

Charlotte Dolff

Die Darstellung inzestuöser Übergriffe in ausgewählten amerikanischen Romanen

Examensarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2010 GRIN Verlag
ISBN: 9783668113558

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/167895>

Charlotte Dolff

Die Darstellung inzestuöser Übergriffe in ausgewählten amerikanischen Romanen

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Wissenschaftliche Prüfungsarbeit

gemäß §12 der Landesverordnung über die Erste Staatsprüfung für das Lehramt an
Gymnasien vom 07. Mai 1982, in der derzeit gültigen Fassung

Kandidat/In: Charlotte Arndt

der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz

Fach: Englisch

Thema:

Die Darstellung inzestuöser Übergriffe in ausgewählten
amerikanischen Romanen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Inzest historisch.....	3
3. Inzest als Tabu.....	6
4. Inzest in der Literatur.....	7
5. Toni Morrison: <i>The Bluest Eye</i> (1970).....	9
5.1. Der Titel.....	11
5.2. Der Fibeltext.....	13
5.3. Die Einleitung.....	16
5.4. Kapitel VIII: Vater.....	18
5.4.1. Chollys Lebensgeschichte.....	18
5.4.2. Die Vergewaltigung.....	23
5.5. Intertextuelle Verweise.....	26
5.5.1. Philomela.....	26
5.5.2. Persephone.....	28
5.5.2.1. Die Jahreszeiten.....	28
5.5.2.2. Das Blumenmotiv.....	29
5.5.2.3. Die Menstruation als weibliche Initiation.....	30
5.5.2.4. Hades als Vaterfigur.....	31
5.5.2.5. Folgen der Vergewaltigung.....	31
6. Alice Walker: <i>The Color Purple</i> (1983).....	32
6.1. Analyse der Briefe.....	33
6.1.1. Erster Brief.....	33
6.1.2. 47. Brief.....	35
6.2. Inzest und Sprache in <i>The Color Purple</i>	39
7. Matt Ruff: <i>Set This House in Order</i> (2003).....	45
7.1. Ordnung im Chaos: Die Darstellung dissoziativer Identitätsstörung, Räumlichkeit und Zeit	47
7.1.1. Die Darstellung dissoziativer Identitätsstörung.....	47
7.1.2. Die Darstellung von Räumlichkeit.....	53
7.1.3. Die Darstellung von Zeit.....	57

7.2. Das real erlebte Trauma: Darstellung des Inzests, des Täters und die Frage nach der Verantwortung der Mutter.....	61
7.2.1. Darstellung des Inzests.....	61
7.2.2. Darstellung des Täters.....	66
7.2.3. Die Frage nach der Verantwortung der Mutter.....	67
8. Fazit.....	69
8.1. <i>The Bluest Eye</i>	70
8.2. <i>The Color Purple</i>	73
8.3. <i>Set This House in Order</i>	75
8.4. Schlussbemerkung.....	76
9. Literaturverzeichnis.....	78
9.1. Untersuchte Werke.....	78
9.2. Konsultierte Publikationen.....	78

1. Einleitung

„Deep water has no ford.
The broad field has no end.
Small stones have no number.
A pretty girl has no kinsmen.”
(Slowenisches Volkslied)¹

Der Inzest ist eines jener großen Themen, die die Frage nach dem Grund menschlichen Lebens aufwerfen. Mit seiner spezifischen Kopplung von Liebe, Begehren, Verbot und Überschreitung rührt er an fundamentale Probleme der subjektiven, kulturellen und gesellschaftlichen Existenz des Menschen.²

Mit diesen Worten eröffnet Dagmar von Hoff ihr Buch *Familiengeheimnisse* und artikuliert damit die essenziellen Aspekte, die dem Inzest innewohnen. Es ist ein Thema, das die Menschheit seit Jahrtausenden beschäftigt und bis heute nichts von seiner prekären Aktualität verloren hat. Inzestverbrechen wie ‚der Fall Amstetten‘ im Jahre 2008 erweisen sich als äußerst medienwirksam, das jahrzehntelange Martyrium der 42-jährigen Tochter eines Inzesttäters hält sich monatelang in den Schlagzeilen und beschäftigt die Bevölkerung. Es ist der Bruch eines instinktiven Tabus, der den Inzest so besonders schockierend wirken lässt.

Gerade dieses schockierende Moment scheint es zu sein, das den Inzest als beliebtes Thema der Literatur kennzeichnet. Immer wieder taucht es in literarischen Werken auf, wobei sich die Bearbeitung durch sämtliche Genres zieht. Wie Dagmar von Hoff feststellt, ist die Inzestthematik darüber hinaus mit einer großen Fallhöhe verbunden: „Sie reicht von Sophokles‘ Tragödie *Ödipus* bis zu den Niederungen der Pornographie.“³

In der amerikanischen Literatur findet man Inzest in den unterschiedlichsten Bearbeitungen – sei es in der Thematisierung der Geschwisterliebe, wie in Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher* und William Faulkners *The Sound and the Fury*, oder in der Vater-Tochter-Beziehung, die Vladimir Nabokov in seinem Roman *Lolita* bearbeitet. Die Konstellationen der interfamiliären sexuellen Beziehungen sind zahlreich, und jede birgt in sich andere Aspekte, die es zu entschlüsseln gilt.

¹ Zit. nach Herman 1

² V. Hoff 1

³ Ibid.

Die vorliegende Arbeit wird sich auf die Analyse inzestuöser Beziehungen zwischen Vater und Tochter konzentrieren; dabei steht der gewaltsame Übergriff seitens des Vaters im Vordergrund. Zu diesem Zweck wurden drei zeitgenössische amerikanische Romane ausgewählt, in denen gewaltsame inzestuöse Übergriffe thematisiert werden. Es handelt sich dabei um Toni Morrisons *The Bluest Eye*, Alice Walkers *The Color Purple* und Matt Ruffs *Set This House in Order*. Besonders interessant erscheint mir dabei die Tatsache, dass in keinem der drei Romane der Inzest ein handlungstragendes Element zu sein scheint; der wissenschaftliche Diskurs hat sich daher bis dato mit anderen Aspekten der ausgewählten Werke befasst. Die Frage nach der Inzestthematik birgt daher ein großes Erkenntnispotenzial.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf der Darstellung von inzestuösen Übergriffen in der ausgewählten Literatur. Dabei spielen narratologische Umsetzung und rhetorische Stilmittel eine besonders große Rolle. Da in allen drei Romanen die Schilderung des Inzests einen sehr geringen Raum einnimmt, stellt sich zusätzlich die Frage nach dessen Bedeutung für das Gesamtwerk. Hierzu liefert Dagmar von Hoff in ihrem Buch *Familiengeheimnisse* eine interessante These, die die Thematisierung von Inzest in zeitgenössischer Literatur betrifft. Laut von Hoff wohnt dem Inzest in der Literatur immer auch ein Motivcharakter inne, der auf ein Trauma in einem größeren Zusammenhang verweist: „Inzestuöse Familiengeschichten verdecken vielmehr politische Diskurse, die aufgeschlüsselt werden wollen.“⁴ Die Autorin argumentiert, dass „für die deutschsprachige Literatur der Gegenwart nichts einschneidender und bestimmender gewesen [ist] als das Trauma des Nationalsozialismus“⁵, dass inzestuöse Darstellungen also auf dieses Thema referieren. Für die südamerikanische Literatur sieht sie das zu verarbeitende gesellschaftliche Trauma in der Militärdiktatur, das sich „durch die Inzestthematik hindurch [artikuliert]“.⁶ Es stellt sich nun die Frage, ob ein solcher Motivcharakter auch in den untersuchten nordamerikanischen Romanen zu finden ist. Auch die USA blicken schließlich auf ein Jahrhundert zurück, in dem ein gesellschaftliches Trauma wie der Rassismus eine große Rolle spielt. Die vorliegende Arbeit wird sich daher zwei Bereichen widmen: Zum einen soll die Darstellung der inzestuösen Übergriffe analysiert und im Gesamtzusammenhang des jeweiligen Romans betrachtet werden, zum anderen wird

⁴ V. Hoff 3

⁵ Ibid.

⁶ V. Hoff 4

die Frage nach dem Motivcharakter des Inzests beantwortet. Die Arbeit erhebt dabei nicht den Anspruch, eine allgemeingültige Aussage zur Verwendung des Inzestmotivs in der nordamerikanischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts zu machen, da die Anzahl der untersuchten Romane keinesfalls eine repräsentative Auswahl darstellt. Vielmehr gilt das Erkenntnisinteresse der individuellen Botschaft der drei Romane, ein etwaiger Motivcharakter kann demzufolge nur für das betrachtete Werk an sich gelten.

2. Inzest historisch

“The prohibition of incest is less a rule prohibiting marriage with the mother, sister, or daughter, than a rule obliging the mother, sister, or daughter to be given to others. It is the supreme rule of the gift, and it is clearly this aspect, too often unrecognized, which allows its nature to be understood.”⁷

Die Inzestproblematik ist kein Phänomen der jüngeren Vergangenheit. Seit Menschengedenken setzt sich die Gesellschaft mit diesem Tabu auseinander, was unter anderem auch daran zu erkennen ist, dass schriftliche Aufzeichnungen von Inzestverboten weit zurückreichen. So bezeichnete schon das Mosaische Gesetz der Thora Inzest als verbotene Handlung:

Niemand von euch darf sich einer Blutsverwandten nähern, um ihre Scham zu entblößen. Ich bin der Herr. Die Scham deines Vaters, nämlich die Scham deiner Mutter, darfst du nicht entblößen. Sie ist deine Mutter, du darfst ihre Scham nicht entblößen. Die Scham der Frau deines Vaters darfst du nicht entblößen; sie ist die Scham deines Vaters. Die Scham deiner Schwester, einer Tochter deines Vaters oder einer Tochter deiner Mutter, darfst du nicht entblößen, sei sie im Haus oder außerhalb geboren. Die Scham einer Tochter deines Sohnes oder einer Tochter deiner Tochter darfst du nicht entblößen; denn ihre Scham ist deine eigene Scham. Die Scham der Tochter einer Frau deines Vaters darfst du nicht entblößen. Sie ist deinem Vater geboren, also deine Schwester; du darfst ihre Scham nicht entblößen. Die Scham einer Schwester deines Vaters darfst du nicht entblößen; denn sie ist mit deinem Vater leiblich verwandt. Die Scham der

⁷ Levi-Strauss: The Elementary Structures of Kinship, 1949 (zit. nach Herman 50)

Schwester deiner Mutter darfst du nicht entblößen; denn sie ist mit deiner Mutter leiblich verwandt. Die Scham des Bruders deines Vaters darfst du nicht entblößen; du darfst dich seiner Frau nicht nähern; denn sie ist deine Tante. Die Scham deiner Schwiegertochter darfst du nicht entblößen. Sie ist die Frau deines Sohnes; du darfst ihre Scham nicht entblößen. Die Scham der Frau deines Bruders darfst du nicht entblößen; denn sie ist die Scham deines Bruders. Die Scham einer Frau und gleichzeitig die ihrer Tochter darfst du nicht entblößen; weder die Tochter ihres Sohnes noch die Tochter ihrer Tochter darfst du nehmen, um ihre Scham zu entblößen. Sie sind leiblich verwandt, es wäre Blutschande. Du darfst neben einer Frau nicht auch noch deren Schwester heiraten; du würdest sie zur Nebenbuhlerin machen, wenn du zu Lebzeiten der Frau die Scham ihrer Schwester entblößt.⁸

Auch die Antike hatte den Bereich der Verwandtenehe klar geregelt. Die Solonischen Gesetze Athens verboten die Geschwisterehe, die vorher erlaubt war. Ebenso waren Ehen zwischen Eltern und Kindern untersagt. Die Römer gingen sogar so weit, Ehen bis zum sechsten und siebten Verwandtschaftsgrad zu verbieten; bei Verstoß drohten drastischen Strafmaßnahmen: der Zwang zum Selbstmord durch Sturz vom Tarpejischen Felsen.⁹ Die Germanen im frühen Mittelalter waren kulturell bereits stark von den Römern geprägt und übernahmen die Eheverbote. Auch die Kirche missbilligte den Inzest; Christentum und Islam verboten ihn und christliche reformierte Kirchen haben diese Verbote noch verschärft.¹⁰

In der Neuzeit waren und sind Eheschließungen zwischen nahen Verwandten in nahezu allen Völkern verboten. Der sexuelle Kontakt jedoch wird nicht überall strafrechtlich verfolgt, sondern lediglich missbilligt. Napoleon erklärte im Zuge der Französischen Revolution 1810 Inzest für straffrei und diesem Beispiel folgten später auch andere europäische Länder wie Portugal, Spanien und die Niederlande.

Auch heute noch unterscheiden sich die Inzestverbote hinsichtlich des Verwandtschaftsgrades und des Strafmaßes. Das deutsche Strafgesetz beispielsweise sieht Freiheits- und Geldstrafen vor:

⁸ Lev. 18, 6-18

⁹ Vgl. Frenzel 391

¹⁰ Frenzel 391

Beischlaf zwischen Verwandten.

(1) Wer mit einem leiblichen Abkömmling den Beischlaf vollzieht, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.

(2) Wer mit einem leiblichen Verwandten aufsteigender Linie den Beischlaf vollzieht, wird mit Freiheitsstrafe bis zu zwei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft; dies gilt auch dann, wenn das Verwandtschaftsverhältnis erloschen ist. Ebenso werden leibliche Geschwister bestraft, die miteinander den Beischlaf vollziehen.¹¹

In der Türkei, China, der Elfenbeinküste und Russland hingegen spielt Beischlaf unter Verwandten juristisch gesehen keine Rolle, sexuelle Übergriffe innerhalb einer Familie werden durch andere Gesetze geahndet. Auch in den USA ist Inzest in den meisten Staaten verboten und kann mit bis zu lebenslanger Haft bestraft werden.¹²

Aus historischer Sicht ist das Inzestverbot jedoch widersprüchlich, war es doch nicht allgemein gültig, sondern abhängig vom sozialen Status der Betroffenen. „[B]ei bevorrechtigten Kasten bestimmter Kulturen [wurde] Inzest nicht nur erlaubt, sondern sogar empfohlen.“¹³ Dies galt in hohem Maße für Herrschaftshäuser, Priester und Adelige um die Reinheit des Blutes zu gewährleisten. Als Vorbild diente hierfür vermutlich die Mythologie, denn in beinahe allen Hochkulturen des Altertums finden sich inzestuöse Verbindungen, allen voran die Geschwisterehe. So waren in Griechenland Zeus und Hera Geschwister, in Japan Yama und Iami, in Ägypten Isis und Osiris und in der nordischen Mythologie Freyr und Freya.

Was für die Götter und ihre weltlichen Vertreter ein Vorrecht war, galt jedoch mitnichten für die normal sterbliche Bevölkerung. Inzest war also schon in frühester Menschheitsgeschichte geprägt von Ambivalenz und Doppeldeutigkeit, was wesentlich zu seiner Tabuisierung beitrug.

¹¹ StGB § 173

¹² Vgl.

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/nano/news/36282/index.html> (13. 1. 2010)

¹³ Frenzel 391

3. Inzest als Tabu

„Wenn ich die Eindrücke meiner Leser richtig abzuschätzen weiß, so getraue ich mich jetzt der Behauptung, sie wüßten nach all diesen Mitteilungen über das Tabu erst recht nicht, was sie sich darunter vorzustellen haben und wo sie es in ihrem Denken unterbringen können. [...] Aber andererseits fürchte ich, eine eingehende Schilderung dessen, was man über das Tabu weiß, hätte noch verwirrender gewirkt, und darf versichern, daß die Sachlage in Wirklichkeit recht undurchsichtig ist.“¹⁴

Sigmund Freuds Worte über das Tabu scheinen in der Tat verwirrend, denn es fällt schwer, etwas in Worte zu fassen, was per definitionem unausgesprochen bleibt oder worüber allenfalls hinter vorgehaltener Hand gesprochen wird; das Tabu beschreibt „etwas Undefinierbares, der Erfahrung Unzugängliches“¹⁵.

Die Verständnisschwierigkeiten beginnen bereits im Ursprung des Wortes. Der polynesischen Sprache Tonga entlehnt ist die Bedeutung des Wortes ‚tapu‘ ambig; es ist unklar, ob der Ausdruck etwas ‚Unreines‘ oder etwas ‚Heiliges‘ bezeichnet¹⁶. Etymologisch betrachtet setzt sich das Wort aus den Morphemen ta = ‚bezeichnen‘ und pu = ‚außerordentlich‘ zusammen. Es verweist also auf Gegenstände und Wesen, die nicht berührt werden dürfen, weil sie in irgendeiner Weise als außergewöhnlich gelten¹⁷. Es stellt sich die Frage, was zu einem Tabu gemacht werden kann. Orientiert man sich am Ursprung des Wortes *tapu*, so handelte es sich häufig um sakrale Elemente, deren Annäherung verpönt war, wie beispielsweise das Berühren von Toten oder ihnen zugehörige Gegenstände. Das Tabu kann also mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen religiösen Ursprung zurückgeführt werden. Für die vorliegende Arbeit gilt es jedoch, eine Definition des Tabubegriffs zu finden, die weniger die religiösen Ursprünge betont, sondern die kulturellen Aspekte in den Vordergrund rückt. Eine gute Grundlage bildet daher Hartmut Schröders Verständnis des Begriffs ‚Tabu‘. Ihm zufolge markiert das Tabu einen „Teil des sozialen Kodex einer Gemeinschaft [...], der festschreibt, welche Handlungen und Verhaltensweisen nicht ausgeführt werden sollen[...], über welche Themen nicht kommuniziert werden soll und welche Wörter vermieden werden sollen.“¹⁸ Aufgabe des Tabus sei somit die

¹⁴ Freud, Sigmund zit. nach v. Hoff 29

¹⁵ V. Hoff 29

¹⁶ Vgl. v. Hoff 32

¹⁷ Vgl. *ibid.*

¹⁸ <http://tabu.sw2.euv-frankfurt-o.de/tabubegriff/index.html> (6. 4. 2010)

„Funktion der Verhaltensregulierung, der Etablierung von Grenzen, der Anerkennung von Autoritäten z.B. zur Sicherung von Eigentums-, Herrschaftsverhältnissen und bestimmter sozialer Ordnungen.“¹⁹ Dabei gilt es zu beachten, dass sich der Begriff des Tabus klar von dem des Verbots unterscheidet; während Verbote in der Regel auf rationalen Begründungen fußen, die hinterfragt werden können, sind die Ursprünge eines Tabus oftmals nicht mehr nachvollziehbar. Sie stehen „außerhalb jeder Diskussion, da sich die tabuisierte Handlung quasi von selbst verbietet.“²⁰ Somit entzieht sich also nicht nur die tabuisierte Handlung jeglicher Definition, sondern selbst der sprachliche Diskurs ist per definitionem nicht existent. Dem Tabu haftet somit stets etwas Geheimes und Unausgesprochenes an; gleichzeitig soll es ganz natürlich und instinktiv von jedem Einzelnen als solches erkannt und geachtet werden. In dieser Impliztheit liegt die Schwierigkeit des Begreifens eines Tabus. Das gilt ebenso für das Überschreiten der moralischen Grenze, die das Tabu markiert.

Dieser Sprachlosigkeit begegnet man auch in der Auseinandersetzung mit Inzest. Wie sich in der Analyse der drei Romane zeigen wird, spiegelt sich besonders in der literarischen Verarbeitung des Inzestmotivs die dem Tabu eigentümliche Sprachlosigkeit wider. Die Frage, wie das Erschreckende und Verstörende dieser Grenzüberschreitung angemessen dargestellt werden kann, birgt daher ein großes Erkenntnispotential.

4. Inzest in der Literatur

“Frigid gentlewomen of the jury! I had thought that months, perhaps years would elapse before I dared to reveal myself to Dolores Haze, but by six she was wide awake, and by six fifteen we were technically lovers. I am going to tell you something very strange; it was she who seduced me.”²¹

Auch in der Literatur finden wir Inzest in den unterschiedlichsten Konstellationen. Die von Sigmund Freud als archetypisch verstandene Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist dabei am seltensten vertreten, da die Kombination einer älteren Frau und eines jüngeren Mannes nicht der poetischen Ästhetik entspricht²². Am häufigsten

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Nabokov: *Lolita* (zit. nach Herman 22)

²² Vgl. Frenzel 392

wird die Liebe zwischen Geschwisterpaaren thematisiert. Hierbei steht die – meist unglückliche – Liebe der beiden im Vordergrund. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Konstellation Vater-Tochter, wobei die Tochter in allen Fällen Opfer einer Vergewaltigung ist. Somit wird hier nicht nur das Tabu der interfamiliären sexuellen Beziehung gebrochen, sondern es findet zusätzlich eine gewaltsame zwischenmenschliche Grenzüberschreitung statt. Der Tabubruch erscheint umso grausamer, da die Opfer in allen Fällen Kinder sind, was ein weiteres Tabu darstellt. Inzest zwischen Vater und Tochter ist ein häufig verwandtes Thema in der Literatur. Die Tochter fungiert dabei in der Regel als Ebenbild und Ersatz der (meist kürzlich verstorbenen) Mutter. Auffällig ist, dass man den Stoff bereits in den Ursprüngen aller Geschichten finden kann, nämlich in Märchen und mythologischen Sagen. So muss die Protagonistin des häufig aufgearbeiteten Aschenputtel-Märchens in einer Ursprungsvariante nicht unter der tyrannischen Herrschaft ihrer Stiefmutter leiden, sondern sich vielmehr gegen die Annäherungsversuche des Vaters zur Wehr setzen, der sie an den Platz der verstorbenen Gattin setzen will²³. In Grimms Märchen „Allerleirauh“ finden wir dieses Thema ebenfalls: Die sterbende Königin verlangt ihrem Gatten ab, nur wieder zu heiraten, wenn ihre Nachfolgerin ihr in Schönheit und Anmut in nichts nachstünde. Nach verzweifelter Suche erkennt der König, dass nur seine Tochter diese Anforderungen erfüllen kann und verlangt von ihr, ihn zu heiraten. Die Prinzessin versucht verzweifelt, sich den Avancen des Vaters zu widersetzen, indem sie ihm scheinbar unlösbare Aufgaben stellt, ehe sie seinem Ansinnen nachgäbe. Als diese Abwehrversuche jedoch scheitern, bleibt ihr nur die Flucht aus dem Elternhaus. Der gleiche Stoff wurde auch in der keltischen Sage der heiligen Dymphna verarbeitet.²⁴ Auch sie musste vor den inzestuösen Übergriffen des Vaters fliehen, der in ihr das Ebenbild der kürzlich verstorbenen Mutter sah.

Diese ursprünglichen Darstellungen von Inzest weisen viele Parallelen zu den hier untersuchten Werken auf. Dabei ist es unerheblich, ob es sich beim Täter um den biologischen oder den Stiefvater handelt; wichtig ist, dass er in dem familiären Gefüge die Vaterrolle innehat. Dadurch wird der sexuelle Übergriff zum Inzest und wird aufgrund des Tabubruchs und des Vergewaltigungsaspekts in jedem Fall als traumatisch und grausam erachtet.

²³ Vgl. Herman 1

²⁴ Vgl. <http://www.bbkl.de/d/dympna.shtml> (31.3.2010)

5. Toni Morrison: *The Bluest Eye* (1970)

„It was a long time before my sister and I admitted to ourselves that no green was going to spring from our seeds. Once we knew, our guilt was relieved only by fights and mutual accusations about who was to blame. For years I thought my sister was right: it was my fault. I had planted them too far down in the earth. It never occurred to us that the earth itself might have been unyielding.“²⁵

Der Roman *The Bluest Eye* erzählt die Geschichte von Pecola Breedlove, einem jungen schwarzen Mädchen, das vergeblich versucht, sich in der Welt zu behaupten. Dabei stellen sowohl gesellschaftlicher Rassismus als auch ihre zerrütteten Familienverhältnisse immer wieder unüberwindbare Hürden dar. Toni Morrison portraitiert somit die systematische Zerstörung der Protagonistin durch die von einem weißen Schönheitsideal geprägte Gesellschaft.

The Bluest Eye verfügt über einen sehr komplexen Aufbau. Der Roman ist keine bloße Aneinanderreihung von Kapiteln, die Geschichte ereignet sich auf mehreren Ebenen. Die Autorin verzichtete nicht nur auf ein Inhaltsverzeichnis, sondern bei einem Teil ihres Werks auch auf Überschriften. Um den Aufbau des Romans klar wiederzugeben und die Referenzen eindeutiger zu machen, folgt zunächst eine Einteilung und Benennung der einzelnen Abschnitte von *The Bluest Eye*:²⁶

0. Fibeltext

HERBST

1. Einleitung
2. Kapitel I (ohne Titel)
3. Kapitel II: Das Haus
4. Kapitel III: Die Familie

WINTER

5. Kapitel IV (ohne Titel)
6. Kapitel V: Die Katze

FRÜHLING

²⁵ Morrison 4

²⁶ Nummerierung und Titel der einzelnen Kapitel bzw. Abschnitte wurden von der Autorin dieser Arbeit gewählt. Teilweise stimmen sie mit den Benennungen durch Toni Morrison überein, teilweise handelt es sich um eine Reduzierung der Kapitelüberschriften oder wurden frei gewählt um eine klarere sprachliche Bezugnahme zu gewährleisten. Die Arbeit bezieht sich im Folgenden auf die oben dargestellte Einteilung.

7. Kapitel VI (ohne Titel)
 8. Kapitel VII: Die Mutter
 9. Kapitel VIII: Der Vater
 10. Kapitel IX: Der Hund
- SOMMER
11. Kapitel X (ohne Titel)
 12. Kapitel XI: Der Freund

Zunächst finden wir die Rahmenhandlung, sie bildet sowohl den Anfang (4) als auch das Ende (162-164) der Histoire. Claudia schaut zurück auf die Ereignisse in ihrer Kindheit und zieht am Ende persönliche Schlussfolgerungen daraus. Die Binnenhandlung wird teils von einer homodiegetischen Erzählerin, der jungen Claudia, relativ zeitnah erzählt und von einem heterodiegetischen Erzähler ergänzt. Die Binnenhandlung teilt sich in vier Teile, die den vier Jahreszeiten zugeordnet werden: Pecolas Geschichte beginnt mit dem Abschnitt ‚Herbst‘, gefolgt von ‚Winter‘, ‚Frühling‘ und ‚Sommer‘. Jeder der vier Abschnitte wird von einem Erzählerbericht der jungen Claudia eingeleitet. Auffällig hierbei ist, dass es sich bei der Zeitform anfänglich immer um das Präsens handelt, das später in Präteritum übergeht; Claudia leitet somit ihre Erzählung immer mit einem Gedankenbericht ein, der ein allgemeines Thema ihres persönlichen Lebens beschreibt: Im Abschnitt ‚Herbst‘ handelt es sich um eine Skizzierung ihres Alltags und ihrer Familie, im ‚Winter‘ lernen wir etwas über ihren Vater, im ‚Frühling‘ sinniert sie über den Zusammenhang der frisch erblühten Zweige und körperlicher Gewalt, die in ihrem Leben eine alltägliche Erfahrung darstellt. Die Einleitung des Abschnitts ‚Sommer‘ steht im Zeichen der Erinnerung an Sommerstürme. Den im Präsens gehaltenen Textabschnitten folgt ein Wechsel zum Präteritum und damit die Wendung zur Haupterzählung. Claudia berichtet Geschehnisse aus ihrer eingeschränkten Perspektive, es liegt eine interne Fokalisierung vor. Ergänzt werden diese Ereignisse durch Kapitel, deren Überschrift Teile des anfänglichen Fibeltextes sind. Wie in Abschnitt 5.2. noch zu sehen sein wird, verweisen diese Überschriften auf den Inhalt der Kapitel. Präsentiert wird das Geschehen hier durch einen heterodiegetischen Erzähler, der über mehr Wissen als Claudia verfügt und somit die Geschichte vervollständigt.

Im Folgenden werden nun ausgewählte Teile des Romans analysiert, um ein genaues Bild der Inzestdarstellung zu erhalten. Dabei gilt es zu beachten, dass sich die Darstellung nicht nur auf die Vergewaltigungsszene selbst beschränkt, sondern sich durch den gesamten Roman zieht.

5.1. Der Titel

„Man soll ein Buch nicht nach dem Umschlag beurteilen.“ Was dieses alte Sprichwort besagt, trifft besonders auf den Titel von Toni Morrisons Roman *The Bluest Eye* zu. Zunächst könnte man davon ausgehen, dass der Titel auf den vordergründigen Plot hinweist, in dem die Protagonistin sich nichts sehnlicher wünscht als blaue Augen zu haben. Doch der Titel wirkt befremdlich, sind wir doch im allgemeinen Sprachgebrauch daran gewöhnt, „Augen“ im Plural zu verwenden. Hier kommt das menschliche Bedürfnis zum Tragen, die Welt als ein duales System zu begreifen, in dem binäre Unterscheidungen getroffen werden. Wir finden diese Zweiteilung in nahezu allen Lebensbereichen. Menschliche Ethik- und Moralvorstellungen unterscheiden naturgemäß zwischen gut und böse, Recht und Unrecht. Dieses Empfinden lässt sich zumeist auf mythologische Grundvorstellungen zurückführen, die mit dem Gegensatzpaar „Himmel“ und „Hölle“ eben jene Moralvorstellungen widerspiegeln. Aber auch in beinahe allen anderen, natürlichen Lebensbereichen finden wir dieses dualistische Weltverständnis. Wir unterscheiden zwei Geschlechter, Mann und Frau. Die Zeit ist unterteilt in Tag und Nacht. Und auch der menschliche Körper weist genügend Beispiele für Dualität auf; so verfügen wir nicht umsonst über zwei Arme, zwei Beine, zwei Ohren und eben auch zwei Augen. Es scheint uns also nur natürlich, von „Augen“ als einem Paar zu sprechen, sieht man von dem Fall ab, dass ein bestimmtes Auge Gegenstand der Äußerung ist. Mit ihrem Titel *The Bluest Eye* weckt Toni Morrison also die Aufmerksamkeit eines potentiellen Lesers, den dieser Bruch von sprachlichem Dualismus irritiert. Ebenso irritierend wirkt der hier verwendete Superlativ „bluest“, da Farbadjektive als nicht steigerbar gelten; ein Gegenstand kann blau, rot, grün oder gelb sein, oder er ist es eben nicht (auch hier findet sich das Dualitätsprinzip wieder). Auf den ersten Blick scheint der Romantitel also ungrammatisch zu sein.

Der Titel *The Bluest Eye* bietet jedoch mehrere Lesarten. So stellt sich auch die Frage nach der Bedeutung von „blue“. Hierbei handelt es sich um ein Homonym, da

sowohl die Farbe Blau damit gemeint sein kann als auch die Beschreibung einer traurigen, melancholischen Stimmung. Somit kann sich hinter dem Adjektiv bereits der erste Hinweis auf die bevorstehenden Ereignisse verbergen. Führt man diesen Gedanken weiter, so wird auch die Doppeldeutigkeit des Nomens ‚eye‘ deutlich. Hinsichtlich der Aussprache ist es schließlich identisch mit dem Personalpronomen ‚I‘ und man könnte den Titel durchaus auch im Sinne von „the most distressed Ego“²⁷ verstehen. Nicht zuletzt deshalb, da wir Augen und das menschliche Selbst sehr eng miteinander in Verbindung bringen. Das liegt vermutlich daran, dass der visuelle Sinn für uns der präsenteste ist, den wir aktiv nutzen können. Visuelle sinnliche Wahrnehmungen sind viel komplexer als haptische, gustatorische oder akustische und können vergleichsweise differenziert wahrgenommen werden; Eindrücke können ausgeblendet oder fokussiert werden und man kann sich ihnen entziehen, indem man schlicht die Augen schließt. Der Sehsinn wird auch im Alltag am stärksten gefordert, sei es durch Werbereize oder farbliche Konnotationen wie beispielsweise im Verkehrswesen (etwa eine rote Ampel).

Das Auge und das Ich scheinen also sehr stark miteinander verbunden zu sein. Sprichwörter wie ‚Augen sind die Fenster zur Seele‘ verdeutlichen diese semantische Nähe und auch in der Philosophie finden wir diese Interpretation wieder. So spricht einer der berühmtesten Autoren der amerikanischen Literaturgeschichte Ralph Waldo Emerson davon, sein Selbst in einen ‚transparent eyeball‘ zu verwandeln um die Grenzen seines isolierten und individuellen Daseins zu überwinden und eins mit der Welt als Ganzem zu werden.²⁸ Was Emerson als transzendente Erfahrung beschreibt, findet sich auch in *The Bluest Eye* wieder. Wie dieses Kapitel noch zeigen wird, durchläuft die Protagonistin eine Entwicklung, die sie von sich selbst und ihrer Individualität entfernt. Toni Morrisons Titel könnte also durchaus als ein Verweis auf Emersons Transzendenzvorstellung gedeutet werden.

5.2. Der Fibeltext

Toni Morrison wählt einen ungewöhnlichen Einstieg in ihren Roman, indem sie einen typischen Erstlesertext präsentiert, wie er in jedem gängigen Grundschullesebuch zu finden sein könnte. Der Text besteht aus sehr kurzen und einfach strukturierten Hauptsätzen, die dem Leser eine typische weiße Mittelschicht-Familie präsentieren;

²⁷ Vgl. hierzu Carmean 18

²⁸ Vgl. Emerson in: Baym 1109

diese besteht aus der Mutter, dem Vater und den Kindern Dick und Jane. Schon die Namensgebung weist auf die Stereotypie hin, da ‚Dick‘ und ‚Jane‘ in den USA sehr gängige Namen sind. ‚Dick‘ galt vor allem in den 1940er Jahren, der Zeit, in der *The Bluest Eye* spielt, als äußerst beliebter Jungennamen; von tausend Kindernamen rangierte er unter den obersten 200.²⁹ ‚Jane‘ war zu jener Zeit sogar einer der 100 häufigsten Mädchennamen und seine Beliebtheit hält sich bis heute, so dass der Name nach wie vor zu den 400 häufigsten zählt.³⁰ Neben der Familie werden auch das Haus, ein Hund und eine Katze präsentiert und unterstreichen damit den stereotypen Charakter des Fibeltextes. Die Protagonistin ist Jane, die Tochter, die einen Spielgefährten sucht, doch niemand findet sich.

Dem Text ist eine sehr klare Struktur inne: Alle Figuren werden vorgestellt durch das Wort ‚see‘. Es folgt ein Satz, der den Präsentierten beschreibt: „See Jane. She has a red dress.[...]See the cat. It goes meow-meow.[...]See mother. Mother is very nice.[...]See father. Father is smiling.[...]See the dog. Bowwow goes the dog.“ (1) Nun wird nach jeder Vorstellung die rhetorische Frage „Will you play with Jane?“ gestellt und die Reaktion des Betreffenden geschildert: „Mother laughs. [...] Father is smiling. [...] See the dog run.“ (1) Darauf folgt eine Äußerung im Imperativ, die den Angesprochenen auffordert, seine Reaktion fortzusetzen: „laugh, mother, laugh. [...] Smile, father, smile. [...] Run, dog, run.“ (1) Diese Struktur wird auch am Ende des Textes weitergeführt, als ein Freund eingeführt wird, der nun mit Jane spielt: „Here comes a friend. The friend will play with Jane. [...]Play, Jane, play.“ (1) Lediglich die Katze entzieht sich dieser Strukturierung.

Die plakative Harmonie wirkt an dieser Stelle sehr künstlich; ein Fibeltext in einem Roman, der sich an ein erwachsenes Zielpublikum richtet, scheint deplatziert und in gewisser Weise verdächtig. Tatsächlich steht die friedliche und harmonische Darstellung von Janes Familiensituation im krassen Widerspruch zu allem, was der Leser im Laufe des Romans über die Familie Breedlove erfährt. Auf euphemistische Art und Weise werden hier die Charaktere eingeführt, die um Pecola Breedloves Schicksal kreisen. Zynisch wird hier als Spiel beschrieben, was für die Protagonistin zur Tortur werden wird, die letztendlich in ihrer persönlichen Desintegration endet.

²⁹ Vgl. <http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Dick>

³⁰ Vgl. <http://www.thinkbabynames.com/meaning/0/Jane>

Dem idyllischen Fibeltext folgt nun derselbe Text noch einmal, diesmal allerdings syntaktisch aufgebrochen, da jegliche Interpunktion fehlt. Auch die Kapitalisierung an möglichen Satzanfängen wurde weggelassen. Darüber hinaus wurde auch der Zeilenabstand verringert; es scheint, als sei die harmonische Familie von Dick und Jane näher zusammengerückt. Diese typographisch geschaffene Nähe vermittelt jedoch mitnichten ein Gefühl von Geborgenheit oder Zusammenhalt, wie man es einer glücklich wirkenden Familie wohl unterstellen mag; viel eher hat der Leser das Gefühl, dass eine gesunde, notwendige Distanz fehlt. Die ineinander übergehenden Sätze, die nur noch schwer als individuelle Aussagen ausgemacht werden können, irritieren ebenso wie der geringere Zeilenabstand. Leicht passiert es, dass man etwas überliest oder in der Zeile verrutscht, so dass das Leseerlebnis quasi verfälscht wird. Diese Darstellung des Textes ist symptomatisch für die Beziehungen innerhalb der Breedlove-Familie und Pecolas zersplitterte Wahrnehmung der Realität. Zwischenmenschliche Grenzen und Distanz werden eingerissen durch den Missbrauch von Pecola, sei es aus sexueller, gesellschaftlicher oder egoistischer Motivation heraus. Der syntaktisch aufgebrochene Text zwingt den Leser, noch genauer hinzuschauen um wirklich alle Zusammenhänge zu begreifen und weist damit auf die bevorstehenden Schwierigkeiten hin, die im Roman präsentierten Ereignisse zu entschlüsseln und zu verstehen.

Auf die syntaktisch aufgebrochene Version des Fibeltextes folgt eine dritte Version, in der die typographische Struktur nun vollends zusammenbricht. Leerstellen wurden weggelassen und alle Wörter ohne Rücksicht auf Kapitalisierung von Satzanfängen und Eigennamen gehen nahtlos ineinander über. Der Zeilenabstand wurde noch weiter verringert und im Gegensatz zur vorherigen Version sind hier auch die Zeilenumbrüche von dem chaotischen Schriftsystem betroffen – weder Wort- noch Satzgrenzen werden mehr eingehalten. Die Autorin treibt damit die Wirkung von Chaos und Zerfall auf die Spitze. Bedurfte es in der zweiten Version großer Konzentration um die einzelnen Sätze zu identifizieren, ist es nunmehr nur noch möglich, weil der Leser bereits um den Inhalt weiß. Allzu schnell verliert man beim Lesen den Sinn des Textes aus den Augen und es ergeben sich völlig neue, unzusammenhängende Wörter; aus ‚see‘ und ‚the‘ wird plötzlich ‚seethe‘ und hinterlässt den Eindruck eines brodelnden Hexenkessels, etwas, das unter der Oberfläche schlummert und droht, herauszubrechen. In ‚shehasareaddress‘ findet man

eine graphische Ähnlichkeit zu ‚hazard‘ und auch zu ‚harass‘, wieder ein Hinweis auf bevorstehende Ereignisse. Die fehlende Wortgrenze zwischen ‚Jane‘ und ‚the‘ kriert bei flüchtigem Lesen eine ‚Janet‘, also eine völlig neue Person, gefolgt vom maskulinen Personalpronomen ‚he‘. Es ergeben sich also auch hier wieder völlig neue Lesarten der bevorstehenden Geschehnisse. Das in dieser Version präsentierte absolute Chaos ist ebenso repräsentativ für Pecolas Zerfall im Laufe des Romans wie die beiden vorangegangenen Versionen, denn es verweist auf den kompletten Zusammenbruch jeglicher Struktur im Leben und in der Realitätswahrnehmung der traumatisierten Protagonistin.

Der Verlauf des Fibeltextes von der zynischen Darstellung der Bilderbuchfamilie bis zu ihrem graduellen – typographisch repräsentierten – Zerfall spiegelt also die Entwicklung der Familie Breedlove, insbesondere die von Pecola, wider. Deshalb scheint es auch umso passender, dass die Autorin die Versatzstücke der morphologisch dekonstruierten dritten Version des Fibeltextes als Überschriften für ihre Kapitel wählt. Dabei ist besonders auffällig, dass diese immer einen klaren thematischen Bezug zum Inhalt des Kapitels aufweisen. So geht es beispielsweise im Kapitel mit der Überschrift

„HEREISTHEHOUSEITISGREENANDWHITEITHASAREDDO
ORITISVERYPRETTYITISVERYPRETTYPRETTYPRETTY“

um das Haus und die damit verbundenen Lebensumstände der Familie Breedlove. Die Wiederholung des Satzes „It is very pretty“ gefolgt von den Wiederholungen des Wortes „pretty“ scheinen zunächst lediglich eine typographische Aufgabe zu erfüllen, nämlich die, den angestrebten Blocksatz zu komplettieren. Allerdings wirken die Worte dabei auch wie ein nicht verhallen wollendes Echo der Schönheit, etwas, wonach sich Pecola innig sehnt und worum ihr gesamtes Dasein kreist. Auch hier findet sich wieder das Prinzip gradueller Dekonstruktion: Zu Beginn findet man die Hauptsätze „Here is the house“, „It is green and white“, „It has a red door“ und „It is very pretty“. Der nächste Schritt des Zerfalls zeigt sich in der Wiederholung lediglich des letzten Satzes, gefolgt von einem erneuten Aufbrechen in die Wiederholung eines einzelnen Wortes. Wie auch im Fibeltext vollführt die Autorin ihre Dekonstruktion von der semantischen über die syntaktische auf die morphologische Ebene. Mit diesem linguistischen Modell verdeutlicht sie die Verletzung und Ablehnung, die Pecola zuteilwird, und die ebenso auf drei verschiedenen Ebenen stattfindet:

Zunächst auf der gesellschaftlichen Ebene, wo sie aufgrund ihrer Hautfarbe abgelehnt wird, über die persönliche Ebene, da sie innerhalb ihrer Familie weder von ihrer Mutter, noch von ihrem Bruder oder ihrem Vater ernsthafte familiäre Liebe erfährt, bis hin zur Ebene ihrer Individualität, die durch die Vergewaltigung ihres Vaters zerstört wird und in der Aufspaltung ihrer Persönlichkeit endet.

5.3. Die Einleitung

Das erste Kapitel, das in die Haupthandlung einführt, ist ein Rückblick der homodiegetischen Erzählerin Claudia. Sie sinniert über die Ereignisse die zu Pecolas Zerstörung führten. Auf extradiegetischer Ebene nimmt sie die nicht erblühten Ringelblumen im Jahr 1941 zum Anlass, die Geschehnisse revue passieren zu lassen. Es wird nicht klar, wie weit die von Claudia analeptisch berichteten Ereignisse zurückliegen, ob die Erzählerin noch immer ein Kind ist oder aus der Perspektive einer erwachsenen Frau zurückblickt. Die Tatsache, dass die nicht erblühten Ringelblumen scheinbar im Vordergrund des Berichts stehen und nicht die Vergewaltigung Pecolas, lässt auf eine noch immer sehr kindliche Sichtweise der Welt schließen. Das bestätigt auch die Autorin in ihrem Nachwort:

The next sentence³¹ will make it clear that the sayer, the one who knows, is a child speaking, mimicking the adult black women on the porch backyard. The opening phrase is an effort to be grown-up about this shocking information. The point of view of a child alters the priority an adult would assign the information. (170)

Claudia ist jedoch in jedem Falle reif genug, die Geschehnisse des Jahres 1941 zu begreifen. Sie verfügt über einen sehr anspruchsvollen Sprachstil, der untypisch für ein Kind ist, was in Ausdrücken wie „our guilt was relieved only by fights and mutual accusations about who was to blame“ (4) zum Vorschein tritt. Auch die Reflexionsfähigkeit der Erzählerin lässt eher auf eine erwachsene Frau als auf ein Kind schließen:

Our innocence and faith were no more productive than his lust or despair.
What is clear now is that of all that hope, fear, lust, love, and grief, nothing

³¹ gemeint ist der zweite Satz der Einleitung: „We thought, at the time, that it was because Pecola was having her father’s baby that the marigolds did not grow.“ (4)

remains but Pecola and the unyielding earth. Cholly Breedlove is dead; our innocence too. (4)

Solch eloquente Auseinandersetzungen mit komplexen Themen wie ‚Unschuld‘ und ‚Glauben‘ sind untypisch für ein Kind. Man kann also davon ausgehen, dass sich die Erzählerin der extradiegetischen Handlung auf einer Schwelle zwischen Jugend und Erwachsenenalter befindet.

Die Autorin wählt für die homodiegetische Erzählerin eine interne Fokalisierung; damit wirkt der Bericht Claudias umso realistischer, da ihre Wahrnehmung beschränkt auf ihre Person ist. Durch das rückwendige Erzählen im Präteritum gibt Morrison ihrer Figur die Möglichkeit, die Dinge mit Abstand und durch die Augen einer erwachseneren Claudia zu betrachten, als der des zeitnahen Geschehens; die ältere Claudia begreift die Bedeutung der Gräueltaten Chollys und glaubt nicht länger mit kindlicher Naivität daran, dass Gebete und Opfertaten ihrer Freundin Pecola helfen können. Diese veränderte Wahrnehmung führt dazu, dass das Hauptereignis der Binnenhandlung, nämlich die Vergewaltigung, in der Einleitung bereits angekündigt wird; gleich der zweite Satz lüftet dieses Geheimnis und bereitet den Leser auf die bevorstehenden Ereignisse vor: „We thought at the time, that it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow.“ (4) Bei erstmaligem Lesen wirkt diese Aussage beunruhigend, da man unvorbereitet mit einem Tabu konfrontiert wird. Wir sind nicht daran gewöhnt, offen über Tabus zu sprechen, was Toni Morrison auch mit den ersten Worten „Quiet as it's kept“ (4) zum Ausdruck bringt. Gleich zu Beginn wird suggeriert, dass es hier um etwas geht, worüber nur hinter vorgehaltener Hand gesprochen wird.

Trotz des Schockeffekts der plötzlichen Konfrontation mit dem Inzestthema hat dieser *in-medias-res* Einstieg auch den Effekt, den Leser nicht unvorbereitet auf die Ereignisse treffen zu lassen. Die Erwähnung des Inzests, herausgenommen aus dem literarischen Geschehen, scheint ihm gleichwohl etwas von seiner Grausamkeit zu nehmen. Der große zeitliche Abstand und die Erwähnung durch eine autodiegetische Erzählerin schaffen Distanz, wodurch der Leser in seiner Beobachterposition ein großes Stück vom Geschehen wegrückt.

5.4. Kapitel VIII: Vater

Die eigentliche Inzestszene finden wir im Kapitel ‚Vater‘. Wie in den vorangegangenen Kapiteln ‚Haus‘, ‚Familie‘ und ‚Mutter‘ lässt sich der Protagonist bereits aus der Überschrift erahnen. Das Kapitel teilt sich in zwei Teile auf: Auf S. 103-127 wird in einer Rückwendung Chollys Lebensgeschichte erzählt, auf S. 127-129 finden wir die Vergewaltigungsszene.

5.4.1. Chollys Lebensgeschichte

Chollys Lebensgeschichte wird von einem heterodiegetischen Erzähler rückblickend in Form eines Erzählerberichts wiedergegeben. Die Analepse ist extern, da das zeitliche Geschehen vor der Haupthandlung liegt. Die Rückblende umfasst Chollys gesamtes Leben und lässt sich wiederum in drei verschiedene Abschnitte unterteilen. Zu Beginn (103-109) erhalten wir Informationen über seine Kinderjahre; wir erfahren, dass er bereits in frühester Kindheit von seinen Eltern verstoßen wurde und bei seiner Tante aufwuchs. Mit deren Tod in seinem 13. Lebensjahr beginnt ein neuer Abschnitt in Chollys Leben, der aufgrund seiner traumatischen Ereignisse besonders prägend für seinen Charakter ist (109-125). Der dritte Abschnitt befasst sich mit Chollys restlichem Leben, nachdem ihn sein Vater abgewiesen hat (125-127). Insbesondere der zweite und dritte Abschnitt geben Aufschluss über die Gründe für den von Cholly begangenen Inzest und sollen daher genauer analysiert werden.

Eines der prägendsten Erlebnisse in Chollys Jugend ist sein erster sexueller Kontakt mit einem Mädchen. Während der Beerdigungsfeier seiner Tante Jimmy schleicht er sich mit Darlene davon und sie geben sich der körperlichen Liebe hin, als sie von zwei weißen Männern dabei überrascht werden. Diese zwingen Cholly, die sexuelle Handlung mit Darlene zu beenden und sehen ihm dabei zu. Der Zwang zur öffentlichen Zurschaustellung dieses höchst privaten Aktes markiert einen Tabubruch; ein intimer Moment wird nicht nur aus dem Schutz des Verborgenen und Geheimen ans Licht geholt, sondern auch noch aller Magie und Schönheit beraubt, indem die weißen Männer den Akt verlachen und ins Lächerliche ziehen: „Come on, coon. FASTER. You ain't doing nothing for her.“ (116) Die Situation ist durchaus vergleichbar mit einer Vergewaltigung, obwohl die Täter hier nur passiv am Geschehen beteiligt sind.

Für Cholly ist das Erlebte traumatisierend. In seinem Schock ist er nicht mehr in der Lage, den sexuellen Akt weiterzuführen, er verliert seine Männlichkeit: „[...]Cholly

began to simulate what had gone on before. He could do no more than make-believe.“ (116) Es ist unklar, was für ihn die größere Scham bedeutet: die öffentliche Bloßstellung oder die dadurch hervorgerufene Impotenz. In jedem Fall konzentrieren sich sein Hass und seine Wut über die Situation nicht etwa auf die weißen Männer, von denen der Zwang ausgeht, sondern auf Darlene, die in seinen Augen die Ursache für das Geschehen ist:

[...]he cultivated his hatred of Darlene. Never did he once consider directing his hatred toward the hunters. Such an emotion would have destroyed him. [...]For now, he hated the one who had created the situation, the one who bore witness to his failure, his impotence. The one whom he was not able to protect, to spare, to cover from the round moon glow of the flashlight. (118)

Besonders diese letzte Empfindung wird bei der späteren Vergewaltigung seiner Tochter noch eine wichtige Rolle spielen.

Ein weiteres prägendes Ereignis in Chollys Leben ist das Zusammentreffen mit seinem Vater. Es markiert einen weiteren Wendepunkt in seinem Leben. Nachdem Cholly seine Tante verloren hat und nach den traumatischen Erlebnissen mit Darlene Abstand sucht, beschließt Cholly wegzulaufen und seinen Vater zu suchen. Als er dann vor ihm steht, muss er erneut – wie bereits durch seine Mutter – eine Zurückweisung erleben, denn sein Vater interessiert sich nicht einmal dafür, wer er ist. Für Cholly bricht eine Welt zusammen, da er alle Hoffnungen und auch sein gesamtes Geld in ein Wiedersehen mit dem Vater investiert hat. Erneut erlebt Cholly eine Art Schock: „Cholly was a long time picking his foot up from the ground. He was trying to back up and walk away. Only with extreme effort could he get the first muscle to cooperate.“ (123) Hier zeigt sich auch, dass Cholly sich an der Schwelle zwischen Kindheit und Adoleszenz befindet; erwachsen genug um sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und unabhängig seinen Vater zu suchen, sehen wir in ihm hier auch das Kind, das sich nach Aufmerksamkeit und Anerkennung des Vaters sehnt. Unfähig die erlebte Zurückweisung und das Zerschneiden seiner Hoffnung zu verarbeiten, versucht Cholly, der Situation Herr zu werden und nicht zu weinen, und legt dabei doch die kindlichste aller Verhaltensweisen an den Tag: Er nässt sich ein. Erneut befindet sich Cholly in einer entwürdigenden Lage und sieht sich mit seiner Schwäche und Unzulänglichkeit konfrontiert. Die Konsequenz ist eine drastische

Veränderung von Chollys Persönlichkeit; er wird zu einem rücksichtslosen, rigorosen Mann, der keinerlei Konsequenzen scheut.

Somit wird das dritte Kapitel in Chollys Leben eingeläutet. Besonders auffällig ist hierbei die Veränderung des Tempus, mit der der Wechsel einhergeht: War das Kapitel bisher im Präteritum gehalten, so folgt nun ein Absatz im Präsens, der Cholly als selbstsicheren Mann präsentiert:

Three women are leaning out of two windows. They see the long clean neck of a new young boy and call to him. He goes to where they are. Inside, it is dark and warm. They give him lemonade in a Mason jar. As he drinks, their eyes float up to him through the bottom of the jar, through the slick sweet water. They give him back his manhood, which he takes aimlessly.

(125)

Der Tempuswechsel untermalt die Ellipse, mit der dem Leser wichtige Informationen über Chollys charakterliche Veränderung vorenthalten werden. Es ist unklar, wie Cholly zu dem „new young boy“ wurde; so klar die Fokalisierung bisher auf seiner Wahrnehmung ruhte, so undeutlich und distanziert ist sie hier.

Neben dem Tempus verändert sich auch die Haltung des Erzählers. Obwohl noch immer heterodiegetisch und mit interner Fokalisierung auf Cholly, erfahren wir nun nur noch peripher von Chollys Erlebnissen und Taten. An die Stelle des bisher vorherrschenden Erzählerberichts im dramatischen Modus tritt nun die Präsentation im narrativen Modus. Der Erzähler rückt weiter in den Vordergrund und betont die Charakterisierung Chollys:

Only a musician would sense, know, without even knowing that he knew, that Cholly was free. Dangerously free. Free to feel whatever he felt—fear, guilt, shame, love, grief, pity. Free to be tender or violent, to whistle or weep. Free to sleep in doorways or between white sheets of a singing woman. Free to take a job, free to leave it. He could go to jail and not feel imprisoned, for he had already seen the furtiveness in the eyes of his jailer, free to say 'No, suh,' and smile, for he had already killed three white men. [...] In those days, Cholly was truly free. Abandoned in a junk heap by his mother, rejected for a crap game by his father, there was nothing more to lose. He was alone with his own perceptions and appetites, and they alone interested him. (125f.)

Die Schilderung von Chollys Taten steht hier im Hintergrund. Auch die für den dramatischen Modus repräsentative chronologisch-kausale Ereignisfolge wird aufgegeben; wir erfahren wie beiläufig von dem Mord an drei weißen Männern, seinem Aufenthalt in einer Strafkolonie und der Tatsache, dass er von einer Frau ins Bein geschossen wurde. Die Schilderung der Ereignisse dient hier der Verdeutlichung von Chollys Freiheitsempfinden. Der Erzähler ist in diesem Abschnitt weitaus präsenter als im vorangegangenen Teil des Kapitels, ein typisches Merkmal des narrativen Modus, der hier vorliegt. Das wird auch und vor allem in der Schilderung von Chollys Beziehung zu Pauline und seiner Ehe deutlich (126f.). Die Informationen werden größtenteils in Form eines Bewusstseinsberichts weitergegeben, bei dem sich der Erzähler erkennbar von den präsentierten Inhalten distanziert:

The constantness, varietylessness, the sheer weight of sameness drove him to despair and froze his imagination. To be required to sleep with the same woman forever was a curious and unnatural idea to him; to be expected to dredge up enthusiasms for old acts, and routine ploys; he wondered at the arrogance of the female. (126)

Anhand der Position des Erzählers wird eine komplexe Beziehung zwischen dem Inzesttäter und dem Leser hergestellt. Der Erzählerbericht im dramatischen Modus, der in den ersten beiden Abschnitten von Chollys Biographie vorliegt, präsentiert die prägenden Ereignisse seiner Jugend relativ neutral, fast schon sympathisierend. Durch die interne Fokalisierung empfindet der Leser Mitleid mit dem von Vater und Mutter verstoßenen und von drei weißen Männern sexuell gedemütigten Jungen, der in seinem ganzen Leben kaum Liebe und Anerkennung erfährt. Man entwickelt sogar ein gewisses Verständnis für Chollys Entwicklung zu dem harten, unnahbaren, zur Liebe unfähigen Mann.

Mit dem dritten Teil geht nun eine Veränderung dieser Beziehung einher. Der Erzähler schaltet sich zwischen Leser und Protagonisten und schafft somit Distanz. Man bezieht Informationen nun nur noch gefiltert durch die Interpretation des Erzählers und wird damit von der mitfühlenden zurück auf eine beobachtende Position geworfen. Die zuvor aufgebaute Nähe zum Protagonisten wird nahezu aufgegeben.

Durch die beiden unterschiedlichen Erzählmodi bewirkt Toni Morrison, dass der Leser nicht allzu vorschnell sein Urteil fällt und Cholly auf seine unmenschlichen

Taten reduziert. Es fällt leichter, in einem gesichtslosen, flachen Charakter den brutalen Vergewaltiger zu sehen als in einer Figur, deren Lebensgeschichte wir (im literarischen Sinne) hautnah miterlebt haben. Die Autorin macht damit auf die Komplexität der Problematik aufmerksam, indem sie dem Leser bewusst macht, dass auch hinter dem Inzesttäter ein menschliches Schicksal steht. Mit der Beendigung der Nähe zwischen Leser und Protagonist ermahnt Toni Morrison den Leser ebenfalls, die Objektivität zu wahren und den Täter nicht aufgrund seiner Vergangenheit von seiner Schuld freizusprechen. Cholly mag zwar mit vielen Widrigkeiten zu kämpfen gehabt haben, jedoch verfügt er schließlich über einen freien Willen und trifft seine Entscheidungen selbst; so auch den Schritt zur Vergewaltigung seiner Tochter. Diese Entscheidungsfreiheit spiegelt sich auch im letzten Abschnitt wider; ein großer Teil des Abschnittes ist der Entwicklung Chollys hin zu einem „freien Mann“ gewidmet: „Only a musician would sense, know, without even knowing that he knew, that Cholly was free. [...] He was alone with his own perceptions and appetites, and they alone interested him.“ (125-126)

Der 15 Sätze umfassende Absatz liefert eine Charakterisierung des Protagonisten, die einige rhetorische Besonderheiten aufweist. Auffällig ist hierbei die häufige Erwähnung des Wortes ‚free‘; 14-mal taucht es in dem Absatz auf, also beinahe in jedem Satz. Dazu kommt, dass dieses Schlüsselwort meistens in der gleichen syntaktischen Position steht: „Free to feel whatever he felt [...]. Free to be tender or violent [...]. He was free to drink himself into a silly helplessness [...]. He was free to live his fantasies, and free even to die [...].“ (125f.) Der Absatz wirkt also wie eine ausgedehnte Aufzählung. Die Position des Ausdrucks ‚free to‘ entspricht dabei einer Anapher, einer rhetorischen Figur, die typischerweise in Gedichten oder Liedern zu finden ist. Mit dieser Komposition greift Toni Morrison ihren Kommentar am Anfang des Absatzes auf: „The pieces of Cholly's life could become coherent only in the head of a musician.“ (126) Aufgrund der prominenten Position des Wortes ‚free‘ drängt sich nun die Frage nach dessen Bedeutung für das Geschehen auf. Offenkundig verdeutlicht es Chollys neu gewonnene Freiheit, mit der er sich nun durchs Leben bewegt. Darüber hinaus ist aber auch eine weitere Lesart denkbar: Da sich der dritte Abschnitt des Kapitels mit der Adoleszenz Chollys befasst, impliziert ‚free to‘ auch die Entscheidungsfreiheit, mit der das Erwachsenendasein unweigerlich verbunden ist; Cholly hat in allem die Wahl und muss die Konsequenzen seiner Handlungen tragen.

Seine Taten können nicht einfach durch äußere Einflüsse wie die Ablehnung seines Vaters oder die Traumatisierung durch die weißen Männer entschuldigt werden; er selbst ist verantwortlich für das, was er tut. Toni Morrison präsentiert also im letzten Abschnitt des Kapitels ‚Vater‘ einen Mann, der zwar gezeichnet ist von den schweren Schicksalsschlägen seiner Jugend, aber selbst dafür verantwortlich ist, was er daraus macht. Wurde im Vorfeld Sympathie für Cholly aufgebaut, so wird diese hier relativiert und der Leser erlangt zwar ein sehr detailreiches Bild des Vergewaltigers, wird jedoch letztendlich emotional von ihm auf Abstand gehalten.

5.4.2. Die Vergewaltigung

Die eigentliche Darstellung der Vergewaltigung Pecolas erstreckt sich über zwei Seiten und liefert damit die längste und ausführlichste Inzestschilderung der untersuchten Romane. Besonders auffällig ist in dieser Szene die Perspektive, die beim Lesen eingenommen wird, da nach wie vor eine interne Fokalisierung auf Cholly vorliegt und der Leser somit die Vergewaltigung aus Sicht des Täters miterlebt.

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt des Kapitels ein prägnanter Wechsel zwischen dramatischem und narrativem Erzählmodus stattfand, findet sich dieser Dualismus auch in der vorliegenden Szene wieder. Die Ereignisse werden im dramatischen Modus präsentiert;³² man erhält eine konkrete raum-zeitliche Angabe: „So it was on a Saturday afternoon, in the thin light of spring, he staggered home reeling drunk and saw his daughter in the kitchen.“ (127) Das Geschehen folgt einer chronologischen Ordnung. Erzählzeit und erzählte Zeit decken sich nahezu und der Erzähler schaltet sich nicht kommentierend ein. Auch die ausführlichen Wahrnehmungsbeschreibungen aus Chollys Sicht sind repräsentativ für den dramatischen Modus: „[...] she shifted her weight and stood on one foot scratching the back of her calf with her toe. It was a quiet and pitiful gesture. Her hands were going around and around a frying pan, scraping flecks of black into cold, greasy dishwater.“ (127) Der Präsentation wohnt damit eine gewisse Natürlichkeit inne, die im Leser den Eindruck von Unmittelbarkeit und Nähe erzeugt. Dadurch schlüpft er in die Rolle eines Beobachters, der schonungslos Zeuge des Geschehens wird. Das Leseerlebnis erhält somit einen voyeuristischen Beigeschmack und wirkt irritierend,

³² Zu den Merkmalen dramatischen bzw. narrativen Erzählens vgl. <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/ereignisse.html>

da man sich dieser Erfahrung lieber entziehen möchte. Hierin wird das Verstörende des Inzests deutlich; die Autorin zwingt den Leser, das Geschehen mit all seinen Facetten wahrzunehmen und holt damit das für den Inzest (und das Tabu an sich) repräsentative Unausgesprochene und Verborgene ans Licht.

Da die Fokalisierung auf Cholly liegt, erlebt der Leser die Szene aus Sicht des Vergewaltigers und wird gleichsam Zeuge seiner Gedanken und Empfindungen. Die Innensicht auf den Protagonisten erfolgt hier im narrativen Modus. Zunächst wird der Leser mit einem Bewusstseinsbericht konfrontiert, bei dem durch die deutliche Präsenz des Erzählers merklich Distanz zwischen Leser und Protagonist vorhanden ist:

Cholly saw her dimly and could not tell what he saw or felt. Then he became aware that he was uncomfortable; next he felt the discomfort dissolve into pleasure. The sequence of his emotions was revulsion, guilt, pity, then love. His revulsion was a reaction to her young, helpless, hopeless presence. (127)

Diese Distanz wird durch die darauf folgende erlebte Gedankenrede spürbar reduziert:

Why did she have to look so whipped? She was a child—unburdened—why wasn't she happy? [...] What could he do for her—ever? What give her? What say to her? What could a burned-out black man say to the hunched back of his eleven-year-old daughter? [...] How dare she love him? Hadn't she any sense at all? What was he supposed to do about that? Return it? How? What could his calloused hands produce to make her smile? What of his knowledge of the world and of life could be useful to her? What could his heavy arms and befuddled brain accomplish that would earn him his own respect, that would in turn allow him to accept her love? (127)

Es folgt wieder ein Bewusstseinsbericht, der Leser entfernt sich erneut vom Protagonisten:

It was a small and simple gesture, but it filled him then with a wondering softness. Not the usual lust to part tight legs with his own, but a tenderness, a protectiveness. A desire to cover her foot with his hands and gently nibble away the itch from the calf with his teeth. (128)

Während der Vergewaltigung selbst, also dem körperlichen Kontakt zwischen Vater und Tochter, dominiert der Bewusstseinsbericht:

The tenderness welled up in him, [...]. The confused mixture of his memories of Pauline and the doing of a wild and forbidden thing excited him, and a bolt of desire ran down his genitals [...]. Surrounding all of this lust was a border of politeness. [...] The tightness of her vagina was more than he could bear. His soul seemed to slip down to his guts and fly out into her [...]. (128)

Lediglich einen kurzen Moment lang erfährt der Leser Chollys Empfindungen nahezu ungefiltert durch erlebte Gedankenrede („The rigidness of her shocked body, the silence of her stunned throat, was better than Paulines easy laughter had been.“; 128), bevor er sich wieder entfernt und den Rest von Chollys Gedanken als Bewusstseinsbericht präsentiert bekommt: „[...]he was conscious of her wet, soapy hands on his wrists[...]. Removing himself from her was so painful to him he cut it short[...]. Again the hatred mixed with tenderness.“ (128f.)

Durch die narrative Darstellung von Chollys Bewusstsein und die damit verbundene Distanz zwischen Leser und Protagonist entkräftet Toni Morrison die Nähe, die durch die Präsentation der Ereignisse im dramatischen Modus aufgebaut wird. Der Leser ist zwar unmittelbar am Geschehen beteiligt, die Empfindungen und Gedanken des Täters teilt er jedoch nicht. Durch die Zwischenschaltung einer Erzählerinstanz wird also verhindert, dass man sich zu stark mit dem Vergewaltiger und seinen Beweggründen identifiziert. Ähnlich wie im vorangegangenen Abschnitt des Kapitels spielt die Autorin mit dem Dualismus von Nähe und Distanz und verdeutlicht damit den traumatischen Kern des Inzests an sich: Die familiäre emotionale Verbundenheit wird pervertiert durch den sexuellen Kontakt, durch den die gesunde, natürliche Grenze zwischen Vater und Tochter überschritten wird.

5.5. Intertextuelle Verweise

Um die Darstellung des inzestuösen Übergriffs in *The Bluest Eye* zu analysieren reicht es nicht aus, sich auf den Primärtext allein zu konzentrieren. Der Roman weist darüber hinaus deutliche Parallelen zu Erzählungen der griechischen Mythologie auf, die eine zusätzliche Interpretationsebene eröffnen. Madonne M. Miner hat die

Zusammenhänge von Toni Morrisons Roman und den Erzählungen der Philomela und Persephone in ihrem Aufsatz *Lady No Longer Sings the Blues: Rape, Madness, and Silence in 'The Bluest Eye'* analysiert und ihre Ergebnisse sollen die bisher aufgeführten Resultate ergänzen.

5.5.1. Philomela³³

Philomela ist die Tochter des Königs Pandion von Athen. Ihre Schwester Procne ist mit dem Thracer Tereus verheiratet. Procnes Bitte folgend fährt Tereus nach Athen um Philomela nach Thracien zu holen und den beiden Schwestern damit ein Wiedersehen zu ermöglichen. Als Tereus Philomela jedoch erblickt, entbrennt er in Leidenschaft und verschleppt sie auf der Reise in einen Wald, wo er sie vergewaltigt. Hilflos ruft Philomela nach ihrem Vater und ihrer Schwester und droht, Tereus' Schandtät zu verraten. Um dies zu verhindern schneidet Tereus ihr die Zunge heraus, vergewaltigt sie erneut und sperrt sie ein hinter eine „starr[e] Mauer, aus festem Stein errichtet“.³⁴ In ihrer Verzweiflung webt Philomela das Erlebte in einen Teppich, den sie an Procne sendet. Diese rächt sich an ihrem Gatten, indem sie den gemeinsamen Sohn tötet und Tereus als Mahlzeit vorsetzt.

In der Geschichte über Philomela ist es zwar nicht der Vater, der die Vergewaltigung vollzieht, jedoch der Schwager und damit zumindest ein nahestehender Verwandter des Vergewaltigungsopfers. Der Missbrauch des Vertrauens, der damit einhergeht, ist also durchaus vergleichbar mit dem Übergriff eines Vaters auf seine Tochter. Auffällig ist auch die Betonung der Vater-Tochter-Beziehung in dieser Geschichte; während der Verabschiedungsszene zwischen Pandion und Philomela wird beschrieben, wie Tereus sich wünscht, an des Vaters Stelle zu sein: „[...]und sooft sie den Vater umarmt, wäre er gerne der Vater, denn selbst dann wäre er ebenso hemmungslos.“³⁵ Auch das Rufen nach dem Vater Philomelas während der Vergewaltigung unterstreicht die Nähe von Vater und Tochter. Die Vergewaltigung kann also nicht allein als Akt zwischen zwei Individuen betrachtet werden, sondern muss vor dem Hintergrund eines familiären Kontextes analysiert werden.³⁶

³³ vgl. Ovid 309-327

³⁴ Ovid 319

³⁵ Ovid 313

³⁶ Vgl. Miner

The Bluest Eye weist deutliche Ähnlichkeit mit der Erzählung Philomelas auf hinsichtlich der Folgen beziehungsweise des Umgangs des Opfers mit dem erlebten Trauma. Durch das Herausschneiden von Philomelas Zunge und ihre Inhaftierung isoliert Tereus sein Opfer von der Gesellschaft. Er nimmt ihr die Fähigkeit, sich selbst zu artikulieren und ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Ähnliches widerfährt auch Pecola. Zwar verliert sie nicht die Fähigkeit zu sprechen und wird auch nicht wie Celie in *The Color Purple* durch Androhungen ihres Peinigers zum Schweigen gebracht, sie erfährt jedoch die Sinnlosigkeit ihrer Offenbarung als sie versucht, ihrer Mutter von Chollys Vergewaltigung zu berichten und diese ihr weder Glauben noch Verständnis entgegenbringt. Die zweite Vergewaltigung (auch hier wieder eine Parallele zu den Taten Tereus') behält sie also für sich und begibt sich somit in die Isolation und hinter Mauern des Schweigens.

Besonders deutlich wird die strukturelle Ähnlichkeit beider Geschehnisse in dem Kapitel ‚Katze‘. Wie Philomela vertraut auch Pecola sich einem männlichen Führer – repräsentiert durch Junior – an und folgt ihm in naiver, kindlicher Weise. Nachdem beide aus dem öffentlichen, sicheren Raum fortgeführt wurden (die eine in den Wald, die andere in das Haus Juniors), erfolgt die Verletzung der Persönlichkeit; Philomela wird vergewaltigt, Junior wirft Pecola die Katze ins Gesicht. Pecola reagiert darauf, indem sie den Atem einzieht: „She sucked in her breath in fear and surprise[...]“ (70); metaphorisch gesehen zieht sie sich in sich selbst zurück, ein Verhalten, das sie auch während Chollys Vergewaltigung zeigt: „[...][he]provoked the only sound she made—a hollow suck o fair in the back of her throat.“ (128)³⁷ Pecola versucht der Szenerie zu entfliehen, doch so wie Tereus Philomela hinter Mauern aus Stein einsperrt, lässt auch Junior Pecola nicht gehen: „You can't get out. You're my prisoner,' he said.[...]He pushed her down, ran out the door that separated the rooms, and held it shut with his hands.“ (70)

Für beide Opfer endet das erlebte Trauma in der Isolation von der Gesellschaft. Während Philomela unfähig zu sprechen in ihrem Gefängnis sitzt, erfolgt die Desintegration bei Pecola auf der psychischen Ebene: Sie zieht sich in ihre eigene Welt zurück, hinter Mauern des Wahnsinns, die ihr von Cholly oktroyiert wurden und kann nicht länger als vernünftig denkende Person betrachtet werden.

³⁷ Vgl. Miner 88

5.5.2. Persephone³⁸

Persephone ist die Tochter des Göttervaters Zeus und seiner Schwester Demeter, Göttin der Fruchtbarkeit. Hades, Gott der Unterwelt und Bruder des Zeus, verliebt sich in sie. Als Persephone eines Tages mit ihren Schwestern Blumen auf der Erde pflückt, wird sie von Hades entführt. Demeter ist so entsetzt über den Raub, dass sie die Erde mit Dürre überzieht. Es kommt zu einem Kompromiss zwischen Hades und Demeter: Eine Hälfte des Jahres darf Persephone an der Seite ihrer Mutter residieren, die andere Hälfte muss sie an der Seite Hades' in der Unterwelt verbringen. So wird auch der Wechsel der Jahreszeiten erklärt; während Persephone mit ihrer Mutter lebt, ist die Erde fruchtbar, repräsentiert durch Frühling und Sommer. Der Winter markiert die Zeit, in der Persephone verweilt.

5.5.2.1. Die Jahreszeiten

Die Parallelen zwischen *The Bluest Eye* und dem Persephone-Mythos sind vielzählig. Zunächst fällt natürlich die Struktur in Toni Morrisons Roman auf, die nach dem Verlauf der Jahreszeiten gegliedert ist. Entgegen aller Erwartungen beginnt die Geschichte nicht mit dem Frühling, jener Jahreszeit, die gemeinhin mit Neubeginn, Geburt und Jungfräulichkeit assoziiert wird, sondern mit dem Herbst, traditionell verbunden mit Ernte, Lebensalter und dem Rückblick auf gemachte Erfahrungen. Von diesem Ausgangspunkt folgt die Struktur nun dem Verlauf der Jahreszeiten: Auf den Winter folgt der Frühling, in dem die Vergewaltigung stattfindet und dessen Symbolik dadurch einen geradezu zynischen Beigeschmack verleiht; Jungfräulichkeit und Neubeginn werden durchaus thematisiert, jedoch in keiner Weise mit der zu erwartenden positiven Konnotation. Der jungfräulichen Unschuld Pecolas wird, im sexuellen, wie auch im psychologischen Sinne, ein jähes Ende gesetzt; ein Trauma markiert den Neubeginn.

Auch der Sommer wartet mit einem Widerspruch zur gängigen Konnotation auf: Anstelle des blühenden Lebens, des Wachens und Gedeihens finden wir hier den Tod eines ungeborenen Kindes. Pecola hat den Bezug zum Leben verloren und sich zurückgezogen hinter die Mauern ihrer eigenen Welt, geistiges Wachstum ist ihr nun nicht mehr möglich. Das blühende Leben sucht man in diesem Abschnitt vergebens.

³⁸ Vgl. Schwab 732

5.5.2.2. Das Blumenmotiv

Wie im Persephone-Mythos finden wir auch in *The Bluest Eye* eine starke Präsenz des Blumenmotivs. Dieses Bild kann als Motiv für Unschuld und Jungfräulichkeit gedeutet werden, das Pflücken der Blumen für deren Beendigung. Persephone wird von Hades entführt, während sie Blumen pflückt. Damit wird die tatsächliche Bedeutung der Entführung, nämlich die Vergewaltigung, metaphorisch angedeutet. Auch in *The Bluest Eye* spielen Blumen immer wieder eine wichtige Rolle; so wird der Löwenzahn, den Pecola auf ihrem Weg zu Mr. Yacobowskis Süßwarenladen betrachtet, zum Sinnbild für den Kampf der afroamerikanischen Gemeinschaft, sich in einer vom weißen Schönheitsideal dominerten Welt durchzusetzen.

Noch deutlicher wird die Parallele zwischen *The Bluest Eye* und dem Persephone-Stoff bei den von Claudia in der Einleitung erwähnten Ringelblumen. Sie werden von der autodiegetischen Erzählerin mit der Fruchtbarkeit der Protagonistin in Verbindung gebracht: „We thought[...]that it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow.“ (4) Der gescheiterte Versuch, Ringelblumen zu züchten, symbolisiert die Fehlgeburt, die Pecola erleidet. Die Symbolik zieht sich weiter durch Claudias Erklärungsversuche: „We had dropped our seeds in our own little plot of black dirt just as Pecola's father had dropped his seeds in his own plot of black dirt.“ (4) Die Blumensamen werden gleichgesetzt mit dem Samen, den Cholly buchstäblich in Pecola ‚pflanzt‘; auch die schmutzige, schwarze Erde findet ihr metaphorisches Pendant in Pecola, die in den Augen des weißen Schönheitsideals selbst schmutzig und schwarz ist.

Die metaphorische Bedeutung von Samen finden wir auch in der Geschichte Persephones wieder: Nachdem Hades und Demeter ihren Kompromiss geschlossen haben, gibt er Persephone die Samen eines Granatapfels zu essen. Damit ist Persephone gezwungen, nach ihrer Zeit an der Seite Demeters in die Unterwelt zurückzukehren.

5.5.2.3. Die Menstruation als weibliche Initiation

Eine weitere interessante Parallele zwischen *The Bluest Eye* und dem Persephone-Stoff liefert Phyllis Cheslers Interpretation des Mythos, in der die erste Menstruation der Protagonistin am Tag ihrer Entführung eine wichtige Rolle spielt. Chesler bezieht

sich dabei auf ein Kapitel, das weder in Homers Hymne, noch in Ovids *Metamorphosen*, den bekanntesten Aufarbeitungen des Mythos, auftaucht:³⁹

One morning Persephone menstruated. That afternoon, Demeter's daughters gathered flowers to celebrate the loveliness of the event. A chariot thundered, then clattered into their midst. It was Hades, the middle aged god of death, come to *rape* Persephone, come to carry her off to be his queen, to sit beside him in the realm of *non-being* below the earth, come to commit the first act of violence earth's children had ever known. Afterwards, the three sisters agreed that he was old enough to be Persephone's *father*. Perhaps he was; who else could it be? There were no known male parents[...]and thus they discovered that in shame and sorrow childhood ends, and that nothing remains the same.⁴⁰

Wie in Cheslers Aufarbeitung wird auch in *The Bluest Eye* der ersten Menstruation Pecolas viel Aufmerksamkeit geschenkt. In Kapitel I nimmt die Schilderung des „female rite of passage“⁴¹ fünf Seiten ein und wie in Persephones Fall wird auch hier das Ereignis mit den beiden (Adoptiv-) Schwestern erlebt. In beiden Fällen ist diese Initiation eng mit der bevorstehenden Vergewaltigung verbunden: Persephones Entführung am Tag ihrer ersten Menstruation signalisiert, dass sie nun kein Kind mehr ist und in den Augen Hades' als Frau gilt. Diese Annahme untermauern auch die Gedanken der Schwestern, wenn sie feststellen „[...]that in shame and sorrow childhood ends, and that nothing remains the same.“⁴²

Auch in Pecolas Fall wird dieser Übergang thematisiert. Claudia und Frieda sind „full of awe and respect for Pecola“ (23) und stellen fest, dass sie nun anders ist: „She was different from us now—grown-up-like.“ (23) Pecolas Fragen, ob sie nun Babys bekommen kann und wie man einen Mann dazu bringt, sie zu lieben, verweisen auf die bereits in der Einleitung angekündigten Ereignisse, die Pecola erleben wird: Mann und Kind werden früher als erwartet eine große Rolle für sie spielen.

