

9. Blackness

Zur Problematik der Hautfarben im afro-amerikanischen Diskurs

Der namenlos bleibende Ich-Erzähler in Ralph Ellisons *Invisible Man* (1947) spricht zu Beginn des Prologs von einer Unsichtbarkeit, die ihn kennzeichne. Sie sei jedoch keine «matter of biochemical accident or my epidermis», sie hat also nichts mit der faktischen ›Dunkelheit‹ seiner Haut zu tun, sondern hänge lediglich mit den Sehenden selbst zusammen, und der «construction of their *inner eyes*» (S. 3). Der Erzähler führt die Unmöglichkeit, als subjektives Individuum in Erscheinung zu treten, auf die Weigerung seiner Umwelt zurück, ihn tatsächlich zu sehen:

Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me. (S. 3)

Die projektive Zuschreibung, die der Erzählerfigur widerfährt, wird als ein in mehrerer Hinsicht ›verzerrtes‹ Reflektieren gefaßt: Man sieht nur die äußere, dunkle, ›harte‹ Schale der Person, imaginäre Vorstellungen von ihr oder aber den gespiegelten Betrachter selbst. Der ›weiße‹ Blick prallt am Körper ab und wird verfremdet zurückgeworfen. Die dunkle Haut ist intransparent, eine leere, bloße Hülle, welche keinerlei ›Einblick‹ in die Befindlichkeit bietet.

Eine Analogisierung von Spiegel und ›schwarzer Haut‹ wird von Ellison im ersten Kapitel wieder aufgegriffen, als der Protagonist zusammen mit einer Gruppe anderer junger Afro-Amerikaner diskriminierend als «little shins» bezeichnet wird (S. 18). «Shine» wird generell als abwertender Begriff für «negro» verwendet; es ist als Kürzel aus «shoe shine» hervorgegangen, das insbesondere in den Südstaaten bis heute als Lebensunterhalt praktizierte Schuhe-

putzen und Schwärzen der Schuhe ‹weißer› Kunden durch ‹schwarze› Hände. Die glänzenden schwarzen oder braunen Schuhe und die Haut des Polierenden werden metonymisch gleichgesetzt – beide sind glänzend, ‹ledern› und dienen den ‹niederen› Tätigkeiten.

Sowohl die materiellen Farben Schwarz und Weiß an sich als auch die Vorgänge des ‹Schwärens› und ‹Weißens› fungieren als Leitmotive in *Invisible Man*. So sieht der Erzähler in einem New Yorker Schaufenster Schilder, die für Hautbleichprodukte werben: «You too can be truly beautiful [...] Win greater happiness with whiter complexion. Be outstanding in your social set» (S. 262). Bewußt wird die unter Afro-Amerikanern bis heute tabuisierte und schambesetzte Frage der Anwendung von Bleichmitteln thematisiert, «ointments guaranteed to produce the miracle of whitening black skin» (S. 262).¹

Die Odyssee durch New York auf der Suche nach Arbeit führt den *invisible man* zunächst in eine Fabrikationsanlage für Farben, welche fast ausschließlich reinweiße Farbe herstellt – «the purest white that can be found» (S. 202). In dieser auch allegorisch zu verstehenden Produktionsstätte von *whiteness* geschieht ihm bereits am ersten Tag ein unverschuldetes Unglück; die Temperaturregler fallen aus, und die riesigen weißen Farbkessel kochen über. Bewußtlos geworden und verletzt wacht der Protagonist später in der Krankenabteilung wieder auf: «Suddenly my skin itched, all over. I had on new overalls, strange white ones» (S. 231). Die überbrodelnde weiße Farbe hat seine Haut so stark verbrannt, daß er sich von Kopf bis Fuß in einem dicht abschließenden, keimfreien Behälter befindet und zudem in eine künstliche (und nicht zufällig weiße) Stoffhaut gewickelt ist.

In wochenlangen Torturen löst sich seine verbrannte alte Haut nach und nach ab: «My side began itching violently and I tore open my pajamas to scratch, and suddenly the pain seemed to leap from my ears to my side and I saw gray marks appearing where the old skin was flaking away beneath my digging nails» (S. 318). Ellison verwendet in seiner Beschreibung dieser sich ablösenden ‹grauen› Haut (die im Sinne der Farbmischung zwischen weiß und schwarz steht) bewußt das Verb «to flake», was wört-

lich ‹abblättern› heißt und so konnotativ das Abplatzen von alter Farbe impliziert: Der Protagonist durchläuft eine identitätsverändernde Metamorphose, welche seine ‹soziale Hautfarbe› verändert. Das Bild einer transformierenden Häutung wird durch den Gedanken beim Anblick der abgetragenen, alten Kleider verstärkt, die er nun endgültig ‹abwerfen› möchte: «I'd have to shed them» (S. 315). Das Weißens des jungen Mannes aus den Südstaaten in der nördlichen Metropole wird als ein gewaltsamer Prozeß geschildert, als ein konkreter Angriff auf die ‹schwarze› Haut, dem manifesten Ort seines ‹Andersseins›.

Die Geschehnisse verändern das Verhältnis zu seiner Haut, die als *pars pro toto* für seine gesamte Identität steht, von Grund auf. Im Verlauf des Romans wird sich der Erzähler mehrfach seiner gesamten Körperoberfläche bewußt, die er in Phasen psychischer Anspannung und innerem Wandel intensiv spürt. So heißt es etwa an einer Stelle: «My entire body started to itch, as though I had just been removed from a plaster cast and was unused to the new freedom of movement» (S. 499). Dem Protagonisten, inzwischen populärer Redner einer politischen Gruppe, kribbelt die Haut am ganzen Körper, nachdem er öffentlich mit einer anderen Person verwechselt wurde. Er assoziiert dieses Gefühl mit dem Befreitwerden aus einem engen Gipsverband, was die Situation im Krankenhaus aufnimmt, wo er tagelang in einem keimfreien Behälter liegen mußte. In einer späteren Szene, als er sich anonym inmitten eines Aufruhrs in den Straßen befindet, geht es ähnlich um die Infragestellung seiner von außen definierten Identität. Die Befreiung aus seiner öffentlichen Rolle erfährt er als lebendiges Stimuliertsein seiner Haut, als erhöhtes Bewußtsein der Kontaktfläche zwischen sich und der Umwelt: «I went into the crowd, walking slowly, smoothly into the dark crowd, the whole surface of my skin alert, my back chilled» (S. 550).

Als der Ich-Erzähler kurz nach seinem Unfall von der politischen Gruppe engagiert wurde, muß er mitanhören, wie eine Frau sich beklagt, daß seine Haut doch eigentlich nicht schwarz genug für die Rolle einer Symbolfigur sei: «So she doesn't think I'm black enough. What does she want, a black-face comedian? [...] Maybe she wants to see me sweat coal tar, ink, shoe polish, graphite. What

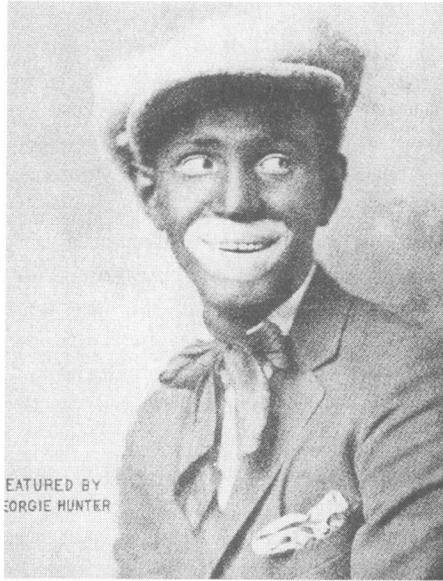


Abb. 31: *Black-face minstrel show* (Georgie Hunter «In the Town where I was born»)

was I, a man or a natural resource?» (S. 303) Die Schwärze soll als Zeichen der Authentizität dienen: je dunkler die Haut des Redners, desto glaubwürdiger dessen Zugehörigkeit zu den sozial Diskriminierten. Der Protagonist ist über diese Instrumentalisierung der «schwarzen» Haut empört. Denn es könnte ebensogut ein «Weißer» mit schwarzgetünchtem Gesicht seine Rolle übernehmen, wie es in den seit dem 19. Jahrhundert populären *black-face minstrel shows* üblich war (Abb. 31), in denen «schwarze» Sklaven systematisch von Hellhäutigen mit geschwärzten Gesichtern nachgeahmt und karikiert wurden (Pieterse 1992, S. 132 ff). In der impulsiven Weigerung, seinen Körper als «Naturrohstoff» mißbrauchen zu lassen, der kontinuierlich schwarze Farbstoffe absondert, steckt die ernüchternde Erkenntnis des performativen Charakters von Ethnizität, die nur nach stereotypen visuellen Attributen funktioniert. Die Vorstellung der Substanzabsonderung nimmt die frühen anthropologischen Theorien wieder auf, mit ihren abstrusen Vorstellungen der «Schwärze» als einer sich in der Haut befindlichen ölig-schlei-

migen Flüssigkeit, die durch Schwitzen an die Oberfläche drängt oder herausläuft.

Ebenso wie die dunkle Haut des politischen Redners strategisch eingesetzt werden soll, um Affekte bei den Zuhörern zu generieren, wird die «weiße» Haut einer jungen Frau als fetischisiertes Lockmittel für den Ich-Erzähler und seine afro-amerikanischen Gefährten eingesetzt, als die jungen Männer zum voyeuristischen Genuß des «weißen» Establishments miteinander boxen müssen, um so ein Stipendium auf einem College zu gewinnen. Vor Beginn des Kampfes werden sie öffentlich mit einer Frau konfrontiert, «a magnificent blonde – stark naked» (S. 19). Die Nackte, die mit dem Rücken zum «weißen» Publikum steht, vollführt vor den Jugendlichen einen zutiefst erotischen Tanz. Die Machtlosigkeit der afro-amerikanischen Männer wird aufs Brutalste inszeniert, indem ihnen ein unverfügbares sexuelles Objekt so präsentiert wird, daß sie es begehren müssen, und diese symbolische Degradierung als voyeuristisches Spektakel inszeniert wird.

Der plötzliche frontale Anblick der nackten Haut löst in den Jugendlichen intensive und widersprüchliche Reaktionen von Ohnmacht, unkontrollierter sexueller Erregung, Furcht und Scham aus. Der Ich-Erzähler spricht von starken Angst- und Schuldgefühlen: «I felt a wave of irrational guilt and fear. My teeth chattered, my skin turned to goose flesh, my knees knocked. Yet I was strongly attracted and looked in spite of myself. Had the price of looking been blindness, I would have looked» (S. 19). Was von Ellison hier beschrieben wird, ist jene Form des überwältigenden Fasziniertseins, die Wurmser als passive *Delophilie* bezeichnet hat (1993, S. 257). Der Drang zu schauen ist für die Person, die ihn erleidet, nicht nur zutiefst beschämend, sondern kann darin psychisch vernichtend sein – was die Formulierung «in spite of myself» belegt. Daß er bereit wäre, als Preis für den Anblick der nackten Frau den Augensinn zu opfern, deutet eine Überwältigung an, die dem Schema der archaischen Blendung entspricht. Geblendetsein steht mit einem Zuviel an Licht in Zusammenhang – was von Ellison hier mehr als ironisch gemeint ist, die westliche Ineinssetzung von Licht, Schönheit, Erkenntnis und «weißer» Haut pointierend.

Ellisons Destruktionsversuch des traditionellen Assoziationsfel-

des von Dunkelheit und Helligkeit und die Entblößung damit im Zusammenhang stehender Mechanismen führt dann aber dazu, daß das ›Weiße‹ zum Fremden und anderen gemacht wird. In der an den Boxkampf anschließenden Szene wird der Protagonist gezwungen, von ganz nahem die Haut eines ›Weißen‹ anzusehen, das Gesicht des bewußtlosen Patrons seines Colleges, den er als Dank für seine großen Geldspenden durch die Stadt chauffieren muß. Als dieser ohnmächtig wird, schleppt der Erzähler den Bewußtlosen in ein überfülltes Lokal. Dort wird er gegen seinen Körper geschubst; die Masse von «whiteness», die sich so vor ihm auftürmt, löst ein Schütteln des Entsetzens aus:

Then some of the milling men pushed me up against him and suddenly a mass of whiteness was looming two inches from my eyes; it was only his face but I felt a shudder of nameless horror. I had never been so close to a white person before. In a panic I struggled to get away. With his eyes closed he seemed more threatening than with them open. He was like a formless white death, suddenly appeared before me. (S. 86)

Die Perzeption der hellen Haut als formlose, leblose, befremdende Masse, als personifizierter Tod, parodiert jenen neugierig-distanzlosen Blick, mit dem die dunkle Haut erfaßt und beschrieben wird. Ähnlich wie bei Kafka oder Plath ist das Gesicht – insbesondere, sobald die Augen geschlossen sind – kein menschliches Antlitz, sondern bloße Materie, die ohne Empathie betrachtet wird.

Als der Protagonist in der überfüllten New Yorker *subway* gegen eine Frau gepreßt wird, starrt er «with horror at a large mole that arouse out of the oily whiteness of her skin». Das hervorstechende Muttermal auf der ölig-weißen Wange der Frau sieht aus wie ein «black mountain sweeping out of a rainwet plain» (S. 158). Im Gegensatz zu solchen Negativbeschreibungen heller Haut wird die dunkle durchweg als anziehend geschildert, wenn auch nicht ohne ironische Stereotypisierung. So bittet ihn seine ›weiße‹ Geliebte – die er selbst als «a leathery old girl» bezeichnet hatte –, «lie back and let me look at you against that white sheet. You're beautiful, I've always thought so. Like warm ebony against pure snow» (S. 520). Indem sie den Kontrast von ›schwarzer‹ Haut und weißem

Laken inszeniert, macht sie die Haut zu einem fetischisierten Objekt ihres exotisierenden Begehrens. Der klischeehafte, das Märchen von *Schneewittchen* parodierende Vergleich mit Ebenholz und Schnee transformiert den Akt der Wahrnehmung einer realen Person in einen ästhetischen Eindruck. *Whiteness* hingegen, so der *invisible man* dann auf einer der letzten Seiten des Romans, «is not a color but the lack of one» (S. 588).

An die Idee der hellen Haut als ›Mangel‹ knüpft John Edgar Widemans Roman *Sent for You Yesterday* (1983) an, indem er eine Figur entwirft, deren Haut gar keine Pigmente enthält: Brother Tate ist Albino und daher in vieler Hinsicht eine symbolische Gestalt. Denn in einer Gesellschaft wie den USA, in der das Wort *color* zum Synonym für *race* geworden ist (beispielsweise in der positiven Ingroup-Bezeichnung *people of color*), macht die Absenz jeglicher Farbe den Körper zu etwas für Deutungen radikal Offenem. Wideman wirft die anthropologische und ideologische Frage von ›Farbigkeit‹ und ›Farblosigkeit‹ für die Identität ihrer Träger auf, indem er eine afro-amerikanische *community* beschreibt, in deren Mitte das Paradox eines *white blackman* lebt. Es heißt, sein Farbmangel mache ihn «less nigger and more nigger at the same time» (S. 17). Brother Tate ist «more nigger», weil sich an ihm exemplarisch zeigt, daß die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe nicht an Hauttönung gebunden ist, sondern kulturell bestimmt ist. Brother fehlt das eigentliche Merkmal, er gilt aber trotzdem ungefragt als zugehörig. Von Wideman wird so, radikaler als in der *color-line fiction*, gezeigt, inwieweit ein Konzept von ›Rassen‹, das auf Sichtbarkeit und Eindeutigkeit von Hauttönen setzt, von vornherein versagen muß. In diesen Romanen, die von der Jahrhundertwende bis in die 30er Jahre besonders populär waren, gibt sich ein «quadroon» oder «octoroon» (jemand mit einem Viertel bzw. Achtel ›schwarzen Blutes‹) bewußt als ›weiß‹ aus, um einen höheren sozialen Status zu genießen. Das Annehmen einer anderen ethnischen Identität, wie in der *mulatto fiction* im Transfer über die *color line* als Handlungsmotiv eingesetzt, wird als (*racial*) *passing* bezeichnet, wobei auf die Doppeldeutigkeit von ›to pass‹ – ›als jemand anders durchgehen‹ und ›dahinscheiden‹ – angespielt wird.²

Die während der Sklaverei durchgesetzte sogenannte *one-drop rule* besagt, daß qua Gesetz jeder Amerikaner als *colored* gilt, sofern er nur einen einzigen Tropfen ‹schwarzes Blut› besitzt. Von der Angst einer Kontamination des ‹weißen Genpools› getrieben, gibt diese dichotome Logik vor, sich auf differenzierbare Hautfarben zu beziehen. Sie geht jedoch in der Tat über eine visuelle Epistemologie weit hinaus, so daß *color* mit der Metapher des Blutstropfens zum bloßen Konstrukt von Differenz gerinnt. Bis heute gibt es in den Vereinigten Staaten vom Gesetz her keine doppelte ‹Rassenidentität›. Je nach Bundesstaat wird die Nachkommenschaft entweder automatisch der Mutter, dem Vater oder dem afro-amerikanischen Elternteil zugerechnet.³ Die Konstrukte von ‹Schwarz› und ‹Weiß› etablieren in den USA so eine binäre Struktur des Denkens, eine ‹epidermal hierarchy›, welche ‹equates the racial body with a perceptible blackness, while defining, in its absence, whiteness as whatever an African blackness is not› (Wiegman 1995, S. 8 f). So läßt sich fast sagen, daß das individuelle Körperschema im Verlauf der Sozialisation durch ein ‹racial epidermal schema› ersetzt wird (Fanon 1967, S. 112).

Es ist demnach evident, daß der Stellenwert und die vielfältigen Funktionen von Hauttönungen in der afro-amerikanischen Literatur weit über ein konventionelles Schema der Farbsymbolik oder über die Vermittlung von individuellen Charaktereigenschaften hinausgehen. Immer geht es auch um die in Frage stehende Identität der Figuren und um die mit den Hauttönungen in Verbindung gebrachten sozialen Hierarchisierungen und Wertungen. Während in frühen Texten die Helden und Heldinnen oftmals sehr hellhäutige *mulattos* waren – was von Alice Walker als ‹colorism› bezeichnet und zu Recht kritisiert wird (S. 290) –, treten in den Romanen der letzten Jahrzehnte, insbesondere in der Literatur von Autorinnen, zunehmend besonders dunkelhäutige Hauptfiguren auf. Bewußt werden Schwärze und afrikanische Gesichtszüge als positive ästhetische und sinnliche Kategorien etabliert.

Bei Wideman wird immer wieder die Vorstellung thematisiert, in einer spezifisch getönten Haut wie in einem Sack ‹zu stecken›. So heißt es etwa, der Albino Brother Tate sähe aus wie ‹dead in that bag of white skin› (S. 36), sein Sohn Junebug ist ‹traveling in a bag

of skin› (S. 145) oder Junebugs Geschwister ‹run around black and shining in their skins› (S. 141). Die Haut umhüllt in diesen Körperbildern das Selbst unweigerlich, sie gibt eine determinierende Identität. Das Moment des Eingesperrtseins in die Haut wird von Wideman besonders drastisch im Hinblick auf die Hautfarbe formuliert, deren Bewußtsein zu einer ‹tödlichen Krankheit› werden kann: ‹color can be a cage and color consciousness can become a terminal condition.›⁴ Wideman nimmt hier vielleicht sogar explizit auf den Titel des Romans *In the Castle of My Skin* (1953) des afro-karibischen Autors George Lamming Bezug, wo ebenfalls die dunkle Haut im Bild des ‹Schlosses› nicht nur als Berge, sondern auch als das unentrinnbarste Gefängnis bestimmt wird. Die Haut ist die primäre Instanz, welche die Menschen individuiert und eine abgeschlossene Welt ‹um sie herum› bildet. So betont der Erzähler in *Sent for You Yesterday* beim Beschreiben der Straße, in der er aufwuchs, daß die Haut (und ihre individuelle Farbe) die erste und grundlegendste Welt sei, welche die Menschen voneinander separiert:

The life in Cassina Way was a world apart from Homewood and Homewood a world apart from Pittsburgh and Pittsburgh was the North, a world apart from the South, and all those people crowded in Cassina Way carried the seeds of these worlds inside their skins, black, brown and gold and ivory skin which was the first world setting them apart. (S. 21)

Brother Tate ist in dieser Straße aus goldenen, braunen und schwarzen Tönen ein Ausgestoßener, ‹ugly as sin› mit einer Haut, ‹wrinkled like a plucked chicken› oder ‹colorless pie dough› (S. 36).

Wideman greift bei den Diffamierungen, denen Brother und sein Sohn Junebug (ebenfalls ein Albino) unterworfen sind, auf eine lange Kulturgeschichte der Ausgrenzung zurück. Insbesondere in afrikanischen, südamerikanischen und indianischen Kulturen – also in jenen, in denen ihr eklatantes ‹Farbmanko› sofort ins Auge sticht – sind Albinos traditionell besonderem Aberglauben unterworfen gewesen. Sie wurden in vielen Religionen als übermenschlich angesehen, die normalen sozialen Regeln galten für sie nicht.

So wurde ihnen verboten zu heiraten, sie wurden aus der Gesellschaft verstoßen, vielfach wurden sie sogar direkt nach der Geburt getötet. Das Verhältnis zu ihnen schwankte zwischen Scham (besonders seitens der Eltern), Mißachtung und bevorzugter Behandlung, weil man annahm, daß sie unter einem besonderen göttlichen Schutz standen oder daß es sich bei ihnen um auferstandene Tote handelt (Robins 1991, S. 180 ff). In der sehr frühen westlichen Anthropologie wurde angenommen, daß Albinos nur in außereuropäischen Kulturen auftreten. Man glaubte sogar zeitweilig, daß sie eine eigene Rasse darstellen.⁵ Ein Bezug zu den pigmentarmen Personen der eigenen Kultur wurde über Jahrhunderte hinweg nicht hergestellt. Erstmals in Buffons *Histoire naturelle* (1777) wird die These entwickelt, daß der Albinismus nur eine individuelle Variante innerhalb der Spezies sei, eine genetische biochemische Störung, wie man heute sagt. Erst jetzt wird die Übereinstimmung mit gleichen Erscheinungen unter Europäern erkannt; der Albinismus scheidet fortan aus der Diskussion über ‹Rassen› aus (Kutzer 1990, S. 205 ff).

Trotz dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse über das Vorkommen von Albinos, die Gründe ihres Pigmentmangels und der damit einhergehenden Entmythisierung sind die Ängste und Verunsicherungen, die die Geburt eines solchen Kindes auslöst, auch heute nicht gänzlich aus der Welt. Nicht zufällig wächst Brother bei Adoptiveltern auf; sein Sohn Junebug wird aus der Gemeinschaft seiner Geschwister ausgestoßen und im Alter von fünf Jahren von ihnen sogar getötet. Die Mutter Junebugs, ‹a coal-black beautiful woman named Samantha› (S. 17), versucht den Haß ihrer anderen Kinder auf den Außenseiter zu verstellen. Auch sie aber war durch die Geburt eines Kindes, aus dem, wie sie sagt, die Farbe ausgelaufen ist, traumatisiert. Sie erklärt sich die Ablehnung der Geschwister durch die Schwierigkeit, den Albino überhaupt zu sehen – geschweige denn, ihn als verwandt anzuerkennen:

It's just children scared by something they ain't never seen. Junebug is a warm lump against her shoulder. A part of herself drained of color, strangely aglow. Her children don't understand yet. Perhaps they can't see him. Perhaps they look through his transparent skin and see only the

pillow on which she's propped his head. She lowers her gaze to his pale, wrinkled skin, his pink eyes, then stares across him to their dark faces. (S. 138)

Als Samantha Brother das erste Mal gesehen hatte, glaubte sie, es handle sich um einen Geist oder Wiedergänger, der vor ihrer Tür stand. Wideman spielt hier implizit auf die umgangssprachliche Bezeichnung ‹spook› an, dem *slang*-Ausdruck für ‹a black person› (Thorne 1991, S. 487). Indem ein ‹weißer Schwarzer› so bezeichnet wird, dreht sich die Ironie, einen ‹Schwarzen› als helles Gespenst zu bezeichnen, um, so daß sich die wörtliche Bedeutung plötzlich reetabliert.

Ungeachtet des Mangels an Farbe erkennt Samantha die eindeutig afrikanischen Züge in Brothers Gesicht, als er vor ihr steht: ‹He was white, a color she hated, yet nigger, the blackest, purest kind stamped his features› (S. 131). Obwohl sie eigentlich bewußt nur die dunkelhäutigsten Männer auswählt, ‹because in her Ark she wanted pure African children› (S. 134), wird Brother noch am gleichen Tag ihr Liebhaber. Das Berühren seiner farblosen Haut wird für Samantha zu einem ambivalenten Erlebnis, nicht frei von Angst und Ekel:

She could see through his skin. No organs inside, just a reddish kind of mist, a fog instead of heart and liver and lungs. She was afraid his white sweat would stain her body. [...] As soon as he left she inspected every square inch of her glossy, black skin in the piece of mirror hung on the bathroom door. (S. 134)

Die irrationale Angst, daß der ‹weiße› Schweiß Brothers an ihr klebenbleiben würde – eine ironische Umkehrung der alten diffamierenden Vorstellung, daß dunkle Haut ‹abfärbt›! –, läßt Samantha jeden Fleck ihrer dunkel glänzenden Haut absuchen, nachdem er gegangen ist. Am nächsten Morgen liest sie, um sich zu beruhigen, in der öffentlichen Bibliothek alles über ‹Melanin› und ‹Disorders of Melanin Pigmentation› nach. Sie erfährt, daß die pigmententhaltenden Zellen – die Melanozyten – neuroektodermaler Abkunft sind (d. h. aus der äußeren Schicht der Keimzelle stammen).

Sie wandern vor dem dritten Schwangerschaftsmonat in die Haut, zwischen Oberhaut und Dermis, in die Augen, in den Eingeweide-trakt und ins Gehirn, wo sie sich ablagern. Samantha leitet aus diesen Informationen eine ganz eigenwillige Theorie davon ab, was Schwärze eigentlich ist:

She read the words again, this time listening to their sound and dance and understood that melanocytes, the bearers of blackness, descended from royalty, from kings whose neural crest contains ostrich plumes, a lion's roar, the bright colors of jungle flowers. Even before birth, before the fetus was three months old, the wanderlust of blackness sent melanocytes migrating through the mysterious terrain of the body. Blackness seeking a resting place, a home in the transparent baby. Blackness journeying to exotic places with strange-sounding names. [...] Blackness would come to rest in the eyes; blackness a way of seeing and being seen. [...] Blackness something to do with long journeys, and eyes, and being at the vibrating edge of things. (S. 135)

Zu diesem Verständnis, daß *blackness* schlicht eine Art zu sehen und gesehen zu werden ist, kommt Samantha jedoch erst, nachdem sie all das, was sie in der Schule an biologisch-rationalistischen Erklärungsmustern über «Rassen» gelernt hatte, aus ihren Gedanken vertreibt und sich die Worte laut vorliest, so daß sie ihr schließlich Sinn machen. Impliziert wird so – gerade indem Wideman den medizinischen Text als Paradigma des 20. Jahrhunderts zur Basis nimmt – eine vom westlichen Verständnis «objektiver Rassendifferenzen» abweichende, spezifisch afro-amerikanische Form des Wissens und Verstehens. Von der «royalty» und «wanderlust of blackness» und der Reise «to exotic places with strange-sounding names» zu sprechen, ist zwar faktisch eine Mißinterpretation biologischer Zusammenhänge und ihrer Terminologie, aber zugleich auf symbolischer Ebene eine Umdeutung des Status afro-amerikanischer Identität. Es ist eine positive Neubestimmung, in der Eigenschaften wie Mobilität, Aktivität und Vitalität als essentiell «schwarze» Besonderheiten bestimmt werden, die auch nicht zufällig mit den Konnotationen von «colorful» übereinstimmen. Als Samantha dann über «Disorders of Melanin Pigmentation» nach-

liest, ist sie beruhigt zu erfahren, daß Brother «the healthy type» sei und daß Albinismus generell nicht ansteckend ist – daß sein Pigmentmangel also keine Hautkrankheit darstellt.⁶ Brother besitzt trotz seiner objektiven Farblosigkeit «enough blackness in his body», um der bleichen Haut etwas entgegenzusetzen. Hier wird deutlich, daß das, was von ihr als *blackness* definiert wird, eine innere Kondition darstellt, die keiner visuellen Manifestation bedarf.

Ein anderer Protagonist reflektiert darüber, ob es eine erste, grundlegende Farbe gibt, auf der alle anderen wie weitere Schichten aufliegen. Während er im Morgengrauen auf seine Kollegen wartet, betrachtet er zunächst den Morgenhimmel, dann seine durch Schuhcreme geschwärzten und mit unzähligen Flecken übersäten Arbeitstiefel und bezieht die Frage schließlich auf die Haut Brothers. Hierin liegt (gerade wegen ihres rhetorischen Umwegs) implizit die Frage nach dem Ursprung der Menschheit zugrunde – danach, welche Farbe die «first color» darstelle:

What was the right color of the sky? The first color? Did it start one color before it began going through all those changes? Was it one thing or the other? Blue or white or black or the fire colors of dawn and sunset the first day it was sky? You could use a chisel on his shoes and never get down to the first color. Carl's friend Brother was like somebody had used a chisel on him. A chisel then sandpaper to get down to the whiteness underneath the nigger. Because the little bugger looked chipped clean. Down to the first color or no color at all. Skin like waxed paper you could see through. (S. 62 f)

Er imaginiert, daß sich unter den dunklen Hautpigmenten eine helle Hautschicht befindet. Die «whiteness underneath the nigger» wird zwar als «the first color» identifiziert; sie ist aber nicht gleichzusetzen mit der Hautfarbe der sogenannten «Weißen», sondern besitzt eigentlich gar keine Farbqualitäten. Diese Form von *whiteness* als Farblosigkeit, wie Brothers transparente Haut sie aufweist, müsse bei einem Nicht-Albino erst durch ein «Abklopfen» der Farbpigmente mit einem Meißel freigelegt werden. Die Farbe der Haut liegt diesem poetischen Bild zufolge auf einem neutral imaginierten Grund auf.

Wideman nimmt so auf verschiedene kulturelle Kontexte Bezug: zum einen auf die seit der sogenannten Polychromiedebatte des 19. Jahrhunderts bekannte Tatsache, daß die griechischen Statuen ursprünglich bemalt waren und daß das, was uns als reinweiße Marmorskulpturen im Museum gegenübersteht, in der Antike mit einer bunten Farbschicht überzogen war – wodurch die Frage nach dem ›Ursprung‹ der Menschheit wesentlich verkompliziert! Des weiteren impliziert das Bild auf sarkastische Weise die diffamierende Vorstellung, daß die Schwärze der Menschen mit afrikanischer Abstammung bloßer äußerlicher ›Dreck‹ sei, der abwaschbar ist. Entsprechend gab es im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine Reihe von Werbeillustrationen für Waschmittel und Seifen, in denen ein Dunkelhäutiger dem Weißgewaschenen das Reinigungsprodukt hinhält oder ein ›Weißer‹ versucht, den Dunkelhäutigen zu waschen bzw. zu entfärben (Pieterse 1992, S. 195 ff). Farbigkeit wird im obigen Bild hingegen nicht als eine Form von Degeneration oder Befleckung, sondern als eine notwendige Schicht für das Vorhandensein von Subjektivität bestimmt. Brother, dem diese subjektivierende Schicht fehlt, hat keinen eigentlichen Kern von Identität. Er ist Projektionsfläche für die Wünsche und Ängste der anderen: Nicht umsonst fehlt ihm ein individualisierender Name, und er ist nahezu stumm. Brother ist farblos, stimmlos und namenlos – hier wird somit negativ das kondensiert, was Wideman als «sense of identity» bestimmt: daß Identität im generellen und afro-amerikanische Identität im speziellen etwas sei, «what is fragmentary, what is discontinuous, more and more so» (Coleman 1989, S. 158).

Wie bereits angedeutet, ist für das Verhältnis des Albinos zu den anderen Romanfiguren die Vorstellung zentral, daß es allein die Pigmente sind, die den Blick am Hindurchsehen durch die Haut in den Körper hinein normalerweise hindern. Brothers «unsettling lack of color» (Wideman 1988b, S. 134) beunruhigt und erschreckt seine Umgebung; zugleich geht eine heimliche Faszination von dem Mann mit der transparenten Haut aus. Der Ich-Erzähler benennt ebenfalls die Angst, durch Brother hindurchzusehen – unter seine Haut zu blicken – und damit einhergehend die Schwierigkeit, ihn überhaupt mit dem Blick zu fokussieren:

If you looked closely Brother had no color. He was lighter than anybody else, so white was a word some people used to picture him, but he wasn't white, not white like snow or paper, not even white like the people who called us black. Depending on the time of day, on how much light was in a room, on how you were feeling when you ran into Brother Tate, his color changed. I was already a little afraid of him, afraid I'd see through him, under his skin, because there was no color to stop my eyes, no color which said there's a black man or a white man in front of you. I was afraid I'd see through that transparent envelope of skin to the bones and the guts of whatever he was. To see Brother I'd have to look away from where he was standing, focus on something safe and solid near him so that Brother would hover like the height of a mountain at the skittish edges of my vision. (S. 15)

Die Pigmente sind dasjenige, was den Blick aufhalten und die Person in ein duales Schema einordnen würde. Die Präsenz eines ›farblosen Schwarzen‹ hingegen radikalisiert die Frage nach dem Ort der ›Rasse‹ im Körper, der nicht die Haut sein kann, wenn Brother auch ohne die signifikante Farbe als Afro-Amerikaner gilt. Seine Einordnung als ›Weißer‹ versagt, weil seine Haut anders ›weiß‹ ist und die Tönung je nach Lichteinfluß und gewähltem Blickwinkel changiert.

Auf einer anderen Bedeutungsebene wird das Vorhandensein von Pigmenten mit einem psychischen Schutz gleichgesetzt, der vor dem Einblick in die ›innere Essenz‹ bewahrt. Brothers Mangel an Farbe, der dazu führt, daß man durch seine Haut unwillkürlich hindurchsieht, wird somit auch als ein Moment von Fragilität und Substanzlosigkeit verstanden. Im Inneren des transparenten Mannes wird kein ›Kern‹ sichtbar, sondern lediglich eine undefinierte Masse. Brother selbst wünscht sich in einer der seltenen Sequenzen, in der seine eigenen Gedanken wiedergegeben werden, daß er seine «nakedness», «the bare white» (S. 174) vor den Blicken der anderen verbergen und schützen könnte. Wie sich in diesem Buch bereits mehrfach andeutete, analogisiert eine lange physiognomische und literarische Tradition Helligkeit und Transparenz der Haut mit Empfindsamkeit und einem positiven Durchscheinen der Emotionen. Da die dunkle Haut (aus ›weißer‹ Perspektive) als undurchdringlich interpretiert wird, sich weniger sichtbar verän-

dert und dadurch auch nicht semiotisierbar ist, wird sie oftmals als verhüllend gedeutet – sie wird zur *hide* (dem anderen englischen Wort für Haut) im wörtlichen Sinn. Auch daß *color* seinen Ursprung in dem lateinischen Verb *celare* (verstecken) hat, weist auf die Vorstellung hin, daß Farbpigmente die zugleich bergenden und verbergenden Substanzen der Körperoberfläche sind.

Wideman greift ein solches Deutungsmuster der verbergenden «farbigen» und unwillkürlich enthüllenden hellen Haut auf, wenn er über eine sehr hellhäutige Afro-Amerikanerin schreibt: «Her hand was brown as it ever got and that no browner than a cup of milk mixed with a tablespoon of coffee. Not even brown enough to hide the pink flush after it had been sloshing all morning in a sinkful of soap and dishes and pots and pans» (S. 31). Ihre Haut, die zu hell ist, um das Erröten der Hände zu verbergen, welches durch zu langes Abwaschen entstand, würde sie dafür qualifizieren, in einer «blue-vein society» Mitglied zu werden. Diese zwischen dem späten 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts existierenden Eliteclubs der afro-amerikanischen Oberschicht – oft auch als *bon ton societies* bezeichnet – nahmen nur Mitglieder auf, deren Haut hell genug war, um die Adern hindurchschimmern zu lassen. Es gab vielzählige Tests, die den Eintritt in die *societies* reglementierten, wie den sogenannten *paper bag test* – die Haut mußte heller sein als der Farbton einer braunen Einkaufstüte – oder den *wooden door test* – durch die Tür durften nur diejenigen in die Kirche oder den Versammlungsort eintreten, deren Hautton heller war als die Farbe des Holzes (Russell u. a. 1992, S. 24 ff). Dieser inhärente Rassismus mit seiner Fixiertheit auf Hellhäutigkeit und Transparenz wurde ironisch oft auch als «blue veinism» bezeichnet, wobei auf die akustische Doppelbedeutung von *vein* (Ader) und *vain* (eitel) ange spielt wurde.

Wenn eine Figur in Zora Neale Hurstons Roman *Their Eyes Were Watching God* (1937) als ein «lucky man» bezeichnet wird, da seine Frau so hellhäutig ist, daß man sofort die Spuren auf ihrer Haut sieht, wenn er sie schlägt (S. 140 f), so ist dies ein weiteres Vorurteil, das mit der Helligkeit der Haut in Zusammenhang steht: daß man auf ihr, im Gegensatz zur dunklen, Spuren hinterlassen kann, die von der Macht zeugen, die man über das Objekt ausübt. In *Sent for*

You Yesterday hingegen werden die «blue bruises showing through so plain on Junebug's skin» (S. 139), die von den Mißhandlungen durch seine Geschwister zeugen, für Samantha zum schmerzhaften Zeichen ihrer Hilflosigkeit, die Gefühle für ihren Albinosohn und die anderen Kinder, die ihn hassen, in Einklang zu bringen.

In der frühen Anthropologie wurde immer wieder die These aufgestellt, daß die «schwarze» Haut dicker als die «weiße» sei, was mit einem ganzen Arsenal negativer Deutungen (insbesondere der Gefühllosigkeit und Dumpfheit) korrespondierte (Blankenburg 1996, S. 134; Gilman 1985, S. 114). Wideman kehrt dies um, indem er die helle Haut – in ihrer Extremform des Albinismus – als zu dünn und essenzlos charakterisiert. Es wird deutlich, inwieweit nicht nur die attribuierte Farbe, sondern die gesamte Deutung der Haut sozial geprägt ist – und sogar ihre Dicke: In *Damballah*, einem der anderen Teile der *Homewood*-Trilogie Widemans, geht dies so weit, daß es über einen als Sklaven in die USA verschleppten Afrikaner heißt: «he could feel the air of this strange land wearing out his skin, rubbing it thinner and thinner» (Wideman 1988a, S. 18). Wideman bedient sich des Motivs der Haut in einer originären und vielschichtigen Weise. Er verfolgt nicht nur Morrisons Projekt einer Dekodierung der «denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify» (1992, S. 6), sondern hinterfragt auf verschachteltem Wege zudem Konzeptionen von *whiteness* und Albinismus.

Because I was dark I was always being plastered with Vaseline so I wouldn't look so ashy. Whenever I had my picture taken they would pile a whitish powder on my face and make the lights so bright I always came out looking ghostly. My mother stopped speaking to any number of people because they said I would have been pretty if I hadn't been so dark. Like nearly every little black girl, I had my share of dreams of waking up to find myself with long, blond curls, blue eyes, and skin like milk. (Marshall 1983, S. 78 f)

In vielen Kulturkreisen gibt es eine Präferenz für helle, milchähnliche Haut besonders bei Frauen, wie es in dieser Passage aus Paule Marshalls autobiographischer Erzählung *Reena* (1983) schmerz-

haft deutlich wird. Dies ist auch in Kulturen der Fall, die vor der europäischen Kolonisierung der afrikanischen und amerikanischen Subkontinente (und der damit gewaltsam durchgesetzten Hierarchisierung hellerer Hauttypen) eine solche Priorisierung des ›Weißen‹ vornahmen – beispielsweise bei den Azteken, im frühen Japan, Indien oder vielen arabischen Kulturen. Helle Haut gilt als Merkmal für die Zugehörigkeit zu höheren Schichten, als Indiz für Jugend und Unberührtheit. Rationalisierungsversuche wie die Behauptung, daß die Haut von Frauen nach einer Schwangerschaft deutlich nachdunkle, die helle Haut somit Jungfräulichkeit signalisiere und den Mann dadurch ›instinktiv‹ anziehe, können auf diese Phänomene nur zum Teil eine Antwort geben (Russell u. a. 1983, S. 71 ff; Frost 1990). Auch die gängige Behauptung, daß Frauen genetisch eine hellere Haut besitzen als Männer, ist biologisch unzutreffend (Brownmiller 1984, S. 132).

In einer multikulturellen Gesellschaft wie den USA, in der faktisch alle erdenklichen Hauttönungen nebeneinander vorkommen – und die für die vorliegende Studie daher besonders aufschlußreich ist –, ist auch die Privilegierung hellerer Hauttypen innerhalb ethnischer Gruppen zum politischen Problem geworden, das aufgrund seiner Brisanz weitgehend undiskutiert bleibt. In der afro-amerikanischen Kultur wird der Statusgewinn, der mit einer helleren Haut einhergeht, höchst ambivalent bewertet. Er wird überschattet durch die unterschwellige Legitimierung der Vergewaltigungen von Sklavinnen, die bis heute primäre Ursache für die große Zahl von Mischlingen. Denn nachweislich kommt die *miscegenation* (Rassenmischung) zwischen *Colored* und *Whites* nach dem amerikanischen Bürgerkrieg und der Abschaffung der Sklaverei nahezu völlig zum Erliegen und nimmt erst im Laufe dieses Jahrhunderts langsam wieder zu (Williamson 1980).

Während es ab der Mitte des letzten Jahrhunderts mit den sogenannten *mulattos* zeitweilig offiziell eine zusätzliche Gruppe von *brown Americans* gab, die in den Volkszählungen separat erfaßt wurde (und die laut Zensus von 1915 drei Viertel aller Nicht-Weißen ausmachte!), wurde nach 1920 diese dritte Kategorie wieder aufgehoben, so daß die alte Opposition *White* und *Colored* erneut bestimmend wurde (S. 113 f). Alles Nicht-›Weiße‹ wurde – und

wird – in die Kategorie der ›anderen‹ eingeordnet. Auf amerikanischen Volkszählungsformularen gibt es bis heute nur eine Kategorie für «African American», während etwa für «Asian American» neun verschiedene Varianten ankreuzbar sind. Im Gegenzug zu dieser gesetzlichen Homogenisierung aller African Americans werden innerhalb der *community* Hauttönungen und -konsistenzen bis in kleinste Schattierungen als differenzmarkierend verstanden, was sich an den unzähligen Bezeichnungen für Hautfarben ablesen läßt. Wenn in der ›weißen‹ Kultur in der Regel als erstes Haar- und Augenfarbe dafür herhalten, das Äußere einer Person zu skizzieren, ist es hier der Farbton der Haut. Eine Untersuchung aus den 40er Jahren ergab beispielsweise, daß unter afro-amerikanischen High School-Schülern 145 Begriffe für verschiedene Hauttöne im Umlauf waren (Parrish 1946). Zahlreiche andere Studien belegen diese auffällige Vielfalt, die von Soziologen, genau wie von Medizinern, zumeist in die drei ›Grundtöne‹, *yellow*, *brown* und *black* unterteilt werden, um dann weiter in Bezeichnungen wie *dark brown*, *plain brown*, *light brown*, *high yellow*, *blue black* oder *jet black* differenziert zu werden (K. Johnson 1973; Hughes/Hertel 1990; Hurston 1985).

In der afro-amerikanischen Literatur, insbesondere in der von Autorinnen, erfüllen die detaillierten, oft spielerischen und erfindungsreichen Beschreibungen der Komplexion eine Vielzahl von Funktionen: Neben der offensichtlichsten, daß sie das physische Äußere der Protagonisten möglichst individuell und anschaulich wiedergeben, sollen sie Brita Lindberg-Seyersted zufolge auch die «gradual ›amalgamation‹ of the races» und die «social class» einer Figur indizieren. Die für den vorliegenden Kontext hervorzuhebende Funktion ist jedoch die «esthetic function», nach welcher der literarische Text mittels der oft sehr sinnlichen Hautbeschreibungen «an element of strong physical pleasure» erhält (1992, S. 55). Die Metaphern und Analogien, mittels deren die Haut beschrieben wird, entstammen oft dem Bereich der Nahrungsmittel (Süßspeisen, Gewürze, Nüsse, Honig oder Kaffee), aber auch dem der Mineralien (Sand, Erde, Kohle) und der Pflanzen- und Tierwelt. Bei Morrison – die hier exemplarisch für diesen Zusammen-

hang stehen soll – geht das Assoziationsfeld noch über diese Bereiche materieller Kultur hinaus.

So hat ein Protagonist ihres Romans *Tar Baby* (1981) Haut «as dark as a riverbed» (1982b, S. 113), eine Frau besitzt «skin like tar» (S. 45), eine andere «midnight skin» (S. 299), die besonders hellhäutige Hauptfigur Jadine einen Teint von der Farbe eines Naturschwammes – «a natural sponge» (S. 131) – und «raw silk thighs the color of natural honey» (S. 272). In *Sula* (1973) hat ein Mädchen Haut, «the color of wet sandpaper», während ihre Freundin als «a heavy brown» charakterisiert wird (1982a, S. 52). In *Song of Solomon* (1977) zeichnet sich eine Figur durch «lemony skin» (1987, S. 14) aus; in *The Bluest Eye* hat ein Mädchen «something summery in her complexion» (1972, S. 53) und die Haut eines Mannes besitzt «the pale, cheerless yellow of winter sun» (S. 52). Umschreibungen wie diese, die Bezug nehmen auf die Natur, den Himmel und die Jahreszeiten, auf edle Textilien und Schmirgelpapier ebenso wie auf Früchte, Honig und vieles mehr, sind bei Morrison bewußt gesetzt und kehren im Verlauf der Romane mehrfach wieder. Im Gegensatz etwa zu den Vergleichen für die Haut des Albinos bei Wideman handelt es sich, trotz ihrer Plastizität, nicht nur um subjektive Eindrücke, die Assoziationen und Projektionen widerspiegeln. Es sind vielmehr «objektive» Farbqualitäten, die zwar mit einer bildhaften Sprache beschrieben werden, aber gleichzeitig in sich konsistent sind. Es sind individualisierende und keine typisierenden Hauttöne, um die es Morrison geht.

Die Autorin, so läßt sich pointiert sagen, gibt ihren Protagonisten nicht nur sprechende, ungewöhnliche und ironische Namen (beispielsweise «Milkman Dead» oder «Guitar»), deren Entstehung immer auch Teil der von ihr erzählten Geschichte ist. Vielmehr läßt sie die individuelle Haut zu einem Eigennamen werden, der den eigentlichen sogar ersetzen kann, wenn etwa die Rede ist von «the pale yellow woman» (1982a, S. 20), «this sponge-colored girl» (1982b, S. 213), «the chocolate eater» (S. 289), «a high-yellow dream child» (1972, S. 52) oder «this thin lemon-yellow woman» (1987, S. 137). Namen besitzen in der afro-amerikanischen Kultur evidenterweise eine wichtige Rolle, da die in einen fremden Kontinent Verschleppten mit ihren Wurzeln oft auch ihren

Familiennamen verloren, was Morrison in einem Interview als «a huge psychological scar» bezeichnet (Leclair 1993, S. 375). Die neuen Namen sind den Sklaven zumeist von den Plantagenbesitzern gegeben worden, zuweilen handelt es sich gar um deren Namen. In der neueren afro-amerikanischen Kultur werden viele dieser aufgezwungenen *slave names* durch selbstgewählte, freiwillig angenommene Namen ersetzt. Diese Selbsttaufe, die bei der Wahl des Namens meist auf die individuelle Geschichte oder auf persönliche Eigenschaften Bezug nimmt, ist Morrison zufolge so immer auch ein Stück Identitätsrückgewinnung, «because it reflects something about you or your own choices» (S. 135). Unter diesem Blickwinkel erhält die Vielzahl an sprechenden Namen in der afro-amerikanischen Literatur allgemein, und bei Morrison im speziellen, ihre besondere Bedeutung. Bei Morrison werden keine «Typen» beschrieben, so daß (wie bei den realistischen Erzählern des 19. Jahrhunderts, aber auch in der frühen afro-amerikanischen Literatur) Alter, Geschlecht und soziale Schicht durch bestimmte Hauttöne kodiert sind. Helle und dunklere Haut, «sommerliche» oder «winterliche» Komplexion sind nicht von vornherein hierarchisch gewertet. Das Begehren nach möglichst heller Haut, um die damit im Zusammenhang stehenden Privilegien zu erlangen – was Morrison negativ als «color fetish» bestimmt (1992, S. 23) –, wird in ihren Romanen auf subtile Weise entlarvt.

In *Song of Solomon* erzählt Macon Dead seinem Sohn, daß dessen Großmutter väterlicherseits eine hellhäutige, schöne Frau gewesen sei: «Light-skinned, pretty. Looked like a white woman to me» (S. 54). Über Milkmans Großvater mütterlicherseits, «a high-yellow nigger who loved ether and hated black skin» (S. 77f), berichtet er: «He delivered both your sisters himself and each time all he was interested in was the color of their skin» (S. 71). Während Macon in diesem Kommentar nicht nur die Tatsache kritisiert, daß sein Schwiegervater die Kinder seiner eigenen Tochter als Arzt selbst entband (was Macon als moralisches Vergehen wertet), sondern insbesondere dessen *color consciousness*, verfällt er selbst ebenfalls unreflektiert einem hellhäutigen Schönheitsideal bei der Beschreibung seiner eigenen Mutter. Über die eine Tochter, die der Schwiegervater entband, heißt es, als sie erwachsen ist: «High

toned and high yellow she believed that what her mother was also convinced of: that she was a prize for a professional man of color» (S. 188). Morrison dekonstruiert diesen Glauben anschließend, indem die Frau im Verlauf des Romans überhaupt keinen Ehemann findet, geschweige denn einen «professional man», dem sie aufgrund ihrer hellen Haut ein «prize» sein kann. Angespielt wird hier auf das von Soziologen in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts postulierte *mating scheme* – die Tendenz, daß sozial aufsteigende Männer überwiegend Frauen heirateten, die hellhäutiger waren als sie selbst (Williamson 1980, S. 118). Der blasse Hutton der Ehefrau wurde (und wird) als Statussymbol instrumentalisiert, das den Aufstieg symbolisch markiert. In *Tar Baby* wird Jadine ebenfalls als «prize woman» bezeichnet. Ein Angestellter ihres Adoptivvaters spricht von ihr als «a yalla», dem pejorativen Namen für besonders hellhäutige Afro-Amerikanerinnen:

«Your first yalla?» he asked. «Look out. It's hard for them not to be white people. Hard. I'm telling you. Most never make it. Some try, but most don't make it.»

«She's not a yalla,» said Son. «Just a little light.» He didn't want any discussion about shades of black folk.

«Don't fool yourself. You should have seen her two months ago. What you see is tanning from the sun. Yallas don't come to being black natural-like. They have to choose it and most don't choose it.» (S. 155)

Während Son nicht über Hauttöne diskutieren möchte – schon gar nicht im Hinblick auf die Frau, in die er sich gerade verliebt hat –, sagt der Hausangestellte, daß es schwer für «yallas» sei, nicht *white* zu sein. Ihr jetziger bräunlicher Teint sei nur durch die karibische Sonne entstanden. Jadine wählt ihre dunkle Haut, die Tönung wird zu einem willentlichen Akt, was von Morrison in einem Essay als käufliches oder anderweitig aktives Erwerben von *blackness* bezeichnet wird.⁷

In mehreren Szenen des Romans wird das Fotomodell Jadine, das sich kontinuierlich zwischen der afro-amerikanischen und der europäischen Kultur hin und her bewegt, unfreiwillig mit

«Schwärze» konfrontiert. So etwa, als sie, frisch gebadet und in «Easter white cotton» (S. 168) gekleidet, mit dem Fuß in einem schwarzen, stinkenden Sumpf einsinkt und es ihr für Minuten unmöglich ist, sich daraus zu befreien (S. 181 ff). Der schwarze Schlamm klebt an ihrer Haut und ist, als er festtrocknet, nur schwer wieder zu entfernen; Jadines Haut brennt nach den mühseligen Versuchen, ihn abzukratzen. Es ist offensichtlich, daß Morrison in dieser Szene das gewaltsame Weißen des Protagonisten in *Invisible Man* umkehrt, indem sie die Konfigurationen bewußt vertauscht. An anderer Stelle legt Jadine sich nackt in die «dark luxury» eines schwarzen Nerzmantels. Sie schließt die Augen und «imagined the blackness she was sinking into» (S. 91). Als sie sich kurz darauf angekleidet hat, steht plötzlich Son in ihrem Zimmer: «As he stood looking at the coat she could not tell whether he or it was the blacker or the shinier, but she knew she did not want him to touch it» (S. 114). Durch die assoziative Verbindung des Nerzmantels mit der «schwarzen» Haut Sons wird erneut hervorgehoben, inwieweit Jadine aufgrund ihres besonderen Status als Mischling ihre (erotisch aufgeladene) *blackness* wählt, sie wie einen attraktiven Mantel trägt. Sons «schwarze» Haut erscheint ihr zwar verlockend, zugleich aber auch kontaminiert; sie möchte nicht, daß er ihre künstliche zweite Haut des Mantels berührt.

Im Verlauf des Romans wird Jadine, die mit Son schließlich doch eine Liebesbeziehung eingeht, zunehmend mit jener ursprünglicheren «schwarzen» Kultur konfrontiert, die dieser repräsentiert. Die reale und zugleich metaphysisch überhöhte Schwärze («the blackest nothing she had ever seen») in seiner Heimatstadt erscheint ihr bedrohlich und verursacht ihr Alpträume (S. 251). Morrison spielt auf die klassischen Assoziationen von Abwesenheit und Unheimlichkeit in bezug auf das Dunkle an, wenn sie Jadine nachts (erneut nackt) in Eloe aufwachen läßt und es zu ihrem Entsetzen absolut keine Lichtquelle gibt – auch die Straßen sind nicht erleuchtet. Die Schwärze wird in dieser Szene bewußt mit der Negation des Seienden, mit dem Bösen und Furchterregenden gleichgesetzt, wie es in der westlichen Ästhetik spätestens seit dem 18. Jahrhundert üblich ist.

In *Song of Solomon* betont die Figur Pilate gegenüber diesem

Vorurteil den Variantenreichtum und die besondere Vitalität der Schwärze. Sie spricht, im Gegensatz auch zur Farbtheorie, in der Schwarz als monochrome Farbe verstanden wird, von einem ›Regenbogen‹ von Schwarzschilderungen (Dunkelheiten, Hauttönen):

And talking about dark! You think that dark ist just one color, but it ain't. There're five or six kinds of black. Some silky, some woolly. Some just empty. Some like fingers. And it don't stay still. It moves and changes from one kind of black to another. Saying something is pitch black is like saying something is green. Green like my bottles? Green like a grasshopper? Green like a cucumber, lettuce, or green like the sky is just before it breaks loose to storm? Well, night black is the same way. May as well be a rainbow. (S. 40f)

Daß bei dieser Beschreibung der heterogenen Dunkelheiten der Nacht die Adjektive «silky» und «woolly» benutzt werden – gängige Attribute für die besondere Qualität afro-amerikanischer Haut und Haare –, deutet an, inwieweit sich Morrison der semantischen Doppeldeutigkeit, zum einen von der Nacht zu sprechen, implizit aber die Komplexion ihrer Protagonisten zu meinen, wohl bewußt ist.

Während im westlichen Denken Schwärze nicht nur als monotone Absenz, sondern auch als Markierung oder Stigmatisierung verstanden wird⁸, heißt es in *Tar Baby* über Margaret Streets außergewöhnlich helle und feine Haut: «it left its mark on her – being *that* pretty with *that* coloring» (S. 56). Die extreme Fragilität dieser transparenten Haut, so dünn wie die Eierschale eines Rotkehlchens – «as delicate as the shell of a robin's egg and almost as blue» (S. 55) –, die es Margaret nicht erlaubt, auch nur einen Moment in der direkten Sonne zu verbringen – «she was like a marshmallow warming but not toasting itself» (S. 196) –, ist sowohl Schönheitsattribut als auch Stigma. Die transparente Tönung hebt sie heraus, macht sie aber auch verletzlich. Wie sich im Verlauf des Romans herausstellt, hat Margaret als junge Mutter die Haut ihres kleinen Sohns mit Nadeln und brennenden Zigaretten traktiert. Nach dem späten Geständnis dieses sadistischen Tuns, das sich ge-

gen die «sahnefarbene» Haut ihres Säuglings richtete, versucht ihr Mann die schockierende Tatsache zu verarbeiten:

Just a delicious pin-stab in sweet creamy flesh. That was her word «delicious.» (S. 231)

«It's funny, but I would see the mark and see him cry but somehow I didn't believe it hurt all that much.» «Mark» she called it. She saw the mark. Didn't think it hurt «all that much.» Like a laboratory assistant removing the spleen of a cute but comatose mouse. (S. 232)

Die ambivalenten Gefühle, die Margaret eigentlich gegenüber ihrer eigenen Haut empfindet, verschieben sich in der destruktiven Handlung auf die zarte Haut ihres Babys. Das «mark», das Margarets gesamte Körperoberfläche darstellt (insbesondere, da sie aus einer italienischstämmigen Familie mit olivem Teint stammt), wird in die Haut ihres kleinen Sohns gewaltsam eingezeichnet. Ihr Mann, der den Zusammenhang zwischen Margarets eigener Haut und der Tortur des Sohns begreift, weigert sich dann auch, sie für ihre Tat zu schlagen, wie sie es von ihm verlangt: «His shuddering fingers went wild at the thought of touching her, make physical contact with that skin. His whole body recoiled» (S. 239). Die von Valerian ursprünglich bewunderte Haut seiner schönen Frau wird plötzlich zum Ort seiner Abscheu.

Zwei zentrale Frauenfiguren Morrisons – Sula (in dem gleichnamigen Roman) und Pilate Dead in *Song of Solomon* – besitzen eine Haut, die trotz ihres zunehmenden Alters und ihres extremen Lebenswandels keinerlei Falten, Narben oder Male aufweist. Beide haben eine sehr dunkle, braunschwarze Haut, die auf fast magische Weise von allen Lebensspuren verschont bleibt. Es sind Protagonistinnen, deren Haut(-Ich) scheinbar unverletzbar und unmarkierbar ist, während die besondere Hellhäutigkeit von Figuren wie Jantine oder Margaret in ihrem Fetisch-Charakter freigelegt wird. Gleichzeitig entwirft Morrison diese Figuren als besonders fragil, schutzlos und stigmatisierbar.

In diesem zweiten Kapitel zur Thematik und Motivik der Hautfarben ging es darum zu zeigen, inwieweit die neuere afro-amerikanische Literatur das, was als Anthropologie physischer Differenz

gilt, aufarbeitet, reflektiert und dekodiert. Die mit den Theorien von Hautfarben zusammenhängenden Assoziationsbereiche von ‹Helligkeit› und ‹Dunkelheit›, ‹Färben› und ‹Entfärben› der Haut, von Transparenz und Intransparenz, Dicke und Unempfindsamkeit werden dekonstruiert, nicht zuletzt durch die Anwendung ‹weißer›, exotisierender Blickraaster auf die ‹weiße› Haut. Die Haut wird nicht primär durch ihren Grad an Helligkeit differenziert – oder wenn doch, so um den *master-Diskurs* zu spiegeln –, sondern durch ein ganzes Spektrum von Variablen. Die übergreifende Fragestellung nach kulturellen Deutungsstrategien von Hautfarben wurde beispielhaft am Gegensatz von ‹schwarz› und ‹weiß› untersucht, da dies bis heute als die paradigmatische Opposition gilt.

Anmerkungen

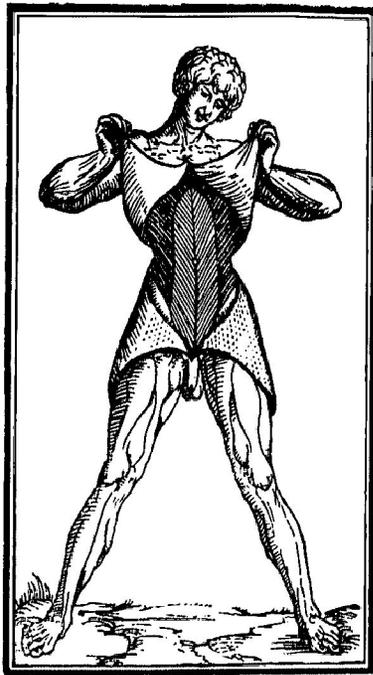
- 1 Vgl. zur Tabuisierung dieses Themas Russell u. a. 1993.
- 2 Berühmte Beispiele dieses Genres sind Charles W. Chesnutts *The House Behind the Cedars* (1900), James Weldon Johnsons *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912), Nella Larsens *Quicksand* (1928) und *Passing* (1929) und Jessie Fausets *Plum Bun* (1929).
- 3 «Although a few states [...] do not adhere strictly to the one-drop rule, no state takes into consideration an infant's physical appearance, and none gives adults the right to change their original race designation, even if they feel they have been categorized incorrectly» (Russell u. a. 1992, S. 78 f). Vgl. Williamson 1980, S. 1 ff; Gatewood 1996, S. 2444 ff.
- 4 Wideman, John Edgar. «The Divisible Man». *Life* (Spring 1988). Zit. n. Riley 1993, S. 67.
- 5 So heißt es etwa bei Voltaire über Albinos: «was die Körperstärke und die Verstandeskraft anbelangt, so stehen sie unter den Negern, und vermutlich hat ihnen die Natur den Platz zwischen den Negern und Hottentotten über ihnen sowie den Affen unter ihnen als eine der Stufen zugewiesen, die vom Menschen zum Tier hinabführen.» Voltaire 1878, S. 367 f. Zit. n. Kohl 1986, S. 168.
- 6 «Enough blackness in his body to counteract the runaway evil affecting his skin. Nothing in Brother to rub off on her, to transform her into one of those pinto-pony-looking people with white patches on their faces and arms, the vitiligo and phenylketonuria which were sicknesses, wars in the body between the forces of light and darkness.» (S. 136).

- 7 In ihrer Analyse von Hemingways *The Garden of Eden* stellt Morrison heraus, daß die ‹weiße› Protagonistin Catherine Bourne und ihr Geliebter sich kontinuierlich sonnen, um eine dunkle Haut zu erlangen: «Catherine well understands the association of blackness with strangeness, with taboo – understands also that blackness is something one can ‹have› or appropriate; it's the one thing they lack, she tells him. Whiteness is here a deficiency. She comprehends how this acquisition of blackness ‹others› them and creates an ineffable bond between them – unifying them with estrangement» (1992, S. 87).
- 8 Dieses Denken entstand im Zuge der These, daß die Dunkelhäutigen Abkömmlinge Kains oder Hams seien, welche verflucht wurden und durch die dunkle Hautfarbe auch äußerlich stigmatisiert sind. Die Deutung der ‹Rassendifferenz› als bestrafendes Markiertsein an der Haut führte nicht nur zur Legitimation der Sklaverei durch die Heilige Schrift, sondern sie übte auch Einfluß auf die später als *monogenetisch* bezeichneten Theorien aus: Denn erst durch den Rekurs auf das Genesis-Buch wurde die Frage akut, wie die physischen Unterschiede zwischen den Bevölkerungen sich von einem einzigen Paar ausgehend entwickeln konnten (Mazzolini 1990, S. 179 f). Siehe auch Musgrave 1986, S. 8 f.

Claudia Benthien

rowohlts enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

HAUT



Literaturgeschichte –
Körperbilder –
Grenzdiskurse

Fotos Gunnar Brehm (Abb. 15, 16), Franco Cianetti (Abb. 10), Bernard Faye (Abb. 8, 9, 11), Simon Hunter (Abb. 38), Nina Kuo/Anne Billson (Abb. 40), Alan Richardson (Abb. 2), Tadasu Yamamoto/Jun Morioka (Abb. 39)

2. Auflage Februar 2001

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 1999
Copyright © 1999 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung Jens Kreitmeyer
Vignette: siehe Abbildung 17, Seite 78
Satz Sabon und Syntax PostScript (PageOne)
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55626 X

**rowohlts
enzyklopädie**

**ro
ro
ro**

Claudia Benthien

Haut

Literaturgeschichte
Körperbilder
Grenzdiskurse

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Inhalt

1. Die Tiefe der Oberfläche

Einführung 7

2. Grenzmetaphern

Die Haut in der Sprache 25

3. Durchdringungen

Körpergrenzen und Wissensproduktion in Medizin und
kultureller Praxis 49

4. Häutungen

Enthüllung, Folter, Metamorphose 76

5. Seelenspiegel

Die Epidermis als Leinwand 111

6. Verrätselung

Die Fremdheit der Haut 131

7. Panzerhaut und Muttermal

Imagologie einer Geschlechterdifferenz 158

8. Andershäutigkeit

Wissenschafts- und Literaturgeschichte der Hautfarben 172

9. Blackness

Zur Problematik der Hautfarben im afro-amerikanischen
Diskurs 195

10. Hand und Haut

Anthropologie und Ikonographie der Hautsinne 222

11. Berührungen

Zur Parallelität erotischer, emotiver und «seelischer»
Hautempfindungen 242

12. Teletaktilität

Die Haut in den Neuen Medien 265

13. Schluß 280

Literatur 288

Namenregister 311

Sachregister 314