

1. Einleitung

Other than my own ethnicity – what is going on in my work that makes me believe it is demonstrably inseparable from a cultural specificity that is Afro-American?

(Toni Morrison, „Unspeakable things unspoken“, 19)

If every black canonical text is, as I shall argue, ‘two-toned’ or ‘double-voiced’, how do we explicate the signifyin(g) black difference that makes black literature ‘black’?

(Henry Louis Gates, Jr., „Criticism in the jungle“, 3)

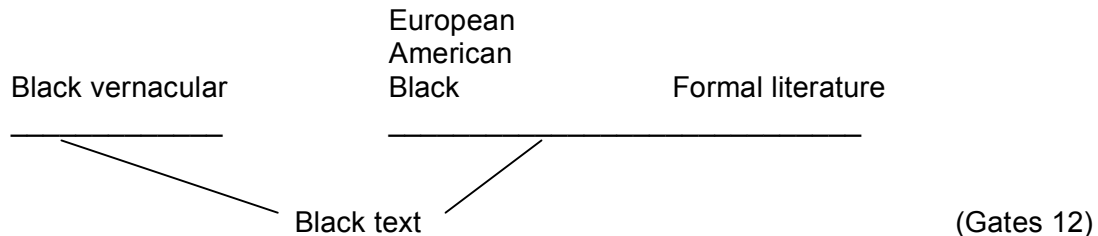
In der kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk eines afro-amerikanischen Autors erfordert die in den Epigraphen formulierte Frage nach der „black difference“ besondere Aufmerksamkeit. Der Kritiker kann sich entscheiden universelle, konventionelle Methoden der literarischen Analyse auf den afro-amerikanischen Text anzuwenden oder sich der 1986 geäußerten Forderung von Henry Louis Gates, Jr. anzuschließen und „theories of criticism indigenous to our literatures“¹ zu entwickeln. Tzvetan Todorov widerspricht dieser ‚eingeborenen‘ Methode jedoch, da er in ihr den umgekehrten Fall von kultureller Apartheid sieht und formuliert spitzzünftig, man würde Mittelalter-Texte ja auch nicht nach mittelalterlichen Standards analysieren (vgl. Todorov 1986: 376). Todorovs Kritik ist berechtigt, da Gates’ Forderung gleichsam bedeuten könnte, dass nur Afro-Amerikaner in der Lage seien, afro-amerikanische Literatur zu kritisieren. Im Gegensatz dazu fordert Todorov beim Fehlschlag eines bestehenden, universellen, kritischen Konzeptes, dieses durch ein neues zu ersetzen. Das neue Konzept soll dabei einen eben so universellen Anspruch haben, wie das bislang verwendete. Hier jedoch ist Todorovs Forderung zu naiv, denn existente universelle Konzepte zur kritischen Analyse sind in westlichen hegemonialen Kulturen entstanden und somit bleibt die Frage nach deren Universalitätsanspruch ungeklärt. Insbesondere durch die Forschungen in der kognitiven Linguistik, vorangetrieben von der Oralitätsforschung, stellt sich die Frage danach, ob stärker mit mündlicher Sprachpraxis durchsetzte Kulturen (wie die afro-amerikanische) überhaupt mit den selben Mitteln analysiert werden können, die für die stark literalisierten und technologisierten Kulturen Europas und Nordamerikas gelten. Ein Mittelweg zwischen der universellen Position Todorovs und der ‚eingeborenen‘ Position Gates’ scheint also angebracht.

Man muß sich der bereits von W.E.B. DuBois formulierten Dualität der afro-amerikanischen Kultur bewußt sein und beide Seiten gleichermaßen in Betracht ziehen. Gates selber benennt dieses zweiseitige Konzept einige Jahre später in *The Signifyin(g) Monkey* (1988) und bezeichnet im Vorwort zu *Black Literature and Literary Theory* (1990) die orale

¹ Henry Louis Gates, Jr., Einleitung zu „Race, Writing, and Difference“. Zitiert aus Todorov 1986: 376.

Sprache der afro-amerikanischen Kultur als einen zentralen Einfluß auf den afro-amerikanischen Text:

The black formal difference, in other words, is inscribed in black vernacular literatures still alive and dynamic in contemporary African, Caribbean and Afro-American cultures. The 'two-toned', or 'double-voiced', metaphor of the black text's antecedents, then, can be drawn as follows:



Wie hier deutlich zu sehen ist, besteht für Gates der „black text“ immer aus den zwei Seiten der afro-amerikanischen Gesellschaft, aus afrikanischen und amerikanischen Einflüssen. Diese doppelte Stimme erfordert, den Text in ähnlich verdoppelter Weise zu analysieren, im Bewusstsein sowohl der spezifischen afrikanischen, wie auch der westlichen, anglo-europäischen Aspekte des Schreibens.

Doch nicht nur in Bezug auf die Methoden der Untersuchung afro-amerikanischer Literatur gibt es Spannungen unter Kritikern und Autoren, auch in Hinblick auf das Objekt der Untersuchung, den literarischen Text und seine Aussage, sind unterschiedliche Tendenzen festzustellen, die einander mitunter scharf gegenüberstehen. So ist die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entbrannte Diskussion um den apolitischen Charakter Zora Neale Hurstons Roman *Their Eyes Were Watching God* nur die Spitze des Eisbergs. Die Frage nach politischen und sozio-kulturellen Aussagen als notwendiges Attribut einer afro-amerikanischen Literatur zieht sich durch das gesamte letzte Jahrhundert und konnte bislang nicht eindeutig entschieden werden. Toni Morrison bemerkt in einem Essay von 1984 in dieser Hinsicht ebenfalls eine Einseitigkeit der Literaturkritik zugunsten einer Konzentration auf die politische bzw. soziologische Ebene der Texte und stellt ihre literarische Produktion dem entgegen: „Since the discussion of Black literature in critical terms in unfailingly sociology and almost never art criticism, it is important for me to shed those considerations from my work at the outset“ (Morrison 1984a: 386). Im Kontrast zur Soziologie der Texte steht also der künstlerische, bzw. ästhetische Aspekt, den es ebenso zu beachten und bewerten gilt. Marc Conner definiert dabei das Objekt des Ästhetischen als aus zwei primären Elementen bestehend, nämlich: den Wirkungseffekt des Kunstwerkes und das Kunstwerk an sich, ohne externe Einflüsse (vgl. Conner XI). Insbesondere die Analyse des Kunstwerkes an sich kommt bei afro-amerikanischen Autoren meist zu kurz, zu sehr ist die Gesellschaft mit der sozio-politischen Frage um den Begriff ‚Rasse‘ be-

schäftigt. Doch auch hier erscheint mir der Mittelweg geeignet, um dem Werk gerecht zu werden. Weder eine komplette Vernachlässigung der Soziologie, noch die Ignoranz gegenüber ästhetischen Kategorien ist in Hinblick auf Toni Morrisons Roman sinnvoll. *Song of Solomon* besitzt eine „cultural specificity that resists interpretation outside of [Afro-American] culture; and yet it has a universality that speaks to all people” (Conner XXII). Somit ist der Roman als Teil eines bestimmten sozio-politischen Umfeldes zu lesen, der sich aber andererseits ästhetischer Mittel bedient, die auch auf Quellen außerhalb dieses Umfeldes verweisen. Morrison verweigert sich einer Reduktion auf die eine oder andere Ebene des Textes, ebenso wie eine Reduktion auf ein bestimmtes kulturelles Feld nicht möglich ist.

Morrison bedient sich in *Song of Solomon* einer Vielzahl narrativer Techniken, einer großen Bandbreite von Bildern und Themen, ebenso wie einer Matrix unterschiedlicher Sprachsysteme, die in ihrer Gesamtheit ein komplexes und vielschichtiges Kunstwerk entstehen lassen, das sich den Konventionen der weißen, männlichen, amerikanischen Romantradition widersetzt. Elliott Butler-Evan beschreibt Morrisons Widerstand gegen diese Tradition als: „deconstruction of dominant fictional discourse and the creation of a space for narratives that are traditionally ‘discredited’” (Butler-Evans 124). Als Quellen dienen Morrison zu diesem Zweck Einflüsse afrikanischer Oralität ebenso wie europäischer Literalität. Sie verarbeitet universelle Mythen, konkrete afro-amerikanische Legenden, europäische Märchen, afrikanische Epen und nicht zuletzt eine ganze Reihe von literarischen Vorgängern, seien sie aus Moderne oder Klassik, ‚schwarze‘ oder ‚weiße‘ Literatur. Morrison gelingt es in *Song of Solomon* die sich entgegenstehenden Systeme (oral vs. literal, schwarz vs. weiß, Amerika vs. Afrika) aufzuzeigen und dem Leser mit Hilfe einer klar dialektischen Präsentation die Möglichkeit zu geben, sich der Probleme bewußt zu werden. Dabei verzichtet sie auf allzu starken Einfluß auf die Entscheidung des Lesers und auf eine präskriptive Wertung zugunsten der einen oder anderen Position. Morrison verwendet in *Song of Solomon* afro-amerikanische Erzählformen und Mythologie auf unorthodoxe Weise, um so einen Gegenpol zu den bestehenden Konventionen zu liefern und diese durch subtile Kritik zu hinterfragen.

Im Rahmen dieser Arbeit soll erörtert werden, welche Techniken Morrison verwendet, wie sie Themen einsetzt und welche Ergebnisse ihre Arbeit erzielt. Erster Ansatzpunkt einer solchen Untersuchung ist die starke Verankerung afro-amerikanischer Erzählformen in einer, wie Gayl Jones sie nennt, Multistruktur traditioneller oraler Formen: „in language, characterization, treatment of episodes, dramatic dialogue, repetition and variation, the interplay of music and oratory in vocabulary, syntax, narrative vision, themes and motives,

imagery and figurative forms" (Jones 177). Wie Henry Louis Gates Jr. herausstellt, können sich afrikanische, orale Formen von Literatur mit anerkannten, europäischen Formen vermischen, um so ganz neue und eindeutig als ‚schwarz‘ zu bezeichnende Genres von Literatur zu erschaffen (vgl. Gates 12). Der Einfluß oraler Sprachdynamik läßt sich daher im Umkehrschluß an eindeutig ‚schwarzen‘ Texten feststellen. Kapitel 2 beleuchtet deshalb näher, welche Spuren oraler Sprache sich in *Song of Solomon* finden lassen und zu welchem Zweck Morrison diese einsetzt. Dabei geht es im Besonderen darum, den Konflikt der unterschiedlichen Sprachsysteme aufzuzeigen und Morrisons dialektischen Versuch der Darstellung zu ergründen. Bestehende Konflikte und Spannungen in der afro-amerikanischen Gesellschaft sind laut Joyce I. Middleton auf ein divergierendes Verständnis des linguistischen Systems zurückzuführen bei dem ein alphabetisches gegen ein bildliches Konzept von Sprache steht (vgl. Joyce I. Middleton 25). Zora Neale Hurston hat diesen Unterschied auf die kognitive Verarbeitung von Sprache bezogen, als sie in ihrem Essay „Characteristics of Negro Expression“ auf einen zentralen Problem unserer schriftmächtigen Kultur verwies: „the white man thinks in written language and the Negro thinks in hieroglyphics“². Morrison selbst spricht in diesem Zusammenhang von zwei unterschiedlichen Arten von Bildung, die auf die afro-amerikanische Bevölkerung einwirken; die eine schriftlich orientierte, die andere, die durch anderen Sinneseindrücke vermittelt wird, nämlich mündliche Überlieferung (vg. Taylor-Guthrie 90). In *Song of Solomon* verarbeitet Morrison diese Dialektik von Oralität und Literalität durch die Verwebung von afro-amerikanischen Erzählformen mit konventionellen Techniken und erreicht so, eine Gleichberechtigung der bislang als minderwertig gesehenen Mündlichkeit. Sie wendet sich gegen die Konventionen schriftlicher Sprache, verdeutlicht dem Leser die Machtstrukturen hinter den Konventionen und ermöglicht durch Sprachspiele und orale Formen eine Verbindung zu den ursprünglichen Systemen oraler Kulturen.

Der Bruch mit bestehenden Konventionen und die Wiederherstellung diskreditierter Systeme stehen auch im Zentrum des dritten Kapitels dieses Buches. Morrison verwendet in *Song of Solomon* nicht nur Merkmale oraler Sprachpraxis, sondern begibt sich inhaltlich „into a texturally rich intertwining of folk, popular, and literary cultures“ (T. Harris 185). Dazu formt sie den Roman in ein Netz aus intertextuellen Zitaten und Verweisen, das jeder einseitigen Klassifizierung widerspricht. Sie verwendet Märchen, Mythen, Legenden, Sagen und literarische Vorgänger aus den europäischen, afrikanischen und amerikanischen Traditionen und nimmt sich dann das fiktionale Recht, um durch geschickten und

² Zora Neale Hurston, „Characteristics of Negro Expression“. Zitiert aus J.I. Middleton 24f.

mehrdeutigen Einsatz von Intertextualität konventionelle Lesarten der Zitate zu hinterfragen. Insbesondere die diversen Mythologien werden dabei zur Leinwand auf der Morrison durch Mythopoesie frei gestalten kann. Durch Adoption und Adaption gelingt es ihr, Mythen umzudeuten und ihre Aussage an die heutige Zeit und ihre eigenen Ziele anzupassen. Die Begriffe ‚Sage‘, ‚Mythos‘ und ‚Märchen‘ gelten Morrison dabei als zentral, da sie in ihnen die bereits zitierte ‚diskreditierte Information‘ sieht, und sich beabsichtigt gegen den Trend stellt, dieser traditionellen, oralen (afro-amerikanischen) Erzählform wenig Gegenwert zuzusprechen (vgl. Taylor-Guthrie 113).

Da Mythos in unterschiedlichster Form als Begriff benutzt wird, erscheint es zum Zwecke einer eingehenden literarischen Analyse sinnvoll, zunächst eine Arbeitsdefinition zu erstellen und anhand dieser dann Morrisons Verwendung der einzelnen Mythen und ihre mythopoetische Verwandlung aufzuzeigen. Dabei gilt es nicht, ein auf den ganzen Roman anwendbares mythisches Schema aufzudecken, sondern vielmehr zu verdeutlichen, dass Morrison sich absichtlich unterschiedlichster Quellen bedient, um den Konventionen solcher Intertextualität zu widersprechen. Morrisons Zitate sind auf mehreren Ebenen lesbar und verweisen dabei auf teilweise widersprüchliche Interpretationen in ihrem Bezug zum Original. Auch hier versucht Morrison eine dialektische Repräsentation, ohne präskriptive Erklärungen zu liefern.

Das vierte Kapitel zeigt dann auf, wie es Morrison gelingt, diese dialektische Repräsentation aus dem Text ‚an sich‘ hinaus auf die Ebene des Lesers zu projizieren. Dazu greift Morrison auf eine Erzählform zurück, die konventionell mit lateinamerikanischen Autoren verbunden wird, sich aber auch auf afro-amerikanische Literatur übertragen lässt. Morrison nutzt magischen Realismus als Erzählform, um eine afrikanische, bzw. afro-amerikanische Kosmologie in *Song of Solomon* zu präsentieren. Wichtigstes Kriterium für magischen Realismus ist eine Gleichberechtigung der beiden gegensätzlichen Weltssysteme ‚Magie‘ und ‚Realität,‘ die sich in der konventionellen westlichen Sicht als widersprüchlich erweisen. Morrison verwendet zur dialektischen Präsentation einer afrikanischen Kosmologie den Erzählstil des magischen Realismus, adaptiert ihn als afro-amerikanische Erzählform und vermischt somit die paradoxen Systeme, bis diese sich ineinander auflösen. Kapitel 4 definiert daher zunächst ‚magischen Realismus‘ und löst den Begriff aus der Begrenzung eines lateinamerikanischen Kontextes heraus. Desweiteren wird dann an *Song of Solomon* mit den narrativen Mitteln des magischen Realismus die Verwendung einer parallel zum westlichen Realismus bestehenden afrikanischen Kosmologie belegt und Morrisons Vermischung der beiden Systeme aufgezeigt. Hierbei konzen-

triert sich die Analyse auf die zentrale Frage nach der Gleichberechtigung der Systeme und der Kategorisierung als ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚fantastisch‘ oder ‚unheimlich‘. Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass Morrison in *Song of Solomon* eine große Anzahl unterschiedlicher literarischer Techniken und Stile benutzt. Dabei verwendet sie jedoch afro-amerikanische Erzählformen, Mythologie und afrikanische Kosmologie im Sinne eines Gegenentwurfs zu bestehenden, konventionellen Auffassungen von Sprache, Literatur und Welt. Diesen Gegenentwurf lässt sie im Roman dialektisch der orthodoxen Praxis entgegenreten, ohne jedoch eine klare präskriptive Position zugunsten eines Systems anzunehmen. In der antithetischen Positionierung liegt Morrisons Zielsetzung. Wie sie selbst in ihrer Rede zum Nobelpreis 1993 mit Hilfe einer Parabel erklärt hat, geht es ihr um die Instrumente, die Sprache formen: „The blind woman shifts attention away from the assertions of power to the instrument through which that power is exercised” (Morrison 1993: 268). Diese Arbeit soll Morrisons Darstellung einiger dieser Instrumente untersuchen, die sie in *Song of Solomon* dem Leser zur Entscheidung übergibt. Die Frage nach dem in ihrer Nobelpreis-Rede erwähnten Vogel in der Hand, der als Sprache gelesen werden kann, kann nur der Leser beantworten: „Is the bird I am holding living or dead?“ (ebd.)