5.5.2.4. Hades als Vaterfigur

³⁹ Vgl. Miner 92

⁴⁰ Chesler, p. xiv und xv (zitiert nach Miner 92)

⁴¹ Miner 92

⁴² Ibid.

In der von Chesler aufgeführten Textstelle wird auch die Vaterrolle, die Hades zugesprochen wird, deutlich. Chesler verweist nicht nur auf das fortgeschrittene Alter Hades' („[...]the middle aged god of death“⁴³), sondern identifiziert ihn auch als Vaterfigur: „[...]he was old enough to be her *father*. Perhaps he was; who else could he be?“⁴⁴ Damit wird das Inzestuöse des Übergriffs hervorgehoben und die Ähnlichkeit zu Toni Morrisons Roman deutlich.

5.5.2.5. Folgen der Vergewaltigung

Persephone bleibt nach der Vergewaltigung durch Hades kinderlos. Chesler betont die Desintegration, die Persephone durch die ungewollte Ehe erfährt: „Persephone still had to visit her husband once each year[...], but her union with him remained a barren one. Persephone was childless. Neither husband nor child—no stranger would ever claim her as his own.“⁴⁵

Dieses Schicksal teilt Persephone mit Pecola. Auch sie verbleibt kinderlos, nachdem sie von einem männlichen Verwandten vergewaltigt wurde. Das daraus resultierende Trauma treibt sie ebenfalls in ein „Reich der Nicht-Existenz“⁴⁶, zu dem kein Fremder Zutritt hat; allein mit ihrem imaginären Freund teilt sie dieses Dasein und ist damit nicht länger Teil der Gesellschaft.

Toni Morrison hat sich im Hinblick auf Pecolas Schicksal stark von der griechischen Mythologie inspirieren lassen. Alle drei Frauen – Pecola, Philomela und Persephone – erleiden dasselbe Schicksal: Sie werden von einem männlichen Verwandten, dem paternale Züge zugesprochen werden (oder, wie in Pecolas Fall, der tatsächliche Vater ist), vergewaltigt und damit ihrer natürlichen Existenz beraubt. Dieser Verlust wird stark durch die Veränderung sinnlicher Wahrnehmung repräsentiert; während Philomela der Sprache beraubt wird, verändert sich sowohl für Pecola als auch für Persephone die visuelle Wahrnehmung. Dieser Wandel wird in beiden Fällen nicht durch explizite Szenen verdeutlicht, sondern eher durch die „Darstellung der Auswirkungen einer veränderten Sichtweise“⁴⁷: Persephone ist gezwungen, einen Teil des Jahres in der von Chesler als „Reich der Nicht-Existenz“⁴⁸ bezeichneten

⁴³ Miner 92

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Chesler, zit. nach Miner 92

⁴⁶ Vgl. *ibid.*

⁴⁷ Vgl. Miner 93

⁴⁸ Vgl. Chesler, p. xiv und xv (zitiert nach Miner 92)

Unterwelt zu verbringen. Der Blick auf die Welt des Lebenden und die ihrer Mutter wird ihr versagt, ihre Wahrnehmung bleibt für diese Zeit beschränkt auf das Innere ihres Gefängnisses.

Toni Morrisons Roman verdeutlicht von Anfang an die signifikante Rolle, die visuelle Wahrnehmung in unserer Welt spielt; Augen begegnen uns bereits im Titel und sowohl der Fibeltext als auch die Kapitelüberschriften weisen eine hohe Frequenz des Wortes ‚see‘ auf. Und so endet auch Pecolas Schicksal in einer veränderten Sichtweise der Realität, im Blick durch ‚the bluest eye‘.

6. Alice Walker: *The Color Purple* (1983)

„I’m pore, I’m black, I may be ugly and can’t cook, a voice say to everything listening.
But I’m here.”⁴⁹

Alice Walkers *The Color Purple* beleuchtet das Schicksal der Protagonistin Celie, die sich im Verlauf des Romans von einem unterdrückten, introvertierten jungen Mädchen zu einer selbstbewussten und selbstständigen Frau entwickelt. Während Celies Leben anfangs geprägt ist von männlicher Bevormundung, gewinnen im Laufe der Handlung emanzipierte Frauen wie Shug und Sofia immer mehr Einfluss auf sie und helfen ihr damit, sich aus ihrer Unmündigkeit zu befreien. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch Celies Schwester Nettie, die als Missionarin in Afrika lebt und deren Briefe für Celies Emanzipation eine große Bedeutung haben.

Im Vergleich zu *The Bluest Eye* fällt die Schilderung des Inzests in *The Color Purple* weitaus knapper aus. Das liegt vor allem an der Eindimensionalität der Erzählperspektive, da die Geschehnisse einzig aus Sicht der Protagonistin Celie präsentiert werden. Ein weiterer Grund ist der Aufbau des Romans; während der Inzest in *The Bluest Eye* den Höhepunkt des Geschehens markiert, steht der Übergriff Alfonsos in *The Color Purple* am Anfang der Handlung. Vorausdeutungen und Anbahnung des Inzests sind hier also nicht zu finden. Auch Rückblicke und kritische Auseinandersetzung mit dem Trauma werden kaum thematisiert. Lediglich zwei Briefe beinhalten Hinweise auf den Übergriff. Eine große Rolle spielt dabei der erste Brief, in dem Celie die Tat Alfonsos schildert. Danach kommt der Inzest erst wieder zur Sprache, als Shug Celie nach dem Vater ihrer Kinder fragt (47. Brief).

⁴⁹ Walker 176

Im Folgenden werden zunächst die beiden Briefe analysiert und die Präsentation der inzestuösen Übergriffe Alfonsos näher beleuchtet. Wie festzustellen sein wird, beschränkt sich Alice Walker nicht darauf, ein äußerst realistisches Bild eines durch Inzest traumatisierten Mädchens zu zeichnen, sie nutzt das Inzestmotiv darüber hinaus zur Untermalung eines weiteren Themas in ihrem Roman. Dieser Zusammenhang wird im zweiten Teil dieses Kapitels genauer untersucht.

6.1. Analyse der Briefe

6.1.1. Erster Brief (S.3)

Die erste Erwähnung des inzestuösen Übergriffs findet bereits in Celies erstem Brief statt. Da es sich bei *The Color Purple* um einen Briefroman handelt, werden die Geschehnisse aus autodiegetischer Perspektive und in Form eines Erzählerberichts geschildert. Der Akt selbst wird von Celie nur äußerst kurz umrissen, die Beschreibung umfasst nicht mehr als fünf Zeilen und Details wie beispielsweise Ort oder Zeitpunkt des Geschehens werden nicht genannt. Auch die Gefühle der Protagonistin sind äußerst schwer zu erschließen. Aus dem Satz „Maybe you can give me a sign letting me know what is happening to me“ (3) kann man schließen, dass die gerade einmal 14-jährige Celie verwirrt ist und das Geschehene nicht einzuordnen weiß; in ihrer Hilflosigkeit wendet sie sich an Gott, da sie sich sonst niemandem anvertrauen kann. Celies Wortwahl lässt die Brutalität des Übergriffes vermuten; „He grab hold my titties“ und „[...] he push his thing inside my pussy“ zeigen die unsanfte Behandlung, die ihr zuteilwurde. Alfonsos Würgen und seine Worte „You better shut up and git used to it“ (3) unterstreichen die Brutalität der Vergewaltigung.

Celies Mitteilungsfähigkeit im ersten Brief ist stark eingeschränkt. Sie kann zwar von der Vergewaltigung berichten, weiß sie jedoch nicht einzuordnen; das lässt darauf schließen, dass sie sich über das von Alfonso begangene Unrecht nicht im Klaren ist. Ihre Bitte an Gott nach einem Zeichen verdeutlicht dies.

Das Verhältnis zu ihrer eigenen Persönlichkeit ist gestört. Der erste Satz des Briefes wirkt wie eine Vorstellung an den Adressaten; da sie (vermutlich) noch niemals zuvor einen Brief an Gott geschrieben hat, versucht sie ihre Persönlichkeit in einer Art Einleitung zu präsentieren. Das Bezeichnendste, was ihr dazu einfällt, ist ihr Alter. Darauf folgt der Satz „I have always been a good girl“, der wohl zuerst „I am a good girl“ heißen sollte; „I am“ wurde jedoch ausgestrichen. Mit dieser

typographischen Besonderheit unterstreicht die Autorin das gestörte Selbstbild der Protagonistin. Celie verfügt nicht über genügend Selbst-Bewusstsein (im wörtlichen Sinne) um sich als ‚gutes Mädchen‘ zu bezeichnen. Lediglich in der Vergangenheitsform kann sie diese Aussage tätigen. Diese Veränderung im Brief verweist auf eine typische Reaktion von Missbrauchsoptionen: Gründe und Schuld für sexuelle Übergriffe werden von den Opfern häufig bei sich selbst gesucht. Celie glaubt, die Verantwortung für Alfonsos Verhalten zu tragen; in der Verneinung ihrer eigenen positiven Charaktereigenschaften wird diese Projektion deutlich.

Ein weiteres klassisches Verhaltensmuster von Missbrauchsoptionen ist es, den Täter in Schutz zu nehmen, Erklärungen oder Entschuldigungen für seine Handlungen zu suchen und die Schuld dadurch von ihm zu nehmen. Der Psychologe Heinz-Peter Röhr begründet dieses Verhalten folgendermaßen:

In der Regel ist der Vater im Leben des Kindes eine bedeutende Person, er wird von ihm geliebt, und es möchte sich ihm zugehörig fühlen. [...] Würde der Vater vom Kind im vollen Licht seiner Verantwortung gesehen, dann müsste es unzweifelhaft erkennen, daß er nach der Tat nicht länger sein Vater sein kann. Er hat sich in einer Weise schuldig gemacht, die ihn seine Vaterschaft verlieren lässt. Er müsste angezeigt werden; doch die zu erwartende Konsequenz wäre für das Kind unerträglich. [...] Seine Schuld darf daher nicht in ihrem wahren Ausmaß gesehen werden und muß daher zumindest weitgehend *verleugnet* werden. Das mißhandelte und mißbrauchte Kind nimmt also die Schuld auf sich, um die Familie zu erhalten und in ihr bleiben zu können.⁵⁰

Genau dieses Verhalten legt auch Celie an den Tag. Bevor sie zur Schilderung der Vergewaltigung – dem eigentlichen Grund für ihren Hilferuf an Gott – kommt, erläutert sie die Gründe, die ihrer Ansicht nach zu dem Übergriff führten: Ihre Mutter ist nach der letzten Schwangerschaft so krank und geschwächt, dass sie ihren ehelichen Pflichten nicht nachkommen kann. Das führt zu Streit mit Alfonso („[...] I heard them fussing“), woraufhin er sich an seine älteste Tochter als Substitution für seine Ehefrau wendet. In gewisser Weise sehen wir in dieser Textpassage den Versuch der Protagonistin, eine Erklärung für etwas zu finden, das objektiv

⁵⁰ Röhr 53f.

gesprächen nicht erklärt werden kann und sie verhält sich dadurch genau so, wie Heinz-Peter Röhr es für Missbrauchsopfer beschrieben hat.

6.1.2. 47. Brief (S. 96-97)

Ein genaueres Bild der Übergriffe ergibt sich aus dem 47. Brief. Hier schreibt Celie ein Gespräch zwischen ihr und Shug nieder, in dem sie der Geliebten die Erlebnisse mit Alfonso schildert. Zum ersten Mal wird das Schweigen über die Vergewaltigungen gebrochen und darüber gesprochen. Der Leser erfährt in diesem Brief nun einige zusätzliche Details über den Übergriff. Zunächst wird der Ort des Geschehens beschrieben: Der Übergriff fand im Mädchenzimmer statt, einem separaten, abgetrennten Bereich des Hauses. Bereits dieser Ort macht die Verletzung von Celies Intimsphäre deutlich: Der Stiefvater dringt in einen Lebensbereich ein, der den jungen Mädchen vorbehalten ist; Celies Kommentar „Nobody ever come there but Mama“ verdeutlicht das. Mit der Überschreitung dieser Grenze, die noch durch die isolierte Lage des Mädchenzimmers verstärkt wird, haftet Alfonsos Tat ein gewisser Vorsatz an; die Vergewaltigung musste geplant werden und entsprang nicht, wie es beispielsweise in *The Bluest Eye* der Fall war, einer spontanen, situativen Reaktion. Die Abgelegenheit des Mädchenzimmers verdeutlicht aber auch das Geheime, Unausgesprochene, den Blicken Entzogene, das dem Übergriff innewohnt, mit anderen Worten: Die Lage des Mädchenzimmers repräsentiert das dem Inzest anhaftende Tabu.

Eng damit verknüpft ist der Anlass, den Alfonso wählt, um das Mädchenzimmer aufzusuchen. Er will, dass Celie ihm die Haare schneidet. Dieser Akt des Haarschneidens gewinnt durch Celies Beschreibung außerordentlich an Bedeutung, da er viel Raum in der Erzählung einnimmt. Aus Celies Schilderung wird deutlich, dass das Haarschneiden schon immer eine große Rolle für sie spielte, wie viel Spaß sie daran hatte und wie sich dieses Verhältnis durch die traumatische Erfahrung verändert hat: „It got to the place where everytime I saw him coming with the scissors [...] I start to cry.“ (97) In Celies Vorstellung sind die beiden Erlebnisse, Haarschneiden und Vergewaltigung, eng miteinander verknüpft; das eine zieht unweigerlich das andere nach sich. So kommt es, dass dem Akt des Haarschneidens in Celies Bericht ein gewisser Symbolcharakter zuzuschreiben ist. Das Haarschneiden verweist hier auf Celies Sexualität; anfangs ganz unschuldig und

unbelastet ist dieser Akt des Haareschneidens etwas, von dem sie nicht genug bekommen kann. Dieser Handlung haftet nichts Unnatürliches oder Verbotenes an, Celie liebt es, anderen die Haare zu schneiden. Heinz-Peter Röhr verweist darauf, dass es

[z]u einer gesunden Entwicklung gehört, daß ein Kind sich seinem Vater unbefangen nähern kann, daß es keine Angst davor haben muß, Zärtlichkeiten mit ihm auszutauschen. [...] Der unbekümmerte Körperkontakt zwischen Eltern und Kind ist geradezu eine Voraussetzung für die gesunde seelische Entwicklung.⁵¹

Dieser unbekümmerte, natürliche Körperkontakt wird durch das Haareschneiden anfangs symbolisiert. Mit dem Übergriff des Stiefvaters verändert sich die Bedeutung hin zum Negativen: Haareschneiden ist für Celie nun gleichbedeutend mit Vergewaltigung; das, was ihr einst kindliche, unschuldige Freude bringt, wird durch Alfonso zerstört. Auch Celies Hinweis, dass sie Alfonsos Haar immer draußen auf der Terrasse, einem öffentlichen Ort, geschnitten hat bevor er in das Mädchenzimmer eindrang und den Akt in den verborgenen, privaten Raum verlagerte, verweist auf die Sexualisierung der Beziehung zwischen Vater und Tochter. Die Öffentlichkeit wird ausgeschlossen, es gibt nun etwas, das vor der Welt geheim gehalten, tabuisiert werden muss. Besonders deutlich wird die Doppeldeutigkeit des Haareschneidens durch Alfonsos Behauptung, Celie habe einen Freund, der sie heimlich in ihrem Zimmer besuche. Als Celies Mutter Alfonso nach seinen Haaren im Mädchenzimmer fragt, behauptet er, Celie habe die Haare eines fremden Jungen geschnitten, sie wisse ja, wie gerne Celie Haare schneide: „It the boy's hair, he say, not his. You know how she love to cut anybody hair, he say.“ (97)

In Alfonsos Kommentar schwingt ebenfalls Doppeldeutigkeit mit. Die Lüge, mit der er von seinen Taten ablenken will, lässt Celie wie ein frühreifes Mädchen wirken, das heimlich mit einem Jungen sexuell verkehrt. Der Ausspruch „You know how she love to cut anybody hair“ scheint sich dabei eher auf Celies vermeintliche Promiskuität zu beziehen als auf das, was er eigentlich aussagt.

Celies Ausführungen über das Haareschneiden ersetzen in gewisser Weise die Beschreibung der Vergewaltigung. Alice Walker verdeutlicht auf diese Weise den Verdrängungsmechanismus, der in dem Versuch, das erlebte Trauma zu verarbeiten,

⁵¹ Röhr 28

steckt: Die Protagonistin ist nicht in der Lage, einen objektiven Bericht über die Vergewaltigung abzuliefern. Vielmehr projiziert sie das Erlebte auf ein anderes, weniger verletzendes Ereignis, nämlich das Haareschneiden, und verknüpft beide Vorfälle miteinander. Auch hierin lässt sich ein klassisches Verhaltensmuster von Missbrauchsopfern erkennen:

Ohne die Kenntnis über Täterdynamik und die neurophysiologischen Folgen einer (schweren, chronischen) Traumatisierung erscheinen die Berichte der Opfer auf den ersten Blick oftmals unglaublich: sie sind teils unzusammenhängend, aus dem Kontext gerissen, teilweise mit Lücken, besonders an den „intensiven“ Stellen, teils mit dem Fokus auf Nebensächlichkeiten, ohne örtliche und zeitliche Zuordnung und nur sehr schwer in Sprache vermittelbar.⁵²

Ein ähnliches Verhalten finden wir in Celies Versuch, die Vergewaltigung selbst in Worte zu fassen: Sie wendet sich von der Beschreibung des Übergriffs ab und konzentriert sich auf die Wahrnehmung der sie umgebenden Umstände. Ihre Sinne sind geschärft; sie erinnert sich an Alfonsos Blick („[...]he look at me funny“, 96) und interpretiert sogar sein Auftreten: „He a little nervous too, but I don't know why[...]“ (96) Auch ihre Gefühle nach der Vergewaltigung sind sehr präsent: „How it hurt and how much I was surprise. How it stung while I finish trimming his hair. How the blood drip down my leg and mess up my stocking. How he don't never look at me straight after that.“ (96)

Ähnlich wie die symbolische Aufladung des Haareschneidens verdeutlichen auch diese Beschreibungen Celies einen Verdrängungsmechanismus, da der Akt der Vergewaltigung nicht artikuliert wird. Eine rhetorische Ellipse ersetzt die Beschreibung, wir erfahren lediglich von der Brutalität, die Alfonso an den Tag legt („[...]he grab hold of me and cram me up tween his legs“), bevor Celie ihre Erzählung unterbricht und erst mit den Worten „After he through“ zum Geschehen zurückkehrt. Die Leerstelle wird gefüllt durch Celies intime Offenbarung ihrer Ängste und Gefühle in diesem Moment. Celie scheint noch immer so traumatisiert von Alfonsos Übergriff zu sein, dass sie auch Jahre später nicht in der Lage ist, ihn in Worte zu fassen.

Alice Walker hebt mit ihrer Darstellung des inzestuösen Übergriffs das Traumatische, Unausgesprochene, kurz: das Tabuhafte des Inzests hervor. Durch die

⁵²Overkamp 13

Verlagerung der Beschreibung auf eine symbolische Ebene sowie die lediglich periphere Schilderung der eigentlichen Vergewaltigungsszene verweist die Autorin auf die Sprachlosigkeit, mit der der tabuisierte Inzest einhergeht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die autodiegetische Erzählperspektive der Protagonistin, die ein subjektives und lückenhaftes Bild liefert. Der Leser muss sich sehr mühsam die Informationen über das Geschehene zusammenklauben und Symbolismen entschlüsseln, um ein einigermaßen klares Bild des Inzests zu erhalten. Dennoch erhält man kein vollständiges Bild der Ereignisse; durch die elliptische Auslassung der Vergewaltigungsszene im 47. Brief obliegt es dem Leser selbst, die Ereignisse zu rekonstruieren. Darüber hinaus bleiben viele Fragen ungeklärt: Inwieweit wussten Celies Geschwister um die Übergriffe? Da sich zumindest die Mädchen scheinbar ein Zimmer teilten, in dem die Vergewaltigung(en) stattfand(en), ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie zumindest passiv von den Übergriffen betroffen waren. Weiterhin ungeklärt ist die Frage, ob die im ersten Brief beschriebene Vergewaltigung identisch ist mit der im 47. Brief. Da Celie zwei Kinder von Alfonso gebiert, müssen mindestens zwei Übergriffe stattgefunden haben. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass es mehr waren. Auch darüber erfährt der Leser nichts. Fraglich ist auch die Rolle der Mutter. Ihre Substitution durch die Tochter, die fortan die Bedürfnisse des Vaters befriedigen soll, entspricht einem klassischen Motiv wie es in Märchen wie *Allerleirauh*, *Aschenputtel* oder der Legende der Saint Dymphna zu finden ist. Es drängt sich die Frage auf, ob die Mutter von den Übergriffen wusste. Ihre misstrauisch anmutende Frage nach den Haaren im Mädchenzimmer lässt eine gewisse Ahnung vermuten, der Text gibt jedoch keinerlei Sicherheit. Die offenen Fragen unterstreichen den tabuisierten Inzest und verdeutlichen die Sprachlosigkeit, die damit einhergeht.

6.2. Inzest und Sprache in *The Color Purple*

Alice Walker ist es gelungen, durch ihre lückenhafte, subjektive Präsentation des Inzests einen besonders realistischen Eindruck eines solchen Übergriffs zu vermitteln. Darüber hinaus findet sich in den Ereignissen aber auch ein gewisser

Motivcharakter, da der Inzest, beziehungsweise dessen Aufdeckung und Verarbeitung, eng verknüpft sind mit einem der Hauptthemen in *The Color Purple*.

Der Roman beschäftigt sich in erster Linie mit der Selbstfindung und Emanzipation der Protagonistin sowie einiger anderer Charaktere. Alice Walker knüpft ihre Vorstellung der Selbstfindung eng an den Ausdruck der eigenen Persönlichkeit durch die Stimme;⁵³ Artikulation und Kommunikation spielen diesbezüglich eine große Rolle. So ist Shug Avery, eine Figur, die in dem ewigen Kreislauf aus Gewalt und Unterdrückung eine emanzipierte und selbstbewusste Frau verkörpert, Sängerin, eine Profession, bei der die eigene Stimme im Vordergrund steht. Celie beschreibt Shug außerdem als eine Person, die kein Blatt vor den Mund nimmt: „[...]she say whatever come to her mind, forgit about polite.“(63) Shug Avery versteht es, ihrer Stimme zu nutzen und damit ihrer Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen.

Auch Sofia stellt eine starke, unabhängige Frau dar. Sie ist in der Lage, ihre Gedanken und Gefühle zu artikulieren, so wie sie beispielsweise Celie zur Rede stellt, nachdem diese Harpo den Rat gegeben hat, Sofia zu schlagen. Auch als die Frau des Bürgermeisters ihre Dienste als Haushälterin anfordert, macht sie ihren Gefühlen Luft mit einem ausdrucksstarken „Hell no.“ (S.76) Selbst der Versuch des Bürgermeisters und seiner Frau, Sofia durch rhetorische Rückfragen einzuschüchtern, bringt sie nicht zum Schweigen, sondern resultiert nur in der Bekräftigung ihrer Worte durch deren Wiederholung. Trotz der tragischen Konsequenzen, die aus ihrem emanzipierten Verhalten resultieren, zerbricht sie nicht, sie lässt sich nicht zum Schweigen bringen. So gelingt es ihr auch, nach Jahren der Unterdrückung im Haus des Bürgermeisters dessen Tochter Eleanor Jane ihre Meinung zu vermitteln: „No ma'am, say Sofia. I do not love Reynolds Stanley Earl. Now. That's what you been trying to find out ever since he was born. And now you know.“ (224) Es ist bemerkenswert, dass hier keine verbitterte, von Wut und Hass geprägte Frau präsentiert wird, sondern dass Sofia im Gegensatz zu Eleanor Jane äußerst sachlich argumentiert:

Too late to cry, Miss Eleanor Jane. All us can do now is laugh. Look at him, she say. And she do laugh. He can't even walk and already he in my house messing it up. Did I ast him to come? Do I care whether he sweet or not? Will it make any difference in the way he grow up to treat me what I think? [...]

[...] I don't feel nothing about him at all. (224)

⁵³ Vgl. Lauret 102

Sofia zeigt, dass die Jahre der Unterdrückung sie nicht gebrochen haben und dass sich ihre Worte und Taten deutlich von denen der Masse der afroamerikanischen Gesellschaft unterscheiden: „I love children, say Sofia. But all the colored women that say they love yours is lying. [...] Some colored people so scared of white-folks they claim to love the cotton gin.“ (S. 225) Hier wird deutlich, dass Sofia sich nach wie vor weigert, sich an die von der weißen Gesellschaft auferlegten Maßstäbe anzupassen und dem Bild der stereotypen schwarzen ‚Mammy‘ zu entsprechen. Sie artikuliert ihr Missfallen zwar nun nicht mehr so provokativ, wie sie es anfangs Miss Millie gegenüber getan hat, dafür aber umso rationaler und reflektierter. Auch als Eleanor Jane in ihrer Verbissenheit versucht, Sofia die Worte im Mund herumzudrehen (S. 226: „You telling me I won't even be able to love my own son, say Miss Eleanor Jane.“), ist ihr Sofia rhetorisch überlegen, indem sie ruhig feststellt: „No [...]. That not what I'm telling you. I'm telling you I won't be able to love your own son.“ (S. 226)

Entrechtet und schweigend, wie Celie hingegen anfangs dargestellt wird, repräsentiert sie die Mehrheit der schwarzen Frauen, die nicht in der Lage sind, sich gegen ihre Unterdrücker aufzulehnen. Bereits die ersten beiden Sätze des Romans „You better not tell nobody but God. It'd kill your mammy“ bringen diese Problematik zum Ausdruck: Celie ist so eingeschüchtert von der Drohung, dass sie die Übergriffe Alfonsos in Briefen an Gott niederschreibt, um sie zu verarbeiten, anstatt sich jemandem anzuvertrauen. In der Niederschrift empfindet sie keinen Bruch des ihr auferlegten Tabus; sie unterwirft sich also den Regeln ihres Unterdrückers.

Celies Emanzipation, die mit der Entwicklung ihrer Kommunikationsfähigkeit einhergeht, spiegelt sich sowohl in ihren Briefen, als auch in ihrer Kommunikation mit anderen wider. Die ersten Briefe sind äußerst kurz, sie umfassen kaum eine Seite und beschäftigen sich fast ausschließlich mit der Schilderung von Erlebnissen; Selbstreflexion und Ausdruck eigener Gefühle sucht man hier vergebens.

Eine erste Veränderung in Celies Schreibweise zeigt sich im zwölften Brief, als Mr. ___s Schwester Kate Geld für Celies neue Kleider einfordert: „He look at me. It like he looking at the earth. It need somethin? his eyes say.“ (20). Celie ist sich bewusst darüber, dass andere sie als schwaches, machtloses Objekt betrachten und nimmt diese Wahrnehmung in ihre Briefe mit auf. Trotz dieses Bewusstseins gelingt es ihr jedoch nicht, dies auch zu artikulieren, geschweige denn, etwas an diesem Zustand zu verändern. Als sie versucht, Kate – eine der wenigen Figuren bis dato, die Celie mit

Respekt behandeln – für ihre Freundlichkeit zu danken und ihr zu vermitteln, was der Kauf eines neuen Kleidungsstücks für sie bedeutet, ist sie ein weiteres Mal Opfer ihrer eigenen Sprachlosigkeit: „I try to tell Kate what it mean. I git hot in the face and stutter.“ (20) Kate versteht ihr Unvermögen und zollt ihr erneut Respekt, indem sie feststellt: „You deserve more than this.“ (20) In Celies Gedanken ist zu erkennen, dass sie diese Idee nun selbst nicht mehr vollkommen abwegig findet, ein kurzes Aufblitzen von Selbstrespekt: „Maybe so. I think.“ (20) Es bleibt jedoch bei dem Gedanken, ihn zu artikulieren schafft Celie nicht.

Letztendlich bringt Celie ihr Verhalten im letzten Satz des Briefes auf den Punkt: „I don't fight, I stay where I'm told. But I'm alive.“ (21) Sie beginnt, ihr eigenes Handeln zu reflektieren, es bleibt jedoch bei einer schriftlichen Auseinandersetzung; noch fehlt ihr die Möglichkeit, die Erkenntnisse auch laut zu artikulieren.

Mit der Ankunft von Shug Avery verändern sich auch Ton und Inhalt der Briefe. Celie beginnt, ein Ichbewusstsein zu entwickeln; die Briefe beschränken sich nun nicht mehr auf die Schilderung von Erlebnissen, sondern spiegeln auch ihre Selbstwahrnehmung wider. Als sie zusammen mit Mr.____ im Jukejoint sitzt um Shugs Liedern zu lauschen, erlebt sie erneut das Gefühl, nicht wahrgenommen zu werden und beschreibt dieses Erlebnis: „I think I might as well be under the table, for all they care. I hate the way I look, I hate the way I dress.“ (64) Die Ignoranz ihrer Umwelt prallt nicht länger an ihr ab, Celie ist verletzt und kann sich das selbst eingestehen. Ihr Selbstbild ist durchweg negativ, ein Ausdruck ihres fehlenden Selbstbewusstseins. Auch Celies Blick auf Mr.____ hat sich verändert. In ihren geheimen Briefen äußert sie sich kritisch über sein Aussehen, ein weiterer Schritt zur Emanzipation: „I look at his face. It tired and sad and I notice his chin weak. Not much chin there at all I have more chin, I think. And his clothes dirty, dirty.“ (44) Celie beurteilt nicht nur sein Aussehen, sie vergleicht sich sogar selbst mit ihm und stellt ihre eigenen Vorzüge heraus („I have more chin“).

Mit ihrem wachsenden Selbstbewusstsein beginnt Celie langsam, ihre Meinung und Gedanken auch zu artikulieren. Als Harpo sich erneut bei ihr über Sofias starken Willen ausweint, reagiert sie nicht mehr unterwürfig, sondern vertritt ihren Standpunkt: „Some women can't be beat, I say. Sofia one of them. Besides, Sofia love you. She probably be happy to do most of what you say if you ast her right. She not mean, she not spiteful. She don't hold a grudge.“ (57) Das Gespräch mit Harpo ist das

erste Ereignis, in dem Celie die rhetorische Überhand hat und so etwas wie Dominanz an den Tag legt. Zum ersten Mal äußert Celie ihre persönliche Meinung ohne in den Maßstäben der sie unterdrückenden Männer zu denken.

Langsam beginnt Celie, ihre Wahrnehmung nun nicht mehr lediglich zu artikulieren, sondern Umstände und ihre eigene Persönlichkeit auch zu interpretieren. Als ihr Shug eröffnet, dass sie zurück nach Hause gehen wird, versucht Celie, sie davon abzuhalten indem sie ihr anvertraut, dass Albert sie schlägt, wenn Shug nicht zugegen ist. Den Grund für seine Gewalt sieht sie in der Unzulänglichkeit ihrer Person: „[He beat me]For being me and not you.“ (66) In dieser selbstreflektierten Haltung ist zu erkennen, dass Celies Wahrnehmung sich erweitert hat; sie ist sich der Gründe für Mr.__s Handlungen bewusst, auch wenn sie noch nicht in der Lage ist, sich aus dem Kreislauf der Gewalt zu befreien.

Im Zuge des Erwachens ihrer Sexualität entwickelt sich auch Celies Kommunikation weiter. In intimen Gesprächen mit Shug schildert sie ihre Wahrnehmung der sexuellen Begegnungen mit Mr.__: „I don't like it at all. [...]Most times I pretend I ain't there. He never know the difference. Never ast me how I feel, nothing. Just do his business, get off, go to sleep.“ (68) Celie fühlt sich von Mr.__ benutzt: „Why, Miss Celie. You make it sound like he going to the toilet on you. That what it feel like, I say.“ (69) Gedanken, die sie bisher verschämt in tagebuchartigen Briefen an eine distanzierte, imaginierte Figur (Gott) schrieb, kann sie nun laut aussprechen. Das wird besonders deutlich, als Celie von den sexuellen Erfahrungen mit ihrem Kindsvater erzählt. Im Zuge dieses offenen Gespräches legt Celie weiterhin ein neues Verhalten an den Tag: Nachdem Shug sie auffordert, ihr Geschlecht im Spiegel zu betrachten, benutzt sie plötzlich den Imperativ: „You come with me while I look, I say.“ [...] You guard the door, I say.“(69) Die intime Szene zwischen Shug und Celie gipfelt in Celies Erkenntnis, dass dieser höchst private Teil ihres Körpers etwas ist, das nur ihr selbst gehört: „It mine, I say.“ (70) Trotz der sexuellen Missbrauchserfahrungen, die Celie bisher gemacht hat, steckt in dieser Aussage der Beginn ihres aufkeimendem Selbst-Bewusstseins.

Mit dem Auffinden von Netties versteckten Briefen wird die endgültige Wende in Celies Kommunikation eingeläutet. Zunächst wird das Thema der absoluten Sprachlosigkeit, des Unvermögens, den eigenen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, wieder aufgegriffen: „All day long I act just like Sofia. I stutter. I mutter to myself.

[...]By the time night come, I can't speak. Every time I open my mouth nothing come out but a little burp.“ (103) Mr.___s Verhalten ist für Celie so unbegreiflich, dass es ihr die Sprache verschlägt: „I don't even want to say nothing. Where I'm at it peaceful. It calm.“ (103) Diese Reaktion erinnert stark an die traumatisierte Celie am Anfang des Romans, die keine Worte findet, um die schrecklichen Übergriffe Alfonsos auszudrücken. Auch später, wenn sie erfährt, dass Shug sie für einen Mann verlässt, wird sie ein ähnliches Verhalten an den Tag legen; in ihrem Unvermögen, ihren Schmerz in Worte zu fassen, sucht sie Zuflucht in der Schriftlichkeit und schreibt Shug ihre Worte auf ein Stück Papier.

Netties Briefe werfen Celie jedoch nicht zurück in ihr anfängliches Schweigen. Zum ersten Mal spürt sie Gefühle von Hass und Wut, die sie zunächst für sich behält und die nur in ihren Briefen Ausdruck finden: „I stumble bout the house crazy for Mr.___ blood. In my mind, he falling dead every which a way.“ (103) Nachdem sich der erste Schock gelegt hat, ist sie auch in der Lage, ihre Aggressionen zu artikulieren: „How I'm gon keep from killing him, I say. [...]I think I feel better if I kill him, I say. I feel sickish. Numb, now.“ (122)

Durch Netties Briefe erfährt Celie von ihren wahren Familienverhältnissen. In dieser Erkenntnis gipfelt nun die kommunikative Entwicklung, die Celie durchläuft. Sie kann oder will nicht länger schweigen; obwohl sie ihn niemals wiedersehen wollte, sucht Celie Alfonso auf, um ihn zur Rede zu stellen. Sowohl ihre Briefe als auch ihre Sprache verändern sich mit diesem Verhalten; Adressat der Briefe ist nun nicht mehr länger Gott, den sie mit den Männern, die sie in ihrem Leben so verletzt haben, auf eine Stufe stellt: „Anyhow, I say, the God I been praying and writing to is a man. And acts like all the other mens I know. Trifling, forgitful and lowdown.“ (164) Celie spricht nicht nur frei über diese Gefühle, sondern ist nun auch in der Lage, sich aus dem Kreislauf der Gewalt und Unterdrückung zu befreien und beschließt, mit Shug nach Tennessee zu gehen.

Die Verkündung dieser Entscheidung ist der Beweis für Celies Emanzipation, die in ihrer Sprache Ausdruck findet. Zunächst bleibt Celie schweigsam und überlässt Shug das Wort. Diese Zurückhaltung drückt jedoch nicht länger Sprachlosigkeit aus, sie vermittelt eher den Eindruck, dass Celie in sich ruht und abwartet, was passieren wird: „I'm saying nothing either. I'm waiting for the feathers to fly.“ (170) Nach Shugs Offenbarung ist Celie jedoch nicht wiederzuerkennen; sie konfrontiert Mr.___ mit all

den Gefühlen, die sich so lange aufgestaut haben: „You a lowdown dog is what's wrong, I say. It's time to leave you and enter into the Creation. And your dead body just the welcome mat I need.“ (170) Die Rollen der Kommunikation verändern sich in dieser Szene radikal; während die Frauen die rhetorische Oberhand haben, stottern die Männer –repräsentiert durch Mr.___ und Harpo– und sind den Argumenten der Frauen nicht gewachsen; sie werden buchstäblich zum Schweigen gebracht. Auch ein letztes Aufbäumen Mr.___s in dem Versuch, Celie durch Beleidigungen und Einschüchterung von ihrer Entscheidung abzubringen, schlägt fehl. Celie ist nicht länger in der Opferrolle, sie wird sogar zum Sprachrohr einer höheren Macht:

I give it to him straight, just like it come to me. And it seem to come to me from the trees. [...] Then I say, You better stop talking "because all I'm telling you ain't coming just from me. Look like when I open my mouth the air rush in and shape words. (176)

Mit diesem Segen einer allumfassenden Macht schmettert sie ihm die letzten Worte ins Gesicht und beweist damit ihre Unabhängigkeit: „I'm pore, I'm black, I may be ugly and can't cook, a voice say to everything listening. But I'm here.“ (176)

Das Thema Sprache taucht immer wieder in Alice Walkers Roman auf. Die gesamte Beziehung von Shug und Celie basiert auf der Idee offener Kommunikation und im Zuge der Handlung werden diverse kommunikative Störungen behoben. So wird Nettie in gewisser Weise wieder eine Stimme verliehen, indem die Briefe der Totgeglaubten gefunden und die verschwiegenen Familienverhältnisse aufgedeckt werden. Celies Selbstfindung und Kommunikationsfähigkeit findet sich auch in ihrem Umgang mit Alfonsos Vergewaltigungen wieder. Während sie anfangs unfähig ist, ihre Gefühle darüber auszudrücken und ihre Verstörung im ersten Brief an Gott Ausdruck findet, bricht sie dank Shug ihr Schweigen im 47. Brief und ist in der Lage, das damals Erlebte in Worte zu fassen. Auch im 61. Brief, in dem sie ihre Angst und Scham über den Inzest zum Ausdruck bringt, zeigt sich ihre neu gewonnene Fähigkeit, ihre Gefühle zu artikulieren; sie gesteht sich ein, dass sie mehr Scham als Liebe gegenüber ihren Kindern empfindet. Auch wenn diese Empfindung wesentlich für Celies Traumatisierung ist, verdrängt sie diese nicht länger und schreibt sie nieder. Mit der Aufklärung der Familienverhältnisse und der damit verbundenen Erkenntnis, dass der sexuelle Übergriff Alfonsos nicht inzestuöser Natur war, wird der Sprachlosigkeit Celies endgültig ein Ende gesetzt. Sie konfrontiert den Stiefvater und ändert ihr Leben

radikal, was sie ihrem Ehemann gegenüber auch klar und deutlich formuliert; die Aufhebung des Inzests symbolisiert Celies wiedergefundene Sprache.

Dem Inzest haftet durch seine Tabuisierung zwangsläufig auch Sprachlosigkeit an. So wie Celie in den entscheidenden Briefen die Worte fehlen um das Erlebte auszudrücken, scheint es allgemein äußerst schwierig, ein solches Trauma in Worte zu fassen. Darüber zu sprechen (und sei es nur in Form von geheimen Briefen) stellt eine Möglichkeit dar, das Tabu zu brechen und einen Ausweg aus der Krise zu finden. In Alice Walkers Roman wird der Stimme darum eine so große Bedeutung beigemessen. Celies Emanzipation ereignet sich also auf unterschiedlichen Ebenen: zum einen durch die Fähigkeit, ihre eigenen Bedürfnisse zu artikulieren, zum anderen durch die sprachliche Enttabuisierung des erlebten Inzests.

7. Matt Ruff: *Set This House in Order* (2003)

„Something[...]that puzzles me about other people is that a lot of them don't know their purpose in life. This usually does bother them—more than not being able to remember being born, anyway—but I can't even imagine it. Part of knowing who I am is knowing why I am, and I've always known who I am, from the first moment.”⁵⁴

(Andrew Gage)

Matt Ruff erzählt in seinem Roman die Geschichte von Andrea Gage und Penny Driver, zwei Personen, die an einer dissoziativen Identitätsstörung leiden. Dabei wird der Leser immer wieder mit den unterschiedlichen Persönlichkeiten (oder ‚Seelen‘, wie sie von Matt Ruff bezeichnet werden) der beiden Protagonisten konfrontiert. Andrea hat bereits eine scheinbar erfolgreiche Therapie hinter sich und schuf im Zuge dessen ein mentales Haus in ihrem Inneren, in dem alle Persönlichkeiten nebeneinander existieren können. Penny hingegen ist sich ihrer Multiplizität nicht bewusst und erlebt immer wieder Blackouts, in denen andere Seelen sich ihres Körpers bemächtigen und sie selbst keinerlei Einfluss mehr auf ihre Handlungen hat. Sowohl Penny als auch Andrea sind als Kinder Opfer von Inzest geworden; *Set This House in Order* begleitet die beiden auf eine therapeutische Reise in die Vergangenheit, bei der längst verdrängte Traumata aufgedeckt werden.

⁵⁴ Ruff 2

Im Vordergrund der Analyse soll hier Andrea stehen, da der inzestuöse Übergriff seitens des (Stief-)Vaters Gegenstand dieser Arbeit ist. Die sexuellen Übergriffe Verna Drivers auf ihre Tochter können jedoch nicht vollkommen außer Acht gelassen werden und werden daher an späterer Stelle auch eine Rolle spielen.

Ähnlich wie Alice Walker in *The Color Purple* und Toni Morrison in *The Bluest Eye* stellt Matt Ruff nicht die Vergewaltigung selbst in den Vordergrund seiner Erzählung. Er konzentriert sich vielmehr auf die Darstellung der Folgen des Inzesttraumas, indem er ein sehr deutliches Bild der daraus resultierenden Identitätsstörung zeichnet. Genau wie in den anderen beiden Romanen wird das schockierende Moment des inzestuösen Übergriffs narrativ vorweggenommen, indem Andrew bereits im Prolog auf den Inzest hinweist:

Andy Gage was born in 1965 and murdered not long after by his stepfather, a very evil man named Horace Rollins. It was no ordinary murder: Though the torture and abuse that killed him were real, Andy Gage's death wasn't. Only his soul actually died, and when it died, it broke in pieces. (2)

Die Aufdeckung des Inzests ist hier also weder handlungstragend, noch stellt sie einen Höhe- oder Wendepunkt in der Geschichte dar. Der Missbruch ist vielmehr als vorab etablierte Prämisse zu verstehen, von der ausgehend der Autor die Folgen, die der inzestuöse Übergriff nach sich zieht, verdeutlicht; im Falle von Andrea und Penny endet das Trauma in der Aufspaltung ihrer Persönlichkeiten als Versuch, das Erlebte zu verarbeiten. Die Darstellung der inzestuösen Übergriffe in *Set This House in Order* ist daher eng an die Darstellung des Innenlebens der Protagonisten geknüpft. Dieses Kapitel wird sich also in großen Teilen mit Matt Ruffs Präsentation der Dissoziativen Identitätsstörung befassen.

Darüber hinaus erscheint mir die Darstellung der weiteren, am Inzest beteiligten Personen als untersuchenswert. Neben einer genauen Analyse der eigentlichen Inzest-Szene wird sich der zweite Teil des Kapitels daher mit der Darstellung von Horace Rollins, dem Stiefvater und Peiniger von Andrea Gage, befassen.

Matt Ruff bringt in seinen Roman einen weiteren Aspekt inzestuöser Gewalt ein, der weder bei Alice Walker, noch bei Toni Morrison größere Beachtung erfahren hat, nämlich die Verantwortung der Mutter am Geschehen. Auch dieser Gesichtspunkt wird Gegenstand der Untersuchung im zweiten Teil des Kapitels sein.

7.1. Ordnung im Chaos: Die Darstellung dissoziativer Identitätsstörung, Räumlichkeit und Zeit

7.1.1. Die Darstellung dissoziativer Identitätsstörung

Durch die dissoziative Identitätsstörung (DIS) der beiden Hauptfiguren ist der Leser ständig mit einer Vielzahl an Figuren konfrontiert; der besseren Übersicht wegen folgt daher nun eine kurze Dramatis Personae der wichtigsten Seelen der Protagonisten:

1. Andrea ‚Andy‘ Gage⁵⁵ (ursprüngliche Person vor der DIS)
 - Aaron (überlebende Seele der ersten Aufteilung, Erbauer des mentalen Hauses, Vater von Andrew)
 - Gideon (überlebende Seele der ersten Aufteilung, Antagonist zu Aaron)
 - Andrew (hauptverantwortliche Seele, Protagonist)
 - Adam (vorlauter Tunichtgut mit guter Menschenkenntnis)
 - Jake (ein Kind von etwa fünf Jahren)
 - Seferis (Beschützer des Körpers)
 - Samantha, genannt ‚Tante Sam‘ (ältere Dame, einzige erwähnenswerte weibliche Seele)
 - Xavier Reyes (unsichere, unterentwickelte Seele, von deren Existenz zunächst nur Gideon weiß)
2. Penny ‚Mouse‘ Driver
 - Maledicta und Malefica (selbstbewusste, aggressive und unnahbare Seelen)
 - Loins (promiskuitiv und nymphoman)
 - Thread (‚Verwalter‘)
 - Duncan (Autofahrer, immer nüchtern)
 - Drone (‚Roboter‘, lässt alles über sich ergehen)

Wie aus der Übersicht deutlich wird, repräsentieren die einzelnen Persönlichkeiten feste Charaktereigenschaften. Auffällig ist, dass innerhalb des

⁵⁵ Aufgrund der DIS in *Set This House in Order* stellt die korrekte Bezugnahme auf die einzelnen Figuren teilweise ein erhebliches Problem dar. Besonders deutlich wird das im Fall der Andrea Gage, da diese Person (laut Andrew Gage) nicht mehr existiert. Im Folgenden wird die Protagonistin jedoch der Verständlichkeit wegen trotzdem als ‚Andrea‘ bezeichnet; Ausnahmen bilden die Fälle, in denen auf eine bestimmte Seele Bezug genommen wird.

Persönlichkeitskonstrukts eine sehr klare Struktur herrscht, da jede Seele eine ihr zugewiesene Aufgabe erfüllt. Diese Klarheit stellt in gewisser Weise einen notwendigen Gegensatz zu dem Chaos dar, das die dissoziative Identitätsstörung unweigerlich mit sich bringt; die Probleme, die mit dem Leben einer Gemeinschaft mehrerer Persönlichkeiten innerhalb eines einzelnen Körpers einhergehen, können nur durch klare Strukturen und Hierarchien bewältigt werden. Ebenso findet man in dieser Ordnung den Versuch, dem emotionalen Chaos, das durch das Inzesttrauma ausgelöst wurde, eine gewisse Klarheit entgegenzusetzen und sich damit ein Umfeld zu schaffen, das Stabilität verspricht.

Um die einzelnen Lebensaufgaben der Persönlichkeiten zu veranschaulichen greift Matt Ruff zusätzlich auf ein intertextuelles Stilmittel zurück, indem er für die unterschiedlichen Seelen sprechende Namen benutzt. Die Namen referieren somit klar auf die individuellen Eigenschaften der Persönlichkeiten und lassen Rückschlüsse auf ihre Existenzberechtigung zu. Zunächst werden Andrea Gages Persönlichkeiten unter dem Gesichtspunkt der Sprechende Namen untersucht.

„Andrew“ hat seinen Ursprung im Griechischen und bedeutet so viel wie „mannhaft“, „tapfer“⁵⁶. Hierin wird die verantwortungsvolle Rolle Andrews als Oberhaupt des Körpers deutlich. Darüber hinaus ist „Andrew“ eine Abwandlung des Namens „Andrea“, ursprünglich ein männlicher Name, und stellt somit eine Verbindung zu der Person vor der Persönlichkeitsspaltung, Andrea Gage, her. Besonders interessant scheint an dieser Stelle auch der Geschlechtsbezug beider Namen; beide verweisen auf eine männliche Person, was auf die Persönlichkeit „Andrew“ ja auch zutrifft. „Andrea“ hingegen war ein Mädchen, was im Verlauf der Handlung auch zu diversen Verwirrungen führt. Der männliche Name „Andrew“, dem mit der Bedeutung „männlich“ eine gewisse Selbstreferenz innewohnt, betont also den sexuellen Identitätskonflikt, den die dissoziative Andrea Gage erlebt und weist somit auf den traumatischen Inzest in ihrer Kindheit hin.

Der Name „Aaron“ erinnert an eine biblische Figur.⁵⁷ Als Hohepriester der Juden und rechte Hand seines Bruders Moses hatte er nicht nur eine sehr verantwortungsvolle Aufgabe, sondern muss auch über organisatorische Talente verfügt haben. So wie dem biblischen Aaron, oblag es auch Aaron Gage lange Zeit, die

⁵⁶ <http://www.vorname.com/name.Andrew.html> (5.2.2010)

⁵⁷ Vgl. hierzu 2 Mos 28

Führung über eine Gemeinschaft zu übernehmen. So wie von einem Hohepriester der Schutz vor dunklen, bösen Mächten erwartet wird, verkörpert auch Aaron Gage die ‚gute‘ Seite Andreas und bildet damit den Gegenpol zu seinem Widersacher Gideon. Seine Rechtschaffenheit und sein Verantwortungsbewusstsein treten im Laufe der Handlung immer wieder zu Tage; obwohl er die Führung über den Körper an Andrew abgegeben hat, stellt Aaron nach wie vor eine moralische Instanz dar, so beispielsweise in seinem Urteil über Warren Lodge: „He knows what he did was wrong, but he doesn’t want to face the consequences. That’s not insane. That’s selfish.“ (15) Die mit dem biblischen Aaron assoziierten Attribute verleihen der Figur Aaron Gage etwas Väterliches; hierin spiegelt sich einerseits die Rolle wider, in der ihn der Leser wahrnimmt (nämlich als Vater des Protagonisten Andrew), andererseits verweist diese Charakterisierung auch auf Andrea Gages Bedürfnis nach einer vertrauenswürdigen Vaterfigur, die sich in dieser Persönlichkeit manifestiert.

Der Name ‚Samantha‘ hat seinen Ursprung möglicherweise ebenfalls im Hebräischen. Hier bedeutet ‚Simeat‘ so viel wie ‚die Zuhörerin‘ oder ‚die Gehorchende‘.⁵⁸ Der Leser erlebt Samantha Gage als ruhige und zurückhaltende Person. Große Bedeutung erlangt sie innerhalb der Handlung durch ihre Freundschaft zu Maledicta, die immer wieder Gespräche mit „Sam“ einfordert und damit die Beziehung zwischen Penny Driver und Andrea Gage intensiviert. In diesen Unterhaltungen findet man die Korrelation zwischen Samanthas eigentümlicher Charaktereigenschaft und der Bedeutung ihres Namens. Besonders bemerkenswert hinsichtlich dieser Figur ist die Tatsache, dass sie die einzige weibliche Seele in Andrea Gages Persönlichkeit darstellt, die auch bereits eine Liebesbeziehung erlebt hat. Auch hier erkennt man die sexuelle Identitätsstörung, unter der Andrea Gage leidet; nicht nur, dass Samantha die einzige (erwähnenswerte) weibliche Persönlichkeit in einer patriarchalisch organisierten mentalen Welt ist, sie wird auch in der Regel als ‚Tante Sam‘ bezeichnet. In der Abkürzung des Namens erkennt man wieder einen typischerweise männlichen Namen und die Beifügung ‚Tante‘ verdeutlicht eher mütterliche Züge, als dass sie Attraktivität und Weiblichkeit ausdrückt. Trotz des weiblichen Geschlechts Samanthas und der in der Vergangenheit liegenden Liebesbeziehung zu Officer Cahill findet man in dieser Figur kaum

⁵⁸ Vgl. hierzu <http://www.vorname.com/name,Samantha.html> (5. 4. 2010)

Anzeichen für Andrea, eine Frau in den 30ern, von der man erwarten würde, dass sie interessiert ist an zwischenmenschlichen Liebesbeziehungen.

Seferis nimmt in *Set This House in Order* die Rolle eines Beschützers ein. Durchtrainiert, kräftig und schnell, obliegt es ihm, den Körper aus potentiell gefährlichen Situationen zu befreien und dessen Unversehrtheit zu gewährleisten. Den Ursprung für diesen Namen liefert uns der Roman selbst; Andrea Gage nimmt mit der Namensgebung Bezug auf ein Buch, das sie in ihrer Kindheit besaß: „One volume in particular caught my eye: *Tales of Greek Heroes*, by William Seferis.[...]on the cover, a princess cowered behind Hercules as he prepared to lop the heads off a menacing hydra.“ (391) Der Name des fiktiven Autors wird mit dem aussagekräftigen Bucheinband in Verbindung gebracht; offensichtlich identifiziert sich Andrea mit der Prinzessin, die von einem Monster (das eindeutig den Stiefvater repräsentiert) bedroht wird. Ihr Retter, Herkules, wird zur Grundlage der hünenhaften Beschützerseele. Bezeichnenderweise spricht Seferis stets Griechisch: „*Efcharisto*⁵⁹, Mrs Winslow said, as Seferis handed the jar back to her with a flourish. *Parakalo*⁶⁰, Seferis replied, and crunched another radish.“ (14)

Auch der Name ‚Adam‘ betont, wie die meisten Namen von Andrea Gages Seelen, das Männliche, verweist er doch auf den ersten männlichen Menschen aus biblischer Sicht. Obwohl (oder gerade weil) Adam Gage mitten in der Pubertät steckt, verkörpert er viele ‚männliche‘ Attribute; so hält er sich beispielsweise für einen unverbesserlichen Frauenhelden, nutzt jede Gelegenheit um sich zu betrinken und ist alles in allem ein extrovertierter, vorlauter Charakter, so wie man es von einem 15jährigen Jungen erwarten würde.

Gideon ist in *Set This House in Order* die Manifestation von Andrea Gages ‚dunkler‘ Seite. Der Name hat seinen Ursprung ebenfalls im Alten Testament und bezeichnet dort einen Richter, der gegen den Baalskult kämpfte. Gideon Gage sieht sich selbst als übervorteilt, in seinen Augen ist er die einzige Seele, die einen rechtmäßigen Anspruch auf Andrea Gages Körper und ihr Leben erheben darf: „Bad enough [Aaron] steals my life, gives away my property, and tries to keep me bottled like a goddamn genie![...]It was just a matter of biding my time, waiting for the right moment.“ (426) Er schwingt sich auf zum Richter und fordert Wiedergutmachung, indem er das Erbe

⁵⁹ Griechisch für ‚Danke‘

⁶⁰ Griechisch für ‚Bitte sehr‘

von Horace Rollins antreten will: „I’m selling the cottage to Chief Bradley. Once I’ve got the money—all of it—I’m going to get the hell out of here. Go somewhere new, and start living the life I was meant to live.“ (427)

Unbemerkt von allen anderen Seelen im Haus hat Gideon eine weitere Seele geschaffen, Xavier Reyes. Da Gideon selbst nach Coventry Island, der mentalen Insel im Nebel, verbannt wurde und so keinerlei direkte Kontrolle über den Körper ausüben kann, betraute er Xavier mit der Aufgabe, zurück zu Andreas Heimatort zu kehren und die Erbschaftsformalitäten für das Elternhaus abzuwickeln. Der Name ‚Reyes‘ referiert dabei auf Oscar Reyes, den Anwalt aus Andreas früherem Heimatort Seven Lakes. ‚Xavier‘ hingegen hat seinen Ursprung im Baskischen und bedeutet so viel wie ‚neues Haus‘.⁶¹ Die Namensgebung ist also auch in diesem Fall ein klarer Verweis auf die Aufgabe, deren Erfüllung Xavier Reyes obliegt.

Auch Penny Drivers Society trägt Namen, die verräterisch auf ihre Träger hinweisen. Die Zwillinge Maledicta und Malefica zeichnen sich durch ihr lästerhaftes Mundwerk und ihre Boshaftigkeit aus. Entsprechend kann ‚Maledicta‘ auch mit ‚Schmähworte⁶²‘ oder, etwas freier, mit ‚Lästermaul‘ aus dem Lateinischen übersetzt werden. ‚Malefica‘, ebenfalls lateinischen Ursprungs, bedeutet ‚die Ruchlose⁶³‘ und betont somit das böartige Wesen jener Persönlichkeit. Der Name ‚Duncan‘, hier die immer nüchterne, verantwortungsbewusste Fahrerseele, lässt sich aus dem Gälischen mit ‚braun(haariger) Krieger‘⁶⁴ übersetzen. Hierin spiegelt sich seine starke Persönlichkeit wider, denn er ist es auch, der die anderen Seelen immer wieder in Zaum hält. Auch ‚Loins‘ ist eine eindeutige Anspielung auf die Rolle, die diese Seele in der Society spielt. Das englische Wort für ‚Lenden‘ verweist auf ihre Promiskuität und ihr nymphomanes Verhalten. Loins gegenüber steht hingegen Drone, eine abgestumpfte Seele, die roboterartig alles über sich ergehen lässt, dabei aber nichts empfindet. Sie verhält sich also wie eine Drohne, deren Aufgabe es ist, sich für das Wohl der Gemeinschaft aufzuopfern. Auch Thread, jene Seele, die akribisch Tagebuch für Penny Driver führt um das Chaos der dissoziativen Persönlichkeitsstörung etwas einzudämmen, trägt einen bezeichnenden Namen, dessen Referenz er selbst verrät: „Nice to meet you,‘ the doctor says. ‚Are you Thread?’[...] ‚Like Ariadne’s thread,‘ the

⁶¹ Vgl. <http://www.vorname.com/name,Xavier.html> (5. 4. 2010)

⁶² Vgl. <http://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/maledictum-uebersetzung.html>

⁶³ <http://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/malefica-uebersetzung.html>

⁶⁴ <http://www.vorname.com/name,Duncan.html>

voice, Penny Driver's voice, says." (175) Er referiert damit auf den Ariadnefaden, mit dessen Hilfe Theseus, der griechischen Mythologie zufolge, seinen Weg aus dem Labyrinth finden konnte, nachdem er den Minotaurus getötet hatte.⁶⁵ Threads Tagebücher repräsentieren diesen Weg in Penny Leben; durch sie können verlorene Zeitspannen und Erlebnisse rekonstruiert und ein klareres Bild ihres Lebens gezeichnet werden.

Betrachtet man sich die von Matt Ruff gewählten sprechenden Namen, so fällt auf, dass Andrea Gages Persönlichkeiten Namen tragen, die nicht auf den ersten Blick verräterisch erscheinen. Pennys Society hingegen wird durch sehr gegenständliche und explizite Namen bezeichnet; so können ‚Loins‘, ‚Thread‘, ‚Maledicta‘ und ‚Malefica‘ kaum als richtige Namen gewertet werden. Sie verweisen vielmehr allegorisch auf die den Persönlichkeiten innewohnenden Charaktereigenschaften. Andreas Hausbewohner hingegen tragen alle sehr gängige Namen; erst bei genauem Hinsehen fällt beispielsweise die alliterative Häufung der Namen mit ‚A‘ auf (Andrea/Andy, Andrew, Aaron, Adam). Die Namensbedeutungen verweisen nur implizit auf die jeweiligen Charaktereigenschaften, da sie zunächst aus dem Kontext der einzelnen Namen erschlossen werden müssen. Hierin verdeutlicht Matt Ruff die unterschiedlichen Stadien der DIS, in denen sich Penny und Andrea befinden: Andrea hat bereits ein äußerst komplexes Persönlichkeitskonstrukt erschaffen, die Existenz der einzelnen Seelen ist zu einem gewissen Grad individualisiert. Das wird durch Andrews Kommentar bestätigt, wenn er über unterschiedlichen Therapiemethoden von DIS spricht, insbesondere über die Theorie der zerbrochenen Vase:

You can smash a vase, bury it in the ground for twenty years, dig it up again, and piece it back together just fine. You can do that because a vase is dead to begin with, and its pieces are inert. But human souls aren't made of porcelain. They're alive, and, in the nature of living things, they change; and they keep on changing even after they get smashed to bits. (106f.)

Andreas Persönlichkeiten haben sich nach ihrer Abspaltung also weiterentwickelt, was durch die Verwendung bekannter historischer Namen Namen verdeutlicht wird.

Penny hingegen befindet sich in einem weitaus früheren Stadium der DIS. Zunächst ist sie sich ihres Zustandes gar nicht bewusst, später scheint aber die reintegrative Therapie bei ihr anzuschlagen, die metaphorischen Scherben der zerbrochenen Vase

⁶⁵ Vgl. Schwab 170

werden also wieder zusammengesetzt. Die Tatsache, dass Pennys Persönlichkeiten nicht mit menschlichen Namen, sondern allegorischen Begriffen bezeichnet werden, veranschaulicht die Reduktion der Seelen auf die ihnen zugeschriebenen Aufgaben. Hier findet keine Individualisierung statt, die Persönlichkeiten sind lediglich Mittel zum Zweck.

7.1.2. Die Darstellung von Räumlichkeit

Die Räumlichkeit ist ein äußerst komplexer Bereich in der Analyse von Matt Ruffs Darstellung eines zu verarbeitenden Traumas, da im Bewusstsein (beziehungsweise im Unbewussten) der Protagonisten mentale Landschaften existieren und dem Leser zugänglich gemacht werden. Man sieht sich daher mit einer außergewöhnlichen Form der Gedankenpräsentation konfrontiert, die sich weder in den Bereich des Bewusstseinsberichts, noch den der zitierten oder transponierten Gedankenrede wirklich einordnen lässt. Vielmehr wird die innere Welt der Protagonisten topographiert und der Leser eingeladen, sich in dieser Landschaft zu bewegen. Dabei sind alle Erscheinungen dieser Welt semiotisch aufgeladen und man findet immer wieder klassische literarische Symbole oder Elemente aus der äußeren Welt, die psychologische Prozesse im Innern der Protagonisten repräsentieren. Im Folgenden soll sowohl Andreas Haus als auch Pennys Höhle genauer betrachtet und auf literarische Stilmittel untersucht werden.

Andrea Gages mentale Landschaft besteht zunächst aus dem Haus, in dem alle Persönlichkeiten unter einem Dach leben.⁶⁶ Hierin wird das vermeintliche Equilibrium deutlich, indem sich die Figur befindet. Jede Persönlichkeit bewohnt ein ihr zugewiesenes Zimmer, hat also ihren eigenen Existenzraum, in dessen Grenzen sie sich entfalten kann. Auch den stummen Zeugen, die Erinnerungsfragmente des Traumas repräsentieren, ist ein klarer Platz auf der Galerie zugewiesen. Das Haus ist mit zwei Stockwerken, einer Treppe, der Kanzel und den einzelnen Räumen sehr schlicht konstruiert und bildet damit einen starken Kontrast zur dissoziativen Persönlichkeitskonfusion. Diese Klarheit und Übersichtlichkeit ist notwendig, um das Chaos der unterschiedlichen Seelen zu organisieren und es zeigen sich hierin die positiven Auswirkungen von Andreas Therapie. Wie sich im Verlauf der Handlung herausstellt, verfügt das Haus auch über einen Keller, von dessen Existenz außer

⁶⁶ Vgl. hierzu die Zeichnung auf S. 98

Gideon keine der Seelen wusste. Dieser zusätzliche Raum kann als Zugang zu Andreas verdrängten Erinnerungen verstanden werden, da sich hinter seiner Tür Erinnerungen und Ereignisse verbergen, die den Hausbewohnern nicht bewusst sind. So verbirgt der Keller nicht nur das Beerdigungsprogramm und hunderte von Gemälden, die Althea Gage zeigen – ein Hinweis auf die schmerzliche Erkenntnis verschiedener Seelen, dass die Mutter ihre Tochter nicht geliebt hat – der Keller erweist sich ebenfalls als geheimer Zugang zu Gideons Insel und als Versteck für Xavier Reyes, Gideons Handlanger. Kellerräume assoziiert man im Allgemeinen mit dem Verborgenen, im Dunkel liegenden; dort findet Platz, womit man sich nicht immer wieder beschäftigen möchte und sein Inhalt gerät so schnell in Vergessenheit. Ein Keller kann darum auch kindliche Ängste heraufbeschwören, die ihren Ursprung in der undurchdringlichen Dunkelheit haben. Mit diesem Symbolcharakter ist auch der Keller in Andrea Gages mentalen Haus behaftet; das, was ihr Bewusstsein nicht verarbeiten konnte, wurde buchstäblich in den Keller verbannt und die Augen davor verschlossen. Diese Erkenntnis erlangt auch Andrew, als er den Keller betritt: „This is where you put all the feelings about our mother that you couldn’t deal with, that *none* of you could deal with—except for Gideon, because he didn’t care. This is your blind spot, father.” (433) Eine ähnliche Funktion erfüllt auch die Manifestation der ‚Isle of Coventry‘. Sie stellt den Verbannungsort Gideons, Aarons Antagonist, dar. Die Insel liegt hinter Nebelschwaden verborgen, die – im Gegensatz zu den anderen Wetterphänomenen in Andreas mentaler Welt – nicht von Aaron kontrolliert werden können. Auch hier wird wieder deutlich, wie Andreas Bewusstsein Teile ihrer Psyche verschleiert und damit einem klassischen Verdrängungsmechanismus unterliegt. Matt Ruff nutzt hier ein sehr plakatives Bild um dies zu symbolisieren. Psychologisch betrachtet repräsentiert der Nebel Unsicherheit und Selbstzweifel; in der Traumdeutung wird er als Warnung vor Risiken und Gefahren verstanden.⁶⁷ Der Autor nutzt also das Nebelsymbol, um den Leser auf die Gefahren des verdrängten Traumas aufmerksam zu machen.

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Exkurs in die Psychoanalyse unternehmen, da im Zusammenhang mit der Verdrängung einige Hinweise auf Sigmund Freuds Drei-Instanzen-Modell deutlich werden.⁶⁸ Psychologisch betrachtet repräsentiert die Insel einen Verbannungsort für den von Freud als ‚Es‘ bezeichneten triebhaften Teil

⁶⁷ Vgl. http://psychologie.suite101.de/article.cfm/wetterphaenomene_als_traumsymbole

⁶⁸ Vgl. hierzu Cashmore und Rojek 165

von Andreas Psyche, der von Gideon repräsentiert wird. Nach Freuds Theorie vereint das Es triebhafte und affektive Aspekte und Bedürfnisse des Unbewussten. Diese stehen im klaren Kontrast zum Über-Ich, jener Instanz, der das Streben nach Moral sowie das Einhalten sozialer Normen und Werte zugeordnet werden, es repräsentiert also das menschliche Gewissen. Die Verkörperung von Andreas Über-Ich findet man in Aaron als moralische Instanz des mentalen Hauses und Gegenspieler zu Gideon. Um die beiden widersprüchlichen Seiten der Psyche in Einklang zu bringen, bedarf es nach Freuds Theorie einer dritten, vermittelnden Instanz, dem Ich. Das Ich steuert die bewussten Prozesse (im Gegensatz zu den von Es und Über-Ich repräsentierten unbewussten Prozessen) im Umgang mit der Außenwelt und vermittelt dadurch zwischen den beiden gegensätzlichen psychischen Polen. Diese Aufgabe kommt in der mentalen Gemeinschaft Andrew zu, verdeutlicht durch seine Führungsposition innerhalb des Hauses.

Betrachtet man nun die isolierte Insel der Verbannung unter den eben erläuterten Gesichtspunkten, wird deutlich, dass der triebhafte, affektive Anteil von Andreas Persönlichkeit vehement beschnitten und seiner Existenzberechtigung beraubt wird. Dieses Verhalten resultiert aus dem erlebten Inzesttrauma, in dem der Stiefvater immer wieder mit einem triebhaften Tier verglichen wird. Triebhaftigkeit und Lustprinzip erlangen eine negative Konnotation und werden daher verdrängt und auf die Insel in die Verbannung geschickt.

Das gesamte Landschaftskonstrukt Andreas weist deutliche Ähnlichkeiten mit der Umgebung ihres Elternhauses auf. Beide Häuser, sowohl das mentale als auch das reale, sind in einem waldigen Gebiet nahe einem See gelegen. Auch die Insel findet sich im realen See wieder und wird von Andrea als „Devil’s Island“ (395) bezeichnet. Das Kürbisfeld, der mentale Friedhof in Andreas Vorstellung, hat seinen Ursprung ebenfalls in der realen Welt. Während Andrea von ihrem Stiefvater vergewaltigt wird, starrt sie auf ein Kürbisfeld und wünscht sich, dort beerdigt zu sein: „In one of the garden plots that dot the yard, pumpkins are growing in profusion; I imagine myself buried among them, covered in soft earth.“ (398) Die Analogien zwischen realer Welt und mentalem Konstrukt verweisen deutlich auf Andreas unverarbeitetes Trauma. Die Eindrücke, die sie im Zusammenhang mit dem Inzest erlebt, setzen sich in ihrem Unterbewusstsein fest und werden so Teil ihrer Landschaft. Dabei vermischen sich die real existierenden Elemente mit Andreas Konnotationen; Das Kürbisfeld wird dadurch zum Friedhof,

‚Devil’s Island‘ wird zu ‚Island of Coventry‘, dem Gefängnis für den vermeintlich bösen Gideon, und auf dem See liegt ein undurchdringlicher Nebel, der ungewollte Emotionen verbirgt.

Penny Drivers innere Welt ist längst nicht so organisiert wie die Andreas. Ihre Psyche wird durch ein dunkles Höhlensystem repräsentiert, das durch einen Tunnel betreten wird. Im Mittelpunkt befindet sich ein großer Höhlenraum, dessen Boden über und über mit schlafenden Personen bedeckt ist. Sie sind höchstwahrscheinlich zu vergleichen mit den Zeugen in Andreas Haus, stellen also Erinnerungsfragmente verdrängter Erlebnisse dar. Die Tatsache, dass sie schlafen, verweist auf das unverarbeitete Trauma Pennys; erst wenn die Schläfer erwachen, kann sie sich ihrer Vergangenheit stellen und die Ereignisse bearbeiten.

Mit der Wahl der Höhle als Bild für Pennys Psyche macht sich Matt Ruff erneut ein bekanntes psychologisches Motiv zunutze. Schon in Platons *Politeia* findet sich das Motiv in Form des Höhlengleichnisses. Platon beschreibt darin die verfälschte Realitätswahrnehmung des unaufgeklärten Menschen und den Weg zur Erkenntnis einer allgemeingültigen Wahrheit.⁶⁹ Die Höhle repräsentiert in dieser erkenntnistheoretischen Schrift die sinnlich wahrnehmbare Welt der Gefangenen und steht im Widerspruch zur Außenwelt, „der Region des Intelligiblen, d.h. des Vernünftig-Einsehbaren“.⁷⁰ Sie bildet also ein Gefängnis für den Menschen, der nicht in der Lage ist, die Wahrheit zu erkennen. Ähnlich verhält es sich mit Penny Driver. In ihrer Situation, in der sie gerade erst beginnt, ihre dissoziative Identitätsstörung wahrzunehmen und zu akzeptieren, verdeutlicht die Höhle ihr Unvermögen, sich der Realität mit all ihren schmerzlichen Erinnerungen und Erfahrungen zu stellen.

Auch in der Psychologie hat das Motiv der Höhle einen prominenten Platz. Nach Carl Gustav Jung repräsentiert sie den Mutterarchetypus, also die „im kollektiven Unbewussten angesiedelten Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster“.⁷¹ Neben den mit diesem Archetypus assoziierten Merkmalen wie Schutz, Wachstum und Fruchtbarkeit⁷² fällt hier vor allem die Analogie zum Ursprung von Pennys DIS auf. Die unverarbeiteten Traumata rühren von ihrer körperlichen und emotionalen Misshandlung durch die Mutter, die Pennys Psyche systematisch zerstört haben. Somit

⁶⁹ Für eine prägnante Zusammenfassung des Höhlengleichnisses vgl. Kunzmann 41.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Archetypus#Der_Archetypus_in_der_Tiefenpsychologie

⁷² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mutterarchetyp>

kann Pennys mentale Landschaft durchaus als Verweis auf das erlebte Trauma gedeutet werden.

7.1.3. Die Darstellung von Zeit

Es ist ein DIS-spezifisches Symptom, dass die Betroffenen immer wieder ‚Zeit verlieren‘, das heißt, sie erleben immer wieder Perioden, an die sie sich später nicht mehr erinnern können. Diese Blackouts werden durch den Wechsel der Persönlichkeiten ausgelöst. Die beiden Protagonisten in *Set This House in Order* begegnen dieser Problematik mit der Erschaffung einer mentalen Gedankenwelt, in der eine gewisse Ordnung herrscht und der Zeitverlust somit kompensiert wird. Andreas Haus verfügt daher über eine Kanzel, von der aus im übertragenen Sinne beobachtet werden kann, was der Körper (und die Seele, die ihn steuert) tut. Außerdem spielen vor allem für Aaron Uhren eine enorm wichtige Rolle, um immer und überall die Zeit kontrollieren zu können:

My father used to own dozens of clocks, as protection against lost time; but I was less concerned with that, never having lost so much as a second as far as I knew, and had cut back to one clock per room. We'd fought about that decision, and about my failure to keep the remaining clocks perfectly synchronized. (12)

Für Penny Driver übernimmt Thread die Aufgabe, Erinnerungslücken zu füllen, indem er akribisch Tagebuch führt über Ereignisse, die ohne ihr Wissen geschehen (wie beispielsweise die Gespräche mit Andrew über eine mögliche Therapie) und über verdrängte Erinnerungen aus Pennys Kindheit:

I keep a journal—two of them. One is just a diary of day-to-day events, things that happen to us. The other is a historical record, things I know or suspect were done to us by Penny's mother. It's to help Mouse, when she's ready to start putting her life back in order. (176)

Diese Tagebücher bilden auch die Grundlage der Erzählung von Pennys Erlebnissen.

Die Komplexität der Zeitwahrnehmung spiegelt sich auch in der Erzählstruktur des Romans wider. *Histoire* und *Récit*⁷³ weichen in diesem Roman stark voneinander ab, was die Erarbeitung einer chronologischen Biographie beider Charaktere erschwert. Hinzu kommt, dass trotz einer weitgehend kohärenten Lebensgeschichte immer

⁷³ Begriffe nach Génette; im Folgenden auch als ‚erzählte Zeit‘ und ‚Erzählzeit‘ bezeichnet

wieder Ellipsen zu finden sind, deren Inhalt teilweise ungeklärt bleibt. Im Folgenden werden nun Histoire und Récit einander gegenübergestellt, um die Anachronien beider Biographien aufzuschlüsseln und auf Hinweise bezüglich des erlebten Inzests zu untersuchen.

Die erzählte Zeit beginnt mit Andrea Gages Geburt im Jahre 1965. Nach Jahren der Misshandlung und diversen Persönlichkeitsabspaltungen flieht sie etwa in den Jahren 1985/1986 an ein College. Nachdem der Stiefvater Horace Rollins jedoch zweimal den Versuch unternimmt, sie dort aufzusuchen, entscheidet sie sich für ein weiter entferntes College. Gideon übernimmt die Führung des Körpers und läuft weg, es folgt ein Blackout von neun Monaten. Die Erinnerungen setzen wieder ein im Jahre 1987 in Ann Arbor, einer Psychiatrie in der sich der Körper von Andrea unter der Führung von Aaron wiederfindet. Hier diagnostiziert Dr. Kroft zum ersten Mal DIS und versucht erfolglos, Andrea zu reintegrieren. Nach einem Streit zwischen Aaron und dem Psychiater wird Andrea erneut eingewiesen, flieht aber kurz darauf im Mai 1991 in der Gestalt von Gideon, kurz vor dem Tod von Horace Rollins. Es folgt eine erneute Phase des Blackouts, in der Gideon die Gewalt über den Körper hat. In dieser Zeit erschafft er auch seine Helferseele Xavier, die Horace Rollins erpressen soll. In seinem Bestreben, dies zu tun, wird Xavier Zeuge des Mordes am Stiefvater durch Chief Bradley. Es folgt eine Phase, in der wieder Aaron die Oberhand über den Körper hat; nach diversen erfolglosen Therapieversuchen trifft Aaron im Jahre 1992 auf den Psychiater Dr. Grey und beginnt mit dem Bau des mentalen Hauses. Im Dezember 1994 verstirbt Andreas Mutter Althea Gage, was besonders Aaron sehr aufwühlt. Nur einen Monat später erleidet Dr. Grey einen Herzinfarkt und Aaron sieht sich gezwungen, die Therapie selbstständig zu beenden. Er stellt das Haus fertig und erschafft Andrew im Februar 1995, woraufhin er sich zurückzieht.

Den Beginn der Erzählzeit bildet Kapitel 1 des ersten Buches ‚Equilibrium‘ mit dem Tag, an dem Andrew Penny kennenlernt. Aus dem Prolog weiß der Leser bereits um Andreas dissoziative Identitätsstörung und ebenso um deren Auslöser, nämlich den inzestuösen Übergriff ihres Stiefvaters. Es entfaltet sich nun die Haupthandlung, in deren Verlauf Pennys und Andreas Schicksale immer enger miteinander verwoben werden. Dabei orientiert sich der Handlungsverlauf stark am Aufbau des aristotelischen geschlossenen Dramas: In Kapitel 1 bis 5 werden die Protagonisten durch die Exposition vorgestellt; Penny beginnt, nach diversen Gesprächen mit Aaron

und Andrew, ihre Identitätsstörung zu akzeptieren und entschließt sich, eine Therapie zu machen. Andrew erlebt einige verstörende Situationen, die dazu führen, dass er die Kontrolle über den Körper verliert, hierin findet man die Handlungssteigerung. Er wird zunächst Zeuge des Todes von Warren Lodge, dem Kindsmörder, und hält sich selbst dafür verantwortlich. Es folgt die endgültige Ablehnung durch Julie, die Frau, in die Andrea verliebt ist und die nicht akzeptieren kann, dass Andrews Körper weiblichen Geschlechts ist. Aus Frust betrinkt er sich, obwohl er weiß, dass er im alkoholisierten Zustand die Kontrolle über den Körper nur schwer halten kann. Anschließend erfährt er noch vom Tod Dr. Greys; die Nachricht schockiert ihn derart, dass Andrew einen Blackout erleidet und dem unterdrückten Teil von Andreas Persönlichkeit somit die Gelegenheit gibt, die Kontrolle zu übernehmen. Dieser Punkt markiert die Peripetie der Handlung. Nun folgt die gemeinsame Reise in Andreas Heimat, wo die letzten Geheimnisse ihrer Vergangenheit gelüftet werden.

Sowohl Pennys als auch Andreas Vergangenheit wird im *Récit* durch externe Analepsen dargestellt. Dabei fungieren bestimmte Ereignisse als Auslöser für die Erinnerungen der Protagonisten. Im Rahmen der Exposition erfährt der Leser somit von Andreas Krankheits- und Therapieverlauf, als Andrew sich zu einer Sitzung mit Dr. Grey begibt (Kapitel 8). Die Informationen bleiben jedoch sehr vage, sowohl die Flucht aus der Psychiatrie als auch die genauen Umstände der Fertigstellung des Hauses bleiben unklar. Erst durch mehrere weitere Analepsen im letzten Drittel des Romans, ausgelöst durch die Konfrontation mit Althea Gages und Horace Rollins' Tod, sowie durch zusätzliche Informationen von Chief Bradley kann das Bild komplettiert werden. Dadurch wird die Ellipse der Flucht aus Ann Arbor gefüllt und der Leser erfährt, was in der Zeit zwischen Andreas Kindheit und dem Zeitpunkt der DIS-Diagnose geschehen ist.

Penny Drivers Vergangenheit lässt sich erheblich schwerer rekonstruieren. Immer wieder sieht sich der Leser mit Ellipsen konfrontiert, die – im Gegensatz zu Andreas Erinnerungslücken– nicht aufgelöst werden. Zwei externe Analepsen sind maßgeblich, um ein genaues Bild der Misshandlungen Pennys zu erhalten. Die erste findet sich in Kapitel 10, ausgelöst durch ein Memorandum der ‚Society‘, dem Kollektiv von Pennys Persönlichkeiten. Penny erinnert sich an eine Episode in der Junior High School und die Folgen, die ein verräterisches Memorandum der Society damals nach sich zog. Hier

wird zum ersten Mal das volle Ausmaß der Misshandlungen deutlich, mit denen Verna Driver ihre Tochter traktiert:

„Like a heavy stone weight, the foot on her chest made it difficult to breathe. ‘What’s that?’ Mouse’s mother said, as Mouse struggled to fill her lungs. She reached back to the table, scooped up a handful of hot stew, and flung it into Mouse’s gasping, upturned face.[...]Then she took her foot off Mouse’s chest and[...]swooped down, clamping one hand over Mouse’s mouth and with the other pinching Mouse’s nose shut.” (151)

Später in dieser Szene erhält man auch den ersten Hinweis auf die sexuelle Natur der Misshandlung; nachdem Penny wieder zu Bewusstsein kommt, realisiert sie die Schmerzen in ihrem Körper: „There were also some more mysterious aches and pains, in particular a raw soreness between her legs that made her want to dive straight down into the dark again—but she didn’t let herself dwell on it.” (151) Der inzestuöse Übergriff lässt sich hier nur erahnen; einen genaueren Hinweis gibt der Autor selbst auf seiner Homepage, wenn er die Frage nach dem DIS-Auslöser seiner Protagonisten beantwortet:

„Andrew and Penny are both classic “survivor” multiples, and the subject of natural multiplicity is never mentioned. I realize some natural multiples will feel slighted by the omission—those frigging incest survivors get all the press, damn it!”⁷⁴

Matt Ruff referiert also auf beide Figuren als Inzestopfer.

Eine weitere Analepse hinsichtlich Pennys Trauma findet man in Kapitel 12, als Penny sich auf die Hypnose durch Dr. Grey einlässt. Hier wird ein weiteres Ereignis aufgedeckt, das auf die brutale Misshandlung Verna Drivers hinweist: Eingesperrt in einen dunklen Keller greift jemand nach Pennys Handgelenk. Der Rest des schockierenden Erlebnisses bleibt unausgesprochen, die Ellipse wird auch im Verlauf der Handlung nicht aufgelöst: „[...][T]he memory of whatever had happened to her in the cellar after that hand grabbed her wrist, that was gone, too—thank God.“ (183) An dieser Stelle lassen sich nur Vermutungen anstellen, was genau geschehen ist und um welchen Täter es sich handelt. In Anbetracht der Tatsache jedoch, dass das Erlebte so traumatische Auswirkungen auf Penny hat, liegt auch hier der Verdacht einer sexuellen, vielleicht sogar einer inzestuösen Misshandlung nahe.

⁷⁴ <http://home.att.net/~storytellers/setfaq.html> (17. 2. 2010)

Durch den anachronistischen Aufbau und die Verwendung externer Analepsen vermittelt Matt Ruff den graduellen Verlauf der Vergangenheitsbewältigung, den die Protagonisten durchlaufen. Er kreiert dadurch eine besonders enge Beziehung zwischen Leser und Figuren, da man zu keinem Zeitpunkt mehr weiß als die Protagonisten selbst. Der Autor verweist damit auf die traumatischen Folgen, die die inzestuösen Übergriffe nach sich ziehen. Verdrängung und Identitätsstörung führen dazu, dass kein klares Bild der Erlebnisse vermittelt werden kann, was sich in der Zeitstruktur des Romans widerspiegelt. Genau wie die handelnden Figuren muss der Leser Stück für Stück die Informationsfragmente zusammenfügen um ein kohärentes Bild der Erlebnisse zu erhalten. Hierin findet sich auch ein Verweis auf den Tabucharacter des Inzests wieder. Wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, zeichnet sich das Tabu durch sein Verschweigen und seinen geheimnisvollen Charakter aus. Durch die Verwendung von Ellipsen und Anachronien verdeutlicht Matt Ruff das Unausgesprochene und Undefinierbare des Tabus, das dem Inzest innewohnt.

7.2. Das real erlebte Trauma: Darstellung des Inzests, des Täters und die Frage nach der Verantwortung der Mutter

7.2.1. Darstellung des Inzests

Die entscheidende Szene hinsichtlich der Darstellung der inzestuösen Übergriffe von Horace Rollins auf seine Stieftochter findet sich in Kapitel 27. Andrew entschließt sich hier, die verdrängten Erinnerungen Andreas an die Vergewaltigungen aufzudecken. Da er selbst die Übergriffe niemals erlebt hat, muss er sich mit einer der Zeuginnen, den Erinnerungsfragmenten in Andreas Psyche, vereinigen und erlebt eine Rückblende, in der er in die Rolle des Opfers schlüpft und den Inzest somit hautnah miterlebt. Die Analepse steht dabei exemplarisch für viele ähnliche Erlebnisse und stellt die einzige explizite Beschreibung der Übergriffe im gesamten Roman dar.

Besonders auffällig ist der Tempuswechsel, mit dem die Rückblende einhergeht. Während Andrew als autodiegetischer Erzähler das Geschehen stets im Präteritum schildert, ist die Analepse im Präsens geschrieben, was Andrews transzendente Erfahrung noch realistischer erscheinen lässt. Es entsteht der Eindruck, dass das Geschehen „hier und jetzt“ stattfindet, der Leser nimmt somit Anteil an Andrews – beziehungsweise Andreas – Erfahrung. Mit dem Tempuswechsel geht auch eine

Veränderung der (grammatischen) Person einher: „[...]fusion—the Witness and I were one, we are one, we am—“ (394) Hierin wird der graduelle Verlauf der Vereinigung zwischen Andrew und der Zeugin deutlich; sind beide Figuren anfangs noch unabhängig voneinander („the Witness and I“), wird durch das Personalpronomen ‚we‘ der nächste Schritt der Verschmelzung markiert und gipfelt in der ungrammatischen Form ‚we am‘, bevor die Analepse mit ‚I am‘ eingeleitet wird.

Die Rückblende selbst beinhaltet drei erwähnenswerte Aspekte: Zunächst findet man eine äußerst detailreiche Landschaftsbeschreibung, in der die Parallelen zu Andreas „innerer“ Landschaft deutlich werden. Es folgt die Beschreibung des Übergriffs selbst, sowie das Erleben von Althea Gages Verhalten, die Zeugin des Inzests wird.

Andreas Wahrnehmung der Umgebung nimmt den größten Raum in der Analepse ein, da ihr Fluchtversuch vor dem Stiefvater sehr ausführlich beschrieben wird (vier der fünf Seiten umfassenden Rückblende befassen sich ausschließlich damit). Es entsteht der Eindruck zeitdeckenden Erzählens, die Analepse wirkt wie eine Szene. Auffällig ist hier der Detailreichtum sowohl in der Beschreibung der Umgebung als auch in der Schilderung von Andreas Gedanken; kleine Einzelheiten werden zum Gegenstand ihrer Kontemplation, wie am Beispiel der Insel im Quarry Lake deutlich wird:

The sand-and-gravel pile has no official name, but I think of it as Devil’s Island. Right now, in bright sunlight, it doesn’t look very devilish—just barren—but I know that under moonlight or in morning fog it is a different story. Also, though it doesn’t seem that far to swim, I know that getting to or from the island is actually quite difficult: the waters of Quarry Lake are deeper than they first appear, and shockingly cold even in summer. (395)

Andreas Sinne sind geschärft für ihre Umgebung. Die Begründung hierfür kann zunächst in ihrer Angst vor dem Stiefvater liegen, von dem sie vermutet, dass er in der Nähe auf sie lauert. Hier zeigt sich jedoch auch ein Verhalten, das bereits im vorangegangenen Kapitel bei Celies Umgang mit ihrer Vergewaltigung beobachtet wurde; die Konzentration auf vermeintlich unwesentliche Dinge fungiert als Verdrängungsmechanismus, um sich nicht den traumatischen Erlebnissen oder den Ängsten davor stellen zu müssen. Bestärkt wird dieser Eindruck durch Andreas

implizite Erzählweise. Obwohl sie weiß, was auf sie zukommt, fasst sie es nicht in Worte: „Actually, I do know why I’m scared: because something very bad is about to happen. But the exact nature of the something, how I came to be aware of it, and what, if anything, I’ve done to deserve it—all of that is missing information.” (395) Erneut erkennt man hierin den Tabucharakter des Inzests; für Andrea handelt es sich dabei um etwas so Unbegreifliches und Groteskes, dass sie es nicht in Worte fasst, der Inzest bleibt unausgesprochen.

Andreas Gedanken während der gesamten Rückblende werden durch indirekte Gedankenrede präsentiert. Die Erzählerinstanz ist durchaus spürbar, aufgrund der autodiegetischen Haltung werden die Gefühle jedoch unmittelbar und zuverlässig vermittelt. Auffällig ist der chronologische Ablauf, in dem die Gedanken präsentiert werden; trotz des zu erwartenden Schockzustandes, in dem sich Andrea zweifellos befinden muss, wird die Schilderung nicht konfus, sondern wirkt geradezu sachlich:

I can feel him watching me, waiting for me to make a move. I start to get mad, hating being toyed with this way, but my anger dissipates in the knowledge of my helplessness. Next my knees get weak; I want to fall down, to beg him to get it over with[...]. This feeling also fades, although it takes longer. What I am left with, finally, is a kind of stubborn fatalism, a sense that I must try to escape, even though it’s not going to do any good.
(396)

Hierin wird eine gewisse Distanz der Protagonistin zu dem unausweichlichen Ereignis deutlich. Der sachliche Gedankenbericht steht im Widerspruch zu den Gefühlen, die der Figur innewohnen. Das kann zum einen als Selbstschutz interpretiert werden, zum anderen aber auch als rhetorisches Stilmittel des Autors, um die Distanz zwischen Leser und Geschehen zu gewährleisten und damit das Grauen der Szene zu entschärfen.

Der Übergriff selbst nimmt den geringsten Raum der Analepse ein. Lediglich wenige Sätze informieren den Leser darüber, was mit Andrea geschieht:

He laughs, holding onto me effortlessly—one hand on my breastbone, splayed across my chest, the other up underneath my skirt, fingering between my legs—and lets me struggle as long as I want.[...]He pulls me in closer, an intimate embrace; the movements of his hands become more

insistent, and I feel his lips pressing on the side of my neck, on the hollow of my throat.[...] (398)

Und auf der folgenden Seite: „His hands are all over me now, but I no longer care. [...]—and as his weight pushes against me from behind, my face is shoved up against the toolshed wall[...].“ (399)

Explizite Details werden in dieser Beschreibung ausgelassen, der sexuelle Akt selbst bleibt unartikulierte. Hierin wird die Schwerpunktsetzung des Autors deutlich: Während Toni Morrison in *The Bluest Eye* das Schockierende des Inzests durch ausführliche Beschreibungen hervorhebt, ist es für Matt Ruff von zweitrangigem Interesse, den Akt selbst darzustellen, wie er auch auf seiner Homepage bestätigt:

I didn't want to write about little kids getting tortured. But I did want to demonstrate how such abuse might lead to the splitting of personalities. Fortunately, the nature of MPD [Multiple Personality Disorder] allowed me to imply a lot more violence than I actually show. [...] [B]ut the fact that your imagination is left to fill in the blanks actually makes the scenes more harrowing, in some ways, than a blow-by-blow description would be.⁷⁵

Der dritte Aspekt der Analepse widmet sich Andreas Wahrnehmung ihrer Mutter während der Vergewaltigung. Auch dieser Teil nimmt im Vergleich zur expliziten Schilderung der Vergewaltigung einen großen Raum ein. Andrea nimmt Althea am Fenster der Küche wahr und versucht, auf sich aufmerksam zu machen um Hilfe von ihrer Mutter zu erfahren. Hierbei ist besonders das veränderte Erzähltempo zu erwähnen; während der Moment des Zusammentreffens von Horace und Andrea gerafft dargestellt wird, erlebt man hier eine zeitliche Ausdehnung des Discours. Die Handlung stagniert währenddessen, es entsteht eine deskriptive Pause. Auffällig ist die stilistische Komposition der Szene. Matt Ruff verwendet häufig kurze Hauptsätze, die ein prägnantes Bild vermitteln: „The sun goes under in a cloud. The light in the yard changes. [...] She'll see me. She'll see us. [...] I open my mouth. I scream.“ (398f.) Außerdem werden bestimmte Schlüsselsätze oder syntaktische Kompositionen wiederholt: „And maybe the scream is very loud [...]. And maybe the scream is soundless [...] The joy I feel in that moment is indescribable. She's going to save me. She's going to save me.“ (399) Dadurch wird der Eindruck von Zeitdehnung untermalt, es verleiht der Szene aber auch einen beinahe lyrisch anmutenden

⁷⁵ <http://home.att.net/~storytellers/setfaq.html> (19. 2. 2010)

Charakter. So setzt sich dieser Teil der Analepse von den vorangegangenen ab und lässt auf eine tiefgreifendere Bedeutung für den Handlungsverlauf schließen, auf die an späterer Stelle noch näher eingegangen wird.

Die Präsentation der Ereignisse erfolgt in diesem Teil der Analepse, wie auch schon in den vorangegangenen Teilen, im dramatischen Modus. Hinweise dafür liefern die detailreiche Beschreibung aus Andreas Perspektive, die chronologische Anordnung der Ereignisse, sowie die konkreten Raum-Zeitbestimmungen und das Fehlen einer spürbaren Erzählerinstanz. Als Beispiel soll die folgende Textstelle dienen: „With the sun’s glare dimmed, I can see a face in the kitchen window. It’s my mother. She’s not looking out—it looks like she’s washing dishes, her eyes are on the sink [...]” (398) Die dramatische Präsentation vermittelt dem Leser Nähe zum Geschehen; durch das Fehlen einer spürbaren Erzählerinstanz wird das Erlebte als unmittelbar empfunden. Ein ähnlicher Effekt wird auch durch die Gedankenpräsentation erzielt. Der Autor verwendet hierfür den inneren Monolog, indem er auf jegliche *verbi sentiendi* verzichtet. Andreas Empfindungen werden somit unmittelbar verbalisiert, was die Nähe zwischen Leser und Protagonistin verstärkt. Es fällt auf, dass diese Nähe in der Schilderung der Vergewaltigung fehlt; der Grund dafür kann in Matt Ruffs Anliegen, den Leser vor der expliziten Gewaltdarstellung des inzestuösen Übergriffs zu schützen, verstanden werden; wahrscheinlicher ist jedoch, dass dem Verhalten Althea Gages in dieser Szene eine weit größere Bedeutung zukommt, als man zunächst erwarten würde. Es drängt sich also erneut die Frage auf, welchen Anteil die Mutter an Andreas Trauma hat.

7.2.2. Darstellung des Täters

Während der Darstellung des Inzesttäters in *The Bluest Eye* besonders viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde, erscheint Horace Rollins in *Set This House in Order* eher wie eine Randfigur. Der Leser erhält kaum Informationen über sein Leben und er wird ausschließlich durch Andrea und Chief Bradley implizit charakterisiert. Die Begründung hierfür mag in der Tatsache zu finden sein, dass die Erzählperspektive des Romans in großen Teilen autodiegetisch ist und Andrew nicht als zuverlässiger, neutraler Erzähler gelten kann. Die undeutliche Charakterisierung Horace Rollins‘

liefert dadurch einen weiteren Hinweis auf Andreas Verdrängung der traumatischen Erlebnisse. Matt Ruff liefert dem Leser jedoch indirekt eine Charakterisierung des Täters, indem er eine weitere Randfigur in den Roman einführt, dessen Handlungen immer wieder auf die Gräueltaten des Stiefvaters verweisen. Es handelt sich dabei um Warren Lodge, den mutmaßlichen Mörder seiner eigenen Kinder. Der Kindsmord, der im Verlauf der Histoire immer wieder thematisiert wird, beschäftigt vor allem Andrew und Aaron Gage. Während der ersten Erwähnung von Warren Lodge merkt Aaron an, dass der ‚Puma‘, wie der Mörder bezeichnet wird, seinen Kindern weit mehr angetan hat als sie umzubringen: „He killed them, all right. And that’s not all he did to them.“ (15) In dieser Ellipse lässt sich eine Parallele zu Andrea Gage ziehen, die ebenfalls von ihrem Stiefvater durch Folter und Missbrauch (im übertragenen Sinne) getötet wurde. Es ist naheliegend, dass Aaron mit seiner Aussage auf sexuelle Übergriffe anspielt, so wie sie auch Andrea ertragen musste. Besonders deutlich wird dies in der von Mrs. Winslow nicht gestellten Frage nach den Gründen für eine solche Tat:

Mrs. Winslow didn’t ask the obvious next question[...]which was Why? Even granting a total disregard for the welfare of others, what would make someone *want* to do to another human being what Mr. Lodge had done to his own daughters? Mrs. Winslow didn’t ask that question, because she knew my father didn’t have an answer, though he’d spent most of his life searching for one. (15)

Die Frage nach den Gründen für so ein Verhalten verweist eindeutig auf Andreas Erlebnisse und Warren Lodge kann durchaus mit Horace Rollins verglichen werden.

Ein weiterer Verweis findet sich in dem Spitznamen „Puma“, mit dem auf Warren Lodge referiert wird. In Kapitel 28 spricht Andrew mit Penny über das Trauma, das Andrea erlebt hat und charakterisiert den Stiefvater wie folgt:

The stepfather, he was always a monster, and that’s all he ever was. He was never a *real* father to us; he was just this awful person who lived in our house. And it’s like, if a wild animal bites you, it hurts, it’s traumatic, but it’s not as if it’s any kind of surprise. Wild animals bite; it’s what they do; you may not like it but you know to expect it.

(405f.)

Warren Lodge und Horace Rollins werden also die gleichen Charaktereigenschaften zugeschrieben, nämlich die eines wilden, unberechenbaren Tieres. Beide Figuren werden in gewisser Weise entmenschlicht, sie werden reduziert auf ihr triebhaftes Verhalten.

7.2.3. Die Frage nach der Verantwortung der Mutter

Immer wieder weist Matt Ruff in seinem Roman darauf hin, dass Andreas Mutter, Althea Gage, eine größere Verantwortung im Zusammenhang mit den inzestuösen Übergriffen zukommt, als es zunächst den Anschein hat. Dies wird bereits in der Namensgebung deutlich: ‚Althea‘ verweist auf die Mutter des Meleagros in der griechischen Mythologie, der von den Moiren prophezeit wird, dass ihr Sohn sterben werde, sobald das Holzscheit im Kamin verbrannt sei. Althea löscht das Feuer und bewahrt das Scheit auf, um das Leben ihres Sohnes zu retten. Nachdem Meleagros jedoch Altheas Brüder tötet, verbrennt diese das Holzscheit und nimmt ihrem eigenen Sohn damit aus Rache das Leben.⁷⁶ In der bewussten Kindstötung findet man den Hinweis auf Althea Gages Verhalten gegenüber ihrer Tochter. Obwohl sie um die Übergriffe des Stiefvaters weiß, unternimmt sie nichts um Andrea zu schützen; vielmehr ist sie eifersüchtig auf die vermeintliche Nebenbuhlerin, die ihr die Aufmerksamkeit des Ehemannes streitig macht. Das wird besonders deutlich in Althea Gages Bestrebungen, Andrea auf ein College zu schicken. Nachdem Andrea der Mutter für ihre Unterstützung dankt, die sie fälschlicherweise als Versuch, sie vor dem Stiefvater zu retten, interpretiert, weist diese ihre Tochter harsch zurück, wie aus der Schilderung Aarons hervorgeht: „She told me I shouldn’t make assumptions. She said that it wasn’t anything she’d done *for* me, it was just...she was tired of competing with me for his attention.” (365) Auch in der Darstellung der Inzestszene findet sich Altheas grausames Verhalten wieder. Andrea sieht in ihrer Mutter die letzte Rettung vor dem unvermeidlichen Grauen, dem sie hilflos ausgesetzt ist; nachdem Althea sich jedoch abwendet, ist es genau dieses Verhalten, das sich in Andrea festsetzt und sie traumatisiert: „[...]and as his weight pushes against me from behind, my face is shoved up against the toolshed wall, but what I see is not the wall but the kitchen window, and my mother, frozen in the act of turning away, always turning away.“ (399)

⁷⁶ Vgl. Schwab 113-116

Hinweise auf Altheas Einfluss hinsichtlich Andreas Trauma erhält der Leser auch durch die Ereignisse um Warren Lodge, den ‚Puma‘. In einem Gespräch über Lodge stellt Julie Andrew die rhetorische Frage nach dem Verbleib von Mrs. Lodge und impliziert damit eine gewisse Verantwortung ihren Kindern gegenüber:

‚You know what I want to know? Where was the mother?’ [...] ‚But if she were still alive,’ I said, disturbed by the notion, ‚don’t you think she would have known, or at least suspected, what her ex-husband was really like? And don’t you think she would have tried to protect the girls?’ (197)

So wie Horace Rollins durch Warren Lodge charakterisiert wird, nutzt Matt Ruff die Randfigur ebenso, um den Leser auf die Rolle der Mutter aufmerksam zu machen. Doch das ist nicht die einzige Parallele, mit der der Autor auf Altheas Verantwortung verweist. *Set This House in Order* ist in vielerlei Hinsicht durch binäre Erzählstrukturen gekennzeichnet, somit findet man eine Parallele zu Althea Gage auch in den traumatischen Ereignissen Penny betreffend. Hier ist Verna Driver die Auslöserin für das Trauma und damit die Identitätsstörung ihrer Tochter. Die Tatsache, dass hier die Mutter die Psyche ihrer eigenen Tochter systematisch zerstört, kann durchaus als Verweis auf eine ähnliche Rolle der Althea Gage interpretiert werden.

Die Rolle von Andreas Mutter wird durch zwei Szenen auf den Punkt gebracht. Zunächst findet man den psychischen Zusammenbruch Aarons am Grab seiner Mutter, als er endlich erkennt, dass Althea Andrea nicht geliebt hat: „Why didn’t she love us?’ he asks, through sobs; Mouse isn’t sure who is speaking now. ‚What could we have done that was so wrong, that she would reject us so totally...“ (359) Die Erkenntnis erscheint umso gravierender, als an dieser Stelle das einzige Mal im gesamten Roman auf die wahre Person der Protagonistin Andrea verwiesen wird anstatt auf eine ihrer Persönlichkeiten: „ ‚Why didn’t she love us?’ Andy Gage wails. ‚Why?’“ (359)

Ein weiterer eindeutiger Hinweis auf Althea Gages Einfluss findet sich im Abstieg in Andreas mentalen Keller. Wie bereits in einem der vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, markiert dieser Abschnitt das Aufdecken des wahren, verdrängten Traumas der Andrea Gage. In ihrem Unterbewusstsein finden sich lauter Erinnerungen, Sehnsüchte und Wünsche nach der Liebe ihrer Mutter, wie Andrew feststellt: „This is where you put all the feelings about our mother that you couldn’t

deal with, that *none* of you could deal with [...] This is your blind spot, father.“ (433)
Das Lüften dieses Geheimnisses macht es letztendlich überhaupt erst möglich, ein dauerhaftes Equilibrium für Andreas Hausgemeinschaft herzustellen. Somit kommt Althea Gage eine viel größere Verantwortung zu als es zunächst offensichtlich erscheint. Eine Aussage Andrews bestätigt diesen Eindruck:

She [Althea Gage] hurt us more than he [der Stiefvater] did. Not in terms of the actual damage done—the stepfather is still the one responsible [...] for breaking Andy Gages soul into pieces. In terms of, of *quantity*, he’s still the worst by far. But the *way* she hurt us...there was a quality to it, a depth that nothing the stepfather did came close to[...] It just felt like such a violation of, of *order*, of the way things are naturally supposed to be ...
(405)

Es lässt sich also abschließend festhalten, dass das Trauma, das der erlebte Inzest Andreas nach sich zieht, nicht allein durch den eigentlichen Täter verursacht wurde, sondern dass auch das Verhalten der Mutter einen großen Teil zu den Folgen beigetragen hat.

8. Fazit

Die drei Romane, die in dieser Arbeit untersucht wurden, weisen einige Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Darstellung inzestuöser Übergriffe auf. Allen Werken ist gemein, dass die Erwähnung des Inzests bereits am Anfang des Romans erfolgt, unabhängig davon, ob die Vergewaltigung den Beginn der Histoire markiert oder nicht. So wird der Inzest in *The Bluest Eye* bereits in der Einleitung durch Claudia erwähnt; Celie beginnt ihre Tagebucheinträge in *The Color Purple* ebenfalls mit der Offenbarung der sexuellen Übergriffe ihres Vaters und auch Andrew lüftet dieses Geheimnis im Prolog zu *Set This House in Order*. Durch diese Vorwegnahme wird der Leser in gewisser Weise schonend vorbereitet auf das schockierende Element Inzest, das in den Romanen thematisiert wird. Die Schonung des Lesers kann durchaus als von den Autoren intendiert gewertet werden, da sowohl Toni Morrison als auch Matt Ruff dies bestätigen.⁷⁷ Daher scheint es auch wenig verwunderlich, dass die explizite Darstellung des Inzests in allen drei Romanen relativ wenig Raum einnimmt. Das

⁷⁷ Vgl. hierzu Morrison 170 und Matt Ruffs Kommentar auf <http://home.att.net/~storytellers/setfaq.html> (25.2.2010)

Tabu inzestuöser Übergriffe macht sich in in hier besonders bemerkbar. Es lässt sich also festhalten, dass der Inzest selbst in den untersuchten Werken eine untergeordnete Rolle spielt; was die Vermutung nahelegt, dass ihm ein gewisser Motivcharakter nicht abzusprechen ist und er damit auf andere, übergeordnete Themen verweist.

Die Darstellung der inzestuösen Übergriffe unterscheidet sich in den untersuchten Romanen deutlich. Es gilt hierbei zu beachten, dass sich die Darstellung nicht allein auf explizite Vergewaltigungsszenen beschränkt, sondern weitere Aspekte in der Analyse berücksichtigt werden müssen.

8.1. *The Bluest Eye*

Toni Morrisons Roman ist geprägt von Andeutungen und Verweisen auf die bevorstehende inzestuöse Vergewaltigung der Protagonistin. Bereits der Titel und der einführende Fibeltext bieten Lesarten, die auf Pecolas Schicksal hindeuten. Darüber hinaus widmet die Autorin dem Inzesttäter große Aufmerksamkeit. Das Kapitel ‚Vater‘ ist mit einem Umfang von 25 Seiten mit Abstand das längste Kapitel des Buches. Hier wird der Täter vorgestellt und sehr detailliert charakterisiert. Durch die Verwendung unterschiedlicher narratologischer Strategien entsteht ein Wechselspiel von Nähe und Distanz zwischen Leser und Inzesttäter, das einerseits eine verstörende Wirkung erzeugt, andererseits die Frage nach Objektivität im Hinblick auf die von Cholly begangene Vergewaltigung in den Raum stellt. Dieses Wechselspiel zieht sich auch durch die Darstellung der expliziten Vergewaltigungsszene. Aufgrund der internen Fokalisierung auf Cholly Breedlove erlebt der Leser den Inzest aus der Perspektive des Täters; das Erlebte wird dabei im dramatischen Modus präsentiert, wodurch der Leser näher an das Geschehen rückt und in die Rolle eines Voyeurs schlüpft. Die Präsentation der Gedanken und Empfindungen erfolgt hingegen im narrativen Modus und erzeugt somit Distanz, der Leser rückt von den Gefühlen des Inzesttäters ab.

Weiterhin finden sich in *The Bluest Eye* zahlreiche intertextuelle Verweise auf Erzählungen der griechischen Mythologie. Die Schicksale der Philomela und Persephones spielen dabei eine große Rolle. Durch die Parallelen, die Toni Morrison hier erzeugt, wird immer wieder auf die inzestuöse Vergewaltigung und vor allem deren Folgen verwiesen.

Obwohl in diesem Roman die Schilderung des Inzests im Vergleich zu den anderen untersuchten Werken am umfangreichsten ausfällt, scheint er doch nicht Kern der Handlung zu sein. Vielmehr zieht sich ein anderes Thema durch die Geschichte, in dessen Kontext der inzestuöse Übergriff Chollys interpretiert und verstanden werden muss. Toni Morrison betont in ihrem Roman die verheerenden Folgen eines rassistisch motivierten Schönheitsideals. Die Autorin selbst formuliert dies wie folgt: „I focused [...] on how something as grotesque as the demonization of an entire race could take root inside the most delicate member of society: a child; the most vulnerable member; a female.“⁷⁸ Immer wieder wird der Konflikt zwischen oktroyiertem Schönheitsstandard und der Manifestation einer eigenen Identität der dunkelhäutigen Protagonistinnen in *The Bluest Eye* thematisiert; sei es in Pecolas Wunsch, blaue Augen zu besitzen, der Idealisierung von Shirley Temple oder Claudias Hass gegenüber der weißen Puppe, die ihr geschenkt wird. Die Figur Pecola fungiert dabei als Archetyp des dunkelhäutigen Mädchens, das vergeblich versucht, in dieser Gesellschaft akzeptiert zu werden. Immer wieder stößt sie bei diesem Versuch auf Ablehnung. Besonders deutlich wird dies in ihrer Begegnung mit Mr. Yacobowski:

She looks up at him and sees the vacuum where curiosity ought to lodge. And something more. The total absence of human recognition—the glazed separateness. She does not know what keeps his glance suspended. Perhaps because he is grown, or a man, and she a little girl. But she has seen interest, disgust, even anger in grown male eyes. Yet this vacuum is not new to her.[...]She has seen it lurking in the eyes of all white people. So. The distaste must be for her, her blackness. All things in her are flux and anticipation. But her blackness is static and dread. And it is the blackness that accounts for, that creates, the vacuum edged with distaste in white eyes. (36f.)

Pecola wird jedoch nicht nur von dem privilegierten weißen Teil der Gesellschaft viktimisiert, sondern fungiert auch als Sündenbock für die schwarze Gemeinschaft. So erfährt sie Hass und Ablehnung von Junior und seiner Mutter genauso wie von Maureen Peal; sogar ihre eigene Mutter weist sie zurück und bevorzugt das hellhäutige Kind ihrer Arbeitgeber, als es zu einer Entscheidungssituation kommt.⁷⁹

⁷⁸ Morrison 168

⁷⁹ Vgl. hierzu Morrison 84f.

In Claudias letzten Worten des Romans wird Pecolas Viktimisierung noch einmal deutlich auf den Punkt gebracht:

The birdlike gestures are worn away to a mere picking and plucking her way between the tire rims and the sunflowers [...], among all the waste and beauty of the world—which is what she herself was. All of our waste which we dumped on her and which she absorbed. And all of our beauty, which was hers first and which she gave to us. All of us—all who knew her—felt so wholesome after we cleanded ourselves on her. We were so beautiful when we stood astride her ugliness. Her simplicity decorated us, her guilt sanctified us, her pain made us glow with health, her awkwardness made us think we had a sense of humor. Her inarticulateness made us believe we were eloquent. Her poverty kept us generous. Even her waking dreams we used—to silence our own nightmares. And she let us, and thereby deserved our contempt. We honed our egos on her, padded our characters with her frailty, and yawned in the fantasy of our strength. (163)

In diesem Kontext erscheint die Vergewaltigung Chollys in einem neuen Licht. Zwar kann auch seine Tat als egoistische Handlung verstanden werden, die dazu dient, auf Pecolas Kosten seine eigene Unzulänglichkeit zu überspielen; doch in den zwiespältigen Gefühlen des Vaters während der Vergewaltigung seiner Tochter finden sich auch Empathie und der irriige Wunsch, ihr etwas zu geben, sie zu schützen. „He, at any rate, was the one who loved her enough to touch her, envelop her, give something of himself to her“, so interpretiert Claudia den inzestuösen Akt im Nachhinein (S. 163). Auf eine paradoxe Art und Weise ist Cholly also die einzige Figur des Romans, die die Viktimisierung Pecolas durchbricht, jedoch gleichzeitig zu ihrem finalen Zusammenbruch beiträgt. Terry Otten interpretiert in seinem Aufsatz *The Crime of Innocence* Chollys Beweggründe als „profound expression of love“, aber auch als „exercise of power and freedom, a protest against an unjust and repressive culture.“⁸⁰

In diesem Zusammenhang muss der inzestuöse Übergriff verstanden werden. Er ist nicht allein Ausdruck des Leids, das Pecola erfährt, sondern verweist vielmehr auf die Problematik des internalisierten Rassismus, dessen Opfer sowohl Pecola als auch

⁸⁰ Otten 21

Cholly sind. Der inzestuöse Übergriff verfügt somit durchaus auch über einen Motivcharakter; er symbolisiert Chollys Aufbegehren gegen die repressive weiße Kultur und verweist damit auf ein politisch-kulturelles Thema, das sich innerhalb des Romans manifestiert.

8.2. *The Color Purple*

The Color Purple zeichnet sich durch eine äußerst realistische Darstellung der traumatischen Folgen inzestuöser Übergriffe für das Opfer aus. Zu Beginn des Romans wird Celies gestörtes Selbstbild deutlich; in ihrem Unvermögen, das Erlebte zu begreifen, projiziert sie die Schuld an den inzestuösen Übergriffen auf sich selbst und nimmt dem Täter die Verantwortung. Hierin ist ein typisches Verhaltensmuster von Missbrauchsoptionen zu erkennen. Auch Celies Schweigen über die Übergriffe fällt in diese Kategorie; in ihrem ersten Brief ist sie kaum in der Lage, Alfonsos Taten zu begreifen und zu artikulieren. Erst im 47. Brief bricht sie ihr Schweigen und berichtet ihrer Geliebten Shug Avery von den Ereignissen. Während dieser Schilderung fällt auf, dass die Beschreibung vermeintlich belangloser Nebensächlichkeiten einen weit größeren Raum einnimmt als die der expliziten Vergewaltigung; so wird der Ort der Handlung (das Mädchenzimmer) und der auslösende Anlass (das Haarschneiden) zum Gegenstand von Celies Kontemplation und gewinnt dadurch an symbolischer Bedeutung. Viele Fragen bleiben in Alice Walkers Darstellung des Inzests ungeklärt; so erfährt der Leser nie, welche Rolle Celies Mutter und Geschwister bei den Übergriffen spielen, wie oft Vergewaltigungen stattfinden oder ob es sich bei der in Brief 47 geschilderten Situation um die gleiche handelt, wie sie im ersten Brief angesprochen wird. Alice Walker hebt so den tabuhaften Charakter des Inzests hervor und verdeutlicht die Problematik der Sprachlosigkeit, die diesem Thema anhaftet.

Eng damit verknüpft ist ein anderer Aspekt des Romans, den die Autorin mit Hilfe des Inzestmotivs verdeutlicht: Emanzipation und Selbstfindung spielen in *The Color Purple* eine übergeordnete Rolle und werden an Figuren wie Celie, aber auch durch Sofia oder Shug Avery exemplifiziert. Dabei ist die Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit eng an die Vorstellung gebunden, der eigenen Identität mit Hilfe der eigenen Sprache und Stimme Ausdruck zu verleihen. Dieses Thema findet sich immer wieder im Roman; so ist Shug Avery, eine der emanzipierten Frauen des Romans,

Sängerin und nutzt damit ihre Stimme, um ihre eigenen Gedanken, Gefühle und Bedürfnisse auszudrücken. Auch die Liebebeziehung zwischen Shug und Celie basiert auf der Grundidee offener Kommunikation und durch das Auffinden von Netties versteckten Briefen wird der (im übertragenen Sinne) zum Schweigen gebrachten Schwester wieder eine Stimme verliehen. Celie selbst kann erst als emanzipiert und frei von männlicher Bevormundung gelten, als sie in der Lage ist, ihren Stiefvater und ihren Ehemann mit ihren eigenen Worten zu konfrontieren.

Der Inzest ist hierbei symptomatisch für Celies Unterdrückung durch die Männer in ihrem Umfeld zu sehen. Die erzwungene Sprachlosigkeit, die mit Alfonsos einleitenden Verbot „You better not never tell nobody but God. It'd kill your mammy“ einher geht, verdeutlicht Celies anfängliche Unmündigkeit. Erst durch den Akt des darüber Sprechens, durch die Enttabuisierung gegenüber Shug und die spätere Konfrontation mit Alfonso kann Celie sich aus dieser Unmündigkeit befreien und sich emanzipieren. Es wird also deutlich, dass dem Inzest in diesem Roman durchaus auch ein Motivcharakter zuzusprechen ist, da er als Symptom für Celies Unterdrückung verstanden werden kann. Durch die enge Verknüpfung des Inzests mit der Darstellung von Sprachlosigkeit, die wiederum auf fehlende Emanzipation verweist, dient die Darstellung des inzestuösen Übergriffs auf Celie durchaus auch der Verdeutlichung der Persönlichkeitsentwicklung, die sie im Laufe des Romans durchläuft.

8.3. *Set This House in Order*

Die Analyse der Inzestdarstellung in Matt Ruffs Roman gestaltet sich im Vergleich zu den anderen untersuchten Werken besonders schwierig. Die Gründe dafür liegen zum Einen in der undeutlichen Schilderung des Übergriffs, zum Anderen in der Frage nach der Bedeutung des Inzests für das Gesamtwerk; während sich diese Frage bei Toni Morrison und Alice Walker schnell beantworten lässt, bedarf es bei *Set This House in Order* einer genauen Entschlüsselung der Histoire um die Darstellung des Inzests zu verdeutlichen. Mehr noch als die beiden vorangegangenen Autorinnen scheint Matt Ruff die Vergewaltigung in den Hintergrund zu rücken und doch gewinnt sie in

diesem Roman eine Bedeutung, die mit *The Bluest Eye* und *The Color Purple* kaum vergleichbar ist.

Matt Ruff betont in seinem Roman die Darstellung der Folgen von Inzest. Dabei zeichnet er ein sehr extremes Bild, da er zwei Protagonistinnen wählt, deren Inzesttrauma in einer dissoziativen Identitätsstörung resultiert. Diese Folge ist in sich ein Verweis auf das erlebte Trauma, da immer wieder Parallelen zu den verdrängten Erlebnissen gezogen werden. Aus der Darstellung von DIS lassen sich also durchaus Rückschlüsse über den Inzest ziehen. Besonders auffällig ist diesbezüglich die Darstellung von Räumlichkeit, da sich vor allem in der mentalen Umgebung Andreas viele Verweise auf landschaftliche Eindrücke während ihrer Vergewaltigung finden lassen. Auch sind die räumlichen Elemente im Innern der Protagonistinnen semiotisch aufgeladen und verfügen über einen symbolhaften Charakter, der vor allem in der Traumdeutung und der Psychoanalyse beheimatet ist; somit lassen sich auch auf dieser Ebene Rückschlüsse auf erlebte Traumata ziehen. Ruffs Verwendung von externen Analepsen verdeutlicht ebenfalls die desaströsen Folgen des Inzests, da durch die Anachronien auf die Verdrängungsmechanismen der Inzestopfer hingewiesen wird. Der Leser wird so näher an deren Empfindungen gerückt, da er zu keinem Zeitpunkt mehr weiß als die Protagonistinnen selbst.

Betrachtet man die konkret geschilderte Inzest-Szene gegenüber den impliziten Anspielungen, so fallen besonders die Darstellung des Täters und die Beteiligung der Mutter an dem daraus resultierenden Trauma auf. Horace Rollins wird lediglich als Randfigur des Romans präsentiert; der Leser erhält kaum Informationen über sein Leben und er wird lediglich implizit durch Andrea und Chief Bradley charakterisiert. Er ist somit ein flacher Charakter, der reduziert auf seine Gräueltaten und dadurch entmenschlicht wird. Eine ebenso große Verantwortung an Andreas Schicksal trägt Althea Gage, die durch ihr Nichteingreifen erheblich zu Andreas Traumatisierung beiträgt. Matt Ruff akzentuiert die Bedeutung dieser am Inzest beteiligten Figuren, indem er ihr Handeln immer wieder durch andere Aspekte des Romans spiegelt; dadurch entsteht der Eindruck einer binären Struktur, bei der auf der Handlungsebene Parallelen zum Hauptgeschehen gezogen werden können: So werden Horace Rollins und Althea Gage anhand der Figur Warren Lodge charakterisiert und die Misshandlungen, die Penny Driver von ihrer Mutter erfährt, verweisen auf die Bedeutung von Althea Gage für Andreas Trauma.

Wie bereits angedeutet wurde, liegt eine der Hauptschwierigkeiten in der Analyse von *Set This House in Order* in der Frage nach der Bedeutung des Inzests für das Gesamtwerk; Toni Morrison nutzt ihn als Motiv, um die verherenden Folgen eines rassistisch motivierten Schönheitsideals zu verdeutlichen und Alice Walker verweist damit auf die Bedeutung von Stimme und Artikulation im Zusammenhang mit persönlicher Identitätsfindung und Emanzipation. In diesen beiden Fällen wird der Inzest also als literarisches Motiv genutzt. In *Set This House in Order* finden sich keinerlei vergleichbare Verweise; der Inzest steht hier als Auslöser einer schicksalhaften menschlichen Entwicklung. Immer wieder wird im Laufe des Romans auf den Inzest verwiesen und die individuellen Folgen desselben herausgearbeitet. Matt Ruff stellt dadurch das Opfer, die eigentlich Leidtragende des Übergriffs, in den Vordergrund und beleuchtet die fatalen Auswirkungen des traumatischen Erlebnisses. Jegliche Verweise innerhalb des Romans betonen genau diesen Aspekt; somit wird deutlich, dass Matt Ruff den Inzest nicht im Sinne eines literarischen Motivs nutzt, wie es bei Toni Morrison und Alice Walker der Fall ist.

8.4. Schlussbemerkung

Es hat sich gezeigt, dass sich die ausgewählten und untersuchten Werke – trotz einiger auffälliger Gemeinsamkeiten – eklatant in ihrer Darstellung inzestuöser Übergriffe unterscheiden. Sowohl in *The Bluest Eye* als auch in *The Color Purple* kann der Darstellung des Inzests ein Motivcharakter zugesprochen werden, während die Präsentation in *Set This House in Order* das individuelle Leiden des Opfers betont. Die Unterschiede lassen sich durch die Entstehungshintergründe der einzelnen Werke begründen: Das Erscheinen von *The Bluest Eye* fällt in eine Zeit, in der ein klar definiertes, von der weißen Gesellschaft geprägtes Schönheitsideal vorherrschte. Toni Morrison sah in dieser Form des Rassismus den Auslöser für ihren Roman: „The reclamation of racial beauty in the sixties stirred these thoughts[...]. Why, although reviled by others, could this beauty not be taken for granted within the community?“⁸¹ Diese Aussage verdeutlicht den kulturellen Hintergrund, vor dem *The Bluest Eye* entstand; die 1960er Jahre waren besonders in den USA geprägt vom ‚Black Power Movement‘ und der Identitätsfindung einer afroamerikanischen

⁸¹ Morrison 167

Gesellschaft.⁸² Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass Toni Morrison den Zeitgeist aufgreift und zu einem der Hauptthemen ihres Romans macht.

Auch Alice Walkers Roman greift ein zeitgenössisches politisches Thema auf. Die Bewegung des ‚lesbian feminism‘ war in den 1970er und bis in die frühen 80er Jahre überaus präsent⁸³ und findet sich in der Wahl einer lesbischen Frau als Protagonistin in *The Color Purple* wieder. Die Emanzipation Celies und der Kampf um Gleichberechtigung in Alice Walkers Roman verdeutlicht die politischen und kulturellen Einflüsse der frühen 1980er Jahre.

Set This House in Order erschien im Jahr 2003, zwanzig Jahre später als *The Color Purple* und mehr als dreißig Jahre nach *The Bluest Eye*. Matt Ruffs Behandlung des Inzestthemas zeigt die Veränderung, die diesbezüglich im literarischen Diskurs stattgefunden hat. Die großen politischen Themen wie Rassismus und Frauenbewegung scheinen sich in den vergangenen dreißig Jahren erschöpft zu haben; das neue Jahrtausend ist durch den Vormarsch des Internets geprägt von Individualisierung und Anonymität. Die Fokussierung auf den begangenen Inzest, der nicht auf ein übergeordnetes gesellschaftliches Thema verweist, rückt die wahren Opfer der Übergriffe wieder in den Mittelpunkt.

Ob durch explizite oder elliptische Präsentation des Tabubruchs, intensive oder oberflächliche Behandlung des Täters oder die Verwendung des Inzests als literarisches Motiv: Allen drei Romanen wohnt durch diese Thematisierung ein schockierendes Moment inne, das das Leseerlebnis besonders außergewöhnlich erscheinen lässt.

⁸² Vgl. <http://www.answers.com/topic/black-power> (7. 4. 2010)

⁸³ Vgl. Carr 307

9. Literaturverzeichnis

9.1. Untersuchte Werke

Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. London: Vintage Random House, 1979.

Ruff, Matt. *Set This House In Order*. New York: HarperCollins, 2004.

Walker, Alice. *The Color Purple*. London: The Women's Press Ltd, 1983.

9.2. Konsultierte Publikationen

„Andrew“. *Vornamen-Verzeichnis*.

Web.<<http://www.vorname.com/name,Andrew.html>> 5. 2. 2010.

„Archetypus“. *Wikipedia*. Web.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Archetypus#Der_Archetypus_in_der_Tiefenpsychologie> 26. 2. 2010.

Carmean, Karen. *Toni Morrison's World of Fiction*. Troy: Whitston Publishing Company, 1993.

Carr, Glynis. „lesbian feminism“. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*.

Hg. Michael Payne. Oxford: Blackwell, 1996. 307.

Chesler, Phyllis: *Women and Madness*. New York: Avon Books, 1973.

„Dick - name meaning, origin“. *Think Baby Names*. Web.

<<http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Dick>>27. 1. 2010.

Die Bibel in heutigem Deutsch: Die Gute Nachricht des Alten und Neuen Testaments.

Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1990.

Döll, Alexandra. „Wetterphänomene als Traumsymbole“. 16. 6. 2008. *Suite 101: Das Netzwerk der Autoren*. Web.

<http://psychologie.suite101.de/article.cfm/wetterphaenomene_als_traumsymbole> 5. 2. 2010.

„Duncan“. *Vornamen-Verzeichnis*. Web.

<<http://www.vorname.com/name,Duncan.html>> 5. 2. 2010.

Emerson, Ralph W. „Nature“. *The Norton Anthology of American Literature*.

Hg. Nina Baym. 6. Aufl.Bd. B. New York: Norton & Company, 2003. 1109.

Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 2003.

- García, Oliver und Dr. Alfons Schulze-Hagen. „Strafgesetzbuch“. Juristischer Informationsdienst dejure.org. Dejure.org Rechtsinformationssysteme GmbH. Web. <<http://dejure.org/gesetze/StGB/173.html>> 12. 1. 2010.
- Herman, Judith Lewis und Lisa Hirschman. *Father-Daughter Incest*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981.
- „Humangenetiker sehen keinen Grund für Inzestverbot“. 22. 8. 2002. *3Sat*. Web. <<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/nano/news/36282/index.html>> 13. 1. 2010.
- „Jane - name meaning, origin“. *Think Baby Names*. Web. <<http://www.thinkbabynames.com/meaning/0/Jane>> 27. 1. 2010.
- Kunzmann, Peter, Franz-Peter Burkard und Franz Wiedmann. *Dtv-Atlas zur Philosophie* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.
- Lauret, Maria. *Modern Novelists: Alice Walker*. Houndmills: Macmillan Press, 2000.
- „Maledictum“. *Latein-Wörterbuch*. Web. <<http://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/maledictum-uebersetzung.html>> 5. 2. 2010.
- „Malefica“. *Latein-Wörterbuch*. Web. <<http://www.frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/malefica-uebersetzung.html>> 5. 2. 2010.
- Mervin, David. „Black Power“. *Answers.com Political Dictionary*. <<http://www.answers.com/topic/black-power>> 7. 4. 2010
- Miner, Madonne M. „Lady No Longer Sings the Blues“. *Modern Critical Views: Toni Morrison*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publisher, 1990. 85-97.
- „Mutterarchetyp“. *Wikipedia*. Web. <<http://de.wikipedia.org/wiki/Mutterarchetyp>> 27. 2. 2010.
- Naso, P. Ovidius. *Metamorphosen*. Hrsg. und Übers. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Otten, Terry. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- „Präsentation von Ereignissen“. 26. 7. 2005. *Literaturwissenschaftliche Begriffe online*. Web.<<http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/ereignisse.html>>7.2.2010.
- Röhr, Heinz-Peter. *Ich traue meiner Wahrnehmung*. Zürich: Walter, 1998.
- Rojek, Chris. „FREUD, Sigmund“. *Dictionary of Cultural Theorists*. Hg. Ellis Cashmore & Chris Rojek. London: Arnold, 1999. 165.
- Ruff, Matt. „Frequently asked questions about *Set This House in Order*“ 18. 5. 2009.

- By Matt Ruff. Web. <<http://home.att.net/~storytellers/setfaq.html>> 17. 2. 2010.
- Sauser, Ekkart. „Dymphna“. *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*. Verlag Traugott Bautz, 27.12.2002. Web.< <http://www.bbkl.de/d/dympna.shtml>> 31.3.2010.
- Schröder, Hartmut. „Tabubegriff“. *tabu.sw2.euv-frankfurt-o.de*. Web. < <http://tabu.sw2.euv-frankfurt-o.de/tabubegriff/index.html>> 6. 4. 2010.
- Schwab, Gustav. *Sagen des klassischen Altertums*. Stuttgart: Thienemann, 2007.
- Von Hoff, Dagmar. *Familiengeheimnisse*. Köln: Böhlau, 2003.

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren

