuneigung und Ablehnung, Nostalgie und Verärgerung oszillierenden Haltung zu den Südstaaten, geboren aus dem Widerspruch der erinnerten Unbekümmertheit seiner Kindheit vor dem Bürgerkrieg und dem Bewusstsein, dass diese maßgeblich auf der vorgespiegelten Stabilität des Sklavereisystems beruhte (Fiedler, „As Free“ 252). Diese emotionale Konfusion dürfte durch die quasi Außenperspektive auf die Vorgänge in seiner Heimat während der längeren Europaaufenthalte des Autors in den 1890er Jahren, der Entstehungszeit von *Pudd'nhead Wilson*, zusätzlich geschärft worden sein.

²²⁴ 1892 verstieß der hellhäutige, nach damaligem Gesetz aber aufgrund seiner zu einem Bruchteil Schwarzen Vorfahrenschaft Schwarze Homer Plessy aus Protest gegen das im US-Bundesstaat geltenden *Separate Car Act*, das die Trennung von Schwarzen und Weißen Passagieren in unterschiedlichen Eisenbahnwaggons vorgab. Plessy wurde umgehend verhaftet. In dem sich anschließenden Gerichtsprozess, der durch mehrere Instanzen ging, argumentierte Plessy, Louisiana habe mit dem Gesetz gegen den 13. und 14. Verfassungszusatz verstoßen, erlitt jedoch in allen Instanzen Niederlagen. Der Oberste Gerichtshof der Vereinigten Staaten bestätigte schließlich 1896 die Rechtmäßigkeit des Gesetzes und damit das Prinzip *separate but equal*, das noch über ein halbes Jahrhundert in Kraft bleiben sollte.

Selbst Kritiker, die den Fokus Twains korrekterweise als „the mess that is racism“ (Schaar 212²²⁵) beschreiben, verkennen – so wie Twain selbst dies offensichtlich tat – das auf die textexterne Wirklichkeit extrapolierende Erkenntnispotenzial eines Konfusion erzeugenden Lektüreprozesses, dem Sundquist noch am nächsten kommt, wenn er konstatiert: „[N]o literary work of the late nineteenth century more accurately embodied the erosion of promised racial equality in the age of Jim Crow, not least because its own powers of representation and philosophical inquiry seem continually on the point of collapse“ (*To Wake* 225). Twains Roman behandelt das Chaos seiner Entstehungszeit nicht nur thematisch über eine Passing-Geschichte, sondern „verkörpert“ es auch erzähltechnisch über die zahlreichen Widersprüchlichkeiten, die er dem Leser zumutet. Bedeutendes Gestaltungsmittel dabei ist die Kontrastierung von Schwarzer und Weißer Sprache bzw. dessen, was dafür gehalten wird.

Schwarze Sprache? Weiße Sprache? „Rassen“-Konfusion als Stilmittel

In einer Anfang 1895, kurz nach der Erstveröffentlichung von *Pudd'nhead Wilson* in der Zeitschrift *Cosmopolitan* erschienenen Rezension zum Roman findet sich ein kurzer Kommentar zu Twains Verwendung des Afroamerikanischen: „How deliciously rich, racy, and copious is, for instance, his negro talk. The very gurgling laugh and cooing cadence seem, somehow, implied in the text; and the fancy instinctively adds the vivid miens and gestures“ (Boyesen 379). Diese Beschreibung der afroamerikanischen Sprache in *Pudd'nhead Wilson* bezieht sich auf das gurgelnd schallende Lachen („Yah-yah-yah“, *PW* 8, zwei weitere Male auf Seite 39) und den gurrenden Flirt der Mulattin Roxy in ihrem ersten Auftritt mit dem dunkelhäutigen Sklaven Jasper (*PW* 8-9). Die *Cosmopolitan*-Rezension evoziert das in der Zeit gängige, auch literarisch vielfältig von Weißen Autorinnen und Autoren kolportierte Stereotyp des unkultivierten, geistig minderbemittelten Schwarzen, der in Sprache, Mimik und Gestik zu laut, zu frivol, zu wild ist. Ganz offensichtlich initiierte Roxys merkmalsdichte „Schwarze“ Sprache bei Twains Zeitgenossen die imaginative Ergänzung von lebhafter Gesichts- und Körperbewegung und dadurch die eindeutige Identifikation von Roxy als Schwarz, obwohl sie das laut Text

²²⁵ In einem älteren Artikel von 1973 erkennt auch Stanley Brodwin sehr richtig: „For Mark Twain the tragedy lies in [...] the terrible irony and *confusion* about race and character with which the South (and, by extension, America) was burdened“ (175, meine Hervorhebung).

weder qua Hautfarbe noch Auftreten ist.²²⁶ Auch Roxy selbst definiert sich als Schwarz.²²⁷ Und so widersprechen Roxys Sprache, ihre Selbstidentifikation und nicht zuletzt ihre stereotype Emotionalität und Leidenschaftlichkeit so effektiv der von der Erzählstimme beschriebenen Weißen Damenhaftigkeit, dass es Leserinnen und Lesern ebenso wie dem oben zitierten Rezensenten leicht fallen konnte, Roxy, wie die Bewohner von Dawson's Landing dies tun, als stereotyp Schwarz zu imaginieren. Tatsächlich wurde Roxy auch in Illustrationen für die *Century*-Serialisierung und die frühen amerikanischen Ausgaben von *Pudd'nhead Wilson* mit Schwarzer bzw. zumindest ambivalent schattiger Hautfarbe dargestellt (Freitag 12-4 und 34-5). Schwarz war Roxy jedoch nicht nur in der Leserimagination Ende des 19. Jahrhunderts; sie ist es bis heute auch in der akademischen Rezeption von Twains Roman, in der ihr Schwarz-Sein durch die Deutung ihrer Funktion im Roman als Opfer und zugleich Opponentin des Weißen Südstaatenpatriarchats impliziert ist. Zur archetypischen Repräsentantin von Amerikas Schwarzer (weiblicher) Bevölkerung stilisiert (Rogin 84; Porter 136), umweht Roxy in der Kritik eine Aura der „Authentizität“; und zwar heute wie damals, wenn etwa Henry Nash Smith mit seiner Feststellung „She [Roxy] has a different order of fictional reality from the figures of fable with which she is surrounded“ (179) einen Rezensenten von 1894 resoniert, der Roxys Darstellung „unmistakable reality“ (*The Athenæum* 83-4) bescheinigt. Die Wahrnehmung von Roxy als Schwarz und „authentisch“ bedingen einander. Roxy erscheint uns „authentisch“, weil ihre „rassische“ Identität – anders als bei „Tom“ und „Chambers“ – zu keiner Zeit die Notwendigkeit zur Vergegenwärtigung und Einordnung nötigt. Roxy kann somit weder in der fiktiven Welt noch vor dem geistigen Auge des Lesers als Weiße wahrgenommen werden, weil ihre Sprache und deren rassistisch-konnotatives Potenzial das nicht zulassen. „[D]e nigger in [her]“ setzt sich bei ihr sprachlich genauso durch, wie sie es ihrem Sohn „Tom“ vorwirft:

²²⁶ „From Roxy's manner of speech, a stranger would have expected her to be black, but she was not. Only one-sixteenth of her was black, and that sixteenth did not show. She was of majestic form and stature, her attitudes were imposing and statuesque, and her gestures and movements distinguished by a noble and stately grace.“ (*PW* 9)

²²⁷ Roxy inszeniert sich nicht nur wiederholt selbstbezeichnerisch als Mammy-Figur (z. B. *PW* 14-16, 41, 46, 85), sondern verhält sich gegenüber Weißen betont unterwürfig: „[O]f course she was meek and humble enough where white people were“ (9).

En you refuse' to fight a man dat kicked you, 'stid o' jumpin' at de chance! En you ain't got no mo' feelin' den to come en tell me, dat fetched sich a po' low-down ornery rabbit into de worl'! Pah! it make me sick! It's de nigger in you, dat's what it is. Thirty-one parts o' you is white, en on'y one part nigger, en dat po' little one part is yo' *soul*. 'Tain't wuth savin'; 'tain't wuth totin' out on a shovel en tho'in' in de gutter. You has disgraced yo' birth. What would yo' pa think o' you? It's enough to make him turn in his grave. (PW 75)

Auch sonst dient Sprache in *Pudd'nhead Wilson* stilistisch der Darstellung von Schwarzen als zu Weißen verschiedenen, fremdartigen Wesen. David Wilson, der als einzige Figur des Romans konstant das Standardamerikanische spricht, wird von den Bewohnern von Dawson's Landing, deren direkte Rede südstaatenlektale Einschläge zeigt (gehäufte Verwendung von *ain't*, doppelte Verneinungen, PW 6-7), gleich bei seiner Ankunft als Sonderling abgestempelt. Die Konversation über den halben Hund (PW 6) zeigt, dass Wilson und seine Gegenüber nicht nur nicht dieselbe Sprache sprechen, sondern sich auch auf der sprachlichen Metaebene, in der Wilsons Ironie auf die wortwörtliche Auslegungsweise der Bewohner von Dawson's Landing trifft, nicht verstehen. Ferner distinguiert die geschliffene, dazu standardamerikanische Redeweise der italienischen Zwillinge Angelo und Luigi die beiden von den Dorfbewohnern. Dadurch wird, wie bei Wilson, eine Exotik unterstrichen, die sich, anders als bei Wilson, am Ende als mit der Südstaatenmentalität unvereinbar erweist und die Außenseiter zur Rückkehr nach Europa veranlasst. Reproduzierte Twain also, indem sich zu Beginn des Romans Anders-Sein für den Leser vor allem über Sprache konstatiert, über das Schwärzen von Roxys Sprache, die maßgeblich zu ihrer „authentisch“ wirkenden *Blackness* beiträgt, die rassistische Logik der natürlichen Unterscheidbarkeit der „Rassen“ und machte damit visibel, was aufgrund von Roxys weißer Hautfarbe nicht mehr erkennbar ist?

Als Verneinung dieser Frage lässt sich das Sprachverhalten der Passer-Figuren „Tom“ und „Chambers“ deuten. Denn „negro talk“, wie die eingangs zitierte *Cosmopolitan*-Rezension das Afroamerikanische bezeichnet, ist nicht nur die Sprache von Roxy und Jasper, sondern auch die des im Handlungszeitraum *per definitionem legis* ebenfalls Schwarzen „Tom“. Dieser spricht jedoch wie die Weißen Bewohner von Dawson's Landing weitgehend das Standardamerikanische:

A nigger! – I am a nigger! – oh, I wish I was dead! [...] Why were niggers *and* whites made? What crime did the uncreated first nigger commit that the curse of birth was decreed for him? And why is this awful difference made between white and black? (PW 48, Hervorhebung des Originals)

Inhaltlich wie sprachlich wird in dieser auf die Enthüllung seiner „wahren“ Identität folgenden Szene die Konfusion von „Rassen“-Kategorien evident. „Tom“ sieht aus wie ein

Weißer und spricht wie ein Weißer, ist nach dem Gesetz aber Schwarz. Die Erkenntnis dessen stürzt ihn kurzzeitig („for as much as a week“, *PW* 50) in eine massive mentale und moralische Verwirrtheit („great mental and moral upheaval“, 50), während der er in seinem Charakter und seiner Sprache Schwarze Züge auszumachen denkt („the ‚nigger‘ in him“, 49). Den Schwarzen in ihm vergisst „Tom“ jedoch schon bald – „He dropped gradually back into his old frivolous and easy-going ways, and conditions of feeling, and manner of speech“ (50) – und mit ihm der Leser, in dessen Imagination „Tom“ aufgrund seiner augenscheinlich „Weißen“ Sprache genauso wenig Schwarz ist wie Roxy Weiß. Wenn also Schwarze offensichtlich in der Lage sind, wie Weiße zu sprechen, revidiert Twain damit zum einen die stereotype Annahme von der natürlichen geistigen Inferiorität der Schwarzen „Rasse“ und postuliert zum anderen, dass Sprache ebenso wie Hautfarbe als Kriterium für rassifizierende Zuschreibungen ungeeignet ist. Denn das Schwarz/Weiß- bzw. Weiß/Schwarz-Passing von „Tom“ und „Chambers“ funktioniert für die Leserinnen und Leser alleine über ihre Sprache, die bei „Tom“ eine Weiße und bei „Chambers“ eine Schwarze ist; und zwar nicht, weil das in Anbetracht ihrer zu Beginn ihres Lebens unter primär Roxys Betreuung völlig gleichen Sprachlernvoraussetzungen logisch ist, sondern weil die gesellschaftliche „Rassen“-Logik es so will. Ergo präsentiert Twain in *Pudd'nhead Wilson* Sprache als etwas unabhängig von Herkunft Erlern- bzw. Aufoktroyerbares. Diesbezüglich ist das fünfte Kapitel des Romans, in dem wir „Tom“ erstmals als Erwachsenen begegnen, das somit den Beginn des tragischen Handlungsverlaufs auch in Bezug auf Sprache markiert und an dessen Ende das Passing enttarnt wird, mit einem vorzeichenhaften Eintrag aus *Pudd'nheads* Kalender überschrieben: „Training is everything“ (25).

Am Romanende ist die Sprachverwirrung perfekt. Die Sprache von „Tom“ und „Chambers“, inzwischen als Schwarz bzw. Weiß enttarnt, bleibt unverändert, mit der Folge, dass der hellhäutige, aber nun rechtlich Schwarze wie ein Weißer spricht und der hellhäutige und nun auch vor dem Gesetz Weiße wie ein Schwarzer spricht. Damit funktionieren das Standardamerikanische und das Afroamerikanische nicht länger als Visibilitätsmarker für anhand der Hautfarbe von Anfang an nicht erkennbare „rassische“ Zugehörigkeit und geht die *nature*-Hypothese nicht auf. Aber auch die *nurture (training)*-Hypothese versagt, weil Sprache eben nicht an den gesetzlichen „Rassen“-Status anpassbar ist, wie Chambers, dessen Integration in die Weiße Gesellschaft scheitert, erfahren muss:

[„Chambers“] found himself rich and free, but in a most embarrassing situation. He could neither read nor write, and his speech was the basest dialect of the negro quarter. [...H]is manners were the manners of a slave. [...] The poor fellow could not endure the terrors of the white man's parlor, and felt at home and at peace nowhere but in the kitchen. (PW 120-1)

Diese Situation ist in der *Pudd'nhead-Wilson*-Kritik vielfach mit „kultureller Schwarzheit“ (z. B. Porter 128, meine Übersetzung) beschrieben worden. Bezeichnenderweise würde jedoch niemand auf die Idee kommen, „Tom“, der am Ende des Romans in die Sklaverei verkauft wird, als kulturell Weiß zu bezeichnen. Die scheiternde Integration von „Chambers“ mit seinem kulturellen Schwarz-Sein zu begründen, ist vielmehr der Versuch, die Farbe, die Leserinnen und Leser ihm wie seiner Mutter imaginativ zuschreiben, zu retten und mit dieser wiederum „rassischen“ Zuschreibung eine der beiden oben elaborierten Hypothesen zur Verteilung von Standard- und Nicht-Standardsprache sinnhaft aufzulösen. Denn folgt man der Annahme, Sprache sei in *Pudd'nhead Wilson* Marker für „Rasse“, ist es logisch, dass der kulturell Schwarze „Chambers“ weiterhin wie ein Schwarzer spricht. Und wenn „Chambers“ weiterhin als Schwarz bezeichnet werden kann, macht es in der Wahrnehmung seines Umfelds keinen Unterschied, ob er lernen kann, sich wie ein Weißer auszudrücken oder nicht. Die besondere Betonung des Nicht-Weiß-Fühlens von „Chambers“ macht deutlich, dass die Verwunderung darüber allein eine durch gesellschaftliches „Rassen“-Denken hervorgerufene und folglich eine fremdidentifizierende ist.

Alle beschriebenen Ansätze, einen Zusammenhang zwischen Sprache und „rassischer“ Identität in *Pudd'nhead Wilson* herauszuarbeiten, scheitern, weil sie die Sprache, die das einzige bei der Lektüre zur Verfügung stehende „visible“ Mittel ist, für „rassische“ Fremdzuschreibungen Schwarzer und Weißer Identitäten nutzen. Sprache ersetzt in einer solchen Lesart lediglich die Hautfarbe als optischen Initiator für „rassisches“ Farbdenken, über das die Kommentatoren, die Twain essenziellistischer „Rassen“-Bewertungen bezichtigen, sich erhaben fühlen. Darin liegt die geniale Ironie von *Pudd'nhead Wilson*, ob derer sich Leserinnen und Leser sowohl des 19. Jahrhunderts als auch in heutiger Zeit, aus unterschiedlichen Gründen, gleichermaßen ertappt fühlen mussten bzw. müssen. Damals mussten sie sich ertappt fühlen, weil das Überwiegen des Sicht- bzw. Hörbaren bei der Einteilung der amerikanischen Bevölkerung in „Rassen“ das Passing und damit die Mischung von „Rassen“ überhaupt erst ermöglichte. Diese Vermischung versuchten Twains Zeitgenossen mit dem Verbot gemischt-„rassischer“ Ehen und der Ausgrenzung Schwarzer per Gesetz zu verhindern. Heute müssen wir uns ertappt fühlen, weil wir erkennen müssen, dass die Schwarz/Weiß-Binarität in unserem Denken

tief verankert ist und, mit Twains Worten, in Bezug auf „Rassen“-Denken noch immer gilt: „Training is everything“.

Konstant und sinnig ist die sprachliche Konzeptionierung von *Pudd'nhead Wilson* nur, wenn man sie als Ausdruck der Selbstidentifikation der Sprecher des Standardamerikanischen und des Afroamerikanischen liest. Darin, dass die Sprache der „rassisch“ ambigen Figuren Roxy, „Tom“ und „Chambers“ ebenso wie ihre Selbstidentifikation als Schwarz oder Weiß während des gesamten Romans unverändert bleiben, deutet sich nicht nur eine auf die Fragwürdigkeit der Einteilung von Menschen in „Rassen“-Kategorien zielende Kritik, sondern auch ein Verständnis von identitärer Gruppenzugehörigkeit an, die auf der persönlichen Entscheidung des Individuums beruht. Diese Entscheidung ist den Passer-Figuren in *Pudd'nhead Wilson* zwar nicht selbst überlassen, ist aber zentraler Aspekt der dieses letzte Kapitel meiner Arbeit leitenden Frage nach der selbstbestimmten Wählbarkeit „rassischer“ Zugehörigkeit. Dieser Blick auf „Rasse“ fiel so sehr aus der Zeit, in der Twain lebte, dass, wie Arlin Turner (294) konstatiert und der weiter oben zitierte Kommentar aus der *Cosmopolitan* belegt, Twain mit seinem eingängigsten, schärfsten Angriff auf Rassismus und die „Rassen“-Doktrin Ende des 19. Jahrhunderts in seiner eigenen Zeit keine emotionale Regung beim Lesepublikum erzeugen konnte.

Wer *Pudd'nhead Wilson* liest – das hat die voranstehende Analyse gezeigt –, erlebt und erkennt unter anderem sprachlich genau die Konfusion, die, übertragen auf das Inhaltliche, emblematisch rassistisches „rassisches“ Farbsehen verursacht. Wirksamer lässt sich mit „the mess that is racism“ nicht umgehen. Ganz in der bisher in dieser Arbeit aufgezeigten Tendenz zur Vereinfachung von durch sprachliche Nuancierungen entstehenden literarischen Aussagedimensionen lösen alle deutschsprachigen Übersetzungen die *Pudd'nhead Wilson* inhärenten Konfusionseffekte auf.

Schwarze Sprache! Weiße Sprache! „Rassen“-Ordnung in deutschsprachigen Übersetzungen von Pudd'nhead Wilson

Bereits vier Jahre nach Erstveröffentlichung des Romans in amerikanischer Sprache erschien 1898 beim Stuttgarter Verlag von Robert Lutz unter dem Titel *Querkopf Wilson* eine erste deutschsprachige Übersetzung²²⁸ von Margarete Jacobi.²²⁹ 1986 publizierte der

²²⁸ Eine erste amerikanischsprachige Ausgabe von *Pudd'nhead Wilson* war in Deutschland beim Tauchnitz-Verlag bereits 1895 erschienen.

DDR-Verlag Das Neue Berlin mit *Wilson, der Spinner* eine Übertragung von Reinhild Böhnke²³⁰, die auch die 2010, im 100. Jahr nach dem Tod Twains, im Schweizer Manesse-Verlag erschienene Neuübersetzung mit dem Titel *Knallkopf Wilson* anfertigte.²³¹

Als *Pudd'nhead Wilson* 1898 erstmals auf Deutsch erschien, war Twain in Deutschland außerordentlich bekannt. Das lag zum einen an den Bemühungen der Verlage Tauchnitz und Lutz, die bereits seit einigen Jahrzehnten beinahe im Jahrestakt Neuauflagen, Neuübersetzungen und neuaufgelegte Sammelbände von Twains Werken herausbrachten, zum anderen an seinen in der Öffentlichkeit stark rezipierten Deutschland-Besuchen (Hemminghaus 9-49). Dass *Querkopf Wilson* als zweiter Band der Reihe „Mark Twains humoristische Schriften“ erschien und als Kriminal- und Detektivroman vermarktet wurde, wodurch die sich über das Thema „Rasse“ entfaltende Tragik des Romans in den Hintergrund geriet, passte insofern, als Mark Twain in Deutschland, wie Hemminghaus (48) in seiner Studie zur Twain-Rezeption bis 1937, bemerkt, vor allem als Humorist wahrgenommen wurde. Reinhild Böhnkes Übersetzung, *Wilson, der Spinner*, ordnet sich mit dem Untertitel „Eine Kriminalerzählung“ in das Genre ihrer Vorgängerin ein. Anders Böhnkes Neuübersetzung *Knallkopf Wilson*, die sich im Untertitel schlicht „Eine Geschichte“ nennt und damit den von Twain vorgesehenen²³² Subtitel „A Tale“ übernimmt.

Welcher amerikanischsprachige Text als Vorlage für die jeweiligen deutschen Übersetzungen diente, lässt sich aufgrund der verwirrenden Editions-geschichte des

²²⁹ Von Jacobi waren zuvor ebenfalls bei Lutz mehrere Twain-Übersetzungen (u. a. von *Tom Sawyer*, *Sketches* und *Life on the Mississippi*) erschienen (Hemminghaus 147-8). Auch Werke anderer bekannter amerikanischer Autorinnen und Autoren, darunter Hawthornes *Scarlett Letter* und Stowes *Uncle Tom's Cabin* (als Jugendbuchbearbeitung), hatte Jacobi ins Deutsche übertragen (Pataky 393-4).

²³⁰ Reinhild Böhnke hat laut Übersetzerdatenbank des VdÜ neben Twains *Pudd'nhead Wilson* Belletristik, Essays und Theaterstücke aus dem Englischen, darunter zahlreiche Werke afrikanischer Schriftsteller und vor allem des südafrikanischen Literaturnobelpreisträgers J.M. Coetzee ins Deutsche übersetzt.

²³¹ Weitere Übersetzungen erschienen, zumeist ohne Angabe eines Übersetzers, beim Verlag Neues Leben (Berlin, 1966), bei Stocker-Schmid (Zürich, 1969), bei Moewig (Rastatt, 1987), beim Verlag Volk und Welt (Berlin, 1988), bei tredition (Hamburg, 2012), Jazzybee (Altenmünster, 2012), BookRix (München, 2014) und Baltic Sea Press (Hamburg, 2015). Bis auf die Ausgabe von 1988, die den Titel *Wilson, der Spinner* trägt, sind alle diese Übersetzungen mit *Querkopf Wilson* betitelt. Sie alle reproduzieren die Erstübersetzungen von Jacobi (alle mit Titel *Querkopf Wilson*) bzw. Böhnke (*Wilson, der Spinner*), wobei die Rechtschreibung von Jacobis Übersetzung in einigen Ausgaben modernisiert wurde.

²³² Diesen Untertitel hatte Twain auf der ersten Seite eines der handschriftlichen Manuskripte vermerkt, die als Grundlage für die ersten Printausgaben dienten (PW xx).

Romans nicht eindeutig rekonstruieren.²³³ Die der Norton Critical Edition (*PW* 189-237) beigelegte, aufwendig recherchierte Übersicht zu den Unterschieden zwischen den verschiedenen ersten publizierten Fassungen – die Serienaussage im *The Century Magazine* (1893/4), die amerikanische Buchausgabe der American Publishing Company (September 1894) und die britische Erstausgabe von Chatto & Windus (ebenfalls September 1894) – offenbart zumindest hinsichtlich der Verwendung von Vernakular- und Standardsprache keine Abweichungen.²³⁴ Beide Übersetzerinnen, Jacobi und Böhnke, verwendeten vom Standarddeutschen abweichende Varietäten, was vor allem vor dem Hintergrund der bereits konstatierten Tendenz deutscher Übersetzungen, das Afroamerikanische durch Standardisierung eher zu vereinfachen, stark darauf hin deutet, dass bei der Übersetzung keine nicht-standardsprachliche Markierung erfunden wurde, die in der/den Übersetzungsvorlage(n) nicht bereits angelegt war. Bereits die Tatsache, dass *Those Extraordinary Twins*, der vom Autor selbst als widerspenstig empfundene, erzählerische Zwillings von *Pudd'nhead Wilson*, bislang nicht auf Deutsch vorliegt, offenbart jedoch eine Tendenz zur Vereinfachung und Klärung des Romanstoffs, die sich im Umgang mit dem afroamerikanischen Vernakular der Übersetzungsvorlage fortsetzen.

In allen drei Übersetzungen wird die Sprache der dem Gesetz nach Schwarzen Figuren – Roxy, Chambers, Jasper – weitgehend mit umgangssprachlichen Merkmalen des

²³³ Aus diesem Grund müssen redaktionelle Eigenheiten der Übersetzung von Jacobi – das Fehlen von Twains Vorwort „A Whisper to the Reader“, die abweichende Kapitelaufteilung (Kapitel 5 ist in zwei Kapitel unterteilt, sodass die Übersetzung ein Kapitel mehr hat als die anderen Übersetzungen) sowie die Umstrukturierung der Einträge aus Wilsons Kalender (Einträge überschreiben nicht die einzelnen Kapitel, sondern einige ausgewählte sind am Ende von Kapitel 5 als „Proben aus Querkopf Wilson's Kalender“ angefügt) – bei der Analyse außen vor bleiben. Für die Betrachtung der sprachlichen Merkmale sind diese Abweichungen aber ohnehin nicht relevant.

²³⁴ Die britische Ausgabe kann laut Norton Critical Edition (*PW* 194) nicht als von Twain autorisiert angesehen werden und wurde zuweilen erheblich aufgefüllt, sodass die Schuld- und Sündhaftigkeit der Weißen amerikanischen (Südstaaten-)Gesellschaft eine viel prononciertere ist. So trägt etwa in der amerikanischen Fassung das von „Tom“ im Wissen um seine wahre Herkunft verzweifelt wiederholte „the ‚nigger‘ in him“ (*PW* 49) maßgeblich zu der bereits erläuterten Konfusion um die Positionierung des Romans hinsichtlich des grundsätzlich schlechten Charakters der Schwarzen „Rasse“ bei. In der britischen Version wird „Toms“ Schlechtigkeit in einer in der amerikanischen Ausgabe nicht enthaltenen Passage hingegen unmissverständlich mit seinen Weißen Blutsanteilen begründet: „That which was high came from either blood, and was the monopoly of neither color; but that which was base was the *white* blood in him debased by the brutalizing effects of a long-drawn heredity of slave-owning, with the habit of abuse which the possession of irresponsible power always creates and perpetuates, by the law of human nature. [... T]o be a nigger was same, but compared with the million-fold obscener infamy it was nothing, it was less than nothing“ (*PW* 211, Hervorhebung des Originals).

Standarddeutschen markiert. Beide Übersetzerinnen setzen dabei vor allem auf Kontraktionen (z. B. *QW* 1898: *hat's*, 30; *WS*: *geht's*, 16; *KW*: *biste*, 35) und die Omittierung einzelner Vokale und Konsonanten (z. B. *QW* 1898: *untersteh'*, 14; *'nem*, 14; *einbild'st*; 14; *WS*: *machn*, 16; *'nem*, 19; *nich*, 37; *KW*: *dei'm*, 22; *eigner*, 36; *sin'*, 39), wemgleich Jacobi generell deutlich sparsamer mit diesen phonologischen, die Aussprache beschleunigenden Markern umgeht als Böhnke. Auf grammatikalischer Ebene beschränkt sich Jacobi überdies auf die gelegentliche Einstreuung von Kolloquialkonstruktionen mit dem Hilfsverb *tun* (z. B. „Wenn du mir gehören thätest“, *QW* 1898, 15) und die vereinzelte Falsifizierung von Akkusativformen (z. B. „Dein Pappy hätt' ihn mal verkaufen können *an irgend jemand'*“, *QW* 1898, 29, meine Hervorhebung) und spiegelt damit den de facto niedrigeren Bildungsstand der Sprecher. Auch Böhnke verwendet beide Merkmale in den Übertragungen von 1986 und 2010 (z. B. *WS* 17 bzw. 27; *KW* 23 und 37) und fügt ihnen in Anlehnung an die grammatikalischen Strukturen des Afroamerikanischen doppelte Negationen (z. B. *WS* 24 und 27; *KW* 33 und 37) sowie darüber hinaus stark umgangssprachliche Als-wenn-Konstruktionen (z. B. *WS* 60; *KW* 86) hinzu.

Twains sprachliche Kontrastierung zwischen Roxy, Chambers und Jasper und den Weißen Bewohnern von Dawson's Landing wird von beiden Übersetzerinnen übernommen. Alle Weißen bzw. dafür gehaltenen Personæ sprechen das Standarddeutsche, wobei Böhnke ab und an, jedoch im Vergleich zur direkten Rede der „Schwarzen“ Romanfiguren deutlich reduziert, Kolloquialformen einflücht (z. B. *WS*: *den's*, 12; *er's*, 12; *KW*: *den's*, 15; *er's*, 15). Der auf diese Weise in den deutschsprachigen Texten erzielte sprachliche Kontrast zwischen Schwarz und Weiß spiegelt aufgrund der Implikationen insbesondere der überregional als grammatikalisch falsch wahrgenommenen Merkmale der deutschen Umgangssprache die sozialen Hierarchieverhältnisse der Sprecher wider, nicht aber die „Rassen“-bezogenen. Folglich gehen Roxy und „Chambers“ in beiden deutschsprachigen Texten die ganze Zeit über sprachlich als Weiße durch. Der voranstehend erörterte, sich über sprachliches (Nicht-)Passing als Ersatz für die visible Kategorie der Hautfarbe konstituierende Konfusionseffekt entfällt für den deutschsprachigen Leser. Nur mit diesem farbenblinden Ansatz²³⁵, der die herausragende Bedeutung des Themas „Rasse“ und Twains düstere Kritik daran marginalisiert, lässt sich

²³⁵ Farbenblindheit, ein überwiegend in den Vereinigten Staaten von Amerika (*color-blindness*) verwendeter Begriff, bezeichnet die Nichtbeachtung „rassischer“ Charakteristika beispielsweise in Bewerbungsverfahren. Trotz des scheinbar positiven Zwecks ist die *color-blindness* heute negativ und rassistisch konnotiert, weil sie aus Perspektive privilegierter Weißer die faktische Unterprivilegierung nicht-Weißer Menschen ignoriert (vgl. z. B. Carr; Romm; M. Brown).

der Roman in deutscher Sprache sinnvoll als Kriminalstück eines humoristischen Autors vermarkten. Dies geht sogar so weit, dass die gesprochene Sprache der „Schwarzen“ Figuren an einer Stelle, ohne damit den amerikanischen Text nachzuahmen, in die Erzählstimme einfließt: „Roxy schlug vor Staunen die Hände *überm* Kopf zusammen“ (KW 87, meine Hervorhebung).

Konfusion entsteht in den Übersetzungen von Böhnke höchstens dadurch, dass „Chambers“ gelegentlich der sonst regional neutralen Varietät Merkmale des Dialekts des Ruhrgebiets einflücht, indem er bestimmte Artikel in verknappter Form an Präpositionen anhängt: „Der alte Master kommt besser zurecht, wenn der junge Master fort is, als wenn er hier *inner Stadt* is [... D]as is wahr, Mammy, und so sicher wie’s Amen *inner Kirche*“ (KW 86-7, meine Hervorhebungen). Für die in der DDR erschienene Übersetzung *Wilson, der Spinner* ergab sich durch diese Einflechtung von Merkmalen eines westdeutschen Dialekts für die Erstleserinnen und -leser ein Fremdheitseffekt, der in der Übersetzung ansonsten sprachlich aufgehoben war. Dieser Effekt dürfte in Böhnkes Neuübersetzung, die diese sprachlichen Regionalia beibehält, für heutige deutsche Leserinnen und Leser wegfallen; nicht jedoch für Leserinnen und Leser in der Schweiz, die mit dieser Übersetzung, weil sie in einem Schweizer Verlag erschien, auch erreicht werden dürften.

Vor der völligen Verdrängung des Themas „Rasse“ auf sprachlicher Ebene rettet Böhnke ihre Übersetzungen in der Beschreibung der Boshaftigkeit „Toms“ im Kindesalter, die bei Twain wie folgt lautet: „He would call for anything and everything he saw, simply saying, ‚Awnt it!‘ (want it), which was a command“ (PW 19). Böhnke hat für das im amerikanischen Text stehende Kommando des *Wollens* des jungen „Tom“ im Deutschen eine kolloquialisierte und nicht weniger befehlsimplizierende Form des Infinitivs von *haben* gewählt. Damit wird zum einen aus der subjektiven Perspektive des *Wollens* des Individuums auf den gesellschaftlichen Status quo objektiver Hierarchieverhältnisse extrapoliert, denn „Tom“ *hat* als Weißer Master das Recht und die Freiheit, alles von der Sklavin Roxy zu verlangen. Wichtiger noch ist an dieser Stelle zum anderen das Wie der Kolloquialisierung eben jenes Verbs: „Er verlangte nach allem und jedem, was er sah, und schrie einfach ‚*Ham!*‘ – und das war ein Befehl“ (KW 44, meine Hervorhebung). Mit „Toms“ Ausruf „Ham“ wird die bis in das 20. Jahrhundert zur Rechtfertigung der Versklavung von Menschen mit schwarzer Hautfarbe herangezogene biblische Verfluchung des Ham²³⁶ und damit ein essenzialistisches „Rassen“-Konzept evoziert.

²³⁶ In Genesis 9, 21-27 wird berichtet, wie Noah seinen zweitgeborenen Sohn Ham verflucht und ihn und seine Nachfahren zur ewigen Knechtschaft gegenüber Hams Brüdern Sem und Jafet sowie deren Nachkommen verdammt. Die sich im Spätmittelalter in Europa verbreitet habende und der Idee des quasi

Dieses ist, wie meine Analyse des amerikanischsprachigen Textes gezeigt hat, zwar in *Pudd'nhead Wilson* angelegt, stellt darin aber nur eine Seite von Twains verwirrender und dadurch problematisierender Gegenüberstellung von essenzialistischen und sozial-konstruktivistischen Argumenten dar.

Sowohl das Detail in der Wortwahl Böhnkes als auch die Verwendung der überregionalen deutschen Umgangssprache in allen drei Übersetzungen wirken in Bezug auf Twains „Rassen“-Systemkritik sprachlich de-ambiguisierend. Dass die sprachliche Gleichmachung von Schwarz und Weiß in Ermangelung einer zum Afroamerikanischen implikationsgleichen oder zumindest -ähnlichen deutschen Varietät bei Verwendung realsprachlicher Kolloquialformen des Deutschen unvermeidbar ist, habe ich in den vorangehenden Kapiteln bereits umfassend herausgearbeitet. In wirkungsästhetischer und rezeptionsbezogener Hinsicht war dies aber auch im Falle des deutschen *Pudd'head Wilson* ein für die Verleger glücklicher Umstand. Wie bei *Uncle Tom's Cabin* boten sich in der frühen Übersetzung Identifikationsmöglichkeiten für sich ausgegrenzt und sklavenähnlich ausgenutzt fühlende Deutsche Ende des 19. Jahrhunderts an. In einer 1966 erschienenen DDR-Ausgabe von Jacobis Text untermauerte zudem die Auflösung sprachlicher Unterschiede zwischen Schwarz und Weiß die sich laut Nachwort „im Handlungsverlauf“ findenden „zahlreiche[n] Beweise für die „Rassen“-Gleichheit“ (*QW* 1966, 185). Das in *Pudd'nhead Wilson* thematisierte Problem sei, so der Verfasser des Nachworts weiter, weniger die Ungleichheit von Schwarz und Weiß – da Twain diese konstant negiere –, sondern die korrumpierende Wirkung von Besitz und der Anbetung des Geldes (184-5): „Summieren wir die Probleme, so ist der ‚Querkopf‘ nicht nur eine scharfe Absage an die Sklaverei, sondern auch eine an die sich in der Lebensweise und in der Rechtsprechung äußernde kapitalistische Entwicklung“ (186). Dieser Kapitalismuskritik

gottbefohlenen Sklavenstatus Schwarzer zugrunde liegende Exegese, Ham sei der Stammvater aller Menschen mit Schwarzer Hautfarbe, ist aus der Bibel selbst nicht herzuleiten, sondern geht wohl auf eine Vermischung des biblischen Wortlauts mit unter anderem orientalischen Mythen zurück (Sollors, *Neither Black* 79-92). Auch die Art der von dem Verfluchten begangenen Sünde sei, da in der Bibel nur angedeutet wird, dass Ham seinen Vater unbekleidet gesehen hat, wahlweise als Vergewaltigung und Kastration des Vaters durch den Sohn, Inzest des Sohnes mit der Mutter, Hams Verheiratung mit einer Frau dunkler Hautfarbe, Hams Verstoß gegen das durch Noah ausgesprochene Verbot des Geschlechtsverkehrs auf der Arche oder gar Sodomie gedeutet worden (96-102). Für die Appropriation der biblischen Geschichte durch Weiße Europäer und später durch Sklavereibefürworter spielten Details, wie Werner Sollors in seiner Zusammenfassung zu Quellen, Exegese und Nutzbarmachung des Ham-Fluchs resümiert (78-111), jedoch keine Rolle: „The curse of Ham served both as a myth of origin and as a racist description: blacks had become black because of some misdeed and malediction in the past; their blackness was result and proof as well as permanent punishment“ (95).

spielte zweifelsohne auch Böhnkes erste, ebenfalls in der DDR publizierte und im Vergleich zur späteren Übertragung weniger merkmalsstark kolloquialisierte Übersetzung *Wilson, der Spinner* in die Hände.

Nella Larsen, Passing (1929)

Die Rezeption von Nella Larsens (1891-1964) im Jahr 1929 publiziertem zweitem und letztem Roman *Passing* war von Ambivalenz geprägt. Während die zeitgenössischen Rezensenten *Passing* mit zahlreichen, weitgehend wohlwollenden Kommentaren bedachten (vgl. P 85-102; Wall 97 und 105) und der Roman, wie Mary Helen Washington resümiert, wohl vor allem von afroamerikanischen Leserinnen und Lesern als „uplift novel[] that presented proof that blacks were intelligent, refined, and morally equal to whites“ („Nella“ 351) weithin gelesen wurde, verschwand der Roman bereits in den 1930er Jahren von der Bildfläche öffentlicher Diskussion. Ebenso sei es der Autorin selbst ergangen, die sich nach Plagiatsvorwürfen rund um eine 1930 von ihr veröffentlichte Kurzgeschichte gänzlich aus dem Literaturgeschäft zurückzog und nach der Scheidung von ihrem Ehemann fern der Öffentlichkeit ein zurückgezogenes Leben als Krankenschwester in einem Brooklyner Krankenhaus geführt habe (352-3). Erst knapp ein halbes Jahrhundert später sollte *Passing* – man erkenne die Parallelen zu den anderen im Rahmen dieser Arbeit behandelten Romanen und Literatinnen – im Zusammenhang mit dem aufkommenden Trend feministischer Lesarten wieder kritische Aufmerksamkeit finden. Im Zuge dieses Neuentdeckens ist *Passing* in der Forschungsliteratur sodann zahlreich, vor allem im Hinblick auf seine inhaltlichen, thematischen und personæbezogenen Ambivalenzen diskutiert worden.

Passing erzählt von mehreren sich in den 1920er Jahren in Chicago und Manhattan ereignenden (Wieder-)Begegnungen zwischen Irene Westover Redfield und Clare Kendry Bellew, zweier Afroamerikanerinnen, die sich aus ihrer in Armut verbrachten Kindheit kennen, inzwischen aber der Mittelschicht angehören. Beide treten ab und an (Irene) bzw. permanent (Clare) als Weiße auf, um ihnen andernfalls aufgrund der Schwarze diskriminierenden gesellschaftlichen „Rassen“-Ordnung verwehrt wirtschaftliche und soziale Vorteile zu genießen. Clare, verheiratet mit einem Weißen, über ihre Herkunft unwissenden Rassisten, zieht es sehnsuchtsvoll zurück zu ihren afroamerikanischen Wurzeln. Durch ihre Bekanntschaft mit Irene erhält sie Zugang zu den Tanz-, Tee- und Cocktailpartys der afroamerikanischen Harlemer Elite. Irene, aus deren Perspektive erzählt wird, begegnet Clare von Beginn an mit Unbehagen und erlebt die Präsenz Clares in

„ihrer“ Welt zunehmend widerwillig, umso mehr als sie ihren Ehemann verdächtigt, eine Affäre mit Clare begonnen zu haben. Der Roman endet abrupt, als Clare bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung, kurz nachdem ihr Ehemann aufgetaucht ist und ihre „rassische“ Performanz demaskiert hat, aus einem Fenster stürzt und zu Tode kommt. Die für den Leser wohl unbefriedigendste Uneindeutigkeit im Romanplot ist das tödliche Ende²³⁷, das in der kritischen Rezeption – bei in etwa ausgewogener Zahl der Vertreter für die einzelnen Optionen – als tragischer Unfall, als Selbstmord oder als Mord gedeutet worden ist. Dabei scheint ein tendenzieller Zusammenhang zu bestehen zwischen der für am wahrscheinlichsten befundenen Ursache des Zutodekommens Clare Kendrys und der Zentralisierung von „Rasse“ bzw. Homosexualität bzw. Ehe als zentrale Themas von *Passing*. Schließt beispielsweise die ersteres advokierende Cheryl Wall einen Selbstmord Clares als einzigen Weg in die Freiheit, die ihr als Lebender zwischen den Welten versagt bleibt, nicht aus, plädieren Kritikerinnen und Kritiker, die das „rassische“ Passing als Maske für die Thematisierung konfliktuöser Ehen oder tabuisierter homoerotischer Zuneigung zwischen Clare und Irene interpretieren, vermehrt auf Mord, begangen aus Rachsucht entweder vom sich belogen fühlenden Ehemann oder von Irene, der eifersüchtigen potenziellen Liebhaberin bzw. gehörnten Ehefrau.²³⁸ Die in den inhaltlichen und thematischen Ambivalenzdiskussionen vorgenommene Zeichnung von Irene und Clare als Kontrahentinnen setzt sich fort in der Frage nach der Protagonistinnenschaft, die mal Irene, aus deren, zuweilen als unzuverlässig zu bewertenden Perspektive erzählt wird, mal Clare, die bei jedem ihrer Auftritte die Blicke Irenes und der übrigen Harlemer Gesellschaft auf sich zieht, für sich entscheidet. Wie bei *Pudd'nhead Wilson* ist es – ungeachtet der Überzeugungskraft einzelner von den zitierten Kritikerinnen und Kritikern vorgebrachter Argumente – ein müßiges Unterfangen, die skizzierten

²³⁷ Kritik an dem Fragen aufwerfenden Ausgang des Romans haben auch zeitgenössische Rezensenten geäußert, z. B. in zwei Ende April 1929 im *The New York Telegram* bzw. in der *The New York Times Book Review* erschienenen Kommentaren, die kritisieren, *Passing* sei ob des Endes „more a question than literature“ (Rezension, *Telegram*), bzw. konstatieren, „[t]he most serious fault“ des Romans sei „[the] sudden and utterly unconvincing close“ (Rezension, *Times Book Review*).

²³⁸ Vgl. DeVere Brody; Harrison-Kahan, „Her Nig“; McDowell; Butler (122-38). Butler stellt jedoch in *Passing* ebenfalls einen „muted status of homosexuality“ (129) fest, der durch das vordergründig scheinende Thema „Rasse“ verschleiert werde, und vorsichtiger von implizitem Mord als „joint effort“ (127) von Irene und Bellew ausgeht, wodurch „a certain symbolic ordering of gender, sexuality and race“ (136) wiederhergestellt werde. Gleichfalls bezeichnet Claudia Tate „racial issues“ als „at best peripheral to the story“ (143), bewertet Irenes Mörderschaft als wahrscheinlichste, aber nicht belegbare Option, insistiert jedoch nur deshalb nicht darauf, weil dies der Ambiguität des Werkganzen, die sie als Stärke lobt, nicht gerecht würde (146).

Ambivalenzen zu interpretatorischer, unwiderlegbarer Eindeutigkeit führen zu wollen. Wie Twain führt Larsen ihren Leserinnen und Lesern mit dem Thema Passing die durch „rassische“ Zuschreibungen erzeugte Konfusion vor Augen. Über *Pudd'nhead Wilson* hinausgehend stellt *Passing* aber nicht nur den Sinn dieser Zuschreibungen, sondern auch den Mehrwert der Kenntnis der „rassischen“ Zugehörigkeit des Ehepartners, von Freunden, Kollegen und ganz allgemein Mitmenschen infrage. Wie Twain setzt Larsen dabei pointiert auf die Kontrastierung des Afroamerikanischen und des Standardamerikanischen – eine Gegenüberstellung, die wie die provokative Zuspitzung des Romanthemas Passing jene Zwiespältigkeit spiegelt, die die Biografie der Autorin prägte. Die skizzierten Ambivalenzen nämlich sind Ausdruck der eigenen Unschlüssigkeit Larsens hinsichtlich ihrer „rassischen“ Selbsteinordnung, die Mary Helen Washington als zwiespältig, „neither passing for white nor identifying with blacks“ („Nella“ 352), beschreibt und die Adelaide Cromwell Hill (17) als mutmaßlichen Hauptgrund für den schnell vergangenen Erfolg als Schriftstellerin anführt. Dass sie nicht als Weiß wahrgenommen werden konnte, lehrte Larsen die eigene Stieffamilie: Die Mutter hatte nach dem frühen Tod des Vaters einen Weißen dänischen Immigranten geheiratet und mit ihm eine zweite Tochter. In der neuen, Weißen Familie wurde Larsen trotz ihrer hellen Hautfarbe zur Außenseiterin (Hutchinson, „Veil“ 330). Mit der Identifikation mit Afroamerikanern habe sie sich, wie Hutchinson (340) berichtet, zeitlebens schwer getan, vor allem wegen des seitens Schwarzer der Mittelklasse gehegten Misstrauens gegen Abkömmlinge bi-„rassischer“ Beziehungen, denen Larsen zuweilen zu entgehen versuchte: „by ‚passing‘ as the daughter of two Negro parents“ (341).²³⁹ Dies spiegelt sich in Mary Helen Washingtons Analyse von Briefen Nella Larsens: „[I]n her personal correspondence Larsen is detached and aloof speaking about ‚the Negroes‘ as though she were observing a comic opera, and yet there is the unmistakable race pride as she observes the style and coping power of poor blacks in the South“ („Nella“ 353). Jene doppelte Marginalisierung, jenes „dilemma of the marginal woman“ (354), porträtierte Larsen in *Passing*. In öffentlichen Weißen Umfeldern genießt Irene nur so lange Privilegien, zum Beispiel den Zugang zur Dachterrasse eines exklusiven Chicagoer Hotels, wie sie als Weiße wahrgenommen wird. In ihrer Ehe mit einem Weißen Rassisten ist Clare nur so lange sicher, wie er ihre Abstammung als Weiß annimmt. Unter Schwarzen fühlt sich Irene gezwungen, ihren „Rassen“-Stolz immer wieder durch Worte zu bekräftigen und durch Taten, etwa durch die Ausrichtung von

²³⁹ Dieses Misstrauen beschrieb Larsen auch in einem Interview, das Hutchinson in seiner Biografie über die Autorin auszugsweise zitiert: „Negroes who mingle freely in white society, are in my experience, looked on rather askance in Harlem“ (Hutchinson, *In Search* 325).

Wohltätigkeitsveranstaltungen für die Harlemer Gesellschaft, zu belegen. Clare wird in ihrer Jugend und später von Irene als der Schwarzen Gesellschaft nicht zugehörig abgelehnt und versucht deshalb fortwährend, Irene ihr Interesse an ihren Schwarzen Wurzeln glaubhaft zu machen. Beide performen je nach Kontext als Weiß oder Schwarz und rechtfertigen dieses Hin- und Herwandeln zwischen zwei Welten gegenüber einander als Passing zugunsten des größtmöglichen sozialen und monetären Vorteils. Beide werden, als sie sich wieder treffen, zur Auseinandersetzung mit der Konstruiertheit dieses identitär fragmentierten Seins gezwungen. Wie in ihrem eigenen Leben fand Larsen in ihrer literarischen Arbeit keine Lösung für diese innere Zerrissenheit: Für Clare ist mit ihrem Tod am Ende jede irdische Befreiung aus dem Dilemma ausgeschlossen, während Irene ihr Leben genauso weiterführen wird, als wäre ihr Clare nie wiederbegegnet. Die im Roman am Ende wiederhergestellte Ordnung steht im Kontrast zum Gefühl des Aufgewühltseins tradiertes „Rassen“-Konzepte auf Seiten der Leserinnen und Leser, das Rebecca Nisetich treffend wie folgt beschreibt: „[...] Larsen has so troubled our conception of ‚race‘ throughout the text that by the time Clare falls to her death, we see the inherent absurdity of defining individuals based on visual signifiers“ (358). Dieses Gefühl wird, wie die nachfolgende sprachliche Analyse zeigen wird, vor allem auch über die direkte Rede erzeugt, die „rassische“ Zuordnungen, auch wenn diese nicht anhand visueller Marker erfolgen, als absurd entlarvt.

Was heißt schon Schwarz, was heißt schon Weiß? Sprache in Passing

Zunächst einmal inszeniert *Passing* auch auf sprachlicher Ebene Mehrdeutigkeit, etwa im Formulierungsstil von Clares Briefen an Irene (vgl. McIntire 780-1) oder in Irenes Beschreibungen von Clare (vgl. DeVere Brody 1057-8; Harrison-Kahan, „Her Nig“ 113). Die gesprochene Sprache der Romanfiguren ist in der Kritik unbeachtet geblieben bzw., wenn doch kommentiert, als weiterer Grund für ihre schwere Zugänglichkeit angeführt worden. Cheryl Wall etwa bemängelt den „often arch and stilted dialogue“ (107), Claudia Tate die sprachliche Indirektheit und Implikationshaftigkeit, die mit dazu beitragen, dass Bedeutung vom Leser mühsam konstruiert werden müsse: „Meaning in *Passing* [...] must be pieced together like a complicated puzzle from allusion and suggestions“ (145). Dennoch lohnt es sich, die im Roman durchaus vorhandenen unverschleiert über die direkte Rede kommunizierten, die Gesamtaussage des Romans mittragenden Botschaften in den Blick zu nehmen. Dabei scheint *Passing*, ganz im Geiste der *Black Pride Movement* der *Harlem Renaissance*, aufgrund seines Bemühens, gerade keine Schwarzenstereotypen

zu zeichnen, wenig Raum für eine auf „rassische“ Sprache konzentrierte Analyse zu lassen, wie sie in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wird. Irene, Clare sowie alle anderen afroamerikanischen Figuren sprechen ungeachtet des Grades, in dem sie sich als afroamerikanisch identifizieren, das Standardamerikanische, gelegentlich durchzogen von redebeschleunigenden „rassisch“ und sozial neutralen Kolloquialformen. Und so ist Sprache in *Passing*, weil nicht Schwarz/Weiß-gefärbt, eine Facette des durch die beschriebenen Ambivalenzen evozierten Gefühls der Ahnungslosigkeit²⁴⁰, mit dem der Leser den Roman erlebt und das Lori Harrison-Kahan treffend wie folgt beschreibt:

If we were to begin reading the text without a context – and it is not inconceivable that a potential reader could approach the text without knowing that it was by an African-American writer and about African-American women, that it was a product of the Harlem Renaissance, or that the term „passing“ usually connotes race – we would be initially in the dark about the presence and the importance of race in the narrative („Her Nig“ 112).

Sehr gut vorstellbar ist das Herantreten von Leserinnen und Lesern an den Roman in Unkenntnis über seine afroamerikanische Autorin, den Kontext seiner Entstehungszeit, der *Harlem Renaissance*, und die in der Regel „Rassen“-Konnotiertheit des titelgebenden Begriffes Passing im Falle der deutschsprachigen Übersetzung, die hinsichtlich ihrer die potenzielle Unwissenheit ihrer Leserschaft (nicht) kompensierenden Strategien noch im Detail zu betrachten sein wird. Für eine translationsbezogene Betrachtung ist die, auf den ersten Blick, Absenz „rassisch“ konnotierter Sprache vor allem deshalb überaus interessant, weil die im Hinblick auf die in dieser Arbeit bereits mannigfaltig konstatierten Schwierigkeiten bei der Übertragung von als Stilmittel fungierendem Afroamerikanisch in seinem Zusammen- und Wechselspiel mit dem Standardamerikanischen hier wegfallen. Gänzlich fehlt „rassische“ Sprache jedoch auch in *Passing* nicht, wie recht spät im Roman, im dritten Kapitel des zweiten Teils, auf der Tanzparty der *Negro Welfare League* deutlich wird (P 53-6). Dort nämlich unterhalten sich Irene und ein angeblich berühmter Weißer Schriftsteller, Hugh Wentworth, über die Möglichkeit, das Schwarz-Sein äußerlich ambiguer Personen über hautfarbenunabhängige Marker zu eruieren. Irene verneint, abgesehen von der Hautfarbe, die Existenz greifbarer, eine zweifelsfreie Identifizierung ermöglichender Hinweise, und zwar selbst für Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner, da auch vermeintliche „feeling[s] of kinship“ (P 55) mitunter trögen. Wie in *Pudd'nhead Wilson* und, wie im sich anschließenden Teilkapitel dieser Arbeit zu lesen, in *Caucasia* ist

²⁴⁰ George Hutchinson bezeichnet die Strategie der Verdunklung und nur teilweisen, indirekten Aufdeckung wichtiger Informationen in *Passing* als „psychology of disavowal“ (*In Search* 294).

auch in *Passing* die gesprochene Sprache nicht als Determinante für die Unterscheidung von Schwarz und Weiß geeignet, weil sie Teil der Performanz ist, durch die Irene und Clare in der Wahrnehmung (von Teilen) ihres Umfelds zu Weißen werden. Beide sprechen, ab und an kolloquialisiert, das als Standard wahrgenommene Amerikanische. Wentworth hingegen könnte man, wäre er nicht im vorangegangenen Kapitel bereits als Weißer vorgestellt worden, aufgrund seiner Sprache zunächst irrtümlich für einen Schwarzen halten. Als einzige Romanfigur verwendet Wentworth nämlich Marker umgangssprachlicher Rede, die in literarischen Texten typischerweise afroamerikanischen Sprechern in den Mund gelegt werden. Dazu zählen zum Beispiel die Reduktion von Wortzusammenziehungen auf den Zischlaut *s* (z. B. „,’S awfully good of her [...]“²⁴¹, *P* 54), die Nasalisierung von *ing*-Endungen (z. B. „,All this is awfully interestin’, Irene [...]“²⁴¹, 55) sowie der Wegfall des *th* beispielsweise in *them* („,[...] I couldn’t pick some of ’em if my life depended on it“²⁴¹, 55).²⁴¹ Zum einen wird an dieser in der Forschungsliteratur gänzlich ignorierten Passage das von Irene und Clare praktizierte *Black to White*-Passing ironisch umgekehrt, indem Wentworth als Weißer über seine direkte Rede als Schwarzer zu performen versucht, sich dessen jedoch offenbar nicht bewusst ist. Auf Irenes Hypothese: „It’s easy for a Negro to ‚pass‘ for white. But I don’t think it would be so simple for a white person to ‚pass‘ for coloured“ (56) stellt er konsterniert fest: „Never thought of that“ (56), obschon er, indem er sich unter die afroamerikanische Tanzgesellschaft mischt und einen Schwarzen Akzent nachahmt, de facto versucht, als Schwarzer wahrgenommen zu werden. Hierin wird deutlich, dass Passing nicht über die „richtige“ Performanz alleine funktioniert, sondern dass sich „rassische“ Identität über die Perzeption des Umfelds determiniert.²⁴² Zum anderen fällt in dieser Szene der neugierig gaffende Blick, mit dem

²⁴¹ Diese Marker sind selbstverständlich nicht als genuine des Afroamerikanischen zu betrachten und werden in literarischen Südstaatensettings auch von Weißen Sprechern verwendet. Für eine Herkunft Wentworths aus dem Süden der Vereinigten Staaten finden sich indes keine Hinweise im Text. Daher ist man als Leser auch nicht geneigt, die Auffälligkeiten seiner Sprache als Marker eines Weißen Südstaatenakzents zu lesen, vor allem vor dem Hintergrund des Themas seiner Konversation mit Irene.

²⁴² Vgl. dazu auch Rebecca Nisetichs Artikel zu den Parallelen zwischen Larsens Roman und dem sogenannten „Rhineland Case“ aus dem Jahr 1925, auf den im Roman im vorletzten Kapitel (*P* 71) verwiesen wird. Verhandelt wurde in dem Gerichtsstreit der Fall eines New Yorker Zimmermädchens mit teilweise afroamerikanischen Wurzeln, dessen wohlhabender Weißer Ehemann kurz nach der Hochzeit die Annullierung der Ehe beantragte, weil sie ihm ihre Herkunft verschwiegen und ihn dank ihrer hellen Hautfarbe in dem Irrtum gelassen habe, sie sei Weiß. Der Prozess gegen diese Passerin, die vor Gericht Recht bekam, zeige, so Nisetich, ebenso wie andere ihm vorausgegangene vor US-amerikanischen Gerichten geführte *race determination trials*, dass sich Weiß-Sein auch aus der Reputation, Weiß zu sein, sowie aus der

Weißer wie Wentworth in Harlem Schwarze wie exotische Tiere anschauen²⁴³, auf Wentworth als Vertreter der sich superior glaubenden Weißen amerikanischen Gesellschaft zurück und gibt sie der Lächerlichkeit preis.²⁴⁴ Denn lächerlich ist Wentworths Bemühen – in stereotyper Annahme, in Harlem spräche man nicht das Standardamerikanische des Weißen New Yorks –, Schwarz zu klingen und sich damit an eine Gruppe anzupassen, derer er sich aufgrund seiner Hautfarbe überlegen fühlt. Dass die Mitglieder dieser Gruppe qua gesellschaftlicher Norm besseres Amerikanisch sprechen als er, entlarvt die Absurdität der Deutung von gesprochener Sprache als „rassischem“ Marker und entspricht ganz dem Bestreben Larsens, das intellektuelle Schwarze Harlem zu zeigen. Das Gespräch zwischen Irene und Wentworth ist die Zuspitzung der von Harrision-Kahan in „Her Nig‘: Returning the Gaze of Nella Larsen’s *Passing*“ (2002) beschriebenen Umkehrung des Starrens, die dem Passing inhärent sei, weil sich Schwarze, die als Weiße wahrgenommen werden, unter Weißen exotisierenden Blicken entgingen, umgekehrt aber Weiße aus nächster Nähe beobachten könnten (111). Die Leserinnen und Leser starren auf Wentworths Worte, weil sie sich von der direkten Rede Irenes und der aller anderen Figuren sowie von der Erzählsprache abheben. Der Unterschied zur von Harrision-Kahan beschriebenen stets getarnt erfolgenden Rückspiegelung des Starrens („returning the gaze“) besteht darin, dass das Starren für den Leser so unverhohlen möglich ist wie das von Wentworth in Richtung der Schwarzen Gäste der Wohltätigkeitsveranstaltung. Denn das gesprochene Wort erhält hier im für den Leser (ortho-)grafischen Kontrast zwischen Standardsprache und Nicht-Standard unmissverständliche Sichtbarkeit, mit der Larsen das entwürdigende Starren aufgrund visueller Marker zurückspiegelt. Damit wird weniger Schwarzen Leserinnen und Lesern im Sinne von Harrision-Kahans Verständnis des reversierten Blicks Genugtuung verschafft, sondern Weißen Leserinnen und Lesern einen Spiegel vorgehalten, und zwar zu

Ausübung Weißen vorbehaltener Rechte und Privilegien ableitet (Nisetich 349). Für weitere Inbezugsetzungen des „Rhineland Case“ und *Passing* vgl. die Beiträge von Madigan und Thaggert.

²⁴³ „This, Irene told her [Clare], was the year 1927 in the city of New York, and hundreds of white people of Hugh Wentworth’s type came to affairs in Harlem, more all the time. [...] ‚What do they come for?‘ – ‚Same reason you’re here, to see Negroes.‘ ‚But why?‘ ‚Various motives,‘ Irene explained. ‚A few purely and frankly to enjoy themselves. Others to get material to turn into shekels. More to gaze on these great and near great while they gaze on the Negroes.‘“ (P 49-50).

²⁴⁴ Eine Verspottung des Überlegenheitsgefühls des Weißen Mannes entdeckt Carlyle Van Thompson zudem im Namen von Clares rassistischem Ehemann, John Bellew, dessen Namen sie als „traditional African American name[...] consistent with the trickster figure“ (89) liest, der als Weißer in *Passing* aber gerade der Unterlegene ist: „[He] becomes tricked by Clare, the racial chameleon“ (89). Vermutlich legt Van Thompson dieser Argumentation die Legende des John de Conquer zugrunde (vgl. Seite 127 dieser Arbeit).

dem von Hutchinson wie folgt beschriebenen Zweck: „[...] Larsen rather exposed the violence of racialization as such [...] in the attempt to make it ethically insupportable, an affront to humanity“ („Veil“ 345).

Die überraschende, über die Sprache heraufbeschworene Deutlichkeit der Szene auf dem Wohltätigkeitsfest eröffnet den Blick für weitere Erkenntnis. Larsen greift hier einem Verständnis des Passing von Afroamerikanern als Weiße vor, das Danzy Senna 80 Jahre später in *Caucasia* explorieren wird: „Not wanting to be a Negro is not the same as wanting to be white; it is more like a desire to exist outside American notions of race [...]“ (Hutchinson, *In Search* 304-5). In der Tat würde wohl kein Leser auf die Idee kommen, Hugh Wentworth wäre, nur weil er das Afroamerikanische imitiert, lieber Schwarz als Weiß. Er selbst hat die Option, dass Weiße als Schwarze wahrgenommen werden können, wie er gegenüber Irene bekennt, noch nie in Erwägung gezogen. Umgekehrt ist man geneigt, für Schwarze Passer den Wunsch nach dem Weiß-Sein als selbstverständlich anzunehmen, weil sich mit dem Leben als Weißer unter anderem in den Vereinigten Staaten bis heute Vorteile verbinden. Dass dies kein valider Automatismus ist, beweisen Clares Versuch, den Schwarzen Teil ihrer Identität wiederzubeleben, und in gleichem Maße Irenes Ablehnung des dauerhaften Passing sowie die zeitlebens zwiespältige Haltung der Autorin. Von diesem Automatismus ist übrigens auch die eingangs dieses vierten Kapitels zusammengefasste neuere Forschungsliteratur zum Passing nicht frei, die in der von ihr als Gegenentwurf zu rassistischen Identitätskonzepten postulierten Pluralität der Identitäten verkennt, dass auch dadurch unterstellt wird, dass die Ablehnung einer spezifischen Identitätszuschreibung gleichzusetzen ist mit dem Wunsch nach einer oder mehreren spezifischen anderen Identitäten. Auch die deutschsprachige Übersetzung wird in dieser Hinsicht Larsens *Passing* nicht gerecht.

Schwarz heißt Schwarz, Weiß heißt Weiß: Passing in deutschsprachiger Übersetzung

Der Titel der 2011 im Züricher Dörlemann Verlag erschienenen Übertragung von Adelheid Dormagen, *Seitenwechsel*, impliziert trennscharfe Abgrenzung, die eine Für/Wider-Entscheidung erfordert, in keinem Fall aber die Existenz in einer Zwischenzone erlaubt. Dass es sich dabei um „rassische“ Seiten handelt, ist der Betitelung nicht entnehmbar. Auch sonst bietet die Buchaufmachung keinerlei Hinweise auf „rassisches“ Passing. Auf den Innenseiten der Buchdeckel vorne und hinten sowie auf einem der Vorblätter ist eine Porträtaufnahme von Larsen abgedruckt, die um das Jahr 1930 (vgl. Hutchinson, *In Search* 350) entstanden ist. Die Bildunterschrift auf dem Vorblatt weist die Porträtierte als Nella

Larsen aus. Larsen, deren Mutter eine Weiße gebürtige Dänin war und deren Schwarzer Vater aus der Karibik stammte, ist für Weiße nicht unbedingt als Afroamerikanerin zu erkennen; zu vermuten sind ethnische²⁴⁵ Einordnungen als Südeuropäerin, Mexikanerin oder Roma, also jene Zuschreibungen, wie Irene Redfield sie erfährt: „White people [...] always took her for an Italian, a Spaniard, a Mexican, or a Gypsy. Never, when she was alone, had they even remotely seemed to suspect that she was a Negro“ (P 11). Als Anhang zum Romantext finden sich je auf einer Seite Informationen „Zur Autorin und zu ihrer Übersetzerin“ sowie eine Kurzzinhaltsangabe „Zum Buch“. In den biografischen Angaben zu Larsen deutet nichts darauf, dass es sich um eine afroamerikanische Autorin handelt.²⁴⁶ Die Inhaltsangabe charakterisiert Clare Kendry als „Wanderin“ zwischen „der Welt der Weißen“, in der sie durch die Ehe mit einem Weißen ein Zuhause gefunden habe, und dem überwiegend von Afroamerikanern bewohnten New Yorker Stadtteil Harlem, von dem sie sich aufgrund „ihrer Schwarzen Herkunft“ angezogen fühle (S 191). Über den Paratext wird Clare somit zudem als Protagonistin positioniert. Irene wird nur als Bekanntschaft erwähnt, die Clare nach langer Zeit wieder trifft.

Als wolle die Übersetzung paratextuell und quasi im Vorgriff auf die anfangs undurchsichtige Lektüre Klarheit darüber schaffen, dass es in *Seitenwechsel* um „Rasse“ geht, ist unterhalb des Titels, auf dem vorderseitigen Bucheinband, eine Fotografie abgedruckt, die ein dem Betrachtenden mit dem Rücken zugewandtes Schwarzes Mädchen zeigt, das unter den linken Arm geklemmt eine Puppe mit weißer Hautfarbe und von fast gleicher Körpergröße trägt. Das Foto etabliert zusammen mit einem Auszug aus der ersten Strophe des Gedichts „Heritage“ von Countee Cullen, der der Übersetzung vorangestellt ist und sich in der amerikanischen Fassung an gleicher Stelle findet, einen Afrikabezug, der für nicht mit dem Konzept des Passing vertraute deutschsprachige Leserinnen und Leser Assoziationen mit einem Leben in zwei Welten erweckt. Diese Assoziationen werden von der Inhaltsangabe hinten im Buch gestützt, implizieren aber wiederum Gegensätzlichkeit der „Seiten“ Schwarz und Weiß. Es scheint, als trage das Schwarze Mädchen einen

²⁴⁵ Der Begriff „ethnisch“ bezeichnet die Zugehörigkeit eines Individuums zu einer Volksgruppe, wobei diese Zugehörigkeit auf dem Selbstverständnis und Gruppenzugehörigkeitsgefühl des Individuums beruht. Afroamerikaner sind keine Volksgruppe, da sich die Selbstidentifikation von Individuen dieser Gruppe nicht auf ein gemeinsam bewohntes Gebiet oder eine gemeinsame Herkunft bezieht, sondern, wie in dieser Arbeit immer wieder angedeutet, auf die spezifische historische Erfahrung der Versklavung in den Kolonien und später Bundesstaaten der heute Vereinigten Staaten von Amerika.

²⁴⁶ Erwähnt werden die Herkunft der Mutter – nicht aber die des Vaters –, Nella Larsens Heirat mit und Scheidung von Elmer Imes, die Datierung ihres sehr übersichtlichen Romanœuvres und ihre Arbeit als Krankenschwester (S 190).

Weißes Gegenentwurf zu sich selbst mit sich herum, der nur über ein Spielzeug und damit nur im Spiel darstellbar ist und folglich im Bereich der Fantasie verortet wird. Nicht Schwarz zu sein, so die Aussage des Fotos, heißt Weiß zu sein, und Schwarz zu sein, schließt Weiß zu werden aus, und andersherum.

Die durch Titelgebung und visuelle Gestaltung geschaffene Gegensätzlichkeit steht in starkem Kontrast zur sprachlichen Nivellierung der Sprache aller Sprecher durch die durchgehende Verwendung des Standarddeutschen. In der deutschsprachigen Übersetzung liest sich etwa die weiter oben bereits analysierte Unterredung zwischen Irene und dem Weißen Schriftsteller Wentworth über die Frage, ob Clare Schwarz ist, auszugsweise wie folgt:

[Irene:] „Oh, Hugh! Sie sind so klug. Sie wissen doch gewöhnlich alles. Selbst, wie man Schafe von Böcken trennt. Was glauben Sie denn? Ist sie es?“ [...]

[Wentworth:] „Verflixt, wenn ich das nur wüsste! Ich bin mir so sicher wie nur was, ich kenne den Trick. Und dann im nächsten Augenblick merke ich, ich könnte auf keine zeigen, selbst wenn mein Leben davon abhinge. [...] Aber es gehen doch ständig Leute als etwas anderes durch.“

[Irene:] „Nicht bei uns, Hugh. Ein Schwarzer kann leicht als Weißer durchgehen. Aber ich glaube nicht, dass es so einfach für einen Weißen ist, als Farbiger durchzugehen.“

[Wentworth:] „Hm, noch nie darüber nachgedacht.“ (S 125-7)

Weil Irene und Wentworth in der gleichen Sprache konversieren, funktioniert die Szene auf Deutsch nicht als Aufmerksamkeitsmagnet und Trigger für einen Perspektivwechsel. Statt kritisch auf den Weißen Hugh Wentworth und damit gegebenenfalls hinterfragend auf sich selbst zu starren, verharren die Leserinnen und Leser mit ihrem Blick auf dem Schwarzen Mädchen auf dem Bucheinband. Statt die Perspektive zu wechseln und den Blick über die Binarität Schwarz/Weiß hinaus zu öffnen, resümieren die Leserinnen und Leser, unter dem Eindruck des gewaltvollen Scheiterns von Clares Versuch, als Schwarz *und* Weiß zu leben, und beim Zuklappen des Buchs wieder auf das Foto blickend, dass Schwarz und Weiß separierte Seiten sind, die man gerade nicht wechseln kann.

Danzy Senna, *Caucasia* (1998)

Danzy Sennas (geb. 1970) im Jahr 1998 publiziertes Erstlingswerk *Caucasia* wurde in den Vereinigten Staaten im Kontext des in den 1990er Jahren dort boomenden Erfolgs eines Genres rezipiert, das die Erfahrungen sich als multi-„rassisch“ identifizierender Autorinnen und Autoren beschreibt: das der *biracial biography* oder auch *mixed race memoir* (vgl.

Spickard 77)²⁴⁷. Obschon dieses Genre für die gleiche Dekade auch in Deutschland zu beobachten ist²⁴⁸, wurde Sennas Roman in Deutschland, dort 1999 beim Schneekluth-Verlag auf Deutsch erschienen, wenig und ausschließlich akademisch wahrgenommen.²⁴⁹ Das mag vor allem an der in Deutschland geringen Aufmerksamkeit für das Thema Passing liegen, dem sich *Caucasia* in vielschichtiger Weise widmet. Als Bildungsroman beschreibt Senna den Übergang der Protagonistin Birdie von Kindheit zum Erwachsensein samt der damit „Rassen“-unabhängig verbundenen Identitätskrisen. *Caucasia* thematisiert sowohl das *passing for Black(er)* als auch das *passing for White*, wobei Letzteres, da zugleich ein *passing for Jewish*, über den für das Genre üblichen Rahmen hinaus verkompliziert wird.

Caucasia ist die in der Rückschau autobiografisch erzählte Suche nach Identität der gemischt-„rassischen“ Protagonistin Birdie, Tochter eines Schwarzen Intellektuellen und einer Weißen Bürgerrechteaktivistin. Im Gegensatz zu ihrer dunkelhäutigen Schwester Cole wird die hellhäutige Birdie von ihrer Umwelt oft als Weiß wahrgenommen. Sich

²⁴⁷ In den Vereinigten Staaten populäre Beispiele sind Shirley Taylor Haizlips *The Sweeter the Juice* (1993), James McBrides *The Color of Water* (1996) und Rebecca Walkers *Black, White, and Jewish: Autobiography of a Shifting Self* (2001). Auf Deutsch sind wenige dieser Werke erschienen; von den drei genannten einzig das von James McBride.

²⁴⁸ Leroy Hopkins konstatiert für das Ende der 1980er Jahre das Aufkommen einer neuen Bewegung innerhalb der deutschen Literaturszene. Deutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller afrikanischer oder afroamerikanischer Herkunft begannen, ihre Stimme gegen den ihnen im deutschen Alltag begegnenden Rassismus zu erheben; dies international auf die gesamte Schwarze Diaspora ausgerichtet und mit dem Ziel einer Neudefinition deutscher kultureller Identität unter Einbeziehung von „Rassen“- und Genderaspekten. Die zumeist autobiografischen Texte ähnelten in ihrer Form und in ihrem Anliegen den *slave narratives* des 18. und 19. Jahrhunderts. Neben dem zentralen Sentiment der Nichtzugehörigkeit und der identifikatorischen Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen handeln die Texte insbesondere von der Überwindung von gesellschaftlicher Isolation hin zu einem positiven Selbstbild, das Ausdruck findet im Einsatz gegen Sexismus und Rassismus (Hopkins 202). Trotz öffentlichkeitswirksamer Publikationen wie der Ende der 1980er von May Opitz und Dagmar Schultz herausgegebenen Essaysammlung *Farbe bekennen* oder Ika Hügel-Marshalls *Daheim unterwegs. Ein deutsches Leben* (1998) wurden die Erfahrungsberichte afrodeutscher Literatinnen und Literaten im Buchhandel lange marginalisiert, indem sie dem Bereich Frauenthemen/Soziales zugeordnet wurden.

²⁴⁹ In deutscher Sprache liegen, soweit mir bekannt, lediglich ein Artikel von Elisabeth Frey, „Rasse‘ und Identität in Danzy Sennas *Caucasia*“ (2008), sowie eine Dissertation, die sich in einem Kapitel der „Markierung literarischen Weißseins“ in Sennas Roman widmet (Bick 2016), vor. Einen äußerst wertvollen Beitrag zur Diskussion des Romans liefert der in Deutschland, aber in englischer Sprache erschienene Band *Living a Lie? Passing and Concepts of Identity in Contemporary Novels and Life Narratives* (2014) von Christine Mayerhofer.

selbst als Schwarz identifizierend, schildert Birdie im ersten Teil des Romans, der sich vor dem Hintergrund der in den 1970er Jahren in Boston tobenden „Rassen“-Konflikte über die staatlicherseits forcierte De-Segregation der öffentlichen Schulen ereignet²⁵⁰, wie sie versucht, mittels Aneignung eines Schwarzen Kleidungs- und Frisurenstils und des Afroamerikanischen als Schwarz bzw. Schwärzer wahrgenommen zu werden. Am Ende des ersten Teils werden die Schwestern den sich getrennt habenden Elternteilen ihrer Hautfarbe nach zugeordnet: Während Cole mit dem Vater nach Brasilien geht, flieht Birdie mit ihrer Mutter, die sich aufgrund ihrer Aktivistentätigkeit vom FBI verfolgt glaubt, aus Boston. In Teil zwei des Romans resümiert Birdie diese mehrjährige Flucht, die schließlich in einer Kleinstadt in New Hampshire endet, wo die Mutter ihrer Tochter eine jüdische Identität andichtet. Birdie, die sich nun Jesse Goldman nennt, internalisiert die ihr übergestülpte Identität trotz antisemitischer Reaktionen ihres Umfelds zeitweise voll und ganz, gerät jedoch auch immer wieder in identitäre Krisensituationen, in denen sie sich völlig ohne eigene Identität fühlt. Schließlich flieht sie erneut, diesmal, um ihre Wurzeln, ihre Schwester und ihren Vater, zu finden. Im dritten Romanteil findet Birdie ihre Schwester in Kalifornien und gelangt, vor dem Hintergrund der hinter ihr liegenden Passing-Erfahrungen und konfrontiert mit der radikal anti-essenzialistischen „Rassen“-Theorie ihres Vaters, zu einem persönlichen „rassischen“ Identitätsbewusstsein.

Dass Senna das Passing der Protagonistin als performativen Akt beschreibt, ist ebenso wie die Tatsache, dass sie die Schwarz/Weiß-Binarität durch Hinzufügung eines *passing for Jewish*, in dem das Jüdische als Schattierung des Weiß-Seins fungiert, innovativ aufbricht, hinreichend wissenschaftlich herausgearbeitet worden.²⁵¹ Auch die Positionierung des Romans sowohl gegen essenzialistische als auch gegen radikal sozialkonstruktivistische „Rassen“-Theorien und seine Darstellung von „Rasse“ als nach wie vor sozial und psychologisch relevanter Kategorie sind bereits korrekt beschrieben worden.²⁵² Nur marginal thematisiert worden ist jedoch bislang die Funktion der gesprochenen Sprache im Roman und wenn, dann als ein Aspekt „rassischer“ Performanz, wenn etwa der Vater von Birdie und Cole seiner Sprache im Kreise seiner Schwarzen Freunde bewusst Elemente des Afroamerikanischen einfließen lässt oder wenn Cole ihre

²⁵⁰ Mit dem 1965 im US-Bundesstaat Massachusetts verabschiedeten *Racial Imbalance Act*, dem landesweit ersten Gesetz seiner Art, wurden Schulen, deren Schülerschaft zu über 50 % aus nicht-Weißen Schülerinnen und Schülern bestand, zur Wiederherstellung des „rassischen“ Gleichgewichts verpflichtet (*Racial Imbalance Act*). Dagegen gab es massive, teils gewaltvolle Proteste.

²⁵¹ Den Performativitätsaspekt beleuchten ausführlich vor allem Frey und Mayerhofer. Umfassende Analysen zur Bedeutung der jüdischen Identität finden sich insbesondere bei Harrison-Kahan, „Passing“.

²⁵² Vgl. Boudreau; Elam; Gruber; Mayerhofer.

Schwester in der korrekten afroamerikanischen Aussprache instruiert: „[D]on't say, 'I'm going to the store.' Say, 'I'm goin' to de sto'.' Get it? And don't say, 'Tell the truth.' Instead say, 'tell de troof.'“ (C 53) und Birdie vor dem Spiegel übt, „nigger“ so auszusprechen wie ihre Schulkameradinnen: „dropping the ‚er‘ so that it became not a slur, but a term of endearment: *nigga*“ (63).

Mein Fokus liegt im Folgenden auf der von den Schwestern erfundenen Fantasiensprache Elemeno, die, wie ich argumentieren werde, für die Schwestern einen diskursiven „Raum“ eröffnet, in dem abseits der Binärität Schwarz/Weiß für *mixed-race people* Identitätsfindung und -bildung stattfinden können.

Das Ideal eines entrassifizierten Diskurses: Sprache in Caucasia

Dass Birdie und Cole einen Raum imaginieren müssen, in dem sie über ihre alltäglichen Erfahrungen mit „Rasse“ und Rassismus sprechen können, ist auf das realiter Fehlen einer *nicht* auf der Binärität Schwarz/Weiß gründenden neutralen Sprache zurückzuführen. Für die amerikanische Gesellschaft, aber übertragbar auf andere rassifizierte Gesellschaften wie Deutschland, hat Julie Cary Nerad dieses Sprachproblem wie folgt zusammengefasst:

Part of the problem is that, while we as a culture now (theoretically at least) recognize the absurdity of a racial system based on „divisions“ and „drops“ of blood, we continue to use racial rhetoric and terminology that relies on such proportioning because that remains the primary language we have to discuss race. In turn, that language in many cases continues to limit our conceptual ability to understand ourselves in race-neutral terms even as more Americans find themselves uncomfortable wearing one particular racial label. (8)

Birdie und Cole werden von ihrer Umwelt „rassische“ Stempel aufgedrückt, die sie, je nach Kontext, zumeist zu Außenseiterinnen machen. Für die dunkelhäutigere Cole gilt dies in Weißen Umfeldern; von ihrer Großmutter mütterlicherseits etwa wird sie sträflich ignoriert. Birdie hingegen fühlt sich, weil sie von anderen als Weiße wahrgenommen wird, bei den Schwarzen Freunden ihres Vaters und sogar von diesem selbst ausgeschlossen und deshalb unsichtbar; bei ihren Schwarzen Klassenkameraden bleibt sie so lange außen vor, bis sie nach deren Regeln als Schwarz performt. Als Refugium dient den Schwestern die von ihnen selbst erdachte Sprache Elemeno: „We were trying to block them out with talk of Elemeno“ (C 7). Die Relevanz dieser Sprache für den Roman und für die Entwicklung des *racial consciousness* der Erzählerin wird durch die ausführliche Einführung der Fantasiensprache bereits auf den ersten beiden Seiten des Romans evident:

We even spoke our own language. [...] It was a complicated language, impossible for outsiders to pick up – no verb tenses, no pronouns, just words floating outside time and space without owner or direction. Attempting to understand our chatter, my mother said, was like trying to eavesdrop on someone sleeptalking, when the words are still untranslated from their dream state – achingly familiar, but just beyond one's grasp.

My father described the language as „high-speed patois.“ Cole and I just called it „Elemeno,“ after our favorite letters in the alphabet.

My grandmother wanted us to see a child psychiatrist. She said it was my mother's fault, for teaching us at home, in isolation, around the dyslexic kids [...]. My father also blamed my mother for raising us in that kind of chaos. He said we were suffering from a „profound indifference“ to the world around us. My mother said they both were full of shit, and left Cole and me alone in the little world we had created. (C 5-6)

Über ihre eigene, nur von ihnen selbst gesprochene und verstandene Sprache kehren die Mädchen die von ihnen in der realen Welt erlebten sozialen Verhältnisse um. Sie selbst werden zu Insidern, während alle anderen, von denen sie sonst zu Außenseiterinnen gemacht werden, selbst Außenseiter werden. Dies gilt in ihrem direkten Umfeld für die Eltern und die Großmutter sowie für Mitschüler und Lehrer. Die Reaktion der Umgebung auf die für alle außer Birdie und Cole fremde Sprache fällt – völlig typisch für ein Umfeld wie dem in *Caucasia* beschriebenen, das so offensichtlich mit jeder Form des Fremden hadert – negativ aus. Der Vater bezeichnet die Fantasiesprache seiner Töchter als „Patois“, französisch für Dialekt, praktisch im Französischen aber häufig abwertend verwendet für als inkorrekt oder unverständlich erachtete Sprache („patois“), wie sie im Ohr von Sprechern der französischen Standardsprache etwa französische oder frankofon-afrikanische Minderheitensprachen darstellen. Die Großmutter fürchtet um die psychische Gesundheit ihrer Enkelkinder, während die Mutter die Sprache der beiden als temporären Tick abtut und geflissentlich ignoriert. Zu Außenseiterinnen bzw. Außenseitern werden aber auch die Leserinnen und Leser, die, da das Elemeno sich keines realsprachlichen Vorbilds bedient²⁵³, auf eine intratextuelle Übersetzung der Erzählerin angewiesen sind. Diese erhalten Leserinnen und Leser in einem Drittel der Situationen, in denen das Elemeno entweder kursivgedruckt im Text erscheint oder in denen erzählt wird, dass Elemeno gesprochen wird, jedoch nicht. Dass sich dadurch an einigen Stellen Verständnislücken ergeben, frustriert aus Leserperspektive vor allem am Romanende, als

²⁵³ Für Martha J. Cutters Deutung, Elemeno lasse sich als Transmigration afrikanischer Sprachen und des Englischen lesen – „wannaba‘ could be ‚wannabe‘ or ‚want to be‘; ‚simapho‘ could be ‚simple‘; ‚mel kin‘ could be ‚my kin‘“ (156) –, liefert der Text meines Erachtens über die bloße Mutmaßung hinaus keine hinreichende Grundlage.

sich Birdie und Cole nach Jahren der Trennung in Kalifornien wiederfinden und sich in diesem intimen Moment in „ihre“ Sprache zurückziehen:

She [Cole] began to speak to me then in broken Elemenó. At first I didn't understand it, but then it began to come back to me.

*simapho. nooli stadi. beltin caruse mestiz jambal. kez wannaba. fello maotao burundi.
simapho. ki wo fela. (C 405)*

Wenn Birdie unmittelbar daran zusammenfassend anschließt: „We talked about where each of us had been“ (C 405), lässt dies die Leserinnen und Leser in Ungewissheit ob der Bedeutung der fremdsprachigen Worte zurück. Zugleich macht gerade dieser Lektüremoment, in dem klar ist, dass diese nach jahrelanger Trennung ersten Worte zwischen den Schwestern für die beiden sehr wichtig sind, für die Lesenden einen Außenseiterstatus subjektiv nacherfahrbar, wie sie ihn objektiv für Birdie und Cole – freilich in größerer Dimension – bereits festgestellt hatten. Näher als durch diese Erkenntnis einer Gleichheit in Verschiedenheit, die darin besteht, dass wir, je nach Kontext, alle Außenseiter sind, kann zumindest ein Weißer Leser nicht an die Erfahrungswelt der Erzählerin herankommen.

Dass Birdie und Cole auf Elemenó über ihre Erfahrungen der getrennt voneinander verbrachten Jahre sprechen, verdeutlicht die elementare Funktion der erdachten Sprache als Medium der Sinnkonstituierung für über die Binärität Schwarz/Weiß hinausgehende Erfahrungen der Identitätssuche. Diese Erfahrungen lassen sich mit keiner der den Schwestern sonst zur Verfügung stehenden, in ihrem Umfeld „Rasse“ markierenden Sprachen – das Standardamerikanische als Marker für Weiß-Sein, das Afroamerikanische für Schwarz-Sein – fassen. Diese Funktion ist schon im ersten Romanteil („negritude for beginners“) erkennbar, in dem sich Birdie immer dann in die Drittsprache flüchtet, wenn sie mit gegen sie gerichteter Diskriminierung aus ihrem Umfeld (z. B. C 38, 47) oder mit den Auseinandersetzungen über „Rassen“-Zugehörigkeiten in ihrem Umfeld (z. B. C 20, 23, 49, 91, 103, 106) konfrontiert wird. Als von dieser Realität distanzierter Raum bietet das Elemenó ihr zum einen die Möglichkeit, das Erlebte im Austausch mit ihrer Schwester einzuordnen. Mit wachsender Erkenntnis, dass sie je nach Kontext als Schwarz oder als Weiß erkannt werden kann, niemals aber als beides zugleich wahrgenommen wird, ist das Elemenó zum anderen Sprache eines dritten Raumes, in dem die in der Romanrealität offensichtlich ausgeschlossene Option einer hybriden Identität (am Beispiel des Volks der Elemenó, C 7-8) erwogen werden kann. Dabei spendet das Elemenó in den insgesamt zwölf Situationen, in denen es im ersten Teil verwendet wird, Birdie vor allem Trost und Beruhigung. Im zweiten Romanteil („from caucasia, with love“) verstetigt und verstärkt

sich für Birdie das Gefühl der Identitätslosigkeit, als der Binärität Schwarz/Weiß mit der Ausweisung ihrer selbst als Jüdin eine dritte Identitätsoption hinzugefügt wird, die es ihr erfolgreich zu performen gelingt und die Birdie so sehr internalisiert, dass sie das Gefühl hat, einen Teil von sich umzubringen, als sie diese jüdische Identität schließlich wieder ablegt:

I wondered [...] if I too would forever be fleeing in the dark, abandoning parts of myself that I no longer wanted, in search of some part that had escaped me. Killing one girl in order to let the other one free. It hurt, this killing, more than I thought it would, but I kept walking, repeating a pattern of words under my breath, words that I no longer understood but whispered just the same. *kublica marentha doba. lasa mel kin.* (C 289)

Dass Birdie in dieser Situation das Elemeno verwendet, ist symptomatisch für die von ihr in New Hampshire verspürte identitäre Heimatlosigkeit. Denn Elemeno spricht sie – insgesamt dreimal in diesem zweiten Romanteil –, wenn das Gefühl, ohne jede Identität zu sein, am stärksten ist (C 180, 190 und 289). Dass für sie die Worte dabei in allen drei Situationen wie eine Fremdsprache klingen, die sie nicht mehr versteht, deutet aber auch darauf hin, dass das Elemeno als Raum, in dem mehrere Identitäten vereinbar scheinen, zunehmend irrelevant wird, je mehr Birdie erkennt, dass sie sich, um nicht ohne Identität zu sein, für *eine* Identität entscheiden muss.²⁵⁴ Folglich symbolisiert das Elemeno, als es letztmalig im Roman und das einzige Mal im dritten Romanteil („compared to what“) Verwendung findet, nämlich im oben zitierten Wiedersehen der Schwestern, für Birdie in doppelter Hinsicht ein Nachhausekommen: zum einen im Sinne familiärer Wiedervereinigung und Heilung der zerrütteten Familienverhältnisse, zum anderen im Sinne eines gereiften Bewusstseins der eigenen Identität. Das Elemeno, geboren aus der sprachlichen, gruppzugehörigkeitsbezogenen und identitären Heimatlosigkeit des Passing, bot einen Rückzugsraum, um über eben jenes Gefühl der Deplatziertheit zu sprechen. Dass ein Passing im Sinne eines chamäleonartigen *blending in* in die Mehrheitsgesellschaft, wie es das fiktive Volk der Elemeno in Coles Darstellung praktiziert, nicht der richtige Weg ist, konstatiert der Roman bereits an seinem Beginn mit Birdies Frage: „What was the point of surviving if you had to disappear?“ (8). Als imaginiertes Raum, der zunächst, im ersten Romanteil, Ersatz für familiäre und identitäre Heimat und im zweiten Romanteil inmitten sich für Birdie ständig verschiebender Identitäten Konstanz bietender Hafen in der Vergangenheit ist, wird das Elemeno am

²⁵⁴ Zur Bedeutung dieser Passing-Erfahrung für Birdies Identitätsbewusstsein vgl. Mayerhofer 110. Martha J. Cutter bewertet den Bedeutungswandel des Elemeno ähnlich: „Elemeno starts as a language of transformation of self, then, yet it eventually becomes a language of self and racial reclamation [...]“ (155).

Romanende überflüssig. Der Rückzug in eine Sprache, die außer den Schwestern niemand versteht, liefe fortan der zentralen Aussage des Romans, der Notwendigkeit der Entscheidung für eine einzige Identität, zuwider: „They say you don't have to choose. But the thing is, you do. Because there are consequences if you don't.“ Cole shrugged. „Yeah, and there are consequences if you do“ (408). Die Umsetzung dieses Verständnisses von Identität in der realen Welt bedeutet auch, mit der/den dafür verfügbaren Sprache(n) umzugehen. Das dem Elemeno von Martha J. Cutter zugeschriebene Potenzial einer Hybridsprache²⁵⁵, in der in Anlehnung an Bhabhas Kulturtheorie sich Ethnizitäten einander annähern, ohne zu verschmelzen, enttarnt der Roman als Wunschdenken für eine bis heute nicht erreichte post-„rassische“ Gesellschaft.²⁵⁶ *Caucasia* plädiert am Ende statt für eine Flucht in die zweifelsohne sicher erscheinende Imagination für die Flucht nach vorne, in die Begegnung von Stigmatisierung in rassifizierten Gesellschaften wie der US-amerikanischen in einer Sprache, die diese Gesellschaft versteht: Farbbezeichnungen. Dabei werden Schwarz und Weiß zum einen durch Farbschattierungen aufgebrochen, wenn etwa Cole wiederholt (implizit) als „cinnamon-skinned“ (5 und 413) beschrieben wird, und zum anderen durch ein von Äußerlichkeiten unabhängiges Konzept der Seelenfarben, das von Birdies Tante Dot, konterkariert. Nach dem Farbverständnis der Tante hat jedes Mitglied von Birdies Familie eine andere Farbe und ist Birdie selbst von tieferer Farbe (321-2). Jene, hier durch Farben, gezielt konstruierte und sichtbar gemachte Unterschiedlichkeit von Menschen, die gesellschaftlich entweder als Schwarz oder Weiß wahrgenommen werden, damit in suggerierter Homogenität verschwinden, die dann Grundlage für Stereotypisierung ist, wird von Mayerhofer (244) im Fazit ihrer Arbeit als ein möglicher aktiver Ausweg aus Stigmatisierung, und zwar nicht nur bezogen auf „Rasse“, skizziert. Das gleiche fordert auch Hunter, selbst gemischt-„rassischer“ Abstammung, die diese Vielfalt im Hinblick auf etwaige zukünftige Veränderungen hin zu einer post-„rassischen“ Gesellschaft als produktive, da nicht-oppositionelle Differenz (304 und 309-11), als „*difference from difference*“ (304, Hervorhebung des Originals), interpretiert.

²⁵⁵ Cutter bewertet die Rolle des Elemeno wie folgt: „Elemeno has the ability to cross thresholds between languages and cultures and to be (at least imaginatively and private) a hybrid language [...] where diverse cultures converge without merging“ (153). Mit dem Einschub „zumindest imaginativ und im Privaten“ relativiert Cutter selbst die allgemeine Praktikabilität einer solchen Sprache, deren Nutzen über die Funktion des geschützten Raums, in dem Identitätsentwicklung stattfinden kann, hinaus infrage zu stellen ist und vom Roman negiert wird.

²⁵⁶ Lori Harrison-Kahans Auslegung des Endes von *Caucasia* als Zeugnis einer post-„rassischen“ Identität („Passing“, 242 und 245) kann ich vor dem Hintergrund meiner Analyse nicht zustimmen.

Mit *Caucasia* beschreibt Senna die theoretische Möglichkeit zur performativen Selbstwählbarkeit von Identität für *mixed-race people*. Diese Wahl ist nicht nur im Hinblick auf die „rassischen“ Optionen, sondern auch zeitlich flexibel, da sich Identitäten annehmen, ablegen und gegebenenfalls erneut annehmen lassen. Senna bremst jedoch die beispielsweise bei Mary Bucholtz (vgl. Zitat auf Seite 190 dieser Arbeit) anklingende Performativitäts-Euphorie insofern, als sie auf die tief greifenden Folgen jeder Identitätsentscheidung für die Selbst- und Fremdwahrnehmung in einer eben nicht post-„rassischen“ Gesellschaft hinweist.

„Rasse“ als alternativloser Diskurs: *Caucasia* in deutschsprachiger Übersetzung

Caucasia erschien 1999 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Schnee in Alabama* im Schneekluth-Verlag. Die Übersetzerin, Anke Caroline Burger, hat zahlreiche englischsprachige belletristische Werke von US-amerikanischen, britischen, kanadischen sowie australischen, neuseeländischen, indischen und aus Bangladesch und Malaysia stammenden Autorinnen und Autoren ins Deutsche übersetzt. Ein besonderes Interesse an afroamerikanischen Themen lässt eine 1995 erschienene Forschungsarbeit zum Thema *Mambos und Mammies. Schwarze Frauen im amerikanischen Spielfilm 1985-1991* erkennen. Auch die Problematik eines forcierten Wandels zwischen Identitäten durchzieht ihre bisherige Übersetzungsarbeit, unter anderem in den von ihr ins Deutsche übertragenen Romanen der Bangladeschischen Literatin Tahmina Anam.²⁵⁷ Mit entsprechendem Respekt behandelt die Übersetzerin in ihrer Übertragung von *Caucasia* die Element-Einschübe des „Originals“. Die für Birdies Identitätssuche und -herausbildung zentrale Sprache wird unverändert in den deutschen Text übernommen. Während sich deren Bedeutung als neutral-sprachlicher Raum im Ausgangstext über die rassifizierte Opposition von Afroamerikanischem und Standardamerikanischem konstituiert, mag dieses Deutungspotenzial deutschen Leserinnen und Lesern nicht automatisch evident sein. Hierin offenbart sich erneut, dass die Schwierigkeit bei der Übersetzung literarischer, „rassisch“ konnotierter Sprachen und Varietäten über das Problem der Sprache hinausgeht. Dabei präsentiert sich das Elemento zunächst aus Übersetzer- bzw. Übersetzerinnenperspektive als Geschenk, da es, gleich in welche Sprache man *Caucasia*

²⁵⁷ Anam widmet sich z. B. in zweien ihrer bisherigen Romane, *A Golden Age*, 2007 (dt.: *Zeit der Verheißungen*, 2010) und *The Good Muslim*, 2011 (dt.: *Mein fremder Bruder*, 2011), der Entstehung des 1971 aus einem blutigen Sezessionskrieg hervorgegangenen Staates Bangladesch, die den Protagonisten ihrer Romane eine Neuverhandlung von nationaler, kultureller, „rassischer“ und religiöser Identität abverlangt.

übersetzt, einfach übernommen werden kann. Aus der Nichtnotwendigkeit der Übersetzung ergibt sich potenziell die Nachvollziehbarkeit der die räumliche und zeitliche Fixiertheit des Romangeschehens übersteigenden Erfahrung rassistischer Diskriminierung auch für deutsche Leserinnen und Leser. Dies jedoch nur dann, wenn der dafür notwendige Kontext, die Abgrenzung des Elementes vom Standardamerikanischen und der afroamerikanischen Sprache, mit dem entsprechenden Konnotationspotenzial ins Deutsche transportiert wird. Stilisiert wird dieses Potenzial in der deutschen Übersetzung durch die Wiedergabe des Ausspracheunterrichts, den Cole Birdie in Bezug auf „echt“ klingendes Afroamerikanisch erteilt, mit dem Berlinerischen:

„Wir reden wie weiße Mädchen, Birdie.“ [...] Cole fuhr fort: „Da [in der Zeitschrift *Ebony*] stehen Beispiele drin. Man soll zum Beispiel nicht sagen: ‚Ich gehe einkaufen‘, sondern: ‚ich geh einkoofn‘. Und es heißt nicht: ‚Sag die Wahrheit‘, sondern man muß sagen: ‚Sach die Waaheit‘. Okay?“ (SIA 71)

Da das Afroamerikanische an allen übrigen Stellen, an denen es im Roman Verwendung findet, ohne Regionalmarkierung kolloquialisiert wird – z. B. *aufm*, *willste* (SIA 23); *Bru-da* (24); *dein'*, *nich* (25); *'nen* (388) –, fügt der Berliner Dialekt der Szene einen komischen Akzent hinzu, der sprachlich auf die Ironie der von Birdie und Cole empfundenen Notwendigkeit des Passing als *blacker* extrapoliert. Dies wird der Ernsthaftigkeit des Themas Rassismus, wie es im Roman dargestellt wird, jedoch nicht gerecht, kann dies aber auch nicht, weil im Deutschen keine Varietät mit diesem Bedeutungsgehalt zur Verfügung steht. Aufgefangen wird dieses sprachliche Defizit in der klugen Titelgebung für die Übersetzung. Der Titel *Schnee in Alabama* ist die wohl augenscheinlichste Veränderung in der deutschsprachigen Fassung des Romans. Gegen eine wörtliche Übersetzung des Romantitels spricht zunächst der evidente Grund, dass „Kaukasien“ oder „Kaukasus“ im Deutschen nicht das gleiche konnotative Potenzial wie im amerikanischsprachigen Kontext mit sich bringt. In Anlehnung an die „Rassen“-Kategorisierungen von Johann Friedrich Blumenbach²⁵⁸ war die nachweisliche „kaukasische“ Abstammung in den Vereinigten Staaten des 18. Jahrhunderts für Einwanderer Voraussetzung für die Einbürgerung. Das *Naturalization Act* von 1790 billigte dieses Recht ausschließlich Weißen zu, weshalb die Kategorie *Caucasian*, die nach Blumenbach unter anderem auch Nordafrikaner, Araber, Nordindier und Armenier umfasste, die wiederum nach den US-Gesetzen der Definition *White* nicht genügten, im Laufe des 19. und des 20. Jahrhunderts immer wieder eingeschränkt oder in hierarchische Unterkategorien unterteilt wurde, um den Erfordernissen der US-Einwanderungspolitik

²⁵⁸ Vgl. Seite 7 dieser Arbeit.

gerecht zu werden (Haney López 6; Mukhopadhyay 13). Nichtsdestotrotz taucht der Begriff bis heute auf US-amerikanischen Verwaltungs- und medizinischen Formularen oder in der Alltagssprache als „rassischer“ Kategorisierungsbegriff für hellhäutige Menschen europäischer Abstammung auf. Aufgrund seiner in den USA konnotativen Losgelöstheit von der geografischen Region des Kaukasus verbindet sich der Begriff, wie Mukhopadhyay feststellt, nicht mit Kulturellem – da es keine gemeinsame kaukasische Sprache oder Tradition gibt –, sondern impliziert eine natürliche, biologische Kategorisierung und ist somit ein essenzialistisch rassistischer Terminus (14).²⁵⁹

Im deutschen Sprachgebrauch ist der Begriff „kaukasisch“ vor allem an den geografischen Raum des Kaukasus geknüpft, obschon wohl auch in Deutschland nahezu niemand genau benennen kann, über die Staatsgebiete welcher Länder sich der „Kaukasus“ genau erstreckt (nämlich: Russland, Georgien, Aserbaidschan, Armenien und Türkei). In das deutsche Bewusstsein gerückt ist der Kaukasus jüngst im April 2016 aufgrund des damals wieder aufgeflammt kriegesischen Konflikts zwischen Armenien und Aserbaidschan um die Region Bergkarabach. Diese Krisenherdregion zählt zu den ethnisch und sprachlich diversesten Gebieten der Welt, in dem sich ethnischer Bezug für die Bewohner der Region aufgrund über Jahrhunderte erfolgter Wanderungsströme und infolgedessen der geografischen Entwurzelung zahlreicher der etwa fünf Dutzend Kaukasus-Völker meist über Sprache definiert (Stadelbauer 32-3).

Insofern evoziert der Romantitel *Caucasia* sowohl vor US-amerikanischem als auch deutschem Deutungshorizont sprachliche und ethnische Hybridität, geografische Mobilität und damit einhergehend identifikationsbezogenes *displacement*. Als Bild für Birdies Wandeln zwischen den Welten und das Passing im Allgemeinen eignet sich der Titel somit vortrefflich. Die Wahl des geografischen Raumbegriffs *Caucasia* im „Original“ anstelle des möglichen Derivats *Caucasian* deutet jene voranstehend analysierte Konzeption von „Rassen“-Zugehörigkeit als Raum an. Zugleich führt Senna mit ihrem Titel in ironischem Bezug auf die bis dato tatsächliche Verwendung des Begriffs die binäre „rassische“ Einteilung in Schwarz und Weiß dadurch ad absurdum, dass *Caucasian* verschiedenste „Schattierungen“ des Weiß-Seins mit einschließt, die ja gerade historisch die immer wieder definitivische Anpassung des Bedeutungsgehalts des Begriffs *White* notwendig machten. Beides, das Raum-Bild und die Variabilität von Weiß-Sein je nach Betrachter, behält die

²⁵⁹ Moynihan deutet in dem Zusammenhang den Titel des zweiten Romanteils, „from caucasia, with love“, stimmig als Konfiguration von Weiß-Sein als geografischem Raum (86). Diese Lesart kann aber vor dem Hintergrund der von mir beschriebenen im amerikanischen Sprachgebrauch prävalierenden „rassischen“ Konnotation nicht als für das amerikanische Publikum wahrscheinlichste Auslegung angenommen werden.

deutsche Übersetzung konnotativ bei, wenn sie Birdies Geschichte mit *Schnee in Alabama* betitelt. Schnee als Metapher für zum einen die Vielfalt des Weiß-Seins und zum anderen allgemein die Perspektivität von „Rassen“-Zugehörigkeiten und -Zuschreibungen ist im Roman angelegt, wenn Birdie während ihrer Flucht aus ihrer jüdischen Identität feststellt: „The snow looked tinted with blue, the way totally white things sometimes do. It’s the same with things that are deeply black – an Asian girl’s hair, a drop of ink, a stallion’s coat. They turn blue“ (C 368). Auch in dieser Szene scheint das den Roman durchziehende Motiv der Gleichheit in Verschiedenheit von Schwarz und Weiß durch, das die tradierte „rassische“ Binärität aufzubrechen sucht. Der Zusatz *in Alabama* assoziiert die fiktive Geschichte mit einem realgeografischen Raum, dem im Süden der Vereinigten Staaten gelegenen Bundesstaat selben Namens. Dieser spielt als Handlungsort keine Rolle im Roman, dürfte deutschen Leserinnen und Lesern mit entsprechendem geschichtlichen Hintergrundwissen jedoch ob seiner historischen Rolle als Schauplatz wichtiger Meilensteine in der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung des 20. Jahrhunderts – insbesondere wegen des Busboykotts in der Hauptstadt Alabamas, Montgomery, im Jahr 1955/56 – bekannt sein. Vor allem aber eignet sich Alabama in der gewählten Oxymoron-Konstruktion mit Schnee zur Metaphorisierung des Gefühls identitärer Dislokation, die Birdie erlebt.²⁶⁰ Alabama verzeichnet aufgrund seiner Lage in der warm-gemäßigten Klimazone²⁶¹ laut den gemeinsam von der Auburn University, dem Alabama State Department of Education und der University of Alabama in der *Encyclopedia of Alabama* herausgegebenen Klimainformationen in den Wintermonaten durchschnittlich kaum, in vielen Regionen überhaupt keinen Schnee (Chaney). Schneefall, wenn er sich denn ereignet, erregt in diesem US-Bundesstaat als Wetterereignis genauso viel Aufsehen wie es in der von Senna porträtierten rassifizierten Gesellschaft Personen tun, die qua Hautfarbe in dem Umfeld, in dem sie sich bewegen, von der Norm abweichen, sichtbar sind und

²⁶⁰ Die widersprüchliche Kontrastierung von Schnee mit einem US-Bundesstaat, in dem dieser äußerst selten fällt, findet sich auch in Truman Capotes autobiografischer Kurzgeschichte „One Christmas“ (1983), in der der Ich-Erzähler von einem Weihnachtsfest in seiner Kindheit berichtet, das er, der eigentlich bei Verwandten in Alabama lebt, bei seinem Vater in New Orleans verbringen muss. Vorfreude auf den Besuch in der ihm fremden Stadt kommt nur auf, weil seine Cousine ihm erzählt, dass er dort vielleicht erstmals in seinem Leben Schnee sehen könne: „Snow! It was something I dreamed about; something magical and mysterious that I wanted to see and feel and touch. Of course I never had [...]; how could [I], living in a hot place like Alabama? I don’t know why she [his cousin] thought I would see snow in New Orleans, for New Orleans is even hotter“ (14).

²⁶¹ Vgl. die bis heute maßgebliche Klimaklassifikation von Wladimir Peter Köppen (1846-1940) („Klimaklassifikation“).

aufgrund dessen von diesem Umfeld als nicht zugehörig wahrgenommen werden.²⁶² Dies gilt im Roman in besonderem Maße für die Erzählerin Birdie selbst, deren *passing for Black/White/Jewish* das Ziel der Unsichtbarkeit immer nur so lange erfüllt, bis in einem veränderten Kontext die Passing-Identität sie wieder sichtbar macht, mit dem Effekt, dass Birdie sich konstant fühlt wie Schnee in Alabama. Zuletzt fühlt sie sich sogar fremd im eigenen Körper: „I had become somebody I didn't like. Somebody who had no voice or color or conviction“ (C 408). Das *racial consciousness*, zu dem Birdie schließlich findet, ist, so das Fazit des Romans, nicht das Ende des unsichtbaren, von der Weißen Gesellschaft aufoktroierten Fremdkörpergefühls für Birdie als gemischt-„rassische“ Person. Dies stellt Birdie, wie oben zitiert, mit Verweis auf die Folgen einer Entscheidung für eine (hybride) Identität klar. In dieser Entscheidung liegt für Birdie jedoch der Schlüssel zum Ablegen des innerlichen Schnee-in-Alabama-Gefühls.

Fazit: Schwarz-Sein als feststehende Kategorie

Können, wie der in der Einleitung zu diesem Kapitel zitierte Artikel von Jené Schoenfeld in der Überschrift fragt, Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner frei wählen, wie sie das Selbst im Hinblick auf die eigene „Rassen“-Zugehörigkeit in einer von „rassischen“ Schwarz/Weiß-Unterscheidungen geprägten Gesellschaft definieren und von der Umgebung anerkannt haben möchten? Für das 19. Jahrhundert beantwortete Mark Twain diese Frage in *Pudd'nhead Wilson* mit einem eindeutigen Nein. Dieselbe Antwort fand Nella Larsen rund 35 Jahre später in *Passing*. In beiden Romanen ist das Übertreten der *color line* sanktioniert, hat gar tödliche Konsequenzen. Für „Tom“ in *Pudd'nhead Wilson* führt der Verkauf in den Süden und damit in die Plantagensklaverei fast sicher in den Tod, wenn nicht durch Körperstrafen seitens seiner „Eigentümer“, dann durch Überarbeitung. „Chambers“ ist mit der Aufdeckung seiner wahren Herkunft, verdammt zu Positions- und Identifikationslosigkeit, sozial nicht überlebensfähig. In *Passing* überlebt Claire das Romanende nicht, während Irene das emotionale Sterben ihrer Ehe weiter vorangetrieben haben dürfte. Danzy Senna beschreibt für den Übergang zum 21. Jahrhundert eine theoretische Wählbarkeit „rassischer“ Identität, wobei jede Wahl für das sie treffende Individuum kräftezehrende soziale Auswirkungen impliziert. Anders als bei Twain und

²⁶² Diese Erfahrung teilen im Roman, wenn auch zeitlich begrenzter und auf weniger Kontexte beschränkt, alle Romanfiguren, die freiwillig (v. a. Birdies Eltern, Mr. Redbone) oder unfreiwillig (v. a. Samantha) Kontakte über die *color line* hinweg haben und/oder suchen.

Larsen scheitert Sennas Protagonistin aber nicht am Schwarz/Weiß-Denken der amerikanischen Gesellschaft. Vielmehr offeriert *Caucasia* einen pragmatischen – und damit vielleicht optimistischeren – Ansatz für einen möglichen Umgang des selbstbestimmenden Individuums mit dem „Rassen“-System, das sich in seiner Rigidität nicht von dem der über 100 Jahre vorher liegenden Handlungszeit von *Pudd'nhead Wilson* unterscheidet. Vor diesem im Grunde gleichen Hintergrund, vor dem sich alle drei fiktiven Passing-Geschichten zutragen, stellt sich eine Frage nicht, weil sie von allen drei Autorinnen bzw. Autoren als mit Ja beantwortet zugrunde gelegt wird: *Does One Even Have to Choose*, muss man als Afroamerikaner überhaupt genau festlegen, ob das Rechts oder Links des Kompositums überwiegt oder ob die sprachlich durch den Bindestrich signalisierte Hybridität die eigene Identität besser beschreibt? Nichtsdestotrotz ist dieses rhetorische Ja kein sich resignativ mit der jeweiligen Realität abfindendes. Denn alle drei Romane entlarven die für das Individuum wie für die Gesellschaft destruktive, da Unordnung effizierende Torheit binären, hierarchisierenden „Rassen“-Denkens und bringen ihre Leserinnen und Leser – ob Schwarz, ob Weiß – dazu, das zugrunde gelegte Feststehen der Entscheidungsnotwendigkeit infrage zu stellen. Twain geht dabei aus der Außensicht des Weißen Literaten vor, der einzigem ihm zur Verfügung stehenden Perspektive, indem er die Frage aufwirft: Woher wissen wir, ob unser Gegenüber Schwarz oder Weiß ist? Und was passiert, wenn wir es nicht wissen? *Passing* und *Caucasia* hingegen fragen, informiert von den Insider-Perspektiven ihrer aus bi-„rassischen“ Elternhäusern stammenden Autorinnen: Woher wissen wir, zu welcher „Rasse“ wir gehören? Und was passiert, wenn wir es nicht wissen? Beide Investigationswege führen jedoch zum selben Schluss: Müssen wir das überhaupt wissen bzw. was nützt uns dieses Wissen? Die unterschiedlichen sprachlichen Strategien, die Twain, Larsen und Senna einsetzten, spiegeln zum einen die fremdzuschreibenden versus selbstbeschreibenden Perspektiven auf das Passing und zum anderen literarische Tendenzen ihrer Zeit. Twains Kontrastierung des Afroamerikanischen mit dem Weiß konnotierten Standardamerikanischen war für Weiße Schriftsteller und Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts – egal, wie sie der Sklaverei bzw. „Rassen“-Frage gegenüber standen – ebenso logisches wie gängiges stilistisches Mittel zur optischen Evokation über das Wort nicht anders abbildbarer hautfarblicher Unterschiede. Die *Passing* charakterisierende Absenz des Afroamerikanischen war für Larsen persönlich wie für andere Literaten und Literatinnen der *Harlem Renaissance* eine Möglichkeit zum Ausdruck der intellektuellen Gleichheit von Schwarz und Weiß und gelegentlich, wie in *Passing*, Mittel für rückspiegelnden Spott über das scheininteressierte und dadurch nicht weniger rassistische

Verhalten Weißer Harlem-Besucher. Alle drei Romane, am deutlichsten *Caucasia* vor dem Hintergrund insbesondere akademischer und literatursystemischer Bemühungen um anti-rassistische Sprache zur Wende des 21. Jahrhunderts, zeigen die Limitationen und Insuffizienzen der verfügbaren amerikanischen Sprache sowohl für „rassische“ Selbstbeschreibungen als auch Fremdbeschreibungen auf.

In den in diesem Kapitel analysierten deutschsprachigen Übersetzungen von *Pudd'nhead Wilson* und *Passing* stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit für die Festlegung eines mono-, bi- oder pluri-„rassischen“ Selbst auf Textebene genauso wie in ihren jeweiligen Ausgangstexten nicht – jedoch nicht, weil die Antwort präjudiziert wird. Vielmehr wird sprachlich und paratextuell eine Schwarz/Weiße Bipolarität manifestiert, die die sich für die Romanfiguren aus ihrer identitären Ambiguität und ihrem Passing ergebenden Schwierigkeiten und Dilemmata jedweder Komplexität beraubt. Für Leserinnen und Leser dieser Übersetzungen stellt sich damit nicht in gleicher Weise die Frage nach der Tragweite auch in Deutschland weiter vorherrschenden „Rassen“-Denkens. Was „Tom“ und „Chambers“, Irene und Clare widerfährt, lässt sich in den deutschen Romanversionen als Individualschicksal, nicht aber als gesamtgesellschaftliches Problem rezipieren. Dies muss in Anbetracht der erheblichen zeitlichen Streckung, die einhergeht mit einer heute im Vergleich zum ausgehenden 19. Jahrhundert, als die erste deutschsprachige Übersetzung von *Pudd'nhead Wilson* erschien, durchaus zumindest öffentlich-medial gestiegenen Aufmerksamkeit für rassistische Gewalt in Deutschland erstaunen, entspricht aber der in Bezug auf Rassismus leugnenden Haltung vieler Deutschen (vgl. Seite 30 dieser Arbeit). Die Problematisierung trennscharfer „rassischer“ Fremdzuschreibungen versus hybrider Selbstidentifikation gelingt einzig Anke Caroline Burgers Übertragung von *Caucasia*.

Wie in der Einleitung zu diesem Kapitel erörtert, haben sich wissenschaftliche Definitionen des Passing sowie literarische Verarbeitungen des Themas dahingehend verändert, dass Erstere den Zwang zur Festlegung auf eine bestimmte Identität als Relikt der Vergangenheit abtun und die scheinbar unproblematische Kombinierbarkeit verschiedener Gruppenzugehörigkeiten für Afroamerikaner postulieren und dass Zweitere diese Sichtweise zwar nicht unumwunden teilen, aber dennoch mögliche optimistische Zukunftswege entwickeln. Mit diesen Entwicklungen kann die US-amerikanische Wirklichkeit, wie sie sich für afroamerikanische Bürgerinnen und Bürger darstellt, bislang jedoch nicht Schritt halten. Beispiel für die bis heute währende Schwierigkeit für Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner, ambigue Identität nicht als Entscheidung für bzw. wider die afrikanische bzw. die amerikanische Identität zu leben, ist nicht zuletzt die

inneramerikanische Diskussion um die „rassische“ Affiliation von Barack Obama, eine Diskussion, die Alim und Smitherman beschreiben als: „arguably America’s greatest obsession“ (33). Obama hat als Sohn einer aus dem US-Bundesstaat Kansas stammenden Weißen und eines Schwarzen mit kenianischen Wurzeln einen gemischt-„rassischen“ Hintergrund, weshalb die Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung (52 %) laut einer Umfrage des Pew Research Center von 2014 angibt, Obama sei als *mixed-race* und nicht als *Black* zu bezeichnen („Is Obama Black?“ o. S.). Die Tatsachen, dass die Antwortmöglichkeit *White* gar nicht zur Wahl stand und dass Obama national wie international als erstes Schwarzes Staatsoberhaupt der Vereinigten Staaten von Amerika wahrgenommen wird, zeigen, dass das Prinzip der *one-drop rule* bis heute lebendig ist.²⁶³ Der Präsident selbst hat sich verschiedentlich öffentlich als *African-American* positioniert (Nerad 1-3) und damit als Schwarzer *und* amerikanischer Präsident die Möglichkeit des Weder-Schwarz-noch-Weiß-sondern-Beides bejaht. Dies spiegelt sich, wie Alim und Smitherman analysiert haben, in seiner variationsreichen, das Weiß konnotierte Standardamerikanische und das Afroamerikanische vereinigenden Rhetorik. Abgestimmt auf sein Publikum, aber auch innerhalb eines einzigen Auftritts sei Obamas Sprache geprägt von extensivem *style-shifting*, wechsele er hin und her zwischen einerseits dem Standardamerikanischen und andererseits afroamerikanischen Diskursmodi wie der Verwendung von Kolloquialismen der afroamerikanischen Sprache, dem Wegfall des Kopula *to be*, dem *Signifying* und einem „Black preacher style“ (1-20).²⁶⁴ Der Vorbildcharakter dieses Schwarz und Weiß scheinbar mühelos vereinigenden Auftretens als starke Demonstration auch der Überwindbarkeit des trennlinienhaften Bindestriches in *African-American* ist für das Selbstverständnis afroamerikanischer Bürgerinnen und Bürger im 21. Jahrhundert wahrscheinlich nicht zu überschätzen. An den Fremdbildern, die Weiße und Schwarze voneinander haben, an der rassistischen Diskriminierung und

²⁶³ Dies gilt übrigens nicht nur für die Vereinigten Staaten, wie etwa die immer wieder in Großbritannien aufkommenden Spekulationen um Queen Charlotte (1744-1818), zu deren Vorfahren im 13. Jahrhundert angeblich eine Maurin gehörte, zeigen. In diesen Diskussionen wird Charlotte manchmal im UK als erste Schwarze Königin und wird die heutige königliche Familie als anteilig Schwarzen Blutes bezeichnet.

²⁶⁴ Alim und Smitherman argumentieren sogar, Obama wäre wahrscheinlich nie zum amerikanischen Präsidenten gewählt worden, wenn er die Fähigkeit zur Ansprache Weißer und Schwarzer Amerikanerinnen und Amerikaner in ihrer jeweiligen Sprache nicht gehabt hätte: „In sum, Barack’s styles of speaking clinched his victory because he put most Americans at ease. Here was a Black candidate for president whom Black folks could trust because ‚he sounds White, but not *too* White‘ and White folks could trust because ‚he sounds Black, but not *too* Black““ (22).

(Polizei-)Gewalt gegen Afroamerikaner hat aber selbst der erste Schwarze Präsident nichts ändern können.²⁶⁵

²⁶⁵ Zum Ende der Amtszeit Obamas (2009-17) erreichte die Bilanz von Polizeigewalt sogar einen seit Jahrzehnten traurigen Höchststand: 2015 wurden nach Angaben des US-amerikanischen Recherchekollektivs *Mapping Police Violence* fünfmal mehr unbewaffnete Schwarze Opfer tödlicher Polizeigewalt als unbewaffnete Weiße („Police“ o. S.). Internationales Aufsehen erregten in den letzten Jahren von Obamas Präsidentschaft wegen der Massenproteste und Ausschreitungen, die sie auslösten, die offenbar willkürlichen Tötungen von Trayvon Martin (Februar 2012), Michael Brown (August 2014) sowie Alton Sterling und Philando Castile (beide Juli 2016).

Schlussbetrachtung: Caricaturizing Blackness

„For it is language more than anything else that reveals and validates one’s existence“: Es sei mehr als alles andere die Sprache, in der sich menschliche Existenz offenbare und bestätige, schreibt Alice Walker in dem zu Beginn dieser Arbeit zitierten Auszug aus ihrem Essay „Coming In From the Cold“ (58) und formuliert damit ein Credo, das nicht nur Walkers gesamtes Œuvre durchzieht, sondern für alle in dieser Arbeit auf ihre textimmanente und wirkungsästhetische Funktionalisierung des Afroamerikanischen hin analysierten Romane gelten kann. In *Uncle Tom’s Cabin* setzte die Weiße Schriftstellerin und bekennende Sklavereikritikerin Harriet Beecher Stowe die Sprache der Schwarzen Sklaven zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausführlich und handlungskonstituierend in Szene, um das Menschsein der wie Tiere gehaltenen und zu schwerer Arbeit gezwungenen Versklavten zu betonen. Zu diesem Zweck stellte sie das Afroamerikanische als eigenständige Sprache dar, die zum einen für die Gruppe der ihrer ehemaligen afrikanischen Heimat entwurzelten Sklaven ein Gemeinschaftsgefühl inmitten der ihnen keine neue Heimat bietenden Weißen amerikanischen Gesellschaft stiftete. Zum anderen bildet das Afroamerikanische bei Stowe die Grundlage für die über ein halbes Jahrhundert später von zahlreichen Autorinnen und Autoren der *Harlem Renaissance*, darunter Zora Neale Hurston, selbstbewusst explorierte distinkt afroamerikanische Identität. Die Humanisierung der Schwarzen Romanfiguren über ihre Sprache ergibt sich in *Uncle Tom’s Cabin* ferner über die sprachliche Destruktion der Stereotypen des mal unzivilisierten und gewalttätigen, mal sich seiner Unterlegenheit anscheinend bewussten unterwürfigen Schwarzen und die Entlarvung dieser Stereotypen als Ausgeburt des nach Stowes christlichen Moralmaßstäben nicht rechtfertigbaren Sklavereisystems. Von dem gemeinschafts- und identitätsstiftenden Wert des Afroamerikanischen grundsätzlich ausgehend, erhob 85 Jahre nach Stowe, im Jahr 1937, die afroamerikanische Literatin Zora Neale Hurston ihre Muttersprache in *Their Eyes Were Watching God* zum machtvollen Instrument zugunsten der Befreiung der weiblichen afroamerikanischen Stimme aus der gesellschaftlichen Marginalisierung. Die Erkenntnis der einzigartigen Bedeutung der Muttersprache für den Ausdruck von Gedanken, Gefühlen und Wahrnehmungen ermöglicht Hurstons Protagonistin Janie – und mit ihr potenziell auch den afroamerikanischen Leserinnen, an die der Roman vorrangig gerichtet ist – im Austausch mit einer afroamerikanischen Freundin die Abstraktion und Reflexion persönlicher Erfahrungen und schließlich die immer selbstbewusstere Durchsetzung der eigenen Bedürfnisse. Ihren Platz im Leben, ihre Existenz als selbstbestimmte Afroamerikanerin, erkämpft sich Janie über ihre Sprache. Zugleich ist *Their Eyes Were Watching God*

Zeugnis für den bildsprachlichen, poetischen Reichtum des afroamerikanischen Vernakulars, das von Wert ist nicht nur als Kulturgut zur Weitergabe spezifisch afroamerikanischer Erfahrungen, sondern als zum Weiß konnotierten Standardamerikanischen gleichwertige literarische Sprache. Alice Walker führte 1982 in *The Color Purple* die Zwecke, zu denen Stowe und Hurston das Afroamerikanische in ihren Romanen funktionalisierten, nämlich die Überwindung von Schwarzenstereotypen in den Köpfen Weißer Leserinnen und Leser in *Uncle Tom's Cabin* bzw. die Ent-Marginalisierung der afroamerikanischen Frau in *Their Eyes Were Watching God*, zusammen, indem sie als Lösung für beides die Aufbrechung sprachlicher Hierarchiekonstrukte durch sprachliches Brückenschlagen nicht nur vorschlägt, sondern deren Dringlichkeit in der Lektüre erfahrbar macht. In der Welt von Walkers Protagonistin und Erzählerin Celie werden Schwarze von Sprechern des Standardamerikanischen aufgrund ihrer afroamerikanischen Sprache als dumm, primitiv und lächerlich wahrgenommen. In Walkers Welt ist auch Anfang der 1980er Jahre, zwei Jahrzehnte nachdem die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung immerhin die gesetzliche Aufhebung der „Rassen“-Trennung erwirken konnte, die Sprache der Weißen literarischer Standard, auf dessen Nichteinhaltung im Falle des fast durchgängig auf Afroamerikanisch verfassten *The Color Purple* Weiße wie Schwarze Leserinnen und Leser zunächst irritiert reagieren. Celie entwickelt durch zum einen die Auseinandersetzung mit sprachlichen Stereotypisierungen und zum anderen das Schreiben in der stereotypisierten Sprache ein Bewusstsein für den Wert ihrer Muttersprache nicht nur als Teil ihrer Identität, sondern als Vehikel verbalen Aufbegehrens gegen all jene – allen voran ihren Ehemann –, die sie, degradiert zum Stereotyp, ihrer Stimme zu berauben und sie in die Position der Unterdrückten zu zwingen trachten. Leserinnen und Leser von Celies Geschichte werden durch wechselweise Konfrontation mit dem standardsprachlichen Schriftamerikanisch von Celies Schwester Nettie und dem quantitativ überwiegenden gesprochensprachlichen Afroamerikanisch von Celie zur Infragestellung tradierter Hierarchisierungen von Standard und Nicht-Standard bewegt. Der Versuch des Verstehens der Sprache des Anderen setzt sowohl im Roman als auch für seine Leserinnen und Leser einen Dialog in Gang, der für Walker Schlüssel zu Einheit in Vielfalt unter dem Dach gemeinsamen Menschseins ist. Wiederum ein gutes Vierteljahrhundert nach dem Erscheinen von *The Color Purple* verkehrte die Weiße Schriftstellerin Kathryn Stockett in *The Help* die Bemühungen von Stowe, Hurston und Walker um den sprachlichen Abbau von Stereotypen und die Aufwertung des Afroamerikanischen im Bewusstsein sowohl Schwarzer als auch Weißer Leserinnen und Leser ins Gegenteil. Zwar billigt die Autorin der afroamerikanischen

Sprache ihrer Schwarzen Erzählerinnen Aibileen und Minny eine gewisse Präsenz zu, konterkariert deren Gleichwertigkeit mit dem Standardamerikanischen jedoch erstens durch im Vergleich zu ihrer Weißen Protagonistin und Erzählerin Skeeter reduzierte Redeanteile und zweitens durch die Einstreuung von stereotype Ungebildetheit implizierenden sprachlichen Fehlern in die afroamerikanisierten Redeanteile. In Konsequenz, und auch weil Minny unnatürlich vom Afroamerikanischen in das Standardamerikanische wechselt, verbannt Stockett die Sprecher des Afroamerikanischen vom Zentrum, in das vor allem Hurston und Walker sie gerückt hatten, zurück in die Peripherie. Klarer Mittelpunkt ist das Afroamerikanische in seiner Abgrenzung zum Weiß konnotierten Standard in den Passing-Romanen *Pudd'nhead Wilson* von Mark Twain, *Passing* von Nella Larsen und *Caucasia* von Danzy Senna. Die Frage nach der Wählbarkeit „rassischer“ Identität explorierend, zeigen alle drei Romane, dass sich identitäre Existenz in der speziellen Situation des Passers maßgeblich auch über Sprache definiert, weil sie einerseits Ausdruck der Selbstidentifikation ihrer Sprecher und andererseits limitierende Kategorie „rassischer“ Wahlfreiheit ist. In einer Zeit der dogmatischen gesetzlichen Festlegung und somit für das Individuum Nicht-Selbstwählbarkeit von „Rasse“ versuchte Mark Twain Ende des 19. Jahrhunderts, den Leserinnen und Lesern seines *Pudd'nhead Wilson* mittels sprachlicher Konfusion die Unsinnigkeit, ja Unmöglichkeit der mathematischen, auf Abstammungsanteilen beruhenden Einteilung von Menschen in „Rassen“ vor Augen zu führen. Rund drei Jahrzehnte nach Twain zeigte Nella Larsen in *Passing* für das New York der 1920er Jahre die existenzzerstörerischen Konsequenzen des Versuchs der äußerlich „rassisch“ ambiguen Protagonistinnen, als Weiße zu leben. Dabei ist Sprache überlebenswichtiger Bestandteil „rassischer“ Performanz, versucht sich die Weiße Gesellschaft im Roman doch unter anderem über vermeintlich eindeutige sprachliche „Rassen“-Spezifika vor der Vermischung Schwarzer und Weißer Lebenswelten zu schützen. Durch parodistische Umkehrung Weiß und Schwarz konnotierter Sprache enttarnt Larsen die Absurdität der Deutung von Sprache als „rassisches“ Erkennungsmerkmal. Hierin deutet Larsen die potenzielle Mehrdimensionalität von Identitätsoptionen über die Binärität Schwarz/Weiß hinaus an, die Danzy Senna schließlich 1998 in *Caucasia* exploriert hat. Identitäre Flexibilität des Einzelnen sieht Senna qua performativer und temporärer Gestaltung zwar gegeben, diese Flexibilität wird jedoch gehemmt durch das Fehlen einer entrassifizierten, d. h. nicht auf Schwarz oder Weiß verengenden Sprache zur Beschreibung von Identitäten. Für Sennas Protagonistin bedeutet das, dass die Frage nach der Selbstwählbarkeit von Identität in einer eben nicht post-„rassischen“ Gesellschaft nur

die Frage nach dem erfolgreichen Umgang mit der bzw. den verfügbaren Sprache(n) und den daran geknüpften „rassischen“ Zuschreibungen sein kann.

In allen in dieser Arbeit analysierten amerikanischen Romanen wohnen der Art und Weise der Darstellung des Afroamerikanischen wesentliche Funktionen inne: zum einen textimmanente für die Konstruktion „rassischer“ Identität(en) der Romanfiguren und für die Charakterisierung des Verhältnisses von Schwarz und Weiß unter den jeweiligen historischen Bedingungen des Romansettings und zum anderen wirkungsästhetische für die Kommentierung rassifizierender Selbstbeschreibungen und Fremdzuschreibungen seitens der Verfasserinnen und Verfasser für die Entstehungszeit ihrer Romane. Dabei lässt sich entgegen verallgemeinernder Überblicke zur Verwendung des afroamerikanischen Vernakulars in amerikanischer Literatur konstatieren, dass eine Weiße Perspektive mit der Bestätigung rassistischer Stereotypen einhergehen kann (Mitchell, Dixon und Stockett), aber nicht muss. Im Gegenteil: Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* und Mark Twains *Pudd'nhead Wilson* beweisen, dass Weiße Literatinnen und Literaten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das Afroamerikanische trotz fremdzuschreibender Perspektive – und damit zum gleichen Zweck wie ihre Schwarzen Kolleginnen und Kollegen es selbstbeschreibend taten – auch in seiner Konstatierung zum als Standard wahrgenommenen und Weiß konnotierten Amerikanischen bewusst einsetzen, um „Rassen“-Stereotypen zu dekonstruieren. Diese Ergebnisse der Ausgangstextanalysen spiegeln sich in den deutschsprachigen Übersetzungen der Romane leider nicht.

„[I]f the language we actually speak is denied us, then it is inevitable that the form we are permitted to assume historically will be one of caricature“: Wenn uns die Sprache, die wir sprechen, nicht zugestanden wird, dann, so Alice Walker weiter in „Coming In From the Cold“ (58), sei die Form menschlicher Existenz, die uns in der Menschheitsgeschichte überhaupt noch zugestanden werde, unweigerlich die der Karikatur. Die Schwarzen Romanfiguren der in dieser Arbeit analysierten Romane werden in deutschsprachiger Übersetzung zu Karikaturen, weil sie durch fremdzuschreibende „Hervorhebung bestimmter [vermeintlich] charakteristischer Züge [...] der Lächerlichkeit preis[gegeben]“ werden („Karikatur“, *Duden* o. S.). In den Übersetzungen von *Uncle Tom's Cabin* werden Schwarz und Weiß durch Wiedergabe des Afroamerikanischen mit dem Standarddeutschen nur scheinbar als Gleiche konstruiert. Mit dem Wegfall der bei Harriet Beecher Stowe maßgeblich über Sprache evozierten *Blackness* als Ausdruck erstens der Identität der Sprecherinnen und Sprecher und zweitens der historischen Individualität der Gruppe der in Nordamerika Versklavten wird Uncle Tom zu einem einer eigenen, relevanten Stimme unfähigen, dazu geschichtslosen Wesen stilisiert. In den

Übertragungen des 20. Jahrhunderts wird die allgemeine Stummheit der Schwarzen Figuren nur gebrochen durch vereinzelte Einstreuungen sprachlicher „Fehler“, die die betreffenden Sprecherinnen und Sprecher als clownhaft karikieren. Die deutschsprachigen Fassungen von *Their Eyes Were Watching God* konstruieren Zora Neale Hurstons Schwarze Protagonistin über die Ersetzung der afroamerikanischen Sprache durch einen deutschen Dialekt bzw. über eine Teile des amerikanischen „Originals“ erhaltende bilinguale Lösung als zu Weißen verschieden. Zwar sind die in der Erstübersetzung *Und ihre Augen schauten Gott* für Nicht-Sprecher des Rhein-Ruhr-Dialekts induzierte Exotisierung und die mit dem Dialekt verbundenen Stigmata wie Bildungsferne für Sprecher des Dialekts reduziert. Allerdings relativiert das Glossar der Übersetzerin diese Ent-Fremdung insbesondere durch sprachliche Betonung der Gegensätzlichkeit von Schwarz und Weiß. Hans-Ulrich Möhring porträtiert Janie in *Vor ihren Augen sahen sie Gott* sprachlich zwar ebenfalls als „anders“, jedoch ohne dabei Negativassoziationen entstehen zu lassen. Vielmehr gelingt es ihm, die Spezifika afroamerikanischer Oralität – Mündlichkeitsrituale wie *playing the dozens*, Spiritualität und die Verwurzelung in der gemeinsamen Sklavereivergangenheit – zu porträtieren und durch die Marginalisierung von des (Afro-)Amerikanischen unkundigen Leserinnen und Lesern zu Außenseitern die Festlegung und Festlegungshoheit in Bezug auf das dargestellte Anders-Sein infrage zu stellen. Die deutschen Stimmen der Schwarzen Protagonistinnen und Erzählerinnen von Alice Walker und Kathryn Stockett sind marginalisierte Echos ihrer amerikanischen „Originale“. Sowohl Celie als auch Aibileen und Minny werden in den Übersetzungen von *The Color Purple* bzw. *The Help* auf eine stereotype Bildungsferne reduziert, indem ihnen eine übermäßig merkmalsstarke Umgangssprache in den Mund gelegt wird. Vordergründig wird dadurch im Falle von Celie, die tatsächlich über eine nur sehr geringe Bildung verfügt, das Bild des bemitleidenswerten, primitiven Schwarzen evoziert, nicht aber die Darstellung der stimmgewaltigen, selbstbewussten afroamerikanischen Frau, die Walkers Protagonistin ist. Weil die Umgangssprache der deutschsprachigen Celie zudem ob der Einstreuung zahlreicher Regionalismen künstlich wirkt, werden Celie und mit ihr das Afroamerikanische ihrer sprachlichen Individualität beraubt. Die inhaltliche wie sprachliche Marginalisierung von Aibileen und Minny bereits im Ausgangstext wird im Deutschen durch Einflechtung lernersprachlicher Elemente, die den Schwarzen Haushaltshilfen einen „Ausländer“-Status zuschreiben, sogar noch verstärkt. Die Übertragungen der Passing-Romane von Mark Twain, Nella Larsen und Danzy Senna schließlich zementieren Schwarz-Sein (und damit Weiß-Sein) zur fixen Kategorie, die Wahlfreiheit in Bezug auf die eigene Identität weder zulässt noch wünscht. Die Ambiguität

der „Schwarzen“ Romanfiguren wird durch die Zuschreibung eindeutig „Schwarzer“ bzw. „Weißer“ Sprache aufgehoben, wobei sich die Übersetzungen dazu unterschiedlicher Strategien bedienen. Während die De-Ambiguierung in der deutschen Fassung von *Pudd'nhead Wilson* über die Ersetzung des Afroamerikanischen und eines punktuell verwendeten Südstaatendialekts durch Umgangssprache erreicht wird, erzielt die Übersetzung von *Passing* die gleiche Wirkung mit der konsequenten Verwendung des Standarddeutschen. In der Übertragung von *Caucasia* entfällt durch die unzureichende Abgrenzung von „Schwarzer“ und „Weißer“ Sprache die Tragweite „Rassen“-konnotierter Sprache für den Identitätszwiespalt der Protagonistin Birdie und somit die Bedeutung der von ihr verwendeten Fantasiensprache. In der Stummheit, Andersartigkeit, Marginalisierung und fremd- und festzuschreibenden Kategorisierung wird die in der Einleitung dieser Arbeit zusammengefasste bis heute in Deutschland fortlebende stereotype Wahrnehmung Schwarzer Menschen seitens Weißer als negativ markierte „Fremde“ bestätigt und reproduziert.

Die Gesamtschau auf die in dieser Arbeit durch eine Auswahl von Romanen und durch ihre deutschsprachigen Übertragungen skizzierte deutsche Übersetzungsgeschichte amerikanischer Literatur, in denen das Afroamerikanische Bedeutungskonstituente ist, zeigt einen Trend zur Universalisierung der erzählten Geschichten. Deren potenzielle Übertragbarkeit auf die Lebenssituationen von Leserinnen und Lesern in Deutschland ergibt sich vor allem sprachlich immer dann, wenn die Spezifika des Afroamerikanischen vollständig wegfallen, nämlich durch seine Ersetzung durch das Standarddeutsche, die überregionale (manchmal regional gefärbte) deutsche Umgangssprache oder einen deutschen Dialekt. Unterstützt wird dies oftmals von der paratextuellen Einrückung der Romanhandlung in den jeweils aktuellen deutschen politischen Kontext, was in dieser Arbeit insbesondere für die Erstübersetzung von *Uncle Tom's Cabin* Mitte des 19. Jahrhunderts sowie für in der ehemaligen DDR publizierte Übersetzungen festzustellen war. Der translatorische Umgang mit Minderheitensprachen ist somit ein Aspekt, der in der Erforschung der politisch motivierten ideologischen Funktionalisierung literarischer Übersetzungen Beachtung finden muss.

Weitere Konsequenzen der sprachlichen Universalisierung sind die textimmanenten und in der Folge wirkungsästhetischen Verschiebungen, die sich in Bezug auf das Thema „Rasse“ ergeben. So wird Stowes anti-stereotypes Sprachgebungskonzept im Deutschen ins Gegenteil verkehrt, bleibt der von Hurston und Walker betonte Wert des Afroamerikanischen als literarische Sprache und als wirkungsvolles Instrument seiner Sprecherinnen und Sprecher für identitäre Selbstentfaltung und gegen Unterdrückung

verborgen, entfällt die Indialogsetzung „Weißer“ und „Schwarzer“ Sprache in den Übertragungen der Ausgangstexte von Walker, Larsen und Senna und muss Twains Roman in deutscher Sprache ohne sein wichtigstes Stilmittel, das Konfusion erzeugende Spiel mit dem Sinn und Unsinn „rassisch“ konnotierter Sprachen, auskommen. Für die Wirkung und Rezeption der amerikanischen Texte in Deutschland bedeutet das neben der oben beschriebenen Einschreibung von Schwarzenstereotypen, dass die Problematik der bis heute bestehenden rassifizierten Hierarchieverhältnisse und des Rassismus jenseits des Atlantiks und damit weit weg von der Lebenswirklichkeit deutscher Leserinnen und Leser bleibt. Damit entfällt die von allen untersuchten Romanen – zwar mit unterschiedlichem Erfolg bei ihrer Erstleserschaft – angestrebte Sensibilisierung für die Ungerechtigkeit und Absurdität der Einteilung und Bewertung von Menschen aufgrund ihrer Hautfarbe bzw. Herkunft. Und wo kein Problem zu sein scheint, bedarf es auch keines selbstreflektierenden Umdenkens und keines kommunikativen Brückenschlagens – beides zentrale Anliegen, die sich wie ein roter Faden durch die analysierten Romane von Stowe, Hurston, Walker, Stockett, Twain, Larsen und Senna ziehen. Auf diese Weise nullifizieren die deutschsprachigen Übersetzungen der hier analysierten Romane die Errungenschaften insbesondere afroamerikanischer Literatinnen im Bemühen um die Anerkennung ihrer Muttersprache als Literatursprache. Ferner simplifizieren sie die komplexen Fragen zum Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß und zu „rassischer“ Identität, die in allen Ausgangstexten und am elaboriertesten in den Passing-Romanen aufgeworfen werden, oder omittieren sie diese Fragen ganz. Und schließlich schreiben sie diesen Romanen über die verwendete Sprache „rassische“, bisweilen gar rassistische Konnotationen ein, wie sie in unverhohlenen rassistischen Pamphleten wie denen von Dixon bzw. zumindest sehr kritisch zu lesenden Romanen wie denen von Mitchell zu finden sind.

Auf Seiten der Übersetzerinnen und Übersetzer hingegen ist zumindest das Bewusstsein für das Übersetzungsproblem, das der Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche innewohnt, von Beginn an vorhanden gewesen. Seine Übersetzungsstrategie zu rechtfertigen versucht schon der Erstübersetzer von *Uncle Tom's Cabin* in seinem Vorwort mit der Unmöglichkeit, unter den Varietäten des Deutschen ein Äquivalent gleicher Konnotation für die afroamerikanische Sprache zu finden. Selbigem Zweck dienen das Glossar in *Und ihre Augen schauten Gott*, die Umschlaggestaltung von *Seitenwechsel* und die sich weit von der Benennung des „Originals“ entfernende Titelgebung von *Schnee in Alabama*. Bis auf letztgenanntes Beispiel sind diese Rettungsversuche jedoch, wie festgestellt, eher abträglich. Dies gilt bis auf die Übersetzung von *Caucasia* und insbesondere bis auf Hans-Ulrich Möhrings Version von

Their Eyes Were Watching God auch für die angewandten Strategien zur Wiedergabe afroamerikanischer Rede im Deutschen selbst. Dennoch lassen sich – und hiermit bestätigt sich meine anfängliche Vermutung ob der Zusammenfassung des translationswissenschaftlichen Forschungsstands – weder allgemeingültige Aussagen zu den Wirkungen der einzelnen Strategien treffen noch Anleitungen formulieren, wann welche von ihnen die geeignetste wäre. Erstmals für das Sprachenpaar Afroamerikanisch/Deutsch ist in dieser Arbeit gezeigt worden, dass erstens eine Strategie in ein und derselben Übersetzung unterschiedliche Reaktionen hervorrufen kann und dass zweitens ein und dieselbe Strategie Übertragungen unterschiedlicher Romane konträre Funktionen und Wirkungen einschreiben kann. Die erste Feststellung gilt in besonderem Maße für die Wiedergabe des Afroamerikanischen mit einem deutschen Dialekt. So ruft das Ruhrdeutsche in Barbara Hennings Übersetzung von *Their Eyes Were Watching God* bei Leserinnen und Lesern, die den Dialekt der Rhein-Ruhr-Region nicht sprechen, stigmatisierende Allgemeinassoziationen mit deutschen Dialekten auf, die bei Sprecherinnen und Sprechern des Ruhrdeutschen von den Prestigeaspekten der regional und historisch verwurzelten Gruppensprache überlagert werden. Für die zweite Feststellung möchte ich als besonders eindrucksvolles Beispiel die Ersetzung des Afroamerikanischen durch die als regional und sozial neutral zu bewertende, in ganz Deutschland gesprochene Umgangssprache heranziehen. Während sie in den Übersetzungen von *The Color Purple* ihre Sprecherin bzw. Schreiberin als bildungsfern charakterisiert und in starken Kontrast zu der Weiß konnotierten Standardsprache anderer Romanfiguren setzt, wirkt sie in den Übertragungen von *Pudd'nhead Wilson* zunächst gleichmachend, indem ihre „Schwarzen“ Sprecher aufgrund ihrer Sprache als Weiße wahrgenommen werden. In beiden Fällen jedoch verzerren bzw. verdrehen Funktion und Wirkung der Umgangssprache die dem Afroamerikanischen in den „Originalen“ zukommende Funktion bzw. Wirkung. Den deutschen Fassungen von *Uncle Tom's Cabin* hingegen käme es zugute, wenn die Sklavenfiguren anstelle der standarddeutschen Schriftsprache eine „eigene“, d. h. die Spezifika des Afroamerikanischen transponierende, gesprochensprachlichere, zur Vermeidung des Eindrucks geistiger Defizite ihrer Sprecherinnen und Sprecher merkmalsmoderat gestaltete Varietät ähnlich der sozial neutralen deutschen Umgangssprache sprächen. „Ähnlich“ impliziert kreative Abwandlung. So ließen sich grundsätzlich mühelos für das Afroamerikanische typische, für die deutsche Umgangssprache hingegen untypische Merkmale wie doppelte Verneinungen, entzeitlichte Verbialkonstruktionen²⁶⁶ sowie Nasalisierungen von den

²⁶⁶ So könnte aus der von Uncle Tom in Kapitel 1 dieser Arbeit vollständig zitierten Äußerung „but ye see

wenigen im Deutschen auf -ing endenden Wörtern einflechten. Die besondere Schwierigkeit bei der Übersetzung von *Uncle Tom's Cabin* ergibt sich erstens aus der nicht „Rassen“-basierten, sondern am moralischem Verhalten der Figuren orientierten Nuancierung im „Original“. Die Sprache von Weißen (z. B. Simon Legree) wie Schwarzen (z. B. Sambo und Quimbo) moralisch schlechten Charakteren müsste auch für deutsche Leserinnen und Leser möglichst rezeptionserschwerend, d. h. merkmalsstark, gestaltet sein, wobei es gerade nicht darauf ankäme, die Spezifika des Afroamerikanischen bzw. der deutschen Umgangssprache zu reproduzieren. Dies könnte wie folgt aussehen:

„Was'm Täufel is denn'n Tom g'fa'rn?“, fragte Legree Sambo. [...] „Vor Kurzm war er noch gans niederg'schlag'n, und jetzt iser wida mopsmunta.“

„Weis nicht, Mas'r; will vielleicht wegränn.“

„Das möcht ich ja gä'n ma se'n, wie der das v'rsucht,“ sagte Legree mit einem teuflischen Grinsen, „nich wah, Sambo?“

„Oh ja! Hahaha!“ sagte der dunkelhäutige Gnom und lachte unterwürfig. „Gott, was wär's'n Spaß! Ihn'm Schlamm fesstek'n se'n, durchs G'büsch renn'un'springn, die Hunde fest an'm dran! Gott, ich bin vor Lach'n fast geplatst, als wir damals Molly gefang'n hab'n. Ich dachte, die Hun'e würdn sie in Stücke reißen, bevor ich sie von'r wegkriegen konnte. Die Spurn von'em Spaß sie't man'r heut noch an.“

Eine zweite große Herausforderung ist die sprachliche Porträtierung des Sklavenmädchens Topsy, deren Sprache ihrem gewitzten Naturell entsprechen soll, jedoch nicht das Stereotyp des clownhaften Schwarzen bedienen darf. Daher ließe sich die vom Standard abweichende Markiertheit von Topsis Sprache auf vereinzelte doppelte Verneinungen beschränken, die den Inhalt ihrer Rede doppeldeutig erscheinen lassen und damit Ophelias Gefühl, man könne Topsy nicht trauen, erklären können:

„Gott, ist das nicht Miss Feelys Band? Wie kann das nur in meinen Ärmel gekommen sein?“

„Topsy, du ungezogenes Mädchen, du sollst mich nicht anlügen! Du hast das Band gestohlen!“

„Ich lüge niemals nicht, Miss Feely“, sagte Topsy mit tugendhafter Ernsthaftigkeit. „Ich habe nur die Wahrheit gesagt und nichts anderes nicht.“

„Topsy, ich werde die Peitsche holen müssen, wenn du weiter lügst.“

„Gott, Missis, auch wenn Sie mich den ganzen lieben langen Tag verprügeln würden, würde ich nichts anderes nicht sagen“, schluchzte Topsy. „Das Band kenne ich nicht. Es muss sich irgendwie in meinem Ärmel verheddert haben.“

what *come* on his own Son“ (*UTC* 2010, 330, meine Hervorhebung) im Deutschen werden: „aber Sie sehen, was seinem eigenen Sohn *widerfahren*“. Die Entzeitlichung durch den Wegfall von *has* im „Original“ drückt hier ebenso wie der Wegfall von *ist* im Deutschen aus, dass das Leiden Gottes ob der Sündhaftigkeit des Menschen nicht mit dem Opfer Jesu vorbei ist.

Welche Implikationen haben die voranstehend zusammengefassten Ergebnisse für den Erkenntnisgewinn, der sich für die Forschungsdisziplin der *Transatlantic American Studies* aus den sich in deutschen Übersetzungen amerikanischer Romane spiegelnden transatlantischen Austauschprozessen ergibt? Zum einen wurde und wird „Rasse“ als das zentrale Thema in den für diese Arbeit ausgewählten Texten in deren deutschen Übertragungen offensichtlich entweder auf universelle Unfreiheit in politischer, ökonomischer und sexueller Hinsicht abstrahiert oder als Problematik jenseits des Atlantiks distanziert. Den Weg über den Atlantik hingegen finden stets „Rassen“-Stereotypen. Diese bleiben, gleich ob sie in den „Originalen“ bestätigt oder negiert werden, aufgrund der in den Übersetzungen wegfallenden Einordnung in den komplexen Rahmen des Verhältnisses zwischen Schwarz und Weiß, den die Ausgangstexte aufspannen, kommentar- und kritiklos stehen. Der unkritische Umgang mit Rassifizierungen und „Rassen“-basierten Negativzeichnungen ist Voraussetzung für deren Verankerung und Verbreitung, denen (Dixon und Mitchell ausgenommen und mit unterschiedlichem Erfolg) von Stowe bis Stockett alle Autorinnen und Autoren entgegenzuwirken versuchten. Die Wirkung und Rezeption von amerikanischer Literatur jenseits des Atlantiks lässt sich folglich nur fassen, wenn berücksichtigt wird, *was genau* dort gelesen wird. Dass die herausgearbeiteten Wirkungen sich maßgeblich über die Übertragung des Afroamerikanischen und dessen Demarkation oder Nicht-Demarkation von der Standardsprache konstituieren, zeigt, wie wichtig der sorgfältige Blick auf die Übertragung „rassisch“ konnotierter Sprache ist. Das gilt auch im Rückaustausch. Denn das Afroamerikanische, das hat diese Arbeit insbesondere für *Uncle Tom's Cabin* gezeigt, eröffnet, oftmals in seiner Kontrastierung mit dem Standardamerikanischen, in Bezug auf das Thema „Rasse“ Bedeutungsdimensionen literarischer Texte, die verborgen bleiben, wenn man Sprache eindimensional, beispielsweise ausschließlich hinsichtlich ihrer „Authentizität“ analysiert. Da sich offenbar in deutscher Übersetzung das Thema „Rasse“ translationsstrategisch und in der Wirkung auf Leserinnen und Leser marginalisieren lässt, lohnt es ferner, die Ausgangstexte nicht nur auf dieses zweifelsohne zentrale Thema zu verengen, sondern das augenscheinlich viel größere Interpretationspotenzial in ihnen zu entdecken. Dass Übersetzungen dieses Potenzial hervorbringen können, zeigt zum Beispiel Hans-Ulrich Möhrings Übertragung *Vor ihren Augen sahen sie Gott*, die sehr viel scharfzüngiger als Hurstons Ausgangstext den Blick auf Aspekte wie Sexismus und Feminismus lenkt.

Das Afroamerikanische ist nur eine der in den Vereinigten Staaten gesprochenen und weltweit übersetzten Minderheitensprachen. Im Gegensatz zur Übersetzung des Afroamerikanischen erfährt etwa die Übertragung bzw. die Frage nach der grundsätzlichen Übertragbarkeit der indigenen nordamerikanischen Sprachen ins Amerikanische bereits einige Aufmerksamkeit.²⁶⁷ Obschon Autorinnen und Autoren der *Native Americans* ihre Muttersprachen in Literatur eher sparsam einzusetzen oder nur metasprachlich einzuflechten scheinen (Martin 174), bietet sich ob der skizzierten spezifischen Problemstellungen durchaus Potenzial für die Untersuchung amerikanischer indigener „Texte“ ins Deutsche; gerade auch, weil Literatur von *Native Americans* in nicht unerheblichem Umfang ins Deutsche übersetzt wird. Dies gilt insbesondere für belletristische Literatur zeitgenössischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Louise Erdrich, N. Scott Momaday, Sherman Alexie, Owl Goingback und Winona LaDuke, aber auch für autobiografische Schriften aus dem 19. Jahrhundert, darunter jene von Luther Standing Bear und Zitakala-Ša. Sofern deutschsprachige Übersetzungen indigen-amerikanischer Literatur auf den amerikanischen Übersetzungen oftmals mündlich überlieferter und transkribierter Erzählungen beruhen, ergäbe sich ein vielschichtiger Translationsprozess, der durch den dreischriftigen Verhandlungsakt der Inhalte im Zuge von Transkription, Übersetzung ins Amerikanische und Weitertranslation ins Deutsche gekennzeichnet wäre. Verkompliziert wird dies zusätzlich durch die Tatsache, dass insbesondere frühe angloamerikanische Aufzeichner und Übersetzer indigener Sprachen wenig respektvoll vorgehen, gezielt Fehlübersetzungen und Zensuren vornahmen und den „Texten“ so aus Weißer Sicht Stereotypen einschrrieben.

Natürlich ist die Literatur nur ein Medium, in dem sich rassifizierende Bilder und rassistische Ideologie verbreiten und reproduzieren können. So wurde etwa die Darstellung Schwarzer bzw. deren Unterrepräsentation im US-amerikanischen Film zuletzt Anfang 2016 kontrovers diskutiert, als mehrere afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler die Oscar-Verleihung boykottierten, weil im zweiten Jahr in Folge kein einziger Schwarzer unter den Nominierten war. Bis heute lässt sich überdies eine, wenn auch nicht ausschließlich, stereotype filmische Darstellung von in Hauptrollen agierenden Schwarzen konstatieren. Gerne – und mit großem Erfolg beim Publikum – erzählt

²⁶⁷ Zu nennen ist hier insbesondere der von Brian Swann editierte Sammelband *Born in the Blood: On Native American Translation* (2011), der translatorische Herausforderungen in Bezug auf sprachsystemische Differenzen, die Einordenbarkeit mündlich überlieferter „Texte“ in westliche Literaturgenres und den Zugang zu geheimen Stammesgeschichten und -legenden und daran anknüpfend Fragen nach der ethischen Rechtfertigung der Übersetzung solcher „Texte“ beleuchtet (3-6).

Hollywood Geschichten von Schwarzen, die kriminell (*The Green Mile*, 1999; *Monster's Ball*, 2011), als Diener in Haushalten Weißer beschäftigt (*The Butler*, 2013) oder auf die Hilfe gutmütiger Weißer angewiesen (*Hidden Figures*, 2017) sind und sich oftmals demütig in ihre untergebende Position fügen. Die Schwarzen Hauptakteure der genannten Filme sprechen im „Original“ mehr oder weniger stark merkmalsgeprägt das Afroamerikanische. In den deutschsprachig synchronisierten Fassungen aller genannten Filme werden die Schwarzen Charaktere zu Sprechern des Standarddeutschen, mitsamt aller in der Analyse der Romane in dieser Arbeit aufgezeigten Konsequenzen. Selbiges gilt für die deutschen Synchronisationen jener in dieser Arbeit analysierten Romane, die verfilmt und auf Deutsch erschienen sind.²⁶⁸ Im Zuge des zunehmenden translationswissenschaftlichen Interesses am Medium Film wächst auch die Zahl der Publikationen zu den film- und fernsehspezifischen Phänomenen und Problemen der Übertragung – durch Untertitelung, Voice-over oder Synchronisation – regionaler amerikanischer Varietäten ins Deutsche.²⁶⁹ Diese Studien stellen übereinstimmend eine allgemeine Tendenz zur Eliminierung nicht-standardsprachlicher Sprachen bzw. Varietäten, darin eingeschlossen das Afroamerikanische, durch deren Ersetzung durch das Standarddeutsche fest. Diese sprachliche Gleichmachung im Deutschen wird in Synchronisationen des Afroamerikanischen nur dann aufgebrochen, wenn es junge, männliche Afroamerikanisch sprechende Charaktere im Kontext großstädtischer Straßenkultur in Opposition zum Rest der Rollen – meist negativ – abzugrenzen gilt. Dann werde das Afroamerikanische des Ausgangstextes im Deutschen mit einer geografisch im Norden und in der Mitte Deutschlands und sozial in der Arbeiterklasse zu verortenden urbanen Jugendsprache wiedergegeben (Queen 533-4). Ein interessanter Sonderfall in der sprachlichen Darstellung Schwarzer Figuren ist die deutschsprachige und bislang einzige Farb- und Ton-Langverfilmung von *Uncle Tom's Cabin* aus dem Jahr 1965.²⁷⁰ Die Schwarzen Sklaven werden im Film konsistent durch einen mehr oder weniger breiten lernersprachlichen amerikanischen Akzent von den Standarddeutsch sprechenden Weißen Charakteren abgegrenzt. Die Sklavenfiguren sind dadurch nicht nur gegenüber den Weißen

²⁶⁸ *The Color Purple* bzw. deutsch *Die Farbe Lila* (1985), *Their Eyes Were Watching God* bzw. deutsch *Die Liebe stirbt nie* (2005) und *The Help* bzw. deutsch *Gute Geister* (2011)

²⁶⁹ Vgl. Bräutigam; Garncarz; Herbst; Pisek; Pruys; Whitman-Linsen.

²⁷⁰ *Uncle Tom's Cabin* ist in den USA in filmischer Version nie über die Stummfilmära hinausgekommen. Überlegungen für Filmproduktionen nach 1930 wurden immer wieder durch Proteste von Afroamerikanervereinigungen gestoppt. 1987 wurde *Uncle Tom's Cabin* in den USA als mehrteilige TV-Produktion aufgelegt, die jedoch nie ins Deutsche synchronisiert worden ist.

sprachlich unterlegen, sondern auch jedweder sprachlichen Identität beraubt.²⁷¹ „Translating Race“ geht mithin auch in dieser transmedialen Adaption von Stowes weltberühmtem Roman mit rassistischen Umschreibungen einher. Bemerkenswert ist auch in dieser filmischen Adaption von Stowes Roman der Versuch, die Geschichte von Uncle Tom in den deutschsprachigen Kulturraum zu transponieren. So hat der sich selbst als „echter Amerikaner“ (*Onkel Toms Hütte* 38:20-38:50) bezeichnende Sklavenbesitzer Augustine St. Clare in der deutschen Verfilmung einen österreichischen Akzent. *Der Spiegel* rezensierte dies 1965 zu Recht kritisch: „Thomas Fritsch als menschenrechtkundiger Farmersohn und O.W. Fischer als feudaler Südstaatler mit Wiener Akzent erwecken die Illusion, der Mississippi fließe im Donautal“ (Rezension, *Spiegel* o. S.). „Translating Race“ bedeutet folglich auch in dieser Filmfassung von Stowes Roman eine über die Sprache gelenkte Verschiebung weg von der grausamen Ausbeutung Schwarzer durch Weiße auf amerikanischem Boden hin zu sich über verschiedene deutsche Varietäten aufspannenden Weiß-Weißen Beziehungen über nationale Grenzen im deutschen Sprachraum hinweg – dies zugunsten eines ein möglichst breites Publikum erfassenden Potenzials zur Identifikation mit positiv inszenierten Weißen Figuren. Hierin deutet sich bei der Übertragung des Afroamerikanischen ins Deutsche dieselbe rezeptionserleichternde, das Thema „Rasse“ marginalisierende Strategie an, wie sie in der vorliegenden Arbeit im Detail für literarische Texte analysiert worden ist.

Abschließendes Plädoyer für die praktische Übersetzungsarbeit – gleich, für welches Medium – muss die für eine an den werkspezifischen Funktionen und Wirkungen bzw. Wirkungspotenzialen des Afroamerikanischen im Ausgangs-„Text“ orientierte, die Spezifika des Afroamerikanischen als eigenständige Sprache anerkennende und das rassifizierende und rassistische Potenzial von Übersetzungsentscheidungen mitdenkende Übersetzungsstrategie sein. Zurückspiegeln muss dies auch auf die Übersetzung von kanonisierten Werken der amerikanischen Literatur wie *Uncle Tom's Cabin*, das seit 165 Jahren unverändert ins Standarddeutsche übersetzt wird, heute aber in Deutschland im Kontext eines in Medien und Literaturbetrieb anderen „Rassen“-Diskurses steht als 1852; einem nämlich, der Verantwortung für die Vermeidung rassifizierender und rassistischer Injurien anmahnt und diese zunehmend konsequent praktiziert, gerade weil Stereotypen

²⁷¹ Insgesamt rückt der Film das Schicksal der Sklaven, betrachtet man deren zeitanteilmäßige Präsenz auf dem Bildschirm, ohnehin in den Hintergrund; dies zugunsten von teilweise frei erfundenen Handlungssträngen, in denen im Stile deutsch/österreichischer Heimatfilme der 1950/60er Jahre kitschige Liebesszenen inszeniert werden.

über und Diskriminierung von Menschen schwarzer Hautfarbe auch in Deutschland bis dato fest verankert und institutionalisiert sind. Solange Übersetzungen wie die meisten der in dieser Arbeit untersuchten in Deutschland erscheinen, sind die in diesen Übersetzungen auftretenden Sprecherinnen und Sprecher des Afroamerikanischen zur Darstellung als Karikaturen verdammt, die in den Worten Alice Walkers Reflexionen der literarischen oder gesellschaftlichen Fantasie anderer sind: „caricature[s], reflecting someone else’s literary or social fantasy“ („Coming In“ 58). Sie sind Karikaturen Weißer Übersetzerinnen und Übersetzer, deren Expertentum im Bereich der Übertragung des Afroamerikanischen sie nicht vor einem unreflektierten, unbedarften Umgang mit der konnotativen Vielschichtigkeit von Sprache samt ihres erheblichen Rassifizierungs- und Rassismuspotenzials schützt. Auch im 21. Jahrhundert die unreflektierte Neuauflage bestehender Übersetzungen etwa von *Uncle Tom’s Cabin* fortzusetzen, hieße, diese Veränderungen auszublenden. Damit würde „Translating Race“ nicht begriffen als Verhandlung von sich über die Zeit dynamisch entwickelnden historischen, politischen, wirtschaftlichen, sozialen und auch sprachlichen Differenzen. Mehr noch würde damit die Übernahme von Verantwortung für die Implikationen von Übersetzungen, die tradierte „Rassen“-Diskurse konservieren und somit nicht zuträglich für die Lösung der Diskriminierungsproblematik sind, verweigert.

Abkürzungsverzeichnis

Kapitel 1 (in der Reihenfolge des Vorkommens im Kapitel)

UTC Uncle Tom's Cabin

OTH Onkel Toms Hütte

LS The Leopard's Spots

WS Weiss und Schwarz

GW Gone with the Wind

VWV Vom Winde verweht

Kapitel 2 (in der Reihenfolge des Vorkommens im Kapitel)

TEWWG Their Eyes Were Watching God

VIASSG Vor ihren Augen sahen sie Gott

UIASG Und ihre Augen schauten Gott

Kapitel 3 (in der Reihenfolge des Vorkommens im Kapitel)

TCP The Color Purple

FL Die Farbe Lila

TH The Help

GG Gute Geister

Kapitel 4 (in der Reihenfolge des Vorkommens im Kapitel)

PW Pudd'nhead Wilson

KW Knallkopf Wilson

QW Querkopf Wilson

WS Wilson, der Spinner

P Passing

S Seitenwechsel

C Caucasia

SIA Schnee in Alabama

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Dixon, Thomas, Jr. *Weiss und Schwarz. Ein Roman aus der Geschichte der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika (1865-1900)*. Üb. Oscar R. Trenkner. München: Friedrich Rothbarth, 1904.
- . *The Leopards's Spots. A Romance of the White Man's Burden – 1865-1900*. Ridgewood: Gregg Press, 1967.
- Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper & Row, 1990.
- . *Und ihre Augen schauten Gott*. Üb. Barbara Henniges. Zürich: Ammann Verlag, 1993.
- . *Vor ihren Augen sahen sie Gott*. Üb. Hans-Ulrich Möhring. Gräfelfing: Silke Weniger, 2011.
- Larsen, Nella. *Passing*. Hg. Carla Kaplan. Hg. New York: Norton, 2007.
- . *Seitenwechsel*. Üb. Adelheid Dormagen. Zürich: Dörlemann, 2011.
- Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind*. New York: MacMillan, 1947.
- . *Vom Winde verweht*. Üb. Martin Beheim-Schwarzbach. Hamburg: Claassen & Goverts, 1949.
- Senna, Danzy. *Caucasia*. New York: Riverhead, 1998.
- . *Schnee in Alabama*. München: Schneekluth, 1999.
- Stockett, Kathryn. *Gute Geister*. Üb. Cornelia Holfelder-von der Tann. München: btb, 2012.
- . *The Help*. London: Penguin, 2009.
- Stowe, Harriet Beecher. *Onkel Tom's Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten des freien Nordamerika*. Üb. und bearb. von Dr. Ungewitter. Leipzig: Pest, 1852.
- . *Onkel Tom's Hütte: Eine Negergeschichte*. 3 Bd. Berlin: Julius Springer, 1852.
- . *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika*. Leipzig: G.H. Friedlein, 1853.
- . *Onkel Tom's Hütte, oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Nord-Amerika*. Leipzig: J.J. Weber, 1853.
- . *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika*. Bearb. von Otto Zimmermann. Leipzig: Spamer, 1907.
- . *Onkel Toms Hütte oder Negerleben in den Sklavenstaaten von Amerika*. Aachen: Xaverius, 1920.
- . *Onkel Tom's Hütte*. Kiew: Staatsverlag der nationalen Minderheiten der USSR, 1938.
- . *Onkel Toms Hütte*. Üb. Dr. Hildegard Blomeyer. Köln: Kiepenheuer Witsch, 1949.
- . *Onkel Toms Hütte*. Üb. Werner Buhre. Bamberg: Baessler, 1950.
- . *Onkel Toms Hütte*. Hg. Wieland Herzfelde. Übers. vom Herausgeber unter Verwendung einer anonymen Übersetzung aus dem Jahre 1854. Berlin: Verlag Neues Leben, 1952.
- . *Onkel Toms Hütte*. Üb. Susanne Althoetmar-Smarczyk. München: dtv, 2009.

- . *Uncle Tom's Cabin. With A New Preface Expressly Written For This Edition, Authorized For The Content Of Europe*. Leipzig: Tauchnitz, 1852.
- . *Uncle Tom's Cabin*. Hg. Elizabeth Ammons. New York: Norton, 2010.
- Twain, Mark. *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Hg. Sidney E. Berger. New York: Norton, 2005.
- . *Querkopf Wilson*. Üb. Margarete Jacobi. Stuttgart: Lutz, 1898.
- . *Querkopf Wilson*. Berlin: Verlag Neues Leben, 1966.
- . *Wilson, der Spinner*. Üb. Dr. Reinhild Böhnke. Berlin: Verlag Das Neue Berlin, 1986.
- . *Knallkopf Wilson*. Üb. Dr. Reinhild Böhnke. Zürich: Manesse, 2010.
- Walker, Alice. *Die Farbe Lila*. Üb. Helga Pfetsch. Bergisch Gladbach: BLT, 2005.
- . *The Color Purple*. London: Phoenix, 2014.

Sekundärquellen

- Abraham, Kinfe. *From Race to Class: Links and Parallels in African and Black American Protest Expression*. London: Grassroots Publisher, 1982.
- Abrahams, Roger D. „Playing the Dozens“ *Journal of African American Folklore* 75 (1962): 209-20.
- Ahmed, Aisha. „Na ja, irgendwie hat man das ja gesehen“. *Passing in Deutschland – Überlegungen zu Repräsentation und Differenz*. *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: Unrast, 2005. 270-82.
- Alim, H. Samy, und Geneva Smitherman. *Articulate While Black. Barack Obama, Language, and Race in the U.S.* Oxford: Oxford UP, 2012.
- Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Vereinte Nationen 217 A (III). 1948. *Vereinte Nationen*. Online. 12. Dez. 2016. <<http://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>>.
- Álvarez, Román und M. Carmen-África Vidal. *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- Ammon, Ulrich, et al., Hg. *Variantenwörterbuch des Deutschen: die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie in Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- Ammons, Elizabeth. „Freeing the Slaves and Banishing the Blacks. Racism, Empire, and Africa in *Uncle Tom's Cabin*. *Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin. A Casebook*. Hg. Elizabeth Ammons. Oxford: Oxford UP, 2007. 227-46.
- „An Open Statement to the Fans of The Help“. *Abwh.org*. Association of Black Women Historians, o. D. Online. 03. Juni 2015. <<http://www.abwh.org/images/pdf/TheHelp-Statement.pdf>>.
- „Anscheinend“. *Duden Online*. Duden, o. D. Online. 13. April 2016. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/anscheinend>>.

- Arndt, Susan. „Rasse“. *Afrika und die deutsche Sprache*. Hg. Susan Arndt und Antje Hornscheidt. Münster: Unrast, 2004. 197-203.
- Arndt, Susan, und Antje Hornscheidt, Hg. *Afrika und die deutsche Sprache*. Münster: Unrast, 2004.
- Assmann, Aleida. „Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht.“ *Die Wiederkehr des Regionalen. Über neue Formen der kulturellen Identität*. Hg. Rolf Lindner. Frankfurt am Main: Campus, 1994. 13-35.
- „Ausländer“. *Duden Online*. Duden, o. D. Online. 29. April 2016. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Auslaender>>.
- Awkward, Michael. *Negotiating Difference. Race, Gender, and the Politics of Positionality*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1995.
- . „The inaudible voice of it all‘: Silence, Voice, and Action in *Their Eyes Were Watching God*“. *Inspiriting Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels*. Hg. Micheal Awkward. New York: Columbia UP, 1989. 15-56.
- Baldwin, James. „Everybody’s Protest Novel“. *Harriet Beecher Stowe’s Uncle Tom’s Cabin. A Casebook*. Hg. Elizabeth Ammons. Oxford: Oxford UP, 2007. 49-56.
- Baker, Houston A., Jr. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- . *Blues, Ideology, and Afro-American Culture: A Vernacular Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Barbour, Stephen, und Patrick Stevenson. *Variation im Deutschen: soziolinguistische Perspektiven*. Üb. Konstanze Gebel. Berlin: De Gruyter, 1998.
- Barry, Betsy. „It’s hard fuh me to understand what you mean, de way you tell it‘: Representing Language in Zora Neale Hurston’s *Their Eyes Were Watching God*.“ *Language and Literature* 10.2 (2001): 171–86.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- . „L’effet de réel“. *Littérature et réalité*. Hg. Roland Barthes et al. Paris: Editions du Seuil 1982. 81-90.
- Bassnett, Susan. „When Is a Translation Not a Translation?“ *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Hg. Susan Bassnett und André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 25-40.
- Bassnett, Susan, und André Lefevere. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. London: Pinter, 1998.
- , Hg. *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.
- Bassnett, Susan, und Harish Trivedi, Hg. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, 1999.
- Bates, Karen Grigsby. „A Nuanced Novel Of Race In The Deep South“. Npr.com. Npr books, 01. Juli 2009. Online. 04. Juni 2015. <<http://www.npr.org/2011/07/29/105920680/a-nuanced-novel-of-race-in-the-deep-south>>.

- Becker, Anne Kathrin. „Ruhrdeutsch“ – *Die Sprache des Ruhrgebiets in einer umfassenden Analyse*. Diss. Universität Freiburg, 2002. Freidok plus. Universität Freiburg, o. D. Online. 8. Juli 2014. <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/703/>.
- Belluscio, Steven J. *To Be Suddenly White. Literary Realism and Racial Passing*. Columbia: U of Missouri P, 2006.
- Benjamin, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers“. *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Hg. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. 9-21.
- Berlant, Lauren. „Race, Gender, and Nation in *The Color Purple*“. *Alice Walker. Critical Perspectives Past and Present*. Hg. Henry Louis Gates, Jr. und Anthony Appiah. New York: Amistad, 1993. 211-38.
- Bernstein, Cynthia Goldin. „Grammatical Features of Southern Speech: yall, might, could, and fixin to“. *English in the Southern United States*. Hg. Stephen J. Nagle und Sarah L. Sanders. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 106-18.
- . „Misrepresenting the American South“. *American Speech* 75.4 (2000): 339-42.
- Berthele, Raphael. „Translating African-American Vernacular English into German: The Problem of ‚Jim‘ in Mark Twain’s *Huckleberry Finn*“. *Journal of Sociolinguistics* 4.4 (2000): 588-613.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bichel, Ulf. *Problem und Begriff der Umgangssprache in der germanistischen Forschung*. Tübingen: Niemeyer, 1973.
- Bick, Katharina. *Markierung literarischen Weißseins: Post-kritische Weißseinsdiskurse im zeitgenössischen amerikanischen Roman*. Diss. Universität Bremen, 2013. Elib.suub.uni-bremen.de. Staats- und Uniersitätsbibliothek Bremen, o. D. Online. 12. Dez. 2016. <<http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00103299-1.pdf>>.
- Birnbaum, Michele. „Dark Dialects: Scientific and Literary Realism in Joel Chandler Harris’s Uncle Remus Series“. *New Orleans Review* 18.1 (1991): 36-45.
- Blackburn, Virginia. „The Help: Kathryn Stockett“. *Daily Express*. Daily Express, 31. Juli 2009. Online. 04. Juni 2015. <<http://www.express.co.uk/entertainment/books/117350/The-Help-Kathryn-Stockett>>.
- Blake, Norman F. *Nonstandard Language in English Literature*. London: Deutsch, 1981.
- Blassingame, John W. *The Slave Community. Plantation Life in the Antebellum South*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Blumenbach, Johann Friedrich. *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlecht*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1798. *Edoc-Publikationsserver*. Humboldt-Universität zu Berlin. Online. 23. Juni 2016. <http://edoc.hu-berlin.de/ebind/hdok2/h211_blumenbach_1798/pdf/h211_blumenbach_1798.pdf>.
- Boesenberg, Eva. *Gender – Voice – Vernacular. The Formation of Female Subjectivity in Zora Neale Hurston, Toni Morrision and Alice Walker*. Heidelberg: Winter, 1999.

- Boudreau, Brenda. „Letting the Body Speak: ‚Becoming‘ White in Caucasia“. *Modern Language Studies* 32.1 (2002): 59-70.
- Bowdre, Paul Hull, Jr. „Eye Dialect as a Literary Device“. *A Various Language. Perspectives on American Dialects*. Hg. Juanita V. Williamson und Virginia M. Burke. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971. 178-86.
- Boyesen, Hjalmar Hjorth. o. T. *Cosmopolitan* Jan. 1895: 379.
- Braem-Kaiser, Elisabeth. „Geschichten aus dem schwarzen Süden. Alice Walkers Bücher „Meridian“ und „Die Farbe Lila“. *DIE ZEIT. DIE ZEIT*, 22. Feb. 1985. Online. 12. Dez. 2015. <<http://www.zeit.de/1985/09/geschichten-aus-dem-schwarzen-sueden>>.
- Bräutigam, Thomas. *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation: Stars und Stimmen: Wer synchronisiert wen*. Berlin: Lexikon, 2001.
- Brembs, Gunhild. *Dialektelemente in deutscher und schwedischer Literatur und ihre Übersetzung: von Schelch zu eka, von ilsnedu zu bössartig*. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 2004.
- Brickhouse, Anna. „The French Carribeanization of Phillis Wheatley: A Poetics of Anticolonialism“. *Transatlantic Literary Studies. A Reader*. Hg. Susan Manning und Andrew Taylor. Baltimore: John Hopkins UP, 2007. 207-20.
- Brodovich, Olga. „Translation Theory and Non-Standard Speech in Fiction.“ *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 5.1 (1997): 25-31.
- Brodsky, Françoise. „La traduction du vernaculaire noir: l'exemple de Zora Neale Hurston“. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 9.2 (1996): 165-77.
- Brodwin, Stanley. „Blackness and the Adamic Myth in Mark Twain's Pudd'nhead Wilson“. *Texas Studies in Literature and Language* 15.1 (1973): 167-76.
- Brown, Alyssa. „Views of Race Relations as Top Problem Still Differ by Race“. Gallup. Gallup, 11. Juni 2015. Online. 7. Dez. 2016. <<http://www.gallup.com/poll/183572/race-divides-views-race-relations-top-problem.aspx>>.
- Brown, Gillian. „Getting into the Kitchen with Dinah. Domestic Politics in *Uncle Tom's Cabin*.“ *Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin. A Casebook*. Hg. Elizabeth Ammons. Oxford: Oxford UP, 2007. 89-112.
- Brown, Michael K. *Whitewashing Race: The Myth of a Color-blind Society*. Berkeley: P of California P, 2003.
- Brown, Sterling. „Negro Character as Seen by White Authors“. *The Journal of Negro Education* 2.2 (1933): 179-203.
- . *The Negro in American Fiction*. New York: Atheneum, 1969.
- Bucholtz, Mary. „From Mulatta to Mestita. Passing and the Linguistic Reshaping of Ethnic Identity“. *Gender Articulated. Language and the Socially Constructed Self*. Hg. Kira Hall und Mary Bucholtz. London: Routledge, 1995. 351-73.
- Bullock, Barbara E., und Almeida Jaqueline Toribio, Hg. *The Cambridge Handbook of Code-switching*. Cambridge UP, 2009.

- Burger, Anke Caroline. *Mambos und Mammies. Schwarze Frauen im amerikanischen Spielfilm 1985-1991*. Berlin: Berliner Beiträge zur Amerikanistik, 1995.
- Burkette, Allison. „The use of literary dialect in *Uncle Tom's Cabin*“. *Language and Literature* 10.2 (2001): 158-70.
- Bush, Ellen C. „Historians on ‚The Help‘: Vanessa May and Rebecca Sharpless Respond“. *UNC Press Blog*. U of North Carolina P, 24. August 2011. Online. 20. Feb. 2017. <<http://uncpressblog.com/2011/08/24/historians-on-the-help-vanessa-may-and-rebecca-sharpless-respond/#.ToJWMrIOXxo.wordpress>>.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‚Sex‘*. London: Routledge, 2011.
- Capote, Truman. *One Christmas*. New York: Random House, 1983.
- Cantave, Sophia. „Who Gets to Create the Lasting Images? The Problem of Black Representation in *Uncle Tom's Cabin*“. *Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin. A Casebook*. Hg. Elizabeth Ammons. Oxford: Oxford UP, 2007. 193-205.
- Carr, Leslie G. „*Color-Blind*“ *Racism*. Thousand Oaks: Sage, 1997.
- Catford, J.C. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford UP, 1965.
- Chaney, Philip L. „Climate“. *Encyclopedia of Alabama*. Auburn University, Alabama State Department of Education und University of Alabama, o. D. Online. 24. Juni 2016. <<http://www.encyclopediaofalabama.org/article/h-1283>>.
- Çiçek, Azu et al. „Warum Rede, die direkt oder indirekt rassistische Unterscheidungen aufruft, verletzen kann.“ *Sprache-Macht-Rassismus*. Hg. Gudrun Heutges et al. Berlin: Metropol, 2014. 309-26.
- Colton, Catherine A. „Alice Walkers's Womanist Magic: The Conjure Woman as Rhetor“. *Critical Essays on Alice Walker*. Hg. Ikenna Dieke. Westport: Greenwood Press, 1999. 33-44.
- Cooley, Marianne. „An Early representation of African American English“. *Language Variety in the South Revisited*. Hg. Cynthia Bernstein, Robin Sabino und Thomas Nunnally. Tuscaloosa: UP of Alabama, 1997. 51-8.
- Crenshaw, Kimberlé. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.“ *Stanford Law Review*, 43.6 (1991): 1241–99.
- Criswell, Robert. „*Uncle Tom's Cabin*“ *Contrasted with Buckingham Hall, The Planter's Home*. New York: AMS Press, 1852.
- Cromwell Hill, Adelaide. Einleitung. *Quicksand*. Von Nella Larsen. New York: Collier Books, 1971.
- Cronin, Michael. *Translation and Globalization*. London: Routledge, 2003.
- Cutter, Martha J. *Lost & Found in Translation. Contemporary Ethnic American Writing and the Politics of Language Diversity*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2005.
- Czennia, Bärbel. *Figurenrede als Übersetzungsproblem*. Frankfurt: Lang, 1992.
- Damrosch, David. „What is World Literature?“ *World Literature Today* 77.1 (2003): 9-14.

- Daniels, Patsy J. *The Voice of the Oppressed in the Language of the Oppressor. A Discussion of Selected Postcolonial Literature from Ireland, Africa and America*. London: Routledge, 2001.
- Dawkins, Marcia A. *Clearly Invisible. Racial Passing and the Color of Cultural Identity*. Waco, TX: Baylor UP, 2012.
- DeBose, Charles E. „Codeswitching: Black English and Standard English in the African American Linguistic Repertoire“. *Codeswitching*. Hg. Carol Eastman. Clevedon: Multilingual Matters, 1992. 157-67.
- Denard, Carolyn C., Hg. *Toni Morrison: Conversations*. Jackson, Miss.: UP of Mississippi, 2008.
- DeVere Brody, Jennifer. „True' Colors: Race and Class Conflict in Nella Larsen's *Passing*“. *Callaloo* 15.4 (1992): 1053-65.
- Dieke, Ikenna. Einleitung. *Critical Essays on Alice Walker*. Hg. Ikenna Dieke. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Diller, Hans-Jürgen, und Joachim Kornelius. *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Drake, St. Clair, und Horace R. Cayton. *Black Metropolis. A Study of Negro Life in a Northern City*. New York: Hartcourt, 1945.
- Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. New York: Knopf, 1977.
- Dreisinger, Baz. *Near Black: White-to-Black Passing in American Culture*. Amherst: U of Massachusetts P, 2008.
- Ducksworth, Sarah Smith. „Stowe's Construction of an African Persona and the Creation of White Identity“. *The Stowe Debate. Rhetorical Strategies in Uncle Tom's Cabin*. Hg. Lowance, Mason I., Jr., Ellen E. Westbrook und R. C. De Prosopo. Amherst: U of Massachusetts Press, 1994. 205-35.
- Duden, richtiges und gutes Deutsch: Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle*. Mannheim: Dudenverlag, 2011.
- Edwards, John R. *Language and Identity: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Elam, Michele. „Passing in the Post-Race Era: Danzy Senna, Philip Roth, and Colson Whitehead“. *African American Review* 41.4 (2007): 749-68.
- Eysteinnsson, Ástráður. „Notes on World Literature and Translation“. *Angles on the English-Speaking World: Literary Translation: World Literature or 'Worldling' Literature*. Hg. Ida Klitgård. Kopenhagen: Museum Tusulanum P, 2006.11-24.
- Englund, Brigitta Dimitrova. „Orality, Literacy, Reproduction of Discourse and the Translation of Dialect.“ *Dialektübersetzung und Dialekte im Multimedia*. Hg. Irmeli Helin. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002. 121-39.
- Even-Zohar, Itamar. „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Hg. James S Holmes, J. Lambert und R. van den Broeck. Leuven: Acco, 1978. 117-27.

- Fabi, M. Giulia. *Passing and the Rise of the African American Novel*. Urbana: U of Illinois P, 2004.
- Fagan, Benjamin. „Feebler than the Original‘: Translation and Early Black Transnationalism“. *Transnational American Studies*. Hg. Udo J. Hebel. Heidelberg: Winter, 2012. 229-48.
- Fasold, Ralph. *Tense-Marking in Black English: A Linguistic and Social Analysis*. Arlington, VA: Ctr. for Applied Linguistics, 1972.
- Fetterley, Judith. „Commentary: Nineteenth-Century American Women Writers and the Politics of Recovery“. *American Literary History* 6.3 (1994): 600-11.
- . *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Florey, Kenneth. „Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin*“. *The Explicator* 45.1 (1986): 20-1.
- Fiedler, Leslie. „As Free as Any Cretur...“. *Pudd’nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Von Mark Twain. Hg. Sidney E. Berger. New York: Norton, 2005. 248-57.
- . „Love and Death in *Uncle Tom’s Cabin*“. *Harriet Beecher Stowe’s Uncle Tom’s Cabin. A Casebook*. Hg. Elizabeth Ammons. Oxford: Oxford UP, 2007. 57-62.
- Fifer, Elizabeth. „The Dialect and Letters of *The Color Purple*“. *Contemporary American Women Writers. Narrative Strategies*. Hg. Catherine Rainwater und William J. Scheick. Lexington: UP of Kentucky, 1985.
- Fisher Fishkin, Shelley. „American Literature in Transnational Perspective: The Case of Mark Twain“. *A Companion to American Literary Studies*. Hg. Carolyn Field Levander und Robert S. Levine. Hoboken: Wiley, 2011. 279-93.
- . „Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies – Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004.“ *American Quarterly* 57.1 (2005): 17-57.
- . „Mapping Transnational American Studies“. *Transnational American Studies*. Hg. Udo J. Hebel. Heidelberg: Winter, 2012. 31-74.
- . *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- Fishman, Joshua A. „Language and Ethnicity: The View from Within.“ *The Handbook of Sociolinguistics*. Hg. Florian Coulmas. Oxford: Blackwell, 1997. 327-43.
- , Hg. *Handbook of Language and Ethnic Identity. 1. Disciplinary & regional perspectives*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- , Hg. *Handbook of Language and Ethnic Identity. 2. The Success-failure Continuum in Language and Ethnic Identity Efforts*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Foster-Singletary, Tikenya. „Dirty South: The Help and the Problem of Black Bodies“. *Southern Quarterly* 49.4 (2012): 95-107.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Üb. Walter Seittner. 11. erweiterte Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.
- Fought, Carmen. „Language and ethnicity“. *Cambridge Handbook of Sociolinguistics*. Hg. Rajend Mesthrie. Cambridge: Cambridge UP, 2011. 238-58.

- Frederickson, George M. *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*. New York: Harper & Row, 1971.
- Freitag, Florian. „The Treachery of (Local) Colour: Representations of Skin in Louisiana Local Colour Stories“. *Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone*. Hg. Caroline Rosenthal und Dirk Vanderbeke. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. 12-39.
- Freunek, Sigrid. *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme, 2007.
- Frey, Elisabeth. „Rasse‘ und Identität in Danzy Sennas *Caucasia*“. *Black, White & In-Between*. Hg. Laura Bieger und Dietmar Meinel. Aachen: Shaker, 2008. 83-102.
- Furnas, J.C. *Goodbye to Uncle Tom*. New York: William Sloane, 1956.
- Gardner-Chloros, Penelope. *Code-switching*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Garncarz, Joseph. *Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt: Peter Lang, 1992.
- Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black. Words, Signs, and the „Racial“ Self*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- . *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- . „Zora Neale Hurston: Establishing the Canon“. *The Complete Stories. Zora Neale Hurston*. Hg. Henry L. Gates und Sieglinde Lemke. New York: Harper Collins, 1995. ix-xxiii.
- „Gebrauch“. *Duden Online*. Duden, o. D. Online. 24. April 2016. <<http://www.duden.de/hilfe/gebrauch>>.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.
- Gillman, Susan und Forrest G. Robinson. Einleitung. *Mark Twain's Pudd'nhead Wilson: Race, Conflict, and Culture*. Hg. Susan Gillman und Forrest G. Robinson. Durham: Duke UP, 1990. vii-xvii.
- Goldberg, David Theo. *Racist Culture. Philosophy and the Politics of Meaning*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Gossett, Thomas F. *Uncle Tom's Cabin and American Culture*. Dallas: Southern Methodist UP, 1985.
- Graham, Thomas. „Harriet Beecher Stowe and the Question of Race“. *The New England Quarterly* 46.4 (1973): 614-22.
- Green, Lisa J. *African American English. A Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen*

- Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen*. Hg. Heinz Rölleke. 2. Aufl. Bd. 3. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Gruber, Eva. „Repositioning the Racialized Subject“. *„Hello, I Say, It’s Me“: Contemporary Reconstructions of Self and Subjectivity*. Hg. Jan D. Kucharzewski, Stefanie Schäfer und Lutz Schowalter. Trier: WVT, 2009. 89-106.
- Gumperz, John J. *Sprache, lokale Kultur und soziale Identität Theoretische Beiträge und Fallstudien*. Düsseldorf: Schwann, 1975.
- Hahn, Hans Henning und Eva Hahn. „Nationale Stereotypen“. *Stereotyp, Identität und Geschichte*. Hg. Hans Henning Hahn. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2002. 17-56.
- Haney López, Ian. *White by Law: The Legal Construction of Race*. New York: New York UP, 2006.
- Harwell, Richard, Hg. *Margaret Mitchell’s Gone with the Wind Letters, 1936-1949*. New York: Macmillan, 1976.
- Harris, Trudier. „On *The Color Purple*, Stereotypes, and Silence“. *Black American Literature Forum* 18.4 (1984): 151-61.
- Harrison-Kahan, Lori. „Her Nig‘: Returning the Gaze of Nella Larsen’s *Passing*“. *Modern Language Studies* 32.2 (2002): 109-38.
- . „Passing for Black, White, and Jewish. Mixed-Race Identity in Rebecca Walker and Danzy Senna“. *Passing Interest: Racial Passing in US Novels, Memoirs, Television, and Film, 1990-2010*. Hg. Julie Cary Nerad. Albany: State U of New York P, 2014. 229-54.
- Hebel, Udo J., Hg. *Transnational American Studies*. Heidelberg: Winter, 2012.
- Hemenway, Robert E. *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Urbana: U of Illinois P, 1977.
- Hemminghaus, Edgar M. *Mark Twain in Germany*. New York: AMS Press, 1966.
- Herbst, Thomas. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehen*. Tübingen: Max-Niemeyer Verlag, 1994.
- Hermans, Theo, Hg. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.
- Heule, Martin. „Ist der Dialekt an allem schuld?“ Kontext. DRS. 19. Sep. 2006. Radio. Online. 22. Aug. 2014. <http://pod.drs.ch/mp3/kontext/kontext_20060919.mp3>.
- Hinrichs, Uwe. *Multi Kulti Deutsch. Wie Migration die deutsche Sprache verändert*. München: C.H. Beck, 2013.
- Hite, Molly. *The Other Side of the Story. Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Hofmann, Bettina. „*Uncle Tom’s Cabin* in Germany: A Children’s Classic“. *ZAA* 53.4 (2005): 353-68.
- Hoffman, Andrew J. *Twain’s Heroes, Twain’s Worlds*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1988.
- Holton, Sylvia Wallace. *Down Home and Uptown. The Representation of Black Speech in American Fiction*. London: Associated University Presses, 1984.

- Holloway, Karla F.C. *The Character of the Word. The Texts of Zora Neale Hurston*. New York: Greenwood Press, 1987.
- Hopkins, Leroy. „Writing Diasporic Identity: Afro-German Literature since 1985“. *Not so plain as Black and White. Afro-German Culture and History 1890-2000*. Hg. Patricia Mazón und Reinhild Steingröver. Rochester: U of Rochester P, 2005. 183-208.
- House, Juliane. „Of the Limits of Translatability“. *Babel* 19:4 (1973): 166-7.
- Hovet, Theodore R. *The Master Narrative. Harriet Beecher Stowe's Subversive Story of Master and Slave in Uncle Tom's Cabin and Dred*. Lanham: UP of America, 1989.
- Huneke, H.W., und W. Steinig. *Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung*. 6. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 2013.
- Hunter, Michele. „Revisiting the Third Space: Reading Danzy Senna's *Caucasia*“. *Literature and Racial Ambiguity*. Hg. Teresa Hubel und Neil Brooks. Amsterdam: Rodopi, 2002. 297-316.
- Hurston, Zora Neale. „Characteristics of Negro Expression“. *African American Literary Theory: A Reader*. Hg. Winston Napier. New York: New York UP, 2000. 31-44.
- . „Spirituals and Neo-Spirituals.“ *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*. Hg. Henry Louis Gates, Jr. und Gene Andrew Jarrett. Oxford: Oxford UP, 2007. 473-78.
- Huskey, R. Erin. „Witnessing and Testifying: Transformed Language and Selves in *The Color Purple*“. *Alice Walkers The Color Purple*. Hg. Kheven LaGrone. Amsterdam: Rodopi, 2009. 95-118.
- Hutchinson, George. *In Search of Nella Larsen. A Biography of the Color Line*. Cambridge: Belknap P of Harvard UP, 2006.
- . „Nella Larsen and the Veil of Race“. *American Literary History* 9.2 (1997): 329-49.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1976.
- „In Ketten durch Sprechblasen tanzen“. *Tagesspiegel*. Tagesspiegel, 21. Jan. 2015. Online. 04. Dez. 2015. <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/christoph-martin-wieland-uebersetzerpreis-fuer-comics-in-ketten-durch-sprechblasen-tanzen/11258980.html>>.
- „Is Obama Black?“. *Pew Research Center*. Pew Research Center, 19. Jan. 2010. Online. 29. April 2016. <<http://www.pewresearch.org/daily-number/is-obama-black/>>.
- Ishihara, Tsuyoshi. *Mark Twain in Japan: The Cultural Reception of an American Icon*. Columbia: U of Missouri P, 2005.
- Jakob, Karlheinz. „Prestige und Stigma deutscher Dialektlandschaften“ *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 59.2 (1992): 167-82.
- Jäger, Margarete und Siegfried. *Deutungskämpfe: Theorie und Praxis kritischer Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- Johnson, Barbara. „Metaphor, Metonymy and Voice in *Their Eyes Were Watching God*“ in *Black Literature and Literary Theory*. Hg. Henry Louis Gates, Jr. New York: Methuen, 1984. 205-21.

- Johnson, Barbara, und Henry Louis Gates Jr. „A Black and Idiomatic Free Indirect Discourse“. *Modern Critical Interpretations: Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God*. Hg. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. 73-85.
- Johnson, Yvonne. *The Voices of African American Women. The Use of Narrative and Authorial Voice in the Works of Harriet Jacobs, Zora Neale Hurston, and Alice Walker*. New York: Peter Lang, 1998.
- Jones, Gavin. *Strange Talk: The Politics of Dialect Literature in Gilded Age America*. Berkeley: UP of California, 1999.
- Kalmbach, Gabriele. *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Kant, Immanuel. „Von den verschiedenen Racen der Menschen“. 1775. *Uni Duisburg*. Uni Duisburg, o. D. Online. 23. Sep. 2016. <<https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa02/441.html>>.
- Kaplan, Carla. *The Erotics of Talk. Women's Writing and Feminist Paradigms*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- „Karikatur“. *Duden Online*. Duden, o. D. Online. 13. Jan. 2017. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Karikatur>>.
- King, Lorraine. *The Cambridge Introduction to Zora Neale Hurston*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Kirk, Connie Ann. *Mark Twain. A Biography*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- Kirkham, Edwin Bruce. *The Building of Uncle Tom's Cabin*. Knoxville: U of Tennessee P, 1977.
- Klarman, Michael J. *From Jim Crow to Civil Rights. The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- „Klimaklassifikation“. *Spektrum.de*. Spektrum der Wissenschaft, o. D. Online. 12. Dez. 2016. <<http://www.spektrum.de/lexikon/geowissenschaften/klimaklassifikation/8421>>.
- Kohn, Denise, Sarah Meer und Emily B. Todd, Hg. *Transatlantic Stowe: Harriet Beecher Stowe and European Culture*. Iowa City: U of Iowa P, 2006.
- Koskinen, Kaisa, und Outi Paloposki. „Retranslation“. *Handbook of Translation Studies*. Hg. Yves Gambier. Amsterdam: Benjamins, 2010. 295-8.
- Kramer, Ulrike. *Neger heißt nicht (bloß) „schwarz“*. Wien: Praesens, 2008.
- Kutzinski, Vera. „„Yo también soy América‘: Langston Hughes Translated“. *American Literary History* 13.3 (2006): 550-78.
- Landers, Clifford E. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- „Landschaftlich“. *Duden Online*. Duden, o. D. Online. 19. März 2016. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/landschaftlich>>.
- Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narravtive Voice*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

- Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- . „Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm“ *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Hg. Theo Hermanns. London: Croom Helm, 1985. 215-43.
- Leiter, Andrew. „Thomas Dixon, Jr.: Conflicts in History and Literature“. *Documenting the American South*. University Library of the University of North Carolina at Chapel Hill, 2004. Online. 09. März 2015. <http://docsouth.unc.edu/southlit/dixon_intro.html>.
- Lemberg, Anne und Ulrike Hamann. „Ethnizität“ – zwischen Differenz- und Identitätskonstruktionen“. *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Hg. Adibeli Nduka-Agwu und Antje Lann Hornscheidt. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel, 2010. 291-8.
- Lemke, Sieglinde. *The Vernacular Matters of American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- . „Transatlantic Relations: The German Du Bois“. *German? American? Literature? New Directions in German-American Studies*. Hg. Winfried Fluck und Werner Sollors. Hg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002. 207-16.
- Leppihalme, Ritva. „The Two Faces of Standardization: on the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue“. *The Translator* 6.2 (2000): 247-69.
- Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1969.
- Lewis, Gladys Sherman. *Message, Messenger, and Response. Puritan Forms and Cultural Reformations in Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin*. Lanham: UP of America, 1994.
- Lowe, John. *Jump at the Sun: Zora Neale Hurston's Cosmic Comedy*. Urbana: U of Illinois P, 1994.
- Mace, Renate. *Funktionen des Dialekts im regionalen Roman von Gaskell bis Lawrence*. Tübingen: Gunter Narr, 1987.
- Machnik, Katharine. „Schwarzafrika“. *Afrika und die deutsche Sprache*. Hg. Susan Arndt und Antje Hornscheidt. Münster: Unrast, 2004. 204-6.
- Madigan, Mark J. „Miscegenation and ‚The Dicta of Race and Class‘“. *Modern Fiction Studies* 36.4 (1990): 524-28.
- Mair, Christian. „A methodological framework for research on the use of nonstandard language in fiction“. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 17.1 (1992): 103-23.
- Marcus, George E. „‚What did he reckon would become of the other half if he killed his half?‘ Doubled, Divided and Crosses Selves in *Pudd'nhead Wilson*; or, Mark Twain as Cultural Critic in His Own Times and Ours“. *Race, Conflict, and Culture*. Hg. Susan Gillman und Forrest G. Robinson. Durham: Duke UP, 1990. 190-210.

- Martin, Holly E. *Writing Between Cultures: A Study of Hybrid Narratives in Ethnic Literature of the United States*. Jefferson: McFarland, 2011.
- Maslin, Janet. „Racial Insults and Quiet Bravery in 1960s Mississippi“. *New York Times*. New York Times, 18. Feb. 2009. Online. 17. Feb. 2016. <http://www.nytimes.com/2009/02/19/books/19masl.html?_r=0>.
- Mattheier, Klaus J. *Pragmatik und Soziologie der Dialekte. Einführung in die kommunikative Dialektologie des Deutschen*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1980.
- Mayerhofer, Christine. *Passing and Concepts of Identity in Contemporary Novels and Life Narratives*. Trier: Wiss. Verlag Trier, 2014.
- McDowell, Deborah E. Einleitung. *Quicksand and Passing*. Von Nella Larsen. Ed. Deborah E. McDowell. New Brunswick: Rutgers UP, 1986. ix-xxxi.
- McHaney, Pearl. „Kathryn Stocketts Postmodern First Novel“. *Southern Cultures* 20.1 (2014): 77-92.
- McIntire, Gabrielle. „Toward a Narratology of Passing. Epistemology, Race, and Misrecognition in Nella Larsen’s *Passing*“. *Callaloo* 35.3 (2012): 778-94.
- Meese, Elizabeth. „Orality and Textuality in *Their Eyes Were Watching God*“. *Modern Critical Interpretations: Zora Neale Hurston’s Their Eyes Were Watching God*. Hg. Harold Bloom. Hg. New York: Chelsea House, 1987. 59-71.
- Memmott, Carol. „Good ‚Help‘ isn’t hard to find, thanks to Kathryn Stockett“. *USAToday*. USAToday, 4. März 2009. Online. 04. Juni 2015. <<http://www.usatoday.com/story/life/books/2013/06/28/good-help-isnt-hard-to-find-thanks-to-kathryn-stockett/2470133/>>.
- Menge, Heinz H. *Mein lieber Koschinski! Der Ruhrdialekt. Aus der farbigsten Sprachlandschaft Deutschlands*. Bottrop: Henselowsky Boschmann, 2014.
- „Metropole Ruhr – das neue Ruhrgebiet. Städtelandschaft mitten in Europa“. *Metropole Ruhr*. Metropole Ruhr, o. D. Online. 29. September 2014. <http://www.metropoleruhr.de/land-leute/daten-fakten/lage-und-geografie.html>.
- Meyer, Michael. „Toward a Rhetoric of Equality: Reflective and Refractive Images in Stowe’s Language“. *The Stowe Debate*. Hg. M.I. Lowance, E.E. Wetsbrook und R.C. Prospo. Amherst: U of Massachusetts P, 1994. 236-54.
- Mihm, Arend. „Prestige und Stigma des Substandards. Zur Bewertung des Ruhrdeutschen im Ruhrgebiet“. *Sprache an Rhein und Ruhr. Dialektologische und soziolinguistische Studien zur sprachlichen Situation im Rhein-Ruhr-Gebiet und ihrer Geschichte*. Hg. Arend Mihm. Stuttgart: Franz Steiner, 1985. 163-93.
- Miller, Joshua L. *Accented America. The Cultural Politics of Multilingual Modernism*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Minnick, Lisa Cohen. *Dialect and Dichotomy. Literary Representations of African American Speech*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2004.

- Montgomery, Michael. „Y’all“. *The New Encyclopedia of Southern Culture*. Bd. 5. Hg. Michael Montgomery. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2007. 210-12.
- „Monthly Archives: January 2010“. Hymnstudiesblog. Hymnstudiesblog, 22. Jan. 2010. Online. 13. Dez. 2015. <<https://hymnstudiesblog.wordpress.com/2010/01/page/2/>>.
- Morgan, Marcyliena, Hg. *Language and the Social Construction of Identity in Creole Situations*. Los Angeles: Center for Afro-American Studies Publications, 1994.
- , *Language, Discourse and Power in African American Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Moynihan, Sinéad. *Passing into the Present: Contemporary American Fiction of Racial and Gender Passing*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Mukhopadhyay, Carol C. „Getting Rid of the Word ‚Caucasian‘“. *Everyday Antiracism: Getting Real About Race in School*. Hg. Mica Pollack. New York: New Press, 2008. 12-6.
- Mummendy, Richard. *Die schöne Literatur der Vereinigten Staaten von Amerika in deutscher Übersetzung*. Bonn: H. Bouvier u. Co., 1961.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge, 2012.
- Murray, Jennifer. „More than One Way to (Mis)Read a *Mockingbird*“. *Southern Literary Journal* 43.1 (2010): 75-91.
- Nagel, James. „The Literary Context“. *The Portable American Realism Reader*. Hg. James Nagel und Tom Quirk. New York: Penguin, 1997. xx-xxxii.
- Nduka-Agwu, Adibeli, und Antje Lann Hornscheidt, Hg. *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel, 2010.
- Nerad, Juli Cary. „The (Not So) New Face of America“. *Passing Interest: Racial Passing in US Novels, Memoirs, Television, and Film, 1990-2010*. Hg. Julie Cary Nerad. Albany: State U of New York P, 2014. 1-38.
- „Neue Perspektiven“. *Cosmopolitan*. Cosmopolitan, 21. April 2011. Online. 25. Nov. 2015. <<http://www.cosmopolitan.de/buch-tipps-im-mai-2011-neue-perspektiven-57382.html>>.
- Newlyn, Andrea K. „Form and Ideology in Transracial Narratives: ‚Pudd’nhead Wilson‘ and ‚A Romance of the Republic‘“. *Narrative* 8.1 (2000): 43-65.
- Nichols, Charles. „The Origins of Uncle Tom’s Cabin“. *The Phylon Quarterly* 19.3 (1958): 328-34.
- Nickisch, Reinhard M. G. *Brief*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.
- Nisetich, Rebecca. „Reading Race in Nella Larsen’s *Passing* and the Rhinleander Case“. *African American Review* 46.2-3 (2013): 345-61.
- North, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. New York: Oxford UP, 1994.
- Olschowsky, Heinrich. „Die Literatur und das nationale Stereotyp“. *Stereotyp, Identität und Geschichte*. Hg. Hans Henning Hahn. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002. 415-36.

- Onkel Toms Hütte*. Reg. Géza von Radványi. Dar. O.W. Fischer, Michaela May, Thomas Fritsch und John Kitzmiller. KSM, 2012. Film.
- „Parallelbericht des Deutschen Instituts für Menschenrechte an den UN-Ausschus zur Beseitigung rassistischer Diskriminierung (CERD) im Rahmen der Prüfung des 19.-22. Staatberichts der Bundesrepublik Deutschland“. *Deutsches Institut für Menschenrechte*. Deutsches für Menschenrechte e. V., April 2015. Online. 20. Februar 2017. <http://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/Weitere_Publikationen/Parallelbericht_DIMR_an_CERD_im_Rahmen_der_Pruefung_des_19_22_Staatenberichts_2015.pdf>.
- Pataky, Sophie, Hg. *Lexikon deutscher Frauen der Feder*. Berlin: Carl Pataky, 1898.
- „Patois“ (2). *Le Grand Robert de la Langue Française*. Bd 5. 2. Aufl. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001. 350-1.
- Paul, Heike. *Kulturkontakt und Racial Presences. Afro-Amerikaner und die deutsche Amerika-Literatur, 1815-1914*. Heidelberg: Winter, 2005.
- . „The German Reception of African American Writers in the Long Nineteenth Century“. *Germany and the Black Diaspora. Points of Contact, 1250-1914*. Hg. Mischa Honeck, Martin Klimke und Anne Kuhlmann. New York: Berghahn, 2013. 115-33.
- Pease, Donald E. „Introduction: Re-mapping the Transnational Turn“. *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*. Hg. Winfried Fluck, Donald E. Pease und John Carlos Rowe. Hanover: Dartmouth College P, 2011. 1-46.
- Pennycook, Alastair. *Language and Mobility: Unexpeted Places*. Clevedon: Multilingual Matters, 2012.
- Pérez, María Calzada, Hg. *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 2003.
- Piper, Adrian. „Passing for White, Passing for Black“. *Transition* 58 (1992): 4-32.
- Pisek, Gerhard. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1992.
- „Police Killed More Than 100 Unarmed Black People in 2015“. *Mapping Police Violence*. Mapping Police Violence, o. D. Online. 01. Dez. 2016. <<http://mappingpoliceviolence.org/unarmed/>>.
- Porter, Carolyn. „Roxana’s Plot“. *Mark Twain’s Pudd’nhead Wilson. Race, Conflict, and Culture*. Hg. Susan Gillman und Forrest G. Robinson. Durham: Duke UP, 1990. 121-36.
- Powell, Timothy. *Beyond the Binary: Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*. New Brunswick: Rutgers UP, 1999.
- Powers, Ron. *Mark Twain. A Life*. New York: Free Press, 2005.
- „Provinziell“. *Duden Online*. Duden, o. D. Online. 13. April 2016. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/provinziell>>.
- Pruys, Guido Marc. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr, 1997.

- Pusey, William Webb. „*Gone with the Wind* in Germany: Translation and Criticism (to 1940)“. *Kentucky Romance Quarterly*. 2.4 (1955): 180-88.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London: Routledge, 2010.
- . „On Toury’s Laws of how Translators Translate“. *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Hg. Anthony Pym, Miriam Shlesinger und Daniel Simeoni. Amsterdam: John Benjamins, 2008. 311-28.
- Queen, Robin. „Du hast jar keene Ahnung‘: African American English dubbed into German“. *Journal of Sociolinguistics* 8.4 (2004): 515-37.
- Rachinger, Johanna. „Die Farbe Lila – Von Alice Walker“. *Der Kurier*. Kurier, 08. Okt. 2012. Online. 12. Dez. 2015. <<http://kurier.at/kultur/die-farbe-lila-von-alice-walker/810.666>>.
- Racial Imbalance Act. Massachusetts Supreme Court Chap. 641. 1965. *State Library of Massachusetts*. Online. 16. Dez. 2016. <<http://archives.lib.state.ma.us/actsResolves/1965/1965acts0641.pdf>>.
- Reynolds, Moira D. *Uncle Tom’s Cabin and Mid-Nineteenth Century United States: Pen and Conscience*. Jefferson: McFarland, 1985.
- Rezension zu *Gute Geister*, von Kathryn Stockett. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15. Juli 2011: 32. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Online. 25. Nov. 2015. <<http://www.gbv.de/dms/faz-rez/FD1201107153168683.pdf>>.
- Rezension zu *Onkel Toms Hütte*, von Géza von Radványi. *Der Spiegel* 05. Mai 1965. *Spiegel Online*. Online. 20. Feb. 2017. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46272536.html>>.
- Rezension zu *Passing*, von Nella Larsen. *The New York Telegram* 27. April 1929: Magazine Section, 2.
- Rezension zu *Passing*, von Nella Larsen. *The New York Times Book Review* 28. April 1929: o. S.
- Rezension zu *The Help*, von Kathryn Stockett. *Publishers Weekly*. Publishers Weekly, Feb. 2009. Online. 04. Juni 2015. <<http://www.publishersweekly.com/9780399155345>>.
- Robbins, Sarah. *The Cambridge Introduction to Harriet Beecher Stowe*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Robinson, Amy. „Takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest“. *Critical Inquiry* 20.4 (1994): 715-36.
- Rogin, Michael. „Francis Galton and Mark Twain. The Natal Autograph in *Pudd’nhead Wilson*“. *Mark Twain’s Pudd’nhead Wilson. Race, Conflict, and Culture*. Hg. Susan Gillman und Forrest G. Robinson. Durham: Duke UP, 1990. 73-85.
- Rohrdantz, Lisa-Marie. *Weis(s)heiten im postkolonialen Deutschland. Das Konzept des critical whiteness am Beispiel der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Menschen afrikanischer Herkunft und Weißen Deutschen in Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Romm, Norma R. A. *New Racism : Revisiting Researcher Accountabilities*. Dordrecht: Springer, 2010.

- Rosenthal, Caroline, Hg. *Fake Identity? The Impostor Narrative in North American Culture*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2014.
- Rottenberg, Caroline. *Performing Americanness: Race, Class, and Gender in Modern African-American and Jewish-American Literature*. Hanover: UP of New England, 2008.
- Rowlette, Robert. *Twain's Pudd'nhead Wilson. The Development and Design*. Bowling Green: Bowling Green U Popluar P, 1971.
- Ruzich, Constance und Julie Blake. „Ain't Nothing Like the Real Thing: Dialect, Race, and Identity in Stockett's novel *The Help*“. *The Journal of Popular Culture* 48.3 (2015): 534-47.
- Sanchez, María. „Translation as a(n) (im)possible Task: Dialect in Literature“. *Babel* 45.5 (1999): 301-10.
- Saney, Isaac. „The Case against *To Kill a Mockingbird*“. *Institute of Race Relations* 45.1 (2003):99-110.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- Sauer, Hans. „The American Black English of Alice Walkers's Novel *The Color Purple*: Its Structure and Status“. *POETICA* 42 (1994): 123-50.
- Schaar, John H. „Some of the Ways of Freedom in *Pudd'nhead Wilson*“. *Race, Conflict, and Culture*. Hg. Susan Gillman und Forrest G. Robinson. Durham: Duke UP, 1990. 211-27.
- Schaub, Victoria. „Beliebt oder nur bekannt? Einflüsse von Bekanntheit in der sprachdemoskopischen Untersuchung von Einstellungen gegenüber deutschen Dialekten“. *Perspektiven der Vaiationslinguistik*. Hg. Brigitte Ganswindt und Christoph Purschke. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011. 393-418.
- Schmidt, Christian. *Postblack Aesthetics. The Freedom to Be Black in Contemporary African American Fiction*. Heidelberg: Winter, 2017.
- Schneider, Edgar W. „The English dialect heritage of the southern United States“. *Legacies of Colonial English. Studies in Transported Dialects*. Hg. Raymond Hickey. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 262-309.
- Schneider, Rudolf. „Kann Onkel Toms Hütte noch als deutsche Jugendschrift angesprochen werden?“. *Jugendschriftenwarte* 45 (1940): 5-11.
- Schoenfeld, Jené. „Can One Really Choose? Passing and Self-Identification at the Turn of the Twenty-First Century“. *Passing Interest: Racial Passing in US Novels, Memoirs, Television, and Film, 1990-2010*. Hg. Julie Cary Nerad. Albany: State U of New York P, 2014. 95-121.
- Schreiber, Michael. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr, 1993.
- Sick, Bastian. „Nu man bloß nich in' Tüdel geraten!“ Zwiebelfisch. *Der Spiegel*, o. D. Online. 17. Dez. 2015. <<http://www.spiegel.de/kultur/zwiebelfisch/zwiebelfisch-nu-man-bloss-nich-in-tuedel-geraten-a-616380-2.html>>.

- Simon, Sherry, und Paul St-Pierre, Hg. *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Ottawa: U of Ottawa P, 2000.
- Slide, Anthony. *American Racist: The Life and Films of Thomas Dixon*. UP of Kentucky, 2004.
- Smith, Felipe. „Alice Walker’s Redemptive Art“. *Critical Essays on Alice Walker*. Hg. Ikenna Dieke. Westport: Greenwood Press, 1999. 109-25.
- Smith, Henry Nash. *Mark Twain: The Development as a Writer*. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1962.
- Sollors, Werner. *Neither Black Nor White Yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- . „W.E.B. Du Bois in Nazi Germany, 1936“, *Amerikastudien/American Studies* 44.2 (1999): 207-22.
- Spickard, Paul R. „The Subject is Mixed Race: The Boom in Biracial Biography“. *Rethinking ‚Mixed Race‘*. Hg. David Parker und Miri Song. London: Pluto, 2001. 76-98.
- Stadelbauer, Jörg. „Die Krisenregion Kaukasien: Geographische, ethnische und wirtschaftliche Grundlagen“. *Krisenherd Kaukasus*. Hg. Uwe Halbach und Andreas Kappeler. Baden: Nomos, 1995. 13-51.
- Stam, Robert, und Ella Shohat. *Race in Translation. Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik*. Münster: UNRAST, 2014.
- Steinberg, Sybil. Rezension zu *The Help*, von Kathryn Stockett“. *Washington Post*. Washington Post, 01. April 2009. Online. 04. Juni 2015. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/31/AR2009033103552.html>>.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford UP, 1975.
- Sternberg, Meir. „Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis“. *Poetics Today* 2.4 (1981): 221-39.
- Stepto, Robert. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. Urbana: U of Illinois P, 1979.
- Stierle, Karlheinz. „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?“. *Poetica* 7 (1975): 345-87.
- Stowe, Harriet Beecher. *A Key to Uncle Tom’s Cabin. Presenting the Original Facts and Documents upon Which the Story Is Founded, Together with Corroborative Statements Verifying the Truth of the Work*. Band 1. Leipzig: Tauchnitz, 1853.
- . *A Key to Uncle Tom’s Cabin. Presenting the Original Facts and Documents upon Which the Story Is Founded, Together with Corroborative Statements Verifying the Truth of the Work*. Band 2. Leipzig: Tauchnitz, 1853.
- Sundquist, Eric J., Hg. *New Essays on Uncle Tom’s Cabin*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- , *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1993.
- Swann, Brian, Hg. *Born in The Blood: On Native American Translation*. Lincoln: U of Nebraska P, 2011.

- Tabouret-Keller, Andrée. „Language and Identity“. *The Handbook of Sociolinguistics*. Hg. Florian Coulmas. Oxford: Blackwell, 1997. 315-26.
- Tate, Claudia. „Nella Larsen’s *Passing*: A Problem of Interpretation“. *Black American Literature Forum* 14.4 (1980): 142-6.
- Tavormina, M. Teresa. „Dressing the Spirit: Clothworking and Language in *The Color Purple*“. *The Journal of Narrative Technique* 16.3 (1986): 220-30.
- Telus, Maga. „Gruppenspezifisches Stereotyp: Ein textlinguistisches Modell“. *Stereotyp, Identität und Geschichte*. Hg. Hans Henning Hahn. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002. 87-124.
- Terkessidis, Mark. *Psychologie des Rassismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Tompkins, Jane. *Sensational Designs. The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. Oxford: Oxford UP, 1985.
- Thaggert, Miriam. „Racial Etiquette: Nella Larsen’s *Passing* and the Rhinelander Case“. *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 5.2 (2005): 1-29.
- The Athenæum, a Journal of Literature, Science, The Fine Arts, Music, and the Drama* (London), No. 3508 (19. Januar 1895): 83-4.
- Thode-Arora, Hilke. „Afrika-Völkerschauen in Deutschland“. *AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart*. Hg. Marianne Bechhaus-Gerst und Reinhard Klein-Arendt. Münster: Lit Verlag, 2004. 25-40.
- Turner, Arlin. „Mark Twain and the South: *Pudd’nhead Wilson*.“ *Pudd’nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Von Mark Twain. Hg. Sidney E. Berger. New York: Norton, 2005. 286-94.
- Tymoczko, Maria. „Ideology and the Position of the Translator. In What Sense is a Translator ‚In Between‘?“. *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*. Hg. María Calzada Pérez. Manchester: St. Jerome, 2003. 181-202.
- . *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Tymoczko, Maria, und Edwin Gentzler, Hg. *Translation and Power*. Amherst: U of Massachusetts P, 2002.
- Uzoma, Damaris. „Rassismus gegen Schwarze Menschen.“ *UN-Antrassismusausschuss – Parallelbericht Deutschland*. Projekt Parallelberichterstattung zur UN-Antirassismuskonvention, 2015. Online. 20. Februar 2017. <<http://rassismusbericht.de/wp-content/uploads/Hintergrundpapier-Damaris-Uzoma.pdf>>.
- Van Thompson, Carlyle. „‚Makin a Way Outta no Way‘: The Dangerous Business of Racial Masquerade in Nella Larsen’s *Passing*“. *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory* 15.1 (2005): 79-104.
- Venuti, Lawrence, Hg. *Rethinking Translation. Discourse. Subjectivity. Ideology*. London: Routledge, 1992.
- , *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.

- , *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- Vidal, Bernard. „Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux oeuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker“. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 7.2 (1994): 165-207.
- Wachendorfer, Ursula. „Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität“. *AfrikaBilder: Studien zu Rassismus in Deutschland*. Hg. Susan Arndt. Münster: Unrast, 2001. 87-101.
- Wall, Cheryl A. „Passing for what? Aspects of Identity in Nella Larsen's Novels“. *Black American Literature Forum* 20.1-2 (1986): 97-111.
- Walker, Alice. „Coming In From the Cold“. Alice Walker. *Living By the Word. Selected Writings 1973-1987*. San Diego: Hartcourt Brace Jovanovich, 1988. 54-69.
- Washington, Mary Helen. „I Love the Way Janie Crawford Left Her Husbands': Zora Neale Hurston's Emergent Female Hero.“ *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God*. Hg. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008. 9-21.
- . „Nella Larsen: Mystery Woman of the Harlem Renaissance“. *Passing*. Von Nella Larsen. Hg. Carla Kaplan. New York: Norton, 2007. 350-56.
- . Vorwort. *Their Eyes Were Watching God*. Von Zora Neale Hurston. New York: Harper & Row, 1990. vii-xiv.
- . Vorwort. *Their Eyes Were Watching God*. Von Zora Neale Hurston. New York: Perennial Library, 1990. x-xvii.
- Watkins, Mel. Rezension zu *The Color Purple*, von Alice Walker. *The New York Times Book Review*. 25. Juli 1982. *AliceWalker. Critical Perspectives Past and Present*. Hg. Henry Louis Gates, Jr. und Anthony Appiah. New York: Amistad, 1993.16-8.
- Wood, Barry. „Narrative Action and Structural Symmetry in *Pudd'nhead Wilson*“. *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. Von Mark Twain. Hg. Sidney E. Berger. New York: Norton, 2005. 336-47.
- Wright, Michelle M. „Nigger Peasants from France: Missing Translations of American Anxieties on Race and the Nation“. *Callaloo* 22.4 (1999): 831-52.
- Wright, Richard. Rezension zu *Their Eyes Were Watching God*, von Zora Neale Hurston. *Zora Neale Hurston. Critical Perspectives Past and Present*. Hg. Henry Louis Gates, Jr. und Anthony Appiah. New York: Amistad, 1993. 16-7.
- Whitman-Linsen, Candace. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Yarborough, Richard. „Strategies of Black Characterization in *Uncle Tom's Cabin* and the Early Afro-American Novel“. *New Essays on Uncle Tom's Cabin*. Hg. Eric J. Sundquist. Cambridge: Cambridge UP, 1986. 45-84.
- Young, John K. *Black Writers, White Publishers: Marketplace Politics in Twentieth-Century African American Literature*. Jackson: UP of Mississippi, 2006.

Zack, Naomi. *Race and Mixed Race*. Philadelphia: Temple UP, 1993.