2. Orale Traditionen

There are things that I try to incorporate into my fiction that are directly and deliberately related to what I regard as the major characteristics of Black art, wherever it is. One of which is the ability to be both print and oral literature: to combine those two aspects so that the stories can be read in silence, of course, but one should be able to hear them as well.

(Morrison 1984b: 341)

Morrison beschreibt in ihrem Essay „Rootedness“ ihre Arbeitsweise, ihre Zielsetzung und vor allem die Wahl ihrer Mittel, um diese Ziele zu erreichen. Im oben genannten Zitat verweist sie dabei auf eine spezifische Form der Sprache, auf die Verarbeitung von Mündlichkeit im Text. Der paradoxe Begriff ‚orale Literatur‘ ist dabei zentraler Anzeiger einer sprachlichen Qualität, die laut Morrison der Geschichte den Anschein geben soll, „oral, meandering, effortless, spoken“ (ebd.) zu sein. Das Oxymoron ‚orale Literatur‘ lässt sich dabei nicht auflösen, weil der Literatur (vom lat. *litera* – Buchstabe, Schriftzeichen), als Sammelbegriff schriftlicher Sprachproduktion, kein vergleichbarer, zufrieden stellender Terminus entgegensteht, der eine rein mündliche Herkunft bezeichnet (vgl. Ong 11)³.

³ Walter Ong schlägt in *Orality and Literacy* vor, das monströse Konzept der oralen Literatur zu verbannen, stattdessen die Umschreibung ‚verbale Kunstform‘ zu benutzen, und somit der Herkunft oraler Performanz zu ihrem Recht zu verhelfen (vgl. Ong 11ff).

Morrisons Anwendung des Begriffes auf ihre Romane verdeutlicht aber, dass auch Literatur den Charakter des Oralen aufweisen kann, sie kann dialogisch, kooperativ entwickelt und plurivokal wirken. John Miles Foley verweist darauf, dass Oralität sich in einem großen Spektrum expressiver Formen wiederfinden lässt und somit keineswegs als primitiv oder überholt zu gelten hat: „from living oral traditions experienced in the field to highly textual works that nonetheless betray roots in oral tradition” (Foley 1997: 62).

Die Forschungen von Walter Ong und Eric Havelock (um zwei zentrale Vertreter zu nennen) haben im Gegenteil erwiesen, dass Oralität sich von Literalität durch abweichende kognitive und noetische Prozesse auszeichnet und somit ein separates ontologisches wie sprachliches System bildet. Allerdings verweist Alessandro Portelli darauf, dass Literalität keinesfalls binär oppositiv zu Oralität steht, sondern ergänzend und parataktisch gedacht werden: „each new mode of language does not replace and abolish earlier ones but adds to and modifies them, expanding possibilities and restructuring the whole field of communication” (Portelli 5). Wie bereits erwähnt, finden sich auch in chirographisch (und weiterführend typographisch) geprägten Gesellschaften noch Spuren von Oralität, die im Zeichen einer sich auf kulturelle, orale Traditionen besinnenden Literatur aufgegriffen und hervorgehoben werden können. Solche informellen oralen Ausdrucksformen lassen sich laut Wulf Oesterreicher unabhängig vom Medium als linguistische Konzepte beschreiben und von einer konventionellen, schriftlichen, formellen literalen Sprache abgrenzen (vgl. Oesterreicher 193f.). Diese Abgrenzung erfolgt allerdings wiederum nicht in binärer Opposition (vgl. ebd. 194 ff.), sondern entlang einer Skala:

The difference is more of emphasis along a continuum than of inherent contrast; orality is more apt to focus on interpersonal involvement rather than message content, shared experience and knowledge rather than abstract logical coherence, synthetic understanding and recollection of themes rather than details of verbal form, and interaction with context and the nonverbal layers of exchange rather than the search for self-sufficient verbalization. (Portelli 15)

Es gibt somit eine Reihe von Merkmalen von Oralität, die sich an schriftlicher Sprache feststellen lassen und im Folgenden analysiert werden sollen. Die Verschriftlichung dieser Aspekte durch Schriftsteller, die sich eine direkter und intensivere Verbindung zur Oralität erhalten haben, entspricht dem, was Portelli einen „process of stabilizing orality in durable writing and of injecting into writing the movement, lightness, and the ungraspable airiness of the voice” (Portelli 12) nennt. Diese direktere Verbindung mit der oralen Tradition findet sich beispielsweise in der indianischen oder auch der afro-amerikanischen Kultur, die Oralität beide nicht aus der dominierenden Sicht der Typographie entwerfen, sondern Identität und Autorität in der Stimme der Oralität gefunden haben (vgl. Portelli 211). Henry Louis Gates Jr. bestätigt diese Sicht und verankert in oraler Literatur die Essenz der

„signifyin(g) black difference“ (Gates 12), die ‚schwarze Literatur‘ von ‚weißer Literatur‘ unterscheidet. Durch die Nähe zur oralen Tradition gelingt es dem afro-amerikanischen Schriftsteller⁴ bestehende literarische Muster zu durchbrechen und somit einer voreingenommenen Bewertung von Kunst zu widersprechen. Es bleibt nun also, die Merkmale von Oralität zu benennen und sie am Beispiel von *Song of Solomon* zu belegen, denn die orale Qualität des afro-amerikanischen Englisch ist laut Yvonne Atkinson ein Grundstein von Morrisons Werk (vgl. Atkinson 12).

2.1. Oralität vs. Literalität

In *Song of Solomon* inszeniert Morrison einen Konflikt zwischen mündlicher Tradition und schriftlicher Dominanz, der bereits im ersten Kapitel deutlich wird, aber bis zum Schluß keinen eindeutigen Sieger hervorbringt. Es geht Morrison dabei nicht um eine klare Aussage zugunsten der einen oder anderen Seite, sondern darum, den Konflikt und die jeweiligen Argumente aufzuzeigen. Sie möchte in ihrem Werk verdeutlichen, was Walter Ong eindringlich formuliert hat: „Writing can never dispense with orality. [...] Oral expression can exist and mostly has existed without any writing at all, writing never without orality“ (Ong 8). Oralität wird somit durch die Darstellung im Konflikt aus der Rolle des Primitiven und Minderwertigen geholt, sie wird thematisiert und zum zentralen Aspekt des Romans. Dabei konzentriert sich Morrisons Repräsentation des Problems Oralität nicht auf Literalität als Feindbild, sondern vielmehr darauf, was Schriftsprache repräsentiert: Kontrolle und Autorität.

2.1.1. Autorität der Schrift

Die eröffnende Episode des Romans um den Namen einer Straße verdeutlicht den Konflikt zwischen autoritärem Schrifttum und sich widersetzender Mündlichkeit. Der inoffizielle, mündlich erworbenene Name „Doctor Street“ wird von offizieller Seite schriftlich dominant verworfen, die Straße sei nur unter dem Namen „Mains Avenue and not Doctor Street“ (Morrison 1977: 4)⁵ bekannt. Diese Aussage ist willkürlich, da die Realität der Afro-Amerikaner in Southside das Gegenteil belegt. Dieser Akt, der die Abneigung gegen das Orale und die unausweichliche Verzerrung durch das schriftmächtige System symbolisiert,

⁴ Die Verwendung von Oralität und die Unterscheidung zur westlichen Konvention bestehen auch für andere Autoren, z.b. afrikanische oder karibische. Gates spricht immer vom „black author,“ ohne dabei nationalen Bezug zu nehmen.

⁵ Alle Zitate aus *Song of Solomon* beziehen sich auf die in der Bibliografie angegebene Ausgabe. Alle weiteren Zitate in diesem Buch sind nur noch mit ihrer Seitenzahl ohne Angabe des Autors zitiert.

provoziert eine dem schriftlichen Wort gehorchende und dennoch der Willkür widersprechende Reaktion. Die Bewohner benennen die „Mains Avenue“ in „Not Doctor Street“ um, ebenso wie sie dem „Mercy Hospital“ aufgrund der Segregationspolitik den Namen „No Mercy Hospital“ (4) geben. Marilyn Sanders Mobley verweist auf die Wichtigkeit dieses Widerstandes für die Gemeinschaft: „Hence the process of naming, unnamings, and renaming is an ironic assertion of authority, a recognition of the plurality of meaning, and a statement of self-affirmation“ (Mobley 1991: 104). Die schwarze Bevölkerung entzieht sich somit durch orale Tradition der autoritären Schriftlichkeit einer weißen Verwaltung: „By essentially undoing government bureaucracy the people do not negate the written document so much as transform it into a means of communal expression“ (Clarke 268). Durch die mündlich vergebenen Namen wird eine historische Bedeutung am Leben erhalten:

[names] keep alive the complex, painful, disorderly creative reality of human experience that dominant logocentric structures seek to oppress. They register the hidden expressions of life in defiance of the controlling word. They are also liberating and magical.⁶

Somit macht Morrison schon auf den ersten Seiten des Romans klar, dass Literalität ein hegemoniales Instrument ist, Oralität aber keineswegs unterlegen sein muß, denn die Stärke der Gemeinschaft liegt nicht in der Kontrolle über das schriftliche Wort, sondern darin, dieses auszulegen und für ihre eigenen Zwecke zu adaptieren.

Die Adaption von Schriftlichkeit und die Umdeutung des ihr inhärenten, arbiträren Sinnes kommt am deutlichsten in der Verwendung von Namen zum Vorschein, wie oben in Bezug auf Straße und Krankenhaus erwähnt. Die Praxis einer doppelsinnigen Namensgebung tritt in *Song of Solomon* auch und besonders an Charakteren hervor. Morrison verweist durch die Namen im Roman auf die in der afro-amerikanischen Kultur hochbewertete Bedeutung der Namensgebung als Zurückforderung einer wahren und wirklichen Identität. Die politische bzw. soziologische Bedeutung der Namen soll und kann hier jedoch nicht thematisiert werden⁷, statt dessen konzentriert sich diese Arbeit auf die Bedeutung von Namen und ihrer schriftlichen Form in oralen und literalen Kulturen. Als Beispiel soll hier die Namenswahl ‚Pilate‘ gelten, die vom illiteraten Jake vorgenommen wird. Deborah L. Clarke argumentiert, dass durch den Tod von Sing, die schriftmächtig war, mit Jake eine natürliche, vorschriftliche Sprache an Raum gewinnt, die eine natürliche Bedeutung der abstrakten vorzieht (vgl. Clarke 273). Der Name Pilate, der für Jake aus „letters look like trees“ (ebd.) besteht und deshalb von ihm ausgewählt wird, bestätigt sich später in Pilates

⁶ Keith Byerman, *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*, zitiert aus Mobley 104.

⁷ Zum Thema Namen und Bedeutung für die afro-amerikanische Gesellschaft: vgl. die Arbeiten von Davis, de Weever und Foreman.

Natur. Jake wählt den Namen nicht aufgrund seiner arbiträren Bedeutung, sondern weil er in ihm eine Verbildlichung sieht: „a group of letters that seemed to him strong and handsome“ (18). Er stellt sich zwar nicht gegen die alte afro-amerikanische Tradition, den Namen eines Neugeborenen aus der Bibel zu wählen, invertiert aber unbewußt die damit verbundene Autorität des Wortes. Er schließt sich nicht der autorisierten Version des biblischen Textes an, sondern hinterfragt die Bewertung des Namens durch die schriftliche Autorität, indem er dem Wort eine andere Bedeutung zuschreibt: „a large figure that looked like a tree hanging in some princely but protective way over a row of smaller trees“ (19). Hier verdeutlicht sich eine Einstellung gegenüber Schrift, die ihr eine ikonische Bedeutung zukommen läßt, statt sie wie üblich symbolisch (also arbiträr) mit Inhalten zu füllen. Morrison bestätigt diese Sicht, in dem sie Pilate durch die ihr zugeschriebenen Bilder eine tiefe Verbundenheit mit allem Leben um sie herum zuschreibt. Sie wird somit keineswegs zum „Christ-killing Pilate“ (19), sondern zum Baum: Pilate „smelled even then like a forest“ (27), „swayed like a willow“ (30), „looked like a tall black tree“ (39). Die orale Lesart von Namen als Kern des Selbst (vgl. C.C. Lee 46), nicht die literale als Kennzeichnung und Beschriftung wird von Morrison hier unterstrichen.

Deborah L. Clarke vertritt die Meinung, dass in *Song of Solomon* der mündlichen Form eine positivere Darstellung zukommt, als der schriftlichen. So erläutert sie am Beispiel von First Corinthians die Funktion elaborierter, meist schriftlicher Sprachpraxis. Durch die Wortwahl „Amanuensis“ (187) wird von Corinthians eine Aufwertung vorgenommen, die der Haushälterinnentätigkeit nicht entspricht: „educated language obscures truth rather than communicating it“ (Clarke 270). Ebenso bezeichnend ist Corinthians' Weihnachtsgeschenk: Die unangemessene Substitution eines Buches statt einer Gratifikation repräsentiert einen Klassenunterschied, der dem Privileg der schriftmächtigen Oberschicht entspricht. Die Überbewertung der mit Schriftlichkeit verbundenen Autorität wird auch aus Corinthians Reaktion auf Porters Grußkarte ohne Unterschrift deutlich: „The desire for authenticity [... t]his need for a signature marks her as trapped in the legalistic power of the document“ (Clarke 270 f.). Die Macht, die von dieser Schriftlichkeit ausgeht, liegt in dem Bezug, den Corinthians dazu einnimmt, nicht in den Worten selbst, wie sich an der Entwicklung der Liebesbeziehung trotz fehlender Authentifikation verdeutlicht. Morrison wertet hier die mündliche Sprachpraxis auf, indem sie die Autorität, die mit Schriftlichkeit verbunden wird, relativiert. Somit wird Macon Deads Schlußfolgerung, dass seinem Vater alles Schlechte nur passiert ist, weil er nicht lesen konnte, durch die Konstruktion von Schrift als dysfunktionalem Machtinstrument ironisiert: „Everything bad that happened to him happened because he was an African American in a racist country, not because he

was illiterate“ (Clarke 272). Diese ironische und mehrdeutige Haltung gegenüber der Autorität von Schriftlichkeit verlangt dem Leser ab, sich mit den Konventionen von Schriftlichkeit und Sprache auseinanderzusetzen und diese zu hinterfragen.

2.1.2. Sprachspiele und Rituale

Ebenso wie Morrison die Autorität schriftlicher Äußerungen in Frage stellt, so fordert sie implizit von ihren in der literalen Kultur voll eingebetteten Lesern, sich ebenso der Konventionen von Rechtschreibung bewusst zu werden. Der am Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Romantik durch Wörterbücher eingeführte Grad an Exaktheit von Sprache wird in *Song of Solomon* aufgelöst. Joyce Irene Middleton beschreibt diese beabsichtigte Ungenauigkeit der Sprache wie folgt: „In fact, Morrison disarms her readers' sense of oral and written differences with a considerable number of puns and wordplay in riddles and humorous passages throughout this novel“ (J.I. Middleton 29). So wird Pilate im Spiel mit Homophonen mal zum Piloten („Like a riverboat pilot?": 19), mal zum ‚verspäteten Backwerk‘ („That spell *Pie-late*“: 283). Zusätzlich verwendet Morrison in der Diktion des Romans akustisch-phonetische Schreibweisen wie zum Beispiel bei der Fluggesellschaft TWA, die bei Milkman zur „fucking tee double you ay“ (328) wird. Diese Mehrdeutigkeit von Schreibweisen und Aussprache wird am deutlichsten in Milkmans Vorfahren, der auch Namensgeber des Ortes ist: „Solomon“ wird zu „Shalimar“ (259), was Milkman als „Charlegmagne“ (259) versteht, Pilate als „Sugarman“ (6) besingt und alle anderen „Shalleemone“ (261) aussprechen. Hier vermittelt uns Morrison die Wichtigkeit des Gehörten und des Hörens in der afro-amerikanischen Kultur, ebenso wie eine Umdeutung von Schriftlichkeit in eine weitaus flexiblere Form des Diskurses (vgl. Clarke 267). Oralität und vorschriftliche Sprache sind dynamisch und veränderbar, in ihr können Worte, laut afrikanischer Tradition, so mächtig werden, dass sie magische Kräfte erlangen (vgl. Levine 157).

Diese Macht der Magie der Worte, erfährt Milkman am eigenen Leib, denn durch die orale Tradition wird ihm die Rolle des Helden auferlegt, er erkennt sich als Nachfahre des fliegenden Solomon. Der Gesang der Kinder in Shalimar dient laut Cindy Burkhalter als Metapher „for the oral expression through which traditional African-American folk wisdom was once passed on“ (Burkhalter 57). Milkman erlernt in der traditionellen, oralen Art und Weise die Weisheit einer afro-amerikanischen Kosmologie, in der Vergangenheit und Gegenwart zugleich existieren und wird somit zum Teilhaber seiner eigenen Vergangenheit (vgl. Foreman 374). Der von den Kindern aufgeführte Tanz, der *ring shout*,

kombiniert Musik, Bewegung und Sprachübung, und erleichtert somit mnemonische Verarbeitung. Um etwas im Gedächtnis zu behalten, benötigen primär orale Kulturen eine Sprache, die bestimmten, eingängigen Mustern folgt. Walter Ong hat diese wie folgt beschrieben: „Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaary expressions [...] or in other mnemonic form“ (Ong 34). Aus diesem Grunde werden wichtige Informationen in Ritualen festgeschrieben: „Ritualization becomes the means of memorization“ (Havelock 70). Morrison verwendet den *Song* als rituelle Verarbeitung der Vergangenheit, beschreibt ihn in einer dem Ritual nahestehenden Terminologie aus Wiederholungen, Rhythmus und Tanz (vgl. 303). Durch die spielerische Ritualisierung entsteht die Möglichkeit, der Tradition zum Überleben zu verhelfen, und der Gemeinschaft gleichzeitig zu erlauben ihrer historische Identität Ausdruck zu verleihen, ohne dabei auf Schrift angewiesen zu sein.

Die ritualisierte Sprache dient in oralen Kulturen laut Eric Havelock als „method for preserving an ‘encyclopedia’ of social habit and custom-law and convention“ (Havelock 58). Morrison greift diesen Gedanken auf, für Milkman wird der *Song* zum Leitfaden, er beschreibt die Handlung, die Milkman nachzuvollziehen hat. In Milkmans Konfrontation mit dem *Song* findet sich ein Hauptmotiv des Romans verdeutlicht: die zentrale Rolle der Oralität in der afro-amerikanischen Kultur (vgl. Kubitschek 82). Durch ihn lernt Milkman zum ersten Mal, ein Teil einer Tradition zu sein. Er erlernt Informationen durch mündliche Sprache, nicht durch Schrift auszudrücken und zu transportieren, so wie es ihm seine Tante Pilate schon bei ihrem ersten Treffen versucht hat beizubringen: „he had to pay careful attention to his language“ (37). Doch selbst beim Treffen mit Circe scheint die Lektion noch nicht angekommen zu sein: „You don’t listen to people. Your ear is on your head, but it’s not connected to your brain“ (247). Erst nachdem er den Kindern zugehört und den *Song* verinnerlicht hat, ist er im Gespräch mit Susan Byrd in der Lage, der oralen Tradition zu folgen: „Milkman sat back and listened to gossip, stories, legends, speculations. His mind was ahead of hers, behind hers, with hers, and bit by bit, with what she said, what he knew, and what he guessed, he put it all together“ (323). Er beginnt die Vergangenheit als Zustand des eigenen Geistes in der Gegenwart zu verstehen und die Erinnerung als wiederkehrende Erfahrung des Originals zu erfahren. Er entdeckt den *Song* als Träger der Tradition, durch den er die Vergangenheit und Gegenwart zugleich erfahren kann (vgl. Burkhalter 58).

Insbesondere Milkmans Rückbesinnung auf die orale Tradition und die dadurch erfolgte Versöhnung mit der Vergangenheit wird von Kritikern als positive Wertung der Oralität

gelesen, so behauptet zum Beispiel Joyce Irene Middleton, Morrison bevorzuge die Oralität (vgl. J.I. Middleton 29). Doch auch wenn der Roman eine Vielzahl von Beispielen gibt, in denen Oralität positiv dargestellt wird, so ist dies meiner Meinung nach keine Abwertung der Literalität, sondern eine Aufwertung der diskreditierten, oralen Sprachpraxis. Morrison verwirft Literalität nicht, sondern plädiert für eine Gleichberechtigung. Schließlich ist sie nur in der Lage, den Konflikt von Oralität und Literalität darzustellen, indem sie selber das Mittel des Schrifttums verwendet. Die Technologisierung des Wortes (um einen Begriff Ongs aufzugreifen) wird von Morrison genutzt, nicht etwa um das Wort vor der Technologisierung zu retten, sondern vielmehr, um die Veränderung von Sprache selbst zu veranschaulichen und einer (Ab-)Wertung des Mündlichen entgegenzutreten.

2.2. Narratologie des Oralen

Morrison thematisiert Oralität in *Song of Solomon* auf der Ebene der Erzählung, durch die Figuren und ihr Verhältnis zu Sprache und Schrift, durch Ironisierung und Stellung von Gegensätzen. Desweiteren ergänzt sie diese Ebene durch die Verwendung von oralen Mustern und Strategien auf der Ebene der Narration⁸ selbst. Die Wahl einiger narratologischer Funktionen in *Song of Solomon* entspricht den „psychodynamics of orality“ (Ong 32), die die mündliche Sprachpraxis bestimmen. Sie werden im Roman eingesetzt, um eine Nähe zur Oralität zu suggerieren. Wie bereits das Zitat am Anfang des Kapitels verdeutlicht, wünscht Morrison ihren Romanen eine orale Qualität zu verleihen, in dem sie beim Schreiben die Werkzeuge oraler Komposition verwendet und bewusst die Merkmale oralen Diskurses an die schriftliche Form des Romans anpasst.

2.2.1. Additive Syntax und Redundanz

Der orale Diskurs ist stark geprägt von der physischen Begrenzung des Tons, denn Laute sind flüchtig, gesprochene Sprache findet immer in der zeitlichen Dimension statt, oder wie Walter Ong es ausdrückt: „[t]here is no way to stop sound and have sound“ (Ong 32). Laute sind dynamisch, sie lassen sich nicht aufhalten und sobald sie gesprochen sind, sind sie nicht mehr existent. Aus dieser Begrenzung entwickelt die orale Sprachpraxis einige Notwendigkeiten in Bezug auf die Struktur von Diskursen. In seinem Buch *The Text*

⁸ Die Unterscheidung von Geschichte, Erzählung und Narration entstammt der Terminologie Gérard Genettes, wie sie in *Die Erzählung* vorgegeben wird. Hiernach ist *Geschichte* das „Signifikat oder de[r] narrativ[e] Inhalt“, während *Erzählung* „den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs“ bezeichnet und mit *Narration* der „produzierend[e] narrativ[e] Akt“ gemeint ist (Genette 16).

and the Voice verweist Alessandro Portelli auf Steigerung und Wiederholung als zwei notwendige Aspekte oralen Diskurses:

One reason for the use of cumulative iteration and incremental repetition in orality is the unilinear direction of discourse. Once uttered, words cannot be called back or erased but only amended by additional words, in the form of variation, specification, or repair. (Portelli 93)

Diese Notwendigkeit zu Redundanz und additiver Syntax wird vom geschriebenen Diskurs aufgegriffen und dazu verwendet, sich eine orale Qualität anzueignen. Morrison greift auf diese Elemente zurück, um insbesondere den intradiegetischen Erzählungen der Charaktere eine Nähe zu oralem Diskurs zu verleihen. Dabei sind die oralen Merkmale bei wie-tem nicht so ausgeprägt erkennbar wie etwa bei Homer oder in der Bibel⁹, doch auch *Song of Solomon* verwendet Anaphern, Reihungen und Wiederholungen.

So liest sich Railroad Tommys Lektion für Guitar und Milkman als invertierte Wunschliste, als Stilisierung der anaphorischen Mittel eines oralen Diskurses. Tommy verwendet die Anapher „And you not going to have“, um einprägsam die Grenzen afro-amerikanischer Freiheit aufzuzeigen: „You not going to have no private coach [...] And you not going to have no special toilet [...] And you not going to have a governor’s mansion [...] And you not going to have no ship under your command [...] And *no* baked Alaska!“ (60). Tommy hält sich hier an eines der wichtigsten Gesetze für oralen Diskurs. Er verwendet Parataxis, die Eric Havelock wie folgt beschreibt: „the language is additive, as image is connected to image by ‘and’ rather than subordinated in some thoughtful relationship“ (Havelock 76). Nicht nur die Parataxis dient zur besseren Einprägsamkeit des Gesagten, auch die Verwendung der Anapher ist hilfreich, da akustisch identische Lautmuster die Memorierung erleichtern. Pilate nutzt das selbe Prinzip in ihrer Rede über die „six kinds of black“, wenn sie ausführt: „Some silky, some woolly. Some just empty. Some like fingers“ (40 f.). Und nicht nur die einzelnen Charaktere nutzen diese Sprachform, auch der Erzähler eignet sich den oralen Stil an, wenn er zur projizierten Stimme für die Gemeinschaft wird, wie etwa für die Menschen aus Danville. Die Erzählung wird zur Aufforderung nach den Sternen zu greifen: „Never mind you can’t tell one letter from another, never mind you born a slave, never mind you lose your name, never mind your daddy dead, never mind nothing“ (235). Die Verwendung von Anaphern wird in der oralen Sprachpraxis ergänzt durch andere Parallelismen, in denen etwas Neues als zumindest partielles Echo von etwas bereits Geschehenen verstanden werden. Robert Alter bezeichnet dies als „difference contained

⁹ Ong verweist im Zusammenhang mit der Bibel auf die Tendenz der neueren (typographischen) Zeit, Übersetzungen an eine elaboriertere und festgelegte Grammatik anzupassen und die additive Syntax in eine subordinative Syntax zu verwandeln. Als Beispiel führt er zwei Bibelausgaben an: Douay (1610) und *New American* (1970). [vgl. Ong 37-38]

within the same,” wobei das Selbe sich hier auf einen metrischen Takt oder eine thematische Ähnlichkeit bezieht (vgl. Havelock 73). Dieser neue Inhalt im wiederholten Rhythmus findet sich in der Danville-Passage ebenfalls wieder:

Grab it. Grab this land! Take it, hold it, my brothers, make it, my brothers, shake it, squeeze it, turn it, twist it, beat it, kick it, kiss it, whip it, stomp it, dig it, plow it, seed it, reap it, rent it, buy it, sell it, own it, build it, multiply it, and pass it on – can you hear me? Pass it on. (235)

Die Wiederholung eines immer wechselnden Imperatives in Bezug auf das Land veranschaulicht den Parallelismus, das Neue (in Form der wechselnden Verben) im Takt der scharf aufeinanderfolgenden Befehle. Diese Passage verinnerlicht die oralen Eigenschaften einer Predigt, wie Morrison selber von ihrer Art zu schreiben sagt: „Its function is like a preacher’s: to make you stand up out of your seat, make you lose yourself and hear yourself”¹⁰.

Ein weiteres Element des oralen Diskurses, neben Reihung von Gleichem, ist die antithetische Reihung, in der auf syntaktischer Ebene Gegensätze parallel zueinander gestellt werden. Morrison verwendet dies eindrucksvoll, wenn sie Männliches und Weibliches reiht, wie im Falle von Pilates Beschreibung der unterschiedlichen Körper von Mann und Frau: „He had one. She did not. He peed standing up. She squatting down. He had a penis like a horse did. She had a vagina like a mare” (143). Auch der Erzähler verwendet diese Technik, wenn er Milkmans Nacht bei Sweet in einem rhythmischen Hin und Her der Personen darstellt:

He soaped and rubbed her until her skin squeaked and glistened like onyx. She put salve on his face. He washed her hair. She sprinkled talcum on his feet. He straddled her behind and massaged her back. She put witch hazel on his swollen neck. He made up the bed. She gave him gumbo to eat. He washed the dishes. She washed his clothes and hung them out to dry. He scoured her tub. She ironed his shirt and pants. He gave her fifty dollars. She kissed his mouth. He touched her face. She said please come back. He said I’ll see you tonight. (285)

Das Antithetische der Personalpronomen wird hierbei ergänzt durch das Parallele in der Syntax, ebenso wie dem wiederholten Aufgreifen der Verben („He said“, „She said“), so dass der Eindruck von Formalisierung, Ritual und Wiederholung, also oraler Sprache, entsteht.

Doch Oralität beeinflusst den Text nicht nur in diesen kleineren linguistischen Einheiten, denn auch auf gesamtextueller Ebene werden Elemente von Oralität verwendet, die Portelli wie folgt kennzeichnet: „The use of repetition, variation, digression, combination, and montage imitates the ways in which orality manages to retain some control over time

¹⁰ Interview mit Thomas LeClair „The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison”. Erstmalig erschienen in: *New Republic* 184 (21. März 1981). Zitiert aus Taylor-Guthrie 122.

while being carried along by its wake" (Portelli 81). Insbesondere die Technik der Wiederholung findet sich auch in Bildern und Metaphern in *Song of Solomon* wieder:

[T]he figure of repetition is maybe the central feature of her work in all its intricate variety. Obliquely associating disparate moments through an expanding play of image and metaphor, creating strange phantasmagoric resemblances and resonances that echo back and forth, it charts the subtle 'same-but-different' that connects present to past, the uncanny similarities that momentarily fuse the two time-spans as well as the slow transformation of meaning through which a temporal succession of events is envisioned as the constant re-configuration and play of complex meanings. (Guth 589)

Deborah Guth beschreibt hier Morrisons geschickte Verwendung von Bildern und Metaphern, wie das Motiv des Fliegens, das im Roman wiederholt und in verschiedenster Weise aufgegriffen wird. In Kapitel 3 dieses Buches folgt eine genaue Analyse der Verbreitung des Motivs und der unterschiedlichen Verwendungen und Implikationen. An dieser Stelle soll genügen, dass Morrison *flight* als zentrales Motiv einsetzt. Vom Beginn des Romans wird es thematisch (Mr. Smiths Flug, Milkmans Flug), metaphorisch (Milkmans Traum, Solomon), in Sprachspielen (Pilate – Pilot), in Anspielungen („the 332nd“: 57 / 60) und ganz direkt („airplane ride“: 220) angesprochen. Eine solche Oralität vermittelnde Redundanz findet sich jedoch nicht nur im Hauptmotiv *flight*, sondern in geringerem Maße auch in anderen Metaphern, wie dem Auftreten des Pfaus (178 / 283), in realistischen Details, wie der „North Carolina Mutual Life Insurance“ (3 / 201), und in Handlungen, wie dem Gesang der Frauen (5 / 29 / 49 / 317). Wie Guth andeutet, geht Morrison in der Verwendung von Wiederholungen sogar so weit, auf mythischer Ebene die Ereignisse der Vergangenheit sich in der Gegenwart wiederholen zu lassen, so dass sich eine klare Parallele in den Handlungen der Paare Milkman / Hagar und Solomon / Ryna (vgl. Kapitel 3.2.2.1.) findet.

2.2.2. Pluralität der Erzähler

Auf narratologischer Ebene bestimmen die oralen Elemente einen Teil der syntaktischen Struktur; das Mündliche findet in Sprachmustern wie Wiederholungen, Parallelismen und Antithesen seinen Weg in das Schriftliche. Eine vollständige Ausrichtung zum Oralen (wie im Epos) scheitert aber an den Gewohnheiten der heutigen Leser. Aus diesem Grunde verwendet Morrison orale Muster nicht dominant, sondern nur als Teil einer Matrix unterschiedlicher sprachlicher Systeme. Oralität und Literalität vereinigen sich in *Song of Solomon* zum Gesamtsystem des Romans. Diese Matrix findet sich auch auf struktureller Ebene der Narration wieder, denn Morrison verwendet auch hier eine Mischung unterschiedlicher Techniken: allwissende, auktoriale Erzählung, Dialoge und direkte Repräsentation

der Charakterhandlungen. Zusätzlich zu diesen extradiegetischen Erzählmerkmalen ergänzen noch eine Vielzahl an intradiegetischen Erzählern das reiche Bild unterschiedlicher, narrativer Perspektiven, indem sie ihre eigenen Geschichten erzählen.

Diese intradiegetischen Erzähler dienen dazu, die selbe Geschichte aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu erzählen und den Roman für diverse interpretative Möglichkeiten zu öffnen. Morrison lässt die unterschiedlichen Geschichten für sich stehen, ohne diese jemals gegeneinander abwägen zu wollen, und verweist somit auf einen wichtigen Aspekt von Oralität: „Revision, then, takes the form of additional variants and ‘twice-told tales,’ visibly stratified within the finished text” (Portelli 85). Wichtig hierbei ist, dass Morrison den Konflikt der unterschiedlichen Versionen nicht auflöst, sondern die Varianten der Geschichte in Komplexität und Mehrdeutigkeit erweitert. Dem oralen Sprachsystem entsprechend werden Varianten ein und derselben Geschichte additiv behandelt. Die neue Version einer Geschichte ersetzt die alte nicht etwa, sondern stellt sich neben sie und erschafft somit einen formlosen, beide Sichtweisen einschließenden Text der Geschichte. Dieses Mittel wird von Morrison gezielt eingesetzt, um den Anspruch einer einheitlichen Perspektive anzuzweifeln und statt dessen die Pluralität der Sichtweisen hervorzuheben.

Trotz dieser unterschiedlichen Stimmen bleibt *Song of Solomon* ein durch und durch narratologisch strukturierter Text, was insbesondere durch den auktorialen Erzähler deutlich hervorgehoben wird. Morrison bedient sich eines solchen Erzählers, um bewußt auf ein anderes notwendiges Merkmal von Oralität zurückgreifen zu können, nämlich die Digression. In oralen Erzählungen ist die Digression ebenso eine Konsequenz des begrenzten Horizontes, wie der geringen Einheitlichkeit des Diskurses, wie auch eine Quelle assoziativer Freiheit (vgl. Portelli 100). Morrison verwendet Digression nicht wie Mark Twain als humoristisches Mittel, sondern verknüpft dieses orale Merkmal geschickt mit der auktorialen Erzählung. Der Handlung fehlt eine klare und lineare Entwicklung, statt dessen wird sie vielmehr durch ihre Diskontinuität vorangetrieben. Analepsen und Prolepsen durchziehen den gesamten Text, verhindern somit eine zu schnelle Aufklärung der Ereignisse und erhalten die Spannung. Viele Ereignisse erlangen durch die analeptische Erzählung eine weitere Bedeutungsebene und ergeben erst später einen Sinn. Mr. Smiths Flugversuch wird durch Guitars Erzählung über die *Seven Days* erklärt und mit einem weiteren Sinn belegt, Ruths Erklärungen zu ihrem Verhalten am Totenbett relativieren Macons Version der Geschichte und Circes Ausführungen verdeutlichen die poetische Gerechtigkeit an den Mördern Jakes. Die Narration verwendet diese Aufschübe bewußt, springt vor und zurück in der Zeit, um so eine Verschiebung der Perspektiven und der Erwartungshypothesen des Lesers zu erreichen. Der auktoriale Erzähler fungiert hierbei als orale

Inстанz, die die Erzählung von Milkmans Leben immer wieder unterbricht und somit keine chronologische Entfaltung der Geschichte zulässt, sondern durch detailliert berichtete Handlungseinschübe und Bilder immer wieder die Spannung erhält, die Handlung verzögert und somit in ihrer narrativen Strategie die orale Tradition imitiert (vgl. Mobley 1991: 97).

Doch in ihrem Mosaik lässt Morrison den auktorialen Erzähler auch immer wieder hinter die Figurenerzähler zurücktreten, um durch diese Ansammlung und Fragmentation von Erzählern und Zuhörern den oralen Charakter der Erzählung weiter hervorzuheben und eine Beteiligung und Individualität in der Neutralität der schriftlichen Sprache zu erreichen (vgl. Portelli 122). Immer wieder kommt es vor, dass der auktoriale Erzähler eine solche intradiegetische Erzählung aufgreift und weitererzählt, die Stimmen verschwimmen ineinander, so dass nicht mehr klar ist, wer spricht, wessen Worte die Erzählung vermittelt. Ein deutliches Beispiel für diese Überkreuzung der Erzählebenen findet sich in Pilates Erinnerungen an ihre Jugend. Die Erzählung beginnt mit Pilates eigenen Worten, wird dann durch auktorialen Erzählerkommentar unterbrochen und in einer Mischform als Zusammenfassung von Pilates Erinnerung fortgesetzt:

'After a while they didn't want me around no more.' Pilate sucked a peach stone and her face was dark and still with the memory of how she was 'cut off' so early from other people. The boy. The nephew, or was it the cousin, of the woman who worked roots. When she was fifteen, and the rain was so heavy they had to stay in the shacks [...] the boy and Pilate lay down together. (142)

Laut Peter Bruck entspricht die narrative Präsentation dem komplexen Inhalt: „Morrison [employs a] strategy of multiple selective omniscience, the various narrative perspectives being arranged by the explicit presence of authorial intelligence“ (Bruck 290). Der auktoriale Erzähler paßt sein Wissen an Pilates Erinnerungen an, spricht aber mit auktorialer Stimme, was an der Verbesserung der Aussage („The nephew, or was it the cousin“) deutlich sichtbar wird. Hierbei handelt es sich um eine Erforschung des kreativen Potentials, dass die Trennung von Erzähler und Fokalisierendem ermöglicht, die dem Text eine komplexe, polyphone Dichte verleiht. Dadurch wird es unmöglich, Neutralität und Distanz aus der Erzählung zu lesen. Diese dichte und empathische Identifikation mit dem Erzählten ist ein Teil der oralen Sprachkultur und dient einem klaren Effekt des Lernens und Wissens oralen Gesellschaften (vgl. Ong 45).

2.2.3. Gemeinschaft

Gemeinschaft und Nähe der einzelnen Mitglieder zueinander sind wichtige Aspekte oraler Kulturen. Walter Ong bezeichnet dies als *verbomotor lifestyle*, in dem Gemeinschaften in speziell personenbezogenen Kontexten ein hohes Maß an Aufmerksamkeit für Sprache haben (vgl. Ong 67). Da Sprache nicht geschrieben werden kann, ist der einzige Weg, Informationen an Gruppen weiterzugeben, persönliche Nähe der Einzelnen zueinander, so dass für eine Verbreitung innerhalb der Gruppe gesorgt ist. Morrison verwendet in *Song of Solomon* eine Anzahl von speziell afro-amerikanischen Techniken, die genau diese Gruppenbindung verdeutlichen. Dazu gehören *signifyin'*, *call and response* und *witness / testify*: literarische Repräsentationen oraler Phänomene der afro-amerikanischen Alltagssprache, die eine starke gemeinschaftliche Bindung fördern.

Mit *signifyin'* ist ein Sprachspiel gemeint, das auf dem Dualismus der afro-amerikanischen Lebenserfahrung basiert und das Henry Louis Gates, Jr. wie folgt definiert: „loud-talking, testifying, calling out (of one's name), sounding, rapping, playing the dozens, and so on.“¹¹

Es handelt sich dabei um afro-amerikanische Rhetorikstrategien, die stark auf Wiederholung, Bedeutungsunterscheidung, Beleidigung, Namensgebung und Ablenkung basieren (vgl. Mobley 1995: 55). Geneva Smitherman nennt *signifyin'* eine ritualisierte Beleidigung, die folgenden Ablauf hat „the speaker puts down, needles, talks about (signifies on) someone, to make a point or sometimes for fun.“¹² In dieser Funktion kann der Begriff als Sprachmittel gesehen werden, mit dem sich Afro-Amerikaner von anderen Gruppen abgrenzen oder aber innerhalb ihrer Gemeinschaft Gruppen-zugehörigkeit definieren.

Morrison benutzt *signifyin'* in *Song of Solomon* in einer ähnlichen Funktion. So gerät Milkman nach seiner Ankunft in Shalimar an eine aggressive und testende Form des *signifyin'*. Seine Ignoranz und Arroganz bringen die Männer des Ortes dazu einen ritualisierten Test zu beginnen, den man in der afro-amerikanischen Kultur *the dozens* nennt, und bei dem es darum geht, den anderen innerhalb festgelegter Parameter am geschicktesten zu beleidigen. Milkmans unbedachte Äußerungen werden von den Männern als initiale Beleidigung aufgefaßt: „He was telling them that they weren't men [...] He hadn't found them fit enough or good enough to want to know their names, and believed himself too good to tell them his“ (266). Als Antwort auf diese Beleidigung beginnt ein eindeutig zweideutiges Sprachspiel, indem Milkmans Männlichkeit getestet wird: „'I never spent much time smacking my lips over another man's dick.' Everybody smiled, including

¹¹ Henry Louis Gates Jr., zitiert aus Mobley 1995: 55.

¹² Geneva Smitherman, zitiert aus Atkinson 16.

Milkman. It was about to begin. ‚What about his asshole? Ever smack your lips over that?’” (267). Dieses Beispiel von gegenseitiger Beleidigung, das in oralen Kulturen weltweit üblich ist (vgl. Ong 44), verdeutlicht wie Morrison Sprachfertigkeit benutzt, um eine klare Unterscheidung von Gemeinschaftszugehörigkeit und Aussenseitertum zu etablieren. Milkman beweist durch seine Ignoranz, dass er nicht Teil der Gemeinschaft Shalimars ist. Er wird in dieser Gemeinschaft daher einer Reihe von Tests unterzogen, bevor seine Position nach der Jagd anerkannt wird. Die aggressive Version des *signifyin'* macht einer kommunaleren Version Platz, an der Milkman Anteil hat: „‚He don’t read the Bible.’ ‚He don’t read nothin.’ ‘He can’t read nothin.’ They teased Small Boy until Vernell interrupted them“ (283). Er ist jetzt als Teil der Gemeinschaft akzeptiert und kann daher an dieser freundschaftlich neckenden Rhetorik teilnehmen.

Das selbe Konzept des *signifyin'* fungiert auch als Zeichen für den sozialen Ausschluß Macons aus der Gesellschaft von Southside. In dieser Gemeinschaft werden Geschichten und Anekdoten in einer Art Ritual ausgetauscht. Die wichtigen Themen der Geschichte werden hier mit Kommentaren überzogen und dienen als Ausgangspunkt des *signifyin'*, wobei Tommys Barbershop zentraler Handlungsort für diese ritualisierten Erzählungen ist. Hier treffen sich die Männer der Stadt und verbringen ihre Zeit mit dem Austausch von Geschichten und sprachlichen Spielen, wie etwa der ritualisierten Beleidigung. Yvonne Atkinson dazu: „Macon fails to participate in one of the community rituals of individual actualization through group discourse“ (Atkinson 21). Macon erinnert sich an die Rituale, hat aber seit Jahren das Interesse daran verloren - ein sicheres Anzeichen dafür, dass er nicht mehr Teil dieser Gemeinschaft ist. In Southside gilt diese Ausgrenzung ebenfalls für seinen Sohn, der im Barbershop nach dem Mord an Emmet Till nichts zu den Leidensgeschichten beizutragen hat und still bleibt (vgl. 80-82). Milkman kann der oralen Tradition dieses Rituals nichts hinzufügen, sondern verdeutlicht durch sein Schweigen einzig den bedenklichen Zustand, nicht Teil der Gemeinschaft zu sein, in der er sich bewegt. Ihm fehlen jegliche soziale Mittel, um in der afro-amerikanischen Gemeinschaft anerkannt und integriert zu werden (vgl. Mobley 1991: 111). Bereits in einer vorherigen Szene im Barbershop hat Milkman nichts beizutragen, stattdessen beschreibt Morrison ihn als abwesend: „Milkman kept looking at the cars going by“ (58). Sein vehementes Schweigen verweist nur auf seine Entfremdung von Familie, Freunden und Gemeinschaft.

Die Bildung von Gemeinschaft ist eine zentrale Funktion der Kommunikation und dies nicht nur in Form des *signifyin'* und an öffentlichen Plätzen. Die Tradition der *griots*, der afrikanischen Geschichtenerzähler, spiegelt sich im heutigen Gebrauch von Geschichten wieder:

In homes, on street corners, in barbershops, stories are devised and told as statements, familiar historical realities, or as forms of entertainment, a thing to be created and enjoyed. Stories bear witness to the past, to the struggle of black people to survive in their triumphs and the familiar, reality and fantasy; creating both history and myth. (Fabre 108)

Milkman jedoch bekommt von seiner Familie nichts von den Möglichkeiten des Geschichtenerzählens vermittelt. Macon vermag seinem Sohn zwar „command or criticism“ (28) mitzuteilen, doch Erklärungen sind seine Geschichten nicht: „His father had explained nothing to him“ (55). Nachdem Milkman Macon geschlagen hat, erzählt dieser ihm von Dr. Foster und dessen Tod. Danach ist Milkman „curiously disassociated“ (74), die Geschichte seines Vaters hat ihn nicht erleuchtet, sondern beschwert: „this new information his father had dumped on him“ (75). Für Milkman ist die Geschichte weder Unterhaltung noch Zeugnis einer historischen Realität, sie ist nur belastend und er wünscht, er hätte das alles nie erfahren (vgl. 76). Milkman ist nicht in der Lage, die narrative Tradition zu würdigen, seine Familie lebt nicht mehr mit den Ritualen der Vergangenheit und auf seiner Reise nach Süden wird er beides, Tradition und Vergangenheit, wiedererlangen müssen, um seine Identität zu finden.

Um diese Identität finden zu können, muss Milkman zuerst bereit sein, Geschichten zu erleben, um sie danach im Rahmen einer rituellen Äußerung bezeugen zu können. Diese orale Sprachfunktion wird im *Black Vernacular English* auch *witness / testify* genannt und bezieht sich auf gemeinsame Erfahrungen, seien diese nun emotional, physisch, kommunal oder historisch. Die Bestätigung dieser sozialen Empathie, wie Atkinson sie nennt, wird durch Gestik, Zeichen, Symbolisierung oder verbalen Ausdruck genutzt, um in der Gemeinschaft eine geistige Verbundenheit zu erschaffen und erhalten (vgl. Atkinson 23). Dadurch ist *witness / testify* ein Ausdruck der Reaffirmation, der metaphorisch für die Einheit der Gemeinschaft sorgt. Milkman benutzt diese Sprachfunktion am Ende des Romans, um zwischen Shalimar und Southside eine Verbindung zu erstellen. Er kehrt nach Norden zurück und bezeugt (*testify*) seine Erfahrungen in Shalimar, die ihn und seine Familie mit dem Vorfahren Solomon verbinden. Er vermittelt die Geschichte vom Flug des Ahnen (*witness*) und der Familienhistorie, so dass Pilate ihren Vater an dem Ort begraben kann, an dem die Familie ursprünglich voneinander getrennt wurde. Somit gelingt es Milkman, durch die Nutzung dieser ritualisierten Form schwarzer Kommunikation die Wirksamkeit, Wahrheit und Macht dieser Erfahrung zu bezeugen, und dadurch in seiner Familie Einheit zu erzeugen.

Eine weitere einheitschaffende Tradition der oralen Kultur der Afro-Amerikaner ist das in Kirchen und im Gesang zu findende Sprachmuster *call and response*. Smitherman

beschreibt *call and response* wie folgt: „spontaneous verbal and non-verbal interaction between speaker and listener in which all of the speaker’s statements (‘calls’) are punctuated by expressions (‘response’) from the listener”¹³. Es vermittelt mit Hilfe einer Improvisation gemeinsame Inhalte, schafft Einheit, und ist Ausdruck geteilter Erfahrungen.

Diese Manifestation des Selbst in der Gemeinschaft (vgl. Kubitschek 25) wird von Morrison im Roman dazu eingesetzt, die wörtliche Bedeutung von Szenen zu verstärken und zu ergänzen. Nachdem Milkman die Jagd begleitet hat und zur Häutung des Tieres eingeladen wurde, ist das Häutungsritual in der Erzählung von Einschüben durchsetzt, die das Gespräch von Milkman und Guitar über die *Seven Days* zitieren. Durch diese Form des *call and response* Musters wird dem Ritual eine zusätzliche Bedeutungsebene verliehen. Laut Deborah Guth verschmelzen Jäger und Gejagter dabei: „[A]n entirely new meaning is generated through the dialogic interaction of word and physical gesture, phrase and context, past and present frames of reference” (Guth 583). Der sich aufbauende Effekt des Chorals und der zeremoniellen Geste verbindet das Ritual mit dem, was Linda Krumholz in ihrem Essay „Dead Teachers: Rituals of Manhood and Rituals of Reading in *Song of Solomon*“ mit drastischen Worten beschreibt: „physical horrors of lynching, castration, and mutilation suffered by black men” (Krumholz 1993: 562). Gleichzeitig eröffnet die Gegenüberstellung der Passagen aber auch die Frage nach der Rechtfertigung der Handlungen der *Seven Days*, durch die immer wiederkehrende Frage „What else?“ (282). Morrison verwendet diese Formen afro-amerikanischer oraler Kreativität, wie etwa *call and response*, nicht ausschließlich um neue Bedeutungen zu erschließen, sondern auch um traditionelle Werte zu bestätigen. So finden sich in *Song of Solomon* zwei Beispiele von *call and response*, die im traditionellen Kontext der Sprachfunktion stehen, nämlich im spirituellen, kirchlichen Kontext und im Rahmen der Verwendung im Blues. Beide Verwendungen konzentrieren sich auf die Ereignisse um Hagar’s Tod. Einerseits formen die Antworten Pilates und Rebas in der Konversation mit Hagar vor ihrem Tod ein Muster, dessen Ursprung Joyce M. Wegs im Blues sieht: „[Hagar’s] conversation with her mother and her grandmother forms a traditionally African cry-and-response pattern as her blues lament is answered by a reassuring lullaby from Reba and Pilate“ (Wegs 171). Andererseits verwenden Pilate und Reba das gleiche Schema auf der Trauerfeier, um dort ihren Schmerz zu vereinen. Pilates Ruf an die Gemeinde „Mercy?“ wird von Reba beantwortet: „she was answered in a sweet soprano: ‚I hear you’“ (317). In dem folgenden Blues singen beide das vereinende Sprachmuster, das die Trauernden in die Gemeinschaft einschließt: „The daughter standing at the back of the chapel, the mother up front, they sang. *In the night-*

¹³ Geneva Smitherman, zitiert aus Atkinson 22

time. / Mercy. / In the darkness. / Mercy. / In the morning. / Mercy” (317). Morrison gelingt es hier eindrucksvoll, die mündliche Tradition auf Papier festzuhalten, ohne dabei die Intensität des Gesprochenen einzubüßen. Sie verwendet dazu afro-amerikanische Sprache als bindendes Element und vermischt in ihr orale Sprachpraxis in Form von Redundanz („Mercy“), Anaphern („In the ...“) und Pluralität der Stimmen.

2.2.4. Partizipation des Lesers

Wie in den letzten Abschnitten deutlich wurde, finden sich in *Song of Solomon* eine Vielzahl von Techniken und Merkmalen der oralen Sprachpraxis, mit Hilfe derer es Toni Morrison gelingt, dem schriftlich fixierten Wort den Anschein des Dynamischen und Mündlichen zu geben. Oralität geht jedoch über diese textimmanenten Bausteine hinaus und findet sich in der Art der Rezeption von Information ebenso wieder wie in der Intention der Aussage. In Bezug auf die rezeptionstheoretische und die intentionale Komponente des Romans fällt auf, dass Morrison auch hier auf orale Sprachpraxis und Elemente akustischer Gemeinschaftsbildung zurückgreift. Die verbomotorischen Qualitäten (um Ongs Begriff ins Deutsche zu übertragen) des Romans bezeichnet Morrison selbst als ausdrückliches Ziel ihres Schreibens: „I want my fiction to urge the reader into active participation in the non-narrative, nonliterary experience of the text, which makes it difficult for the reader to confine himself to a cool and distant acceptance of data” (Morrison 1984a: 387). Morrison wünscht eine aktive Auseinandersetzung mit dem Text, sie sieht Schriftsprache nicht als autonomen Diskurs sondern als Aufforderung zur Interaktion.

Eine Möglichkeit der Interaktion mit der nichtliterarischen Erfahrung des Textes liegt in seiner Rezeption, die eng mit den Autorintentionen verbunden ist. In oralen Kulturen erfüllen Erzählungen eine didaktische Funktion und bis heute gilt, dass Narration die beste Möglichkeit darstellt, um Informationen zu verbreiten: „The narrative format invites attention because narrative is for most people the most pleasurable form that language, spoken or written, takes” (Havelock 75). Aus diesem Grunde gelten die *griots* in vorschriftlichen Kulturen als mündliche Historiker und als Erzieher, als Hüter von Wissen und Beschützer der Vergangenheit (vgl. Atkinson 21). Sie sind die zentralen Instanzen der Wissensvermittlung, denn Erzählungen sind die beste Art und Weise etwas zu lernen, wie Morrison selber sagt.¹⁴ Es kann daher angenommen werden, dass Morrison in *Song of Solomon* eine didaktische Ebene eingeflochten und den Roman als interrogativen Text konzipiert hat. Als solchen bezeichnet Catherine Belsey einen Text, der „literally invites the reader to produce

¹⁴ Vgl. Morrisons Interview mit Thomas LeClair in Taylor-Guthrie 123.

answers to the questions it implicitly or explicitly raises”¹⁵. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist dabei zu vernachlässigen, welche didaktische Aussage getroffen werden soll (falls eine exakte Antwort darauf überhaupt möglich ist), von größerem Interesse ist statt dessen, Form und Funktion dieser Aussage zu bestimmen, da sie ein weiteres Element von Oralität im Text darstellt.

Rückbezogen auf die bereits genannten oralen Merkmale lassen sich unter anderem die nicht linearen Zeitabläufe, die Digressionen, die ineinander verwobenen Ebenen der Erzählung, die Reihung unterschiedlicher, nicht miteinander vereinbarer Geschichten und die vielen Sprachspiele als mikrostrukturelle Anforderungen an den Leser verstehen. Morrisons gesamter Text ist so stark von oralen Sprachmitteln durchzogen, dass ein notwendigerweise schriftmächtiger Leser dazu gezwungen ist, seine literarischen Konventionen zu hinterfragen. Ein eben solches Aufbrechen von Konventionen betreibt Morrison auch in Bezug auf Intertextualität und Kosmologie, wie in den beiden folgenden Kapiteln – respektiv anhand von Mythologie und magischem Realismus – näher erläutert werden soll. Somit ergibt sich in *Song of Solomon* eine dialektische Präsentation, die nach Stanley Fish eine starke Beschäftigung mit dem Text erfordert: „it requires of its readers a searching and rigorous scrutiny of everything they believe in and live by. It is didactic in a special sense; it does not preach the truth, but asks that its readers discover the truth for themselves.”¹⁶

Diese Schreibweise, in der widersprüchliche Systeme gleichermaßen existent sind, erfordert vom Leser, bestimmte Leerstellen selber zu füllen. Eine Entscheidung zugunsten des einen oder des anderen Systems erfolgt nicht präskriptiv durch den Autor, sondern muss von den Lesern selbst getroffen werden: „[Morrison] requires her students to come up to the lesson, to enter into the act of communication” (Skerrett 199).

Die vielleicht deutlichste Ausformung dieses dialektischen Prinzips stellt das Ende von *Song of Solomon* dar, da es didaktisch die Anforderung an den Leser richtet, zu entscheiden, was die Aussage des gesamten Romans ist. Gay Wilentz sieht in dem Roman eine Dialektik aus europäischer und afrikanischer Kosmologie und fasst die Aussage des Romans für den Leser wie folgt zusammen: „the question [...] is not whether Milkman lives or dies, but whether Milkman dies or flies! Which perception of reality are we to believe?” (Wilentz 1997: 128). Die Antwort auf diese Frage liegt nicht im Roman selbst, sondern im Verständnis des Lesers begründet. Die Entscheidung für die eine oder die andere Kosmologie bestimmt die Lesart des ganzen Romans. Die Wahl eines solchen offenen Endes

¹⁵ Catherine Belsey, *Critical Practice*; zitiert aus Wilentz 1997: 110.

¹⁶ Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts*; zitiert aus Butler-Evans 118.

entlehnt Morrison einer oralen afrikanischen Textform, der sogenannten *dilemma tale*. Die Encyclopaedia Britannica definiert diese Form wie folgt:

Dilemma tale, also called Judgment Tale, typically African form of short story whose ending is either open to conjecture or is morally ambiguous, thus allowing the audience to comment or speculate upon the correct solution to the problem posed in the tale.¹⁷

Ganz im Sinne der Dialektik der Präsentation eröffnet eine *dilemma tale* dem Leser ein nicht aufgelöstes Ende, und fordert somit zur gemeinschaftlichen Antwort darauf auf. Morrison schafft mit Milkmans Sprung eine Lücke, die nur vom Leser zu füllen ist: „By leaving him literally up in the air, Morrison invites her readers to speculate” (Ellis 35). In der afro-amerikanischen Tradition der Mündlichkeit bleibt eine Geschichte am Ende zweideutig, so dass Raum zur Debatte in der Leserschaft gelassen wird. Daran zeigt sich ein Anspruch der Erzählung zur Belehrung, wie Gay Wilentz festgestellt hat: „in the African context the function of story telling is to initiate as much as to instruct.”¹⁸ Morrison selbst sagt dazu: „You don’t end a story in the oral tradition – you can have a little message at the end ... but the ambiguity is deliberate because it doesn’t end, it’s an ongoing thing and the reader or the listener is in it and you have to THINK”¹⁹. Es wird also deutlich, dass *Song of Solomon* eine didaktische Aufgabe erfüllt, die zwar subtil, aber immer noch klar zu erkennen ist. Morrison benutzt auch auf dieser intentionalen bzw. rezeptionsorientierten Ebene orale Sprache als Weg, eine solche Aufgabe zu vermitteln und greift damit auf jahrtausende alte Traditionen zurück.

Es geht Morrison in der Verwendung von Oralität im Schriftlichen darum, bestehende Konventionen zu hinterfragen und zu kritisieren, sei es in Bezug auf die Bedeutung von Schrift, ihrer Autorität und Selbstverständlichkeit oder in Bezug auf die Wertung von mündlicher Sprache. In einem letzten oralen Merkmal *Song of Solomons* verschiebt sich jedoch der Aspekt des Konventionsbruches dahingehend, dass auch die Frage nach intertextuellen Bezügen miteinbezogen wird. Walter Ong beschreibt die Tendenz oraler Kulturen, ihre Wissensvermittlung in Form von Heldenerzählungen durchzuführen, deren Taten monumentalen, öffentlichen und daher erinnerungswürdigen Charakter haben (vgl. Ong 69). Geschichten mit solchen wirkmächtigen, ‚schweren‘ Figuren sind leichter einprägsam und somit in oralen Kulturen stark verbreitet. Ong vermutet daher, dass Mythologie sich deshalb als so dauerhaft erwiesen hat, weil diese Figuren sich durch Gewicht und Merkbarkeit auszeichnen. Aus diesem Grunde finden sich mythische Figuren bis heute als intertex-

¹⁷ "dilemma tale." *Encyclopædia Britannica* 2005. Encyclopædia Britannica Premium Service. Download: 1 Feb. 2005. URL: <<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9030446>>

¹⁸ Gay Wilentz, *Binding Cultures: Black Women Writers in Africa and the Diaspora*; zitiert aus Ellis 36.

¹⁹ Toni Morrison, zitiert aus Burkhalter 63.

tuelle Bezüge in allen Literaturen der Welt wieder. Sie sind die Erbschaften unserer oralen Vergangenheit und werden konventionell dazu genutzt, die Gegenwart „fundierend“ oder „kontrapräsentisch“ (Assmann 280) mit Bezug zu belegen. Es geht entweder darum, das Gegenwärtige als „sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich erscheinen“ zu lassen, oder im Gegensatz, das „Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand Gedrängte“ (ebd.) hervorzuheben. Wie im nächsten Kapitel verdeutlicht wird, nutzt Morrison die orale Neigung zu ‚schweren‘ Figuren dazu, die Konventionen von Literalität ebenso wie die mythologischer Zitatkraft zu hinterfragen und weitere Möglichkeiten aufzuzeigen. Im nächsten Kapitel wird daher zuerst der Begriff Mythologie definiert und dann auf den Roman angewendet.

3. Mythologie

Myth is the secret opening through which the inexhaustible energies of the cosmos pour into human cultural manifestation. Religions, philosophies, arts, the social forms of primitive and historic man, prime discoveries in science and technology, the very dreams that blister sleep, boil up from the basic, magic ring of myth.

(Joseph Campbell, 1949: 3)

Joseph Campbells poetischer Versuch eines ersten Umrisses des Themas ‚Mythos‘ zeigt bereits die Vielschichtigkeit des Topos, die umfassende Anzahl der darin involvierten Disziplinen und nicht zuletzt die damit verbundenen Probleme der Eingrenzung. Kaum ein anderes Thema hat Einfluß auf so viele Disziplinen, sei es „Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie, Geschichtswissenschaft [...], Theologie, Soziologie, Ethnologie, Politologie,“ (Barner/Detken/Wesche 8) ebenso Archäologie, Psychologie, Psychoanalytik, Epistemologie oder Metaphysik. Das Interesse am Mythos reicht von der täglichen politischen und kulturellen Debatte bis zur philosophischen Sinnkonstruktion anhand des Forschungsgegenstandes. Dabei wird der Begriff ‚Mythos‘ für eine Fülle unterschiedlichster Inhalte verwendet und bisweilen auch mißbraucht. Die allgemeinsprachlichste Verwendung findet der Begriff zumeist in den Massenmedien im Sinne eines ‚Mythos Romy Schneider,‘ der etwas im Gemeinschaftswissen als legendär Erinnerungtes bezeichnet oder negativ konnotiert als politisch-ideologische Bezeichnung für utopische Ziele, im Sinne eines ‚Mythos der steigenden Renten‘. Für eine akademische Auseinandersetzung ist eine solche Begriffsverwendung allerdings zu unpräzise und unbedacht.

Die Mythologie als Wissenschaft vom Mythos bedarf einer genaueren Bestimmung ihres Gegenstandes, die jedoch an dieser Stelle nicht ausführlich geleistet werden kann. Auf eine vollständige Begriffsgenese muß verzichtet werden, da diese aufgrund der zahl-

reichen und weitgefächerten Auffassungen und Definitionen zum Thema den Rahmen dieses Buches sprengen würde.²⁰ Ich halte mich daher an die von Aleida und Jan Assmann vorgeschlagene Position, nach der eine Minimaldefinition des Begriffes nicht sinnvoll sei, sondern vielmehr eine „Unterscheidung mehrerer Mythos-Begriffe“ (Assmann/Assmann 179) den multiplen Verwendungen besser gerecht wird. In Anlehnung an ihre „Sieben Mythos-Begriffe“ ist für die literarische Analyse eine Einteilung in drei unterschiedliche Mythosbegriffe sinnvoll, wie nachfolgend erläutert wird.

3.1. Drei Definitionen des Mythos

In ihrer Aufteilung differenziert die Assmannsche Definition den antiken Mythosbegriff in zwei Kategorien eines überwundenen Momentes in der Kulturgeschichte, die sich durch ihre Haltung zur Wahrhaftigkeit des Mythos unterscheiden. So bezieht sich der Assmannsche polemische Begriff M1 auf die rationalistische Mythenkritik, die in Mythos eine Lüge oder einen Betrug sieht, während sich ihr historisch-kritischer Begriff M2 dem Thema mit Hilfe der Umdeutung durch „Allegorese“ bzw. „Euhemerismus“ zuwendet (vgl. Assmann/Assmann 179ff.). In beiden Fällen jedoch bleibt vom ursprünglichen Begriff, der sich vom griechischen ‚Wort‘ ableitet und die Bedeutung von „Gedanke, Plan, Absicht“ ebenso beinhaltet wie „Nachricht, Botschaft, Bericht und Geschichte“ (ebd. 181) nicht viel mehr als die „Erfindungen der Früheren“ (Burkert/Horstmann 281). Es steht also definitorisch nur der Unterschied zwischen „De-Mythisierung“ und „Ent-Mythologisierung“ (Assmann/Assmann 180) im Raum, der aus dem antiken Mythos entweder eine Beschönigung der Wahrheit oder eine Unwahrheit macht. In beiden Fällen ist Mythos fiktional bearbeitet, eben poetisch umgestaltet. Nach Kerényi findet sich der Mythos in „eine[r] alte[n], überlieferte[n] Stoffmasse, enthalten in bekannten und doch nicht jede weitere Gestaltung ausschließenden Erzählungen“ (Kerényi 1939: 216). Ich verwende daher für die literaturwissenschaftliche Untersuchung den Begriff ‚historischer Mythos‘ in Bezug auf diese antiken, im Wahrheitsgehalt nicht genau zu bestimmenden Geschichten.

Im Gegensatz zum historischen Mythos verweisen Assmann und Assmann auf gelebte Mythen, wie sie auch von der Ethnologie untersucht werden (vgl. Malinowski). Diese kommen entweder funktionalistisch (M3) vor und bezeichnen einen gemeinschaftlichen Wert, einen vorwiegend in oralen Kulturen (Assmann / Assmann 180) das Zusammenleben regelnden Katalog aus Erzählungen, oder sie sind als literarisch (M6) zu bezeich-

²⁰ Für einen guten und ausführlichen Überblick der Auffassungen zum Begriff ‚Mythos‘ im Verlauf der Jahrhunderte empfehle ich die Wörterbucheinträge von Burkert / Horstmann (1984) bzw. Assmann / Assmann (1998).

nen, und kommen daher im Unterschied zu M3 in Schriftkulturen vor (vgl. Assmann/Assmann 180). Beide Begriffe verweisen auf eine lebendige Auseinandersetzung mit Vergangenen. Im Falle M3 handelt es sich um eine narrative Wiederbelebung der vergangenen Wirklichkeit, die eine Verbindlichkeit der möglichst unveränderten Erzählung für die heutige Zeit erzeugen soll. Im Gegensatz dazu versucht M6, die vergangene Erzählung durch Umdeutung in Bezug zum Jetzt zu bringen. Hier zeigt sich die Ansicht, dass Mythen schon immer Varianten eines theoretisch existenten Stoffes waren (vgl. Kerényi 217), praktisch aber Mythos und Dichtung nicht voneinander zu trennen sind. Ein gelebter Bezug zu diesen Mythen ist also nur durch „spielerische Behandlung, Variation und Freiheit der Imagination“ (Assmann / Assmann 180) möglich. In beiden Fällen jedoch bleiben die als ‚gelebte Mythen‘ bezeichneten Mythen Instanzen einer vergangenen Zeit, die in deutlichen lebenspraktischen Bezug zum Jetzt gestellt werden sollen.

Als dritter Mythosbegriff verbleiben die ‚neuen Mythen,‘ deren wesentlicher Unterschied zu gelebten oder historischen Mythen in der Tatsache begründet liegt, dass sie erst in unserem heutigen Zeitalter entstanden sind, das sich aufgrund von Massenmedien durch eine neue Form von Kollektivität auszeichnet. Unter diesen Mythosbegriff fallen hauptsächlich die Alltags-Mythen (M4) genannten „Wirklichkeitserfahrungen von Gruppen“ (ebd.). Als solche sind Ideen zu bezeichnen, die zum Beispiel durch Massenmedien verbreitet werden und sich so im Handeln der Gemeinschaft wiederfinden. Der Begriff beschreibt die „symbolische Sinnwelt einer Gesellschaft – ihre Wahrnehmungen, Wertsetzungen, Selbstbilder und Rollenzuschreibungen“ (ebd. 185). Ebenso könnten sich „M7 (Ideologien, >Große Erzählungen<)“ (ebd. 180) als neue Mythen definieren lassen, die sich hauptsächlich dadurch von M4 unterscheiden, dass sie individuell erschaffen wurden. Allerdings bleiben Assmann und Assmann eine Erklärung schuldig, wieso M7 überhaupt als Mythen und nicht als Ideologien oder philosophische Konzepte zu definieren sind. Wenn die weltdeutende Funktion dieser Ideologien zentral ist, dann wäre nahezu jede philosophische Abhandlung als Mythos anzusehen. Aus diesem Grunde schließe ich M7 aus meiner Definition von neuen Mythen aus. Gleiches gilt für die letzte Kategorie M5, die Mythos als Erzählung versteht und heutzutage in die Narratologie als *fabula* übergegangen ist. Sie meint nicht speziell eine bestimmte funktionale oder historische Erzählung, sondern jede Form erfundener, fiktiver Geschichte. Sowohl M5 als auch M7 sind hinsichtlich des hier zu untersuchenden Gegenstandes nicht zentral bzw. zu ungenau und von daher zu vernachlässigen.

Zusammenfassend lassen sich drei Typen des Mythosbegriffes unterscheiden, der historische Mythos, der gelebte Mythos und der neue Mythos. Der historische Mythos bezieht

sich auf vergangene Erzählungen, die als distant und fiktiv gesehen werden. Der gelebte Mythos ist eine vergangene Erzählung, die auf die heutige Lebenssituation umgesetzt wird, entweder als schriftliche Variation oder als orale Wiederbelebung des Vergangenen. Und der neue Mythos bezeichnet zeitlich nahe Konzepte, Ideen und Erzählungen, die in das kollektive Verständnis eingegangen sind.

3.2 Mythos in *Song of Solomon*

Nachdem nun drei unterschiedlichen Mythosbegriffe definiert sind, bleibt zu untersuchen, ob diese sich in *Song of Solomon* wiederfinden und wie sie dort zum Einsatz kommen. Morrison selbst beschreibt den Roman als einen Weg, Geschichten und Informationen an die folgenden Generationen weiterzugeben, wie schon im vorherigen Kapitel ausgeführt wurde. Allerdings sieht sie darin kein didaktisches Absolut, das ein Falsch oder Richtig benennt, sondern vielmehr muß der Roman etwas besitzen, das den Leser berührt, ohne ihn zu drängen:

It should have something in it that enlightens; something in it that opens the door and points the way. Something in it that suggests what the conflicts are, what the problems are. But it need not solve those problems because it is not a case study, it is not a recipe. (Morrison 1984b: 341)

Für Morrison erfüllt der Roman die Funktion einer offenen Frage, nicht die einer absoluten Antwort. Somit zeigt sich ein Widerspruch zur historisch-mythologischen Weltsicht, die mit ihren Absolutsetzungen eine Versicherung sein soll. Mythos soll uns nicht so sehr das „‘why?’ (the causes),“ sondern vielmehr das „‘whence?’ (the groundwork of human nature, belief and endeavor)“ erklären, also Wahrheiten aufzeigen, die so zeitgenössisch wie auch zeitlos sind (vgl. L. Harris 69).

Morrison wird die Verwendung von Mythen kaum auf eine solche konventionelle Bestätigung bekannter historischer ‚Wahrheiten‘ beschränken. Vielmehr benutzt sie in *Song of Solomon* ein Geflecht, das zwar Anspielung auf die Mythologie der Antike beinhaltet, sich darauf aber nicht beschränkt. Stattdessen verwendet Morrison Mythopoesie, quasi eine Lizenznahme in der Mythologie, die eine Anpassung an den oben benannten Zweck des Romans beinhaltet; eben das, was sie selbst als „dusting off the myth“²¹ bezeichnet. Ihr geht es darum den Mythos als Ausgangspunkt zu nehmen. Sie nennt das den „point of departure to history and prophecy“²². Bereits in dieser Wortwahl zeigt sich die Dualität ihres Verständnisses von und ihres Umganges mit dem Mythos, denn für Morrison be-

²¹ Interview mit Thomas LeClair; zitiert nach Taylor-Guthrie 122.

²² Ebd.: Taylor-Guthrie 122

findet sich der Mythos nicht ausschließlich auf der historischen Ebene; er ist ebenso gelebter, wie auch wegweisender Mythos.

3.2.1. Historischer Mythos

3.2.1.1. Anspielungen aus der Antike

Um einen Zugang zu Morrisons Werken und insbesondere zu *Song of Solomon* zu erhalten, waren Kritiker schnell dabei, Morrisons Studienfach der klassischen Philologie als Ausgangspunkt einer historisch-mythologischen Deutung zu nehmen, in deren Verlauf sie auf eine große Menge von Andeutungen, Parallelen, Inversionen oder Zitaten der antiken Mythologie stießen. Wie allerdings die Untersuchungen von Trudier Harris verdeutlichen, stoßen diese Deutungen schnell an die Grenzen solcher simplen Vergleiche. Morrison verweigert eine vollständige Aufschlüsselung des Romans nach euro-zentrischer, historisch-mythologischer Lesart; sie verweigert die Konvention einer simplen Bedeutungsübertragung. *Song of Solomon* ist nicht eine von vielen Varianten eines bekannten Mythos, sondern eröffnet dem Leser diverse, gleichwertige Wege zum Verständnis. Wie also kann man dann die vielen vorhandenen Anspielungen deuten? Trudier Harris sieht den historischen Mythos als zusätzliche Bedeutungsebene, die den Roman ergänzen, nicht aber vollständig erklären sollen (vgl. T.Harris 86). Sie verweisen ebenso auf Ähnlichkeiten wie auch auf Unterschiede zwischen europäischer und afro-amerikanischer Kultur. Eine Lesart, die nur die eine oder die andere Kulturgeschichte voraussetzt, wäre unzureichend. Vielmehr muß der Roman als das Produkt einer Kultur gelesen werden, die mit doppelter Stimme spricht, wie Gates es nennt (vgl. Gates 12), und deren Ursprünge ebenso notwendig europäisch wie afrikanisch sind. Daher möchte ich in der Analyse der historischen Mythen Trudier Harris folgen und nicht nach einem Muster suchen, das den Roman in seiner Gänze erklärt, sondern die Versatzstücke der antiken Mythen aufzeigen, die sich in *Song of Solomon* finden lassen.

William K. Freiert war einer der Ersten, der sich des Romans mit Hilfe einer euro-zentrischen Lesart genähert hat. Er sieht in *Song of Solomon* eine Variante des sogenannten Odysseus-Themas und verweist uns auf einige der Versatzstücke. Beim Odysseus-Thema handelt es sich um ein grundlegendes Muster des Heldenmythos, wie es Joseph Campbell oder auch Otto Rank beschrieben haben, das im nächsten Abschnitt näher besprochen wird. Freiert benennt jedoch auch einige Details, die Vergleiche mit bestimmten mythologischen Figuren zulassen. So weist Milkman einige Parallelen zu Helden der griechischen Antike auf, die allerdings bei Morrison divergierende Bedeutung erhalten. Sowohl Milkman

als auch Odysseus begegnen der Mutter (Ruth / Anticleia) in der Unterwelt (bei Milkman symbolisch ersetzt durch den Friedhof), allerdings ist Ruth keineswegs tot und Milkmans Reaktion auf ihr persönliches Schicksal hat nichts vom emotionalen Verständnis, das Odysseus durch seine Tränen äußert. Milkman ist angewidert: „Again he felt abused“ (123). Er sieht seine Mutter nicht als Opfer von Einsamkeit, sondern klagt sie als Täterin an: „You come to lay down on your father’s grave?“ (123), „Were you in the bed with your father when he was dead?“ (126) und schließlich „You nursed me. [...] Until I was ... old. Too old“ (126). Hier offenbart sich, dass Milkman noch keinerlei Verständnis für die Komplexität der Gefühle seiner Mitmenschen besitzt und diese selbst nach einer Offenbarung nicht wahrnehmen möchte: „those awful words his mother had spoken to him“ (126). Milkmans Unterwelttreffen hat nichts vom erleuchtenden Charakter des Gesprächs, das Odysseus und Teiresias führen, sondern dient als Negativschablone und beleuchtet seine Ignoranz.

Eine ähnliche Funktion erhält bei Morrison die Anspielung auf den Oedipus-Mythos, dessen archetypisches Lahmen ebenso als Zug Milkmans hervortritt, wie die zu große Intimität mit der Mutter. Allerdings ist Oedipus durch einen Gewaltakt des eigenen Vaters erlahmt, während Milkman sein Hinken durch seinen affektierten Gang erlangt hat. Sein Hinken ist nicht physisch verursacht, sondern von ihm selber hervorgerufen: „a deformity [that] was mostly in his mind“ (62). Trotz der unterschiedlichen Herkunft des Leidens fungiert es in beiden Fällen als Indiz für die Distanz zwischen Vater und Sohn, denn Milkman versteht das selbstverursachte Hinken als Grund, niemals seinen Vater nachahmen zu können. Ebenso gibt es einen gravierenden Unterschied in der Anspielung auf die inzestuöse Intimität zwischen Mutter und Sohn. Oedipus gerät unwissentlich nach seiner größten Heldentat, nämlich der Lösung des Sphinx-Rätsels, in den Inzest, während Milkman genau entgegengesetzt von Kindheit an in den Inzest gestoßen ist, ihn in Form seines Namens für immer bei sich trägt, und erst durch das allmählichen Entwirren der Rätsel seines Lebens zu einer eigenen, von der Familie gelösten, Identität gelangt. Hier zeigt sich wiederum die Kunst Morrisons, einen Mythos durch Anspielung gleichzeitig zu stützen, ihn aber andererseits zu unterlaufen.

Ein anderer Mythos, auf den laut Freiert in *Song of Solomon* angespielt wird, ist der Mythos von Daedalus bzw. Ikarus, der aber aufgrund seiner engen Verbindung zu afrikanischen Mythen des Fliegens erst im nächsten Kapitel genauer betrachten werden soll. Somit bleibt laut Freiert noch eine letzte mythologische Figur, mit der Milkman eine Verwandtschaft hat, die aber in diesem Falle als deutlich ironisiert und invertiert zu sehen ist. Milkman verbindet seine Liebe zu Hagar mit dem griechischen Helden Orpheus (vgl.

Freiert 169 f.), nur dass Milkman Orpheus Verhalten umkehrt. Er verstößt Hagar, weigert sich, sie anzusehen und schickt sie dadurch in den Tod. Im Gegensatz zum Orpheus-Mythos wird hier also gerade die Gleichgültigkeit des Helden für das Schicksal seiner Geliebten herausgestellt. Seine Ignoranz ist Auslöser des Todes, nicht seine ungeduldige Liebe. Wiederum gelingt es Morrison durch eine Anspielung, den Mythos umzukehren und ihm eine neue Bedeutung beizufügen, ohne ihn vollständig zu entwerten.

Diese Parallelen, die in Bezug auf Milkman zur antiken Mythologie gezogen werden können, sind dabei keineswegs die einzigen in *Song of Solomon* zu findenden Zitate. Auch den anderen Charakteren lassen sich zumindest indizhaft mythologische Figuren zuordnen. So sieht Dorothy H. Lee in Guitars Beschreibung ein Indiz für seine Nähe zu Göttern der Wiedergeburt wie zum Beispiel Horus oder Hermes (vgl. D.H. Lee 65). Seine Katzenaugen mit den „gashes of gold“ (22), seine Neigung, sich in den Untergrund zurückzuziehen und die Rache für den Tod des Vaters sind für Lee Anspielungen auf diese Götter. Ebenso können Guitars Hang zur Jagd und seine Nähe zu Saiteninstrumenten (durch den Namen) als Indizien einer Verbindung zu Apollo gelesen werden, der sowohl Mörder als auch Künstler war (vgl. D.H. Lee 66). Doch in all diesen Verbindungen liegt auch immer Morrisons Neigung zur ironischen Kommentierung, denn statt der Erfindung der göttlichen Laute, bleibt Guitar nur der ironische Spitzname als Zeichen seiner Sehnsucht nach der unerreichbar im Laden verschlossenen Gitarre. Somit ist er keineswegs durch Apollos Qualitäten ausgezeichnet, sondern höchstens ein Zerrbild des Gottes.

Letztlich kann man, wenn man die Indizien nur weit genug auslegt, jedem Charakter des Romans einige solcher mythischen Verwandtschaften zusprechen. So sieht Marilyn Sanders Mobley in Macon und Ruths Beziehung den Mythos von Hades und Persephone wiederholt während sie andererseits aber auch Pilate mit Demeter gleichsetzt (vgl. Mobley 1991: 105f. / 114). Eine zu genaue Lesart solcher Vergleiche bringt jedoch offensichtliche Mängel zum Vorschein, da Persephone die Tochter von Demeter ist und deren Entführung durch Hades zu Demeters verzweifelter Suche führt, was als Ursache für das Auftreten der Jahreszeiten gelesen werden kann²³. Sinnvoller hingegen erscheint Freierts Auslegung, dass Pilate durch die sie kennzeichnenden Metaphern und Bilder wie die „imagery of trees and fruit, life and death associations, and imagery of birds and eggs“ (Freiert 165) mit dem Mutter Erde Mythos in Verbindung steht, was sich auch gut mit der oral-bildlichen Deutung des Namens als Baum deckt. Einer anderen Lesart nach könnte man Pilate, Reba und Hagar als Sirenen verstehen, deren Gesang in der Lage ist, Männer zu fesseln,

²³ Den Demeter / Persephone Mythos hat Morrison bereits in *The Bluest Eye* als Basis für eine Umdeutung verwendet, deren Lesart viel einleuchtender und sinnvoller erscheint. Vgl. dazu auch Trudier Harris 15 ff.

wie sich an Macons Drang das Haus seiner Schwester zu besuchen verdeutlicht. All diese Lesarten sind möglich, jedoch bleiben Morrisons Versatzstücke mehrdeutig und somit nicht vollständig zu entschlüsseln.

Eine Figur, bei der diese mehrdeutige, mythopoetische Lizenznahme am deutlichsten hervortritt, ist die alte Hebamme und magische Helferin Circe: „Much of her symbolism lies in her name. [...] which] links her with the Circe of Greek myth” (De Weever 141). Circe, oder Kirke, ist eine der Gefahren, die Odysseus auf seiner Reise überstehen muß. Er überlistet die Hexe und verführt die einstige Männerhasserin sogar dazu, ihm ein Kind zu gebären. Sie ist es dann, die ihm die notwendigen Hinweise gibt, damit er in die Unterwelt hinabsteigen kann, um dort mit Teiresias zu sprechen. Morrisons Circe wird zu Beginn des zehnten Kapitels durch das Zitieren von „Hansel and Gretel“ (219) in den Kontext einer Hexe gestellt, die Namensgebung stellt durch ihre Anspielung auf Homers Circe einen weiteren Bezug zur Magie her. Im Gegensatz zu Homers Hexe wurde Circe im Roman bislang als Hebamme und Retterin der beiden Kinder von Jake beschrieben. Ihre Funktion war also lebensspendend, nicht zerstörerisch. Somit sind die Resonanzen der antiken Mythologie ironisch und mehrdeutig. Sie wird zwar mit magischen Fähigkeiten verbunden, aber Morrison spielt nicht nur auf ihre Bildlichkeit als Hexe an, sondern verwendet ebenso ein Bild der Wegweiserin, der helfenden Alten. In Vladimir Propps Terminologie entspricht Circe als dem übernatürlichen Helfer (vgl. Propp 84); sie ist eher Prophetin als Hexe, und treibt den Helden auf seiner Suche voran.

Desweiteren ist Circe für Morrison die unsterbliche Amme, die ihre Tätigkeit bis in den Tod ausführt: „Birthed just about everybody in the county, I did. [...] Now I birth dogs“ (243). Damit äußert sich eine weitere Ebene der Verbindung zur Mythologie, denn wie Sandra Adell bemerkt eröffnet die Circe der griechischen Mythologie noch eine weitere Verbindung zum Roman: „Circe is also often identified as Omphale of Lydia, goddess of the omphalos or umbilicus, whose sacred navel stone marked the center of the world” (Adell 66). In Homers Mythos gebiert Circe dem Helden sogar noch einen Sohn, was sich bei Morrison mythopoetisch als Milkmans sexuelle Traumsicht auf Circe und in seiner Erektion äußert.

Eine letzte Ebene, auf der Morrison die mythologische Deutung Circes verarbeitet, ist die Tatsache, dass durch die antike Circe eine Verbindung zu den afrikanischen Wurzeln besteht: „Circe of Colchis is a daughter of the sun, Helios. Herodotus reports that the Colchians of his day were black-skinned and woolly-haired” (De Weever 142, Fußnote 28). Hier zeigt sich, dass im leichten Widerspruch zu Trudier Harris Aussage, dass sich afro-amerikanische Weltansicht und griechische Mythologie nicht vereinen lassen (vgl. T. Harris 87)

zwar keine vollständige historisch-mythologische Lesart deutlich wird, aber bestimmte Verbindungen zwischen der einen und der anderen Kultur nicht zu leugnen sind. Morrison versteht es geschickt, Mythen zu verformen, ihnen mehrere Bedeutungsebenen zu geben und somit verschiedene Lesarten in eine antike Geschichte hineinzuschreiben. Als Leser sind wir gefordert, nicht der Konvention einer einzigen Lesart nachzugeben: „[I]n the irony, complexity, and multiplicity of mythopoesis, this temptation is thwarted and the reader must acknowledge a variety of ways to interpret the names, to read the signs, to understand the rituals” (Mobley 1991: 119).

In dieser Vielzahl der Wege zeigt sich am deutlichsten der Unterschied zwischen historischem Mythos und Morrisons Mythopoesie, denn griechische Mythologie besitzt eine Eindeutigkeit, die wir in *Song of Solomon* nicht wiederfinden können. Die Linie zwischen Gut und Böse im historischen Mythos ist normalerweise klar erkennbar, Sympathien werden eindeutig erworben und Zweifel kommen nicht auf; Legitimation oder Relativierungen sind unbekannt. Die Welt der Mythologie vertritt eine entweder-oder Sicht. Die Welt von *Song of Solomon* ist im Gegensatz dazu jedoch mehrdeutig und bezieht ihre Sicht aus einem Dualismus, der so alt ist, wie die Existenz der Afro-Amerikaner selbst.

3.2.1.2. Monomythos des Helden

Dieser Dualismus ist es dann auch, der sich ganz deutlich an der wohl wichtigsten Zitatquelle von *Song of Solomon* feststellen lässt. So sind neben den unterschiedlichsten Anspielungen auf einzelne historische Mythen, in *Song of Solomon* auch die Grundelemente einer sich in allen Mythologien und völkischen Geschichtensammlungen wiederfindenden mythischen Struktur vorhanden, dem von Otto Rank und Joseph Campbell identifizierten Monomythos des Helden. Ranks Forschungen konzentrierten sich dabei auf die psychologische Deutung (nach Freud) der unterschiedlichsten Heldenmythen, insbesondere auf die Umstände der „Geburt des Helden“ (Rank 11). Aus mehreren Dutzend Mythen destilliert er so universeller Gemeinsamkeiten, die dann die „Durchschnittssage“ (Rank 60) bilden. Einen ähnlichen Ansatz verwendet Campbells Buch *The Hero with a Thousand Faces*, das (in Bezug auf Jungs ‚Archetypen‘) aus der Vielzahl der Heldenfiguren ein universelles Muster herausdeutet, das hier als „monomyth“ (Campbell 36) bezeichnet wird. Neben ihrer psychoanalytischen Deutung²⁴ liefern beide so eine überzeugende literarische Grundstruktur, an der Heldenmythen identifiziert werden können.

²⁴ Beide sehen in dem universellen Charakter des Helden eine „singleness of the human spirit“ (Campbell 36), anhand dessen sie die Mythen als Ausdruck komplexer psychoanalytischer Strukturen deuten. So bezieht z.B. Rank die Geburt

So verweist zum Beispiel Gary Brenner auf Milkman als Helden des Monomythos und stellt ihn unter anderen in eine Reihe mit „Moses, Oedipus, Perseus, Gilgamesh, Tristan, Romulus, Jesus, and Lohengrin“ (Brenner 13). Er bezieht sich damit, ebenso wie Freiert, auf die Queste des Helden, das Odysseus-Thema. Was Milkmans Leben dabei mythisch erscheinen lässt, sind eine Fülle von archetypischen Mustern, die Morrison selber als ihr Schmunzeln bezeichnet hat: „[*Song of Solomon*] is my own giggle (in Afro-American terms) of the proto-myth of the journey to manhood“ (Morrison 1989: 29). Es ist jedoch Morrisons Schmunzeln und ihrer Mythopoesie zu verdanken, dass *Song of Solomon* den Monomythos nur als Schablone benutzt, sich mit Ambiguität umgibt und dadurch in Form des ironischen Kommentars die eurozentristische Tradition des Helden in Frage stellt. Viele Kritiker haben sich dieses Monomythos' angenommen²⁵ und sind zu dem Schluss gekommen, dass *Song of Solomon*, wenn auch mit anderen Handlungssträngen durchsetzt, in Milkmans Suche einem Muster folgt, dessen Bestandteile klar erkennbar die Struktur des Heldenmythos, den Ritus der Initiation und die Suche nach Identität, aufrufen (vgl. D.H. Lee 68). Dabei ist noch einmal klar festzuhalten, dass es sich nicht um ein greco-romanisches Phänomen handelt sondern um ein globales: „the essential situations, ideas, and messages of the greatest tales appear in Asian, African, and American Indian tales as well“ (De Weever 132). Woraus besteht nun also diese universelle Geschichte des Helden, die so viele Namen hat?

Otto Rank untersucht in seiner Studie die außergewöhnlichen Umstände, unter denen ein Held geboren wird. Dabei funktionieren seine Kriterien wie Prototypen-Elemente, die nicht immer alle notwendig sind, aber doch in ihrer Summe den Typen bestimmen. Er benennt als wichtige Elemente, dass der Held das Kind „vornehmster Eltern“ ist, und dass es Komplikationen bei seiner Zeugung gegeben hat, wie etwa „Enthaltsamkeit oder lange Unfruchtbarkeit oder heimlicher Verkehr der Eltern infolge äußerer Verbote oder Hindernisse“ (Rank 61). Weiterhin gibt es meist eine „warnende Verkündigung“, bei der es um eine Gefahr für den Vater geht, der daraufhin „das neugeborene Kind [...] zur Tötung oder Aussetzung bestimmt“ (ebd.). Das Kind wird dann von „geringen Leuten (Hirten) gerettet“ und kann als Erwachsener seine Eltern suchen, um sich am Vater zu rächen oder Anerkennung zu erlangen, was zu „Größe und Ruhm“ (ebd.) führt.

Mit einem ähnlichen System arbeitet auch Campbell, der dort ansetzt, wo Otto Ranks Kriterien den Helden verlassen, in seiner Suche nach den Eltern und der Queste nach Ruhm.

des Helden auf den Freudschen Oedipal-Komplex. Eine Affirmation oder Zurückweisung dieser Deutungen soll an dieser Stelle der Psycholanalytik überlassen bleiben.

²⁵ Vgl. u.a. Brenner, D.H. Lee, De Weever, Furman 1999, Freiert, L. Harris, T. Harris

Wie schon Rank, verweist auch Campbell darauf, dass eine Vollständigkeit der Kriterien nicht notwendig ist, sie vielmehr als prototypisch zu sehen sind:

The changes rung on the simple scale of the monomyth defy description. Many tales isolate and greatly enlarge upon one or two of the typical elements of the full cycle [...], others string a number of independent cycles into a single series. (Campbell 246)

Seine Kriterien beinhalten den Auszug des Helden aus seiner gewohnten Umgebung an die Grenze zum Abenteuer, wo er einer Schattenpräsenz begegnet, welche die Grenze bewacht und die er überwinden muß. Wenn dies durch Kampf oder List gelingt, dann liegt hinter dieser Grenze eine unbekannte, die jedoch voller ihm bekannter Kräfte ist und die der Held durchreist, um am Wendepunkt seiner Reise die ultimative Prüfung zu bestehen und eine Belohnung zu erhalten. Er erreicht sein Ziel, was sich in heiliger Vereinigung mit der Göttin, Versöhnung mit dem Vater oder der Apotheose des Helden selbst zeigen kann und beim Helden zu Erleuchtung, Veränderung und Freiheit führt. Er verlässt die Welt des Abenteurers, kehrt mit dem erhaltenen Preis zurück, und stellt damit ein Gleichgewicht in seiner Welt wieder her (vgl. Campbell 245f.).

Nachdem nun also die universelle Struktur der Heldengeschichte identifiziert ist, erscheint es offensichtlich, warum so viele Kritiker sie in *Song of Solomon* wiedererkannt haben. Milkmans Suche ist klar nach dem von Rank und Campbell beschriebenen klassischen Monomythos strukturiert. Allerdings bleibt auch hier die Einschränkung: „Morrison uses a mythopoeic process that precludes a complete reliance on this paradigm“ (Mobley 1991: 118). Wie im Falle konkreter Mythen der griechischen Antike setzt Morrison mehrere, vieldeutige Ebenen in den Monomythos: sie versieht ihn mit ihrem Schmunzeln.

Milkman wird als Kind „vornehmster Eltern“ geboren, er ist der Enkel des ersten und einzigen farbigen Arztes, des „most important Negro in the city“ (22). Er ist der Sohn von Macon Dead II, einem „colored man of property“ (23), dem Besitzer der größten Anzahl an Mietshäusern in Southside, der nach dem Tod des Doktors zum wichtigsten Schwarzen der Stadt aufgestiegen ist. Morrisons ironischer Kommentar liegt darin, dass der Vater des Helden kein König ist, sondern lediglich ein *slumlord*. Weiterhin gilt, die Umstände von Milkmans Zeugung sind problematisch gewesen, denn zwischen Macon und Ruth gab es seit Dr. Fosters Tod, also über zehn Jahre lang, keine physische Beziehung mehr. Macon war erst wieder sexuell an Ruth interessiert, als diese ihm ein Mittel in das Essen gemischt hat, das Pilate ihr gegeben hatte. Somit ist auch hier Ranks Kriterium von „Enthaltsamkeit“ erfüllt, wiederum ironisch verändert, da nicht äußere Umstände die Zeugung verhinderten, sondern Macons Abneigung gegen Ruth.

Desweiteren kündigt sich Milkmans Geburt durch die prophetische Szene des Suizids von Mr. Smith an, die Milkmans Geburt in die Nähe zu Omen und Zeichen stellt. Morrison führt indirekt Schlüsselmotive des Romans ein, die im Verlauf der Geschichte direkt auf Milkman Einfluß nehmen. Pilates Worte „A little bird'll be here with the morning“ (9) sind als Verweis auf das Fliegen und als Ankündigung der Geburt zu verstehen. Mr. Smiths Versuch zu fliegen, läutet die Geburt ein, stellt sich aber auch als Omen heraus, das sich inhaltlich auf Milkman überträgt: „when the little boy discovered, at four, the same thing Mr. Smith had learned ealier – that only birds and airplanes could fly – he lost all interest in himself“ (9). An dieser Stelle deutet sich Milkmans spätere Rettung an, da der Erfolg seiner Queste davon abhängen wird, ob er seine Identität wiederentdeckt und zu „fliegen“ lernt.

Allerdings ist diese Szene nicht als Bedrohung für Macon zu sehen, und Morrison kehrt hier die Reihenfolge der Rankschen Kriterien um, da die Mordversuche noch vor dem Omen der Geburt stattfinden. Macon versucht bereits kurz nach der Empfängnis seinen Sohn im Mutterleib zu töten. Er wendet alle Mittel an, die unerwünschte Schwangerschaft zu beenden. Von Rizinusöl, über brühendes Wasser bis zur großen Nadel läßt er nichts unversucht, dem Baby das Leben zu nehmen (vgl. 131). Doch auch Milkman wird durch „geringe Leute“ errettet, in seinem Falle durch Pilate, die als „ugly, dirty, poor and drunk“ (37) verleumdet wird. Morrison hält sich also an den „Mythus von der Geburt des Helden“ (Rank), verändert und kommentiert ihn aber. Morrison präsentiert Milkmans Kindheit, also den Rankschen Teil der Heldensage, in geraffter und präzise auf die Elemente des Mythos abgestimmten Erzählungen einzelner Szenen, die jedoch voller symbolischer Anspielungskraft und Bedeutung sind. Allerdings gerät durch die Reduktion auf wesentlichen Szenen und die Verschlüsselung der Zeichen die Ausdeutung als Heldengeschichte in den Hintergrund, denn erst am Ende der Lektüre sind die Hinweise darauf als solche überhaupt erkennbar.

Nach der Schilderung von Geburt und Jugend des Helden, die bereits im dritten Kapitel beendet ist, wendet sich Morrison nun dem von Campbell identifizierten Monomythos zu: „In this structure the hero's adventure takes him on a journey beset with mortal danger but a journey which, in the end, brings him nobility and great honor among his people“ (Furman 1999: 36). Milkman, überzeugt von der Notwendigkeit sich von seiner Familie abwenden zu müssen, möchte seiner langweiligen Existenz in Michigan entfliehen: „I just want to be on my own“ (163). Macon unterbreitet ihm den Vorschlag, das Gold von Pilate zu stehlen, um dann zu entfliehen: „go wherever you want. Get it. For both of us“ (172). Milkman nimmt an, scheitert in Michigan und kommt zur Überzeugung, dass das Gold in

der Höhle in der Nähe von Danville sein müsse und begibt sich dorthin. Er schreitet also am Beginn des zweiten Teils (Kapitel 10) auf die Grenze zum Abenteuer zu, am Text strukturell verdeutlicht durch die Aufteilung des Romans in zwei ungleiche Abschnitte und durch die Verlagerung des Handlungsortes nach Danville und Shalimar. Milkman muß seinen Weg finden, durch ein Universum voller ihm unbekannten Lebens, vorbei an „[l]ife that crawled, life that slunk and crept and never closed its eyes“ (219 f.), um an der Grenze zum Reich des Abenteuers einem Wächter, der Schattenpräsenz, entgegenzutreten. In Milkmans Fall ist dieser Wächter Circe, die nur noch ein Geist ihres alten Selbst in einem verfallenden Körper ist: eine über hundertjährige Frau („she *had* to be dead“ - 240), mit der verlockenden Stimme einer Zwanzigjährigen. Doch der magische Wächter wird bei Morrison verkehrt in den magischen Helfer, und so weist Circe Milkman den Weg zur Höhle, der beschwerlich ist, ihm vielerlei Proben und Opfer abverlangt, ihn aber schließlich ans Ziel bringt: “This suggest the descent of the mythic hero into darkness or hell prior to his reintegration into the community” (Mobley 1991: 121).

An dieser Stelle beginnt seine Reise jedoch erst; er macht sich mit den erworbenen Informationen auf den Weg nach Shalimar und muß dort noch weitere Prüfungen, einen Kampf und schließlich die ultimative Prüfung in Form einer nächtlichen Jagd, bei der Milkman zum Gejagten wird, überstehen. Nach und nach erhält er seine Belohnung, nicht in Form von Gold, sondern durch das Wissen um seine Vergangenheit. Die Bruchstücke seiner Identität können zusammengesetzt werden und Milkman erlangt Weisheit, die er als Preis nach Hause bringen kann. Er erreicht Erleuchtung seines eigenen Lebens, „his self – the cocoon that was ‘personality’ – gave way“ (277) und somit auch Versöhnung mit dem Vater, wie seine Gedanken auf der Rückreise verdeutlichen: „[Macon] paid homage to his own father’s life and death by loving what that father had loved: property“ (300). Er kehrt nach Hause zurück und kann durch sein Wissen Pilate helfen, ein lange verlorenes Gleichgewicht wieder herzustellen, indem er mit ihr die Knochen ihres Vaters begräbt. Zusammenfassend kann man also in Bezug auf Milkmans Reise, Suche und Entwicklung feststellen, dass sie dem Muster von Geburt, Jugend, Entfremdung, Queste, Konfrontation und Reintegration (vgl. L. Harris 70) folgt, das typisch für Heldengeschichten ist und dem Monomythos entspricht.

Es bleibt jedoch in der Analyse der Eindruck, dass Milkman nicht ganz diesem glänzenden Heldenbild entspricht und einige Kritiker haben darauf hingewiesen, dass Milkman vielmehr ein Antiheld ist, und nicht ein Abbild von Odysseus, Jason oder Achilles. Wie schon im Falle der konkreten griechischen Mythen, verfährt Morrison mit dem Monomythos auf ganz ähnliche Weise. Sie erweitert und verändert den Mythos, addiert neue Ebenen und

Lesarten und nimmt sich mythopoetische Freiheit. Milkmans Heldenhaftigkeit kann daher nur durch seine eher zweifelhaften Taten definiert werden, die mehrdeutig und meist selbstsüchtig motiviert bleiben und seine Qualifikation als Helden in Frage stellen.

Milkman ist vielmehr ein ganz und gar untauglicher Held. Seine ausschließliche Beschäftigung mit den eigenen Bedürfnissen macht ihn zum unerträglichen Egoisten. Da er keine moralischen Bedenken hat, kennt er auch keine Grenzen der Egozentrik, wie bereits am Beispiel des Treffens mit seiner Mutter deutlich wurde. Sein unterentwickeltes Moralgefühl kommt beispielhaft zum Vorschein, als er seine Mutter vor den Schlägen seines Vaters zu retten glaubt, dabei aber „snorting, horse-galloping glee as old as desire“ (68) fühlt. Seine Schwester Lena bringt es auf den Punkt: „It’s a lie. You were taking over, letting us know you had the right to tell her and all of us what to do“ (216). Sie ist auch diejenige, die ihn als verzogene Göre entlarvt: „You’ve never picked up anything heavier than your own feet, or solved a problem harder than fourth-grade arithmetic“ (215). Zu seiner Egozentrik kommt noch erschwerend seine zerstörerische Kraft und sein kindisches Verhalten, die es uns als Lesern schwer machen, ihm unsere Sympathien zuzusprechen. Als er von den angeblichen Verfehlungen seiner Mutter erfahren hat und diese Guitar erzählen möchte, ist sein Freund mehr am Schicksal von Emmet Till interessiert, worauf Milkman ihn anfährt: „Yeah, well, fuck Till. I’m the one in trouble“ (88).

All diese Mängel zeigen uns nicht das Bild eines klassischen Helden, vielmehr lassen sie, ganz im Sinne des mythopoetischen Schmunzelns, Morrison als ironische Kommentatorin erscheinen: „Morrison satirically calls attention to limitations of the traditional quest by making Milkman less heroic and more human“ (Furman 1999: 37). So sieht es auch Genevieve Fabre, die allerdings noch drastischere Worte findet:

The use of Milkman is ironic; this male hero is unimaginative and uncommitted, a reluctant confidant, a poor listener who does not pay attention to words, asks the wrong questions, and offers erroneous interpretations. He is ill equipped for the quest: an imperfect inquirer into a heritage that is cumbersome to him. (Fabre 108)

Fabre beschreibt Milkman nicht nur als mit den falschen Mitteln ausgestattet, sondern auch als unfähig, die an ihn gestellten Aufgaben zu lösen. Tatsächlich sind die an ihn gestellten Herausforderungen jedoch gar nicht von der Qualität des Heldenhaften. Sein Abstieg in die Unterwelt besteht, ironisch von Morrison konstruiert, aus einer Waldwanderung, der Überquerung eines Wildbaches und einer dunklen Höhle. Die Gefahren, denen er sich stellen muß, sind nicht mehr als die natürliche Umgebung des Butler Hauses in der Nähe von Danville: das, was er zuvor als Szenerie gesehen hatte und was jetzt zu „real places that could split your thirty-dollar shoes“ (257) geworden ist. Hierin ist einmal mehr Morrisons Tendenz zu sehen, einen Mythos zu entstauben, denn sie unterwandert das

Muster des Odysseus-Themas, indem sie die Charakterbeschreibungen verkehrt, ohne dabei die Struktur des Monomythos zu verwerfen. Bei ihr wird der Unsympath zum Helden, die Hexe zur Hebamme und der Monomythos zum afro-amerikanischen Schmunzeln darüber.

In Shalimar kann Milkman dann endlich beweisen, dass er gerade aufgrund seiner Mängel doch noch zum Helden taugt, denn seine Reise muss seine vergangenen Fehler und Schwächen aufdecken und ausgleichen (vgl. Fabre 112). Er muß sich wandeln und eine Transformation erreichen können, um glaubhaft zum Helden zu werden. Sein Ziel ist nicht die Apotheose von der Campbell spricht, sondern eine Veränderung, nach der er als sensibles menschliches Wesen wiedergeboren werden kann. Morrison verwandelt den Mythos des Helden mit seiner entweder/oder Interpretation in die mehrdeutige Geschichte eines schwarzen Mannes, der gegenüber der Menschheit verloren ist wie Jan Furman es beschreibt: „lost to his community, family, and, most important, lost to himself. His true quest is not for fortune or honor but for his humanity” (Furman 1999: 37). Und somit gilt Milkman gerade deswegen als Held, weil er die Flexibilität der Moral erfahren hat, weil er genauso manipuliert wurde, wie er manipuliert hat, und weil er bewiesen hat, dass Güte nicht die einzige Bedingung für Heldentum ist (vgl. T. Harris 95). Seine Fehler machen ihn in der heutigen Zeit erst zum Helden: „He emerges as a heroic personality precisely because he has been more human than superhuman, more sinning than saved” (ebd.).

Am Ende seiner Queste steht für den Helden die Aussöhnung mit der Welt, und so kehrt auch Milkman, als geläuterter und seiner selbst bewußter Held zurück. Aufgewacht aus der Gleichgültigkeit, die ihn von seiner Welt und seinem Leben trennte, kehrt er mit Pilate und den Überresten von Jake zurück nach Shalimar. Nach dem Ausgleich folgt nun eine letzte Probe seiner Heldenhaftigkeit und er muß Guitar entgegentreten. Einer von beiden wird sterben müssen, bevor sich diese Heldengeschichte abschließen läßt. Doch in der Offenheit des Endes verläßt Morrison erneut den Mythos und hält sich, wie bereits erläutert, an die orale afrikanische Tradition der *dilemma tale*. Der Held Milkman hat gelernt: „death does not matter. It brings the deepest knowledge. Liberation and transcendence – flight, literal and figurative – follow the discovery of self” (D.H. Lee 70). Es bleibt die Frage nach dem Erfolg von Milkmans Queste, denn der Erfolg ist nicht der Maßstab des mythischen Helden. In der klassischen Mythologie stirbt oder scheitert der Held weitaus häufiger, als dass er obsiegt. Der Tod des Helden ist hierbei weniger wichtig, da die symbolische Affirmation seiner Weltsicht und seiner Handlungen durch die Geschichte überwiegt. Und so kann man den Schluß von *Song of Solomon* doch als Bestätigung des Mythos sehen, denn Milkmans Tod ist auch hier nicht relevant, wie Leslie Harris erklärt: „Milk-

man, too, has to face, within himself, the dragons of despair, nihilism, and sterility. When Milkman leaps toward Guitar, he has already fought and won his battle" (L.Harris 75). Es bleibt in der Betrachtung des Lesers, ob Milkman ein Held ist, ob er den mythischen Weg beschritten hat und somit auch, ob er am Ende ‚siegt‘ oder nicht. Morrison jedenfalls hat Milkmans Geschichte vielschichtig, mehrdeutig und voller Widersprüche gestaltet, so dass eine klare Interpretation nicht zu finden ist.

Wenn Morrison sich in *Song of Solomon* nun des männlichen Helden angenommen hat, ihn ironisch kommentiert und somit ihr Schmunzeln auf den Monomythos formuliert, dann bleibt die Frage, ob sie dem Bild des Helden etwas entgegensetzten hat. Wie einige Kritiker bemerkten: „Pilate is the other heroic character in *Song of Solomon*“ (Furman 1999: 45). Morrison setzt diesem Bild des männlichen Helden eine Frau entgegen, deren Leben ebenso in mythischem Format erscheint wie Milkmans. Morrison schreibt Pilate unheimliche und übernatürliche Fähigkeiten zu und lässt auch bei ihr den Monomythos anklingen. Damit positioniert sie Pilate als Heldin, im Gegensatz zu der Argumentation von Cynthia A. Davis, für die Pilate nicht als Heldin gelten kann, da sie ihr die mythische Selbsterkenntnis fehle, die einen Helden auszeichne. Pilate verfüge über ein verdrehtes Verständnis ihrer eigenen Mission und verstehe ihrer eigene Queste nicht ohne Milkmans Hilfe. Davis Kritik sieht Pilate als intuitiv und passiv, eben nicht mit bewusstem Wissen ausgestattet, wodurch ihr Milkmans Erkenntnis der Bedeutung fehle (vgl. Davis 339). Somit sei Morrisons Darstellung von Milkman und Pilate eine Bestätigung der männlich-mythologischen Hegemonie, ein Roman im männlichen Modus des Heldentums. Gary Brenner setzt dieser Argumentation folgendes entgegen: „Lack of ‘conscious knowledge,’ presumably a major flaw in Pilate’s character, also seems to ask that she fit some masculine, rational model“ (Brenner 22). Vielmehr sei Pilate eine weibliche Heldin, entspreche also nicht zwangsläufig dem männlichen Monomythos.

Dabei sind viele Faktoren des Monomythos in Pilate vorhanden. Sie hat eine außergewöhnliche Geburt, da ihre Mutter bereits tot war: „she had come struggling out of the womb without help“ (27). Diese Geburt erfüllt die Anforderungen der Mythologie: „The description of Pilate’s own arrival in the world provides a kind of mythology of birth“ (Jones 174). Dazu ist sie stigmatisiert, sie hat keinen Bauchnabel: „her stomach was [...] at no place interrupted by a navel“ (27). Diese unnatürliche Geburt kennzeichnet sie als Selbstversorgerin und Selbsterschafferin kennzeichnet. Ihre Eltern können ebenfalls als besonders gelten, da Jake für die Bewohner Danvilles als „tall, magnificent Macon Dead“ gilt: „the farmer they all wanted to be“ (235). Sein Erfolg ist für die Menschen ein Vorbild. Durch den Tod von Jake wird Pilate in eine Welt gestoßen, in der sie aufgrund des fehlen-

den Nabels nicht akzeptiert werden kann. Dadurch ist sie gezwungen, sich selbst erneut zu erschaffen und sich auf eine Suche nach Akzeptanz zu begeben. Sie wird von einer Gemeinschaft nach der anderen abgelehnt, was sie zu einer Figur ohne Heimat oder Vergangenheit macht. Dadurch muss Pilate zuerst sich selbst in Frage stellen, bevor sie zu den Erkenntnissen gelangt, die ihr Leben bestimmen: „how she wanted to live and what was valuable to her“ (149). Valerie Smith sagt dazu treffend:

Like Macon, she is self-made, but her self-creation departs from, instead of coinciding with, the American myth. Pilate decides for herself what is important to her, and instead of appropriating collective assumptions, she remakes herself accordingly. (Smith 1985: 36)

In ihren Wanderungen und den verschiedenen Ablehnungen der Menschen kann man Campbells Kriterien zwar nicht direkt wiederfinden, aber dennoch repräsentieren sie das, was Denise Heinze als Subtext von Pilates Initiationsritus bezeichnet hat (vgl. Heinze 135) und was somit eine andere Art der Heldenformung darstellt. Morrison zeigt hier, dass Pilate eine oppositionelle Variante des Helden darstellt, geformt nicht von höchsten Aufgaben und göttlichen Prüfungen, sondern entsprechend dem Muster der Suche nach dem Selbst: „her search and redefinition of her identity precedes, mirrors, and parallels Milkman's“ (Jones 176). Dabei verzichtet Morrison jedoch darauf, Pilate und Milkman die gleichen Erfahrungen machen zu lassen. Pilates Queste erfüllt sich an der menschlichen Gemeinschaft, sie eignet sich eine tiefe Sorge um menschliche Verbindungen an, vielleicht gerade weil diese ihr verweigert wurden. Und eben dieses Interesse führt sie zurück in die Gemeinschaft. Heinze sieht darin eine natürliche und unausweichliche Vollendung des Reifeprozesses (vgl. Heinze 136). Im Gegensatz zu Milkman bedarf Pilate keiner magischen Helfer, um die wichtigen Dinge des Lebens zu erkennen. Ihr gelingt diese Reifung durch Intuition und logischer Schlussfolgerung. Somit erlangt sie eine Erkenntnis, die sich von Milkmans stark unterscheidet. Milkman vermag durch die Helferfiguren der Wahrheit auf den Grund zu gehen; eine Erkenntnis, zu der Pilate nicht gelangen konnte. Doch Pilates intuitive Wahrheit ist dadurch nicht unbrauchbar. An den Worten ihres toten Vaters macht sie selbst eine genauso valide Aussage fest, wie die von Milkman erbrachte Wahrheit. Morrison zeigt so auf, dass Pilate als Heldin nicht im männlichen Mythos funktioniert, wohl aber als Heldin einer weiblichen Ausprägung zu verstehen ist. Nicht umsonst gesteht sie Pilate als einziger Figur den ultimativen Preis des Helden zu: „Without ever leaving the ground, she could fly“ (336).

3.2.2. Gelebter Mythos

In ihrer Behandlung historischer Mythen beweist Morrison ihre kreative Kraft, sie entstaubt die antike Geschichte, poliert bestimmte Stellen zu neuem Glanz auf und verweist im Einsatz des Mythos auf die unterschiedlichen mythischen Bedeutungen, damalige ebenso wie heutige. Doch Morrisons Lizenznahme in historischen Mythen ist keineswegs die einzige Verarbeitung von Mythologie in *Song of Solomon*, denn sie versteht den Mythos, wie bereits erwähnt, als Ausgangspunkt gleichsam in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Eine ebenso pluralistische Grundhaltung bestimmt dann auch die Ursprünge der Mythen, wie Morrison selbst in „Unspeakable Things Unspoken“ bemerkt. Für sie ist neben der (antiken) Historie, die Folklore eine wichtige Quelle für Mythen: „folk lore can also contain myths that re-activate themselves endlessly through providers – the people who repeat, reshape, reconstitute and reinterpret them“ (Morrison 1989: 30). Morrison verwendet hierbei zwei unterschiedliche Begriffe, ohne jedoch eine klare Abgrenzung zu ziehen.

Und auch Kritiker Morrisons sind sich in der Unterscheidung von *folk tale*, *fairy tale* und *myth* nicht einig. So schreibt Jacqueline De Weever, Mythen präsentierten einzigartige Situationen, wie die Gründung eines Volkes oder einer Nation, ihr Personal bestehe aus übernatürlichen Wesen und sie spielten in der weit zurückliegenden (vgl. De Weever 132). Das Märchen oder die Volksgeschichte jedoch seien bevölkert von gewöhnlichen Menschen, die sich ungewöhnlichen Situationen zu stellen hätten und diese durch Erfindungsreichtum und Klugheit lösen würden. Sie selbst widerspricht ihrer eigenen Aussage aber, indem sie Pilate als übermenschliche Kreatur (vgl. ebd. 136) bezeichnet. Marilyn Sanders Mobley wiederum sieht den ausschlaggebenden Unterschied im Inhaltlichen: Mythos sei die Verkörperung von Riten und Themen, während Folklore Glauben, Bräuche und Traditionen behandle (Mobley 1991: 94). Zusätzlich sei der Mythos durch das Übernatürliche geprägt, während sich die Folklore durch ihre Ausformung im einfachen Völkischen auszeichne. Andererseits ist aber auch ihr Essay nicht konsistent in der Unterscheidung, so dass sie im selben Satz von „folk narrative“ und „mythic hero“ (ebd. 128) spricht. Offensichtlich ist den Kritikern die genaue inhaltliche Unterscheidung nicht möglich, was auch von Karl Kerényi, ebenso wie von Bronislaw Malinowski, erklärt wird. Kerényi findet nämlich den „Unterscheidungsmoment zwischen Mythologie [...] und Märchen [...] weder im Stoffe noch in der Form, sondern im Verhalten zu ihnen“ (Kerényi 1939: 222) begründet. Seiner Meinung nach sind Märchen einzig unterhaltenden Charakters, während Mythen lebensbezüglich sind. Diese funktionelle Unterscheidung ist es dann

auch, wie am Beginn des Kapitels bereits beschrieben, die den historischen Mythos vom gelebten Mythos unterscheidet.

Wenn sich also der gelebte Mythos als lebensbezüglich und funktional für die Gegenwart beschreiben läßt, dann kann man diese Funktion auch bestimmen. So benennt Michael Awkward die mythische Funktion als Aufrechterhaltung von Normen und Werten einer Kultur (vgl. Awkward 485) und für Leslie Harris ist der Mythos als heilige Geschichte dazu da, die Ursprünge, das Schicksal und die kulturellen Aspekte eines Volkes zu erklären (vgl. L. Harris 69). Toni Morrison selbst beschreibt diese klassischen, mythologischen und archetypischen Geschichten als Weg, der afro-amerikanischen Gemeinschaft spezifische Informationen zu vermitteln: „what their responsibilities were and who and where was evil, and where was good” (Morrison 1984 b: 340). Da die alten Wege (z.B. Musik) nicht mehr funktionieren, weil sie von anderen Kulturen beansprucht werden, beschreibt sie den Roman als neuen, von ihr verwendeten Weg. Morrison wendet sich daher den gelebten Mythen zu, um die Verbindungen der Generationen zu ihren afro-amerikanischen Kosmologien und Überlebensstrategien zu stärken (vgl. Foreman 385). Und wie bereits im Falle der historischen Mythen verwendet sie dabei Mythopoesie, wo Helden und Konflikte nur auf einem rein symbolischen Level existieren und uns dadurch eine Verbindung zwischen uns und unseren Ursprüngen aufzeigen (vgl. L. Harris 69). Die folgende Analyse zeigt, wie Morrison in *Song of Solomon* zwei zentrale Mythen des afro-amerikanischen Kulturkreises, zum einen den Mythos des *Flying African*, zum anderen den Mythos des Nordens als Land der Freiheit, aufgreift, sie variiert, und dadurch Gegenwart und Vergangenheit miteinander verknüpft.

3.2.2.1. Der Mythos des *Flying African*

Morrison hat mehrfach darauf verwiesen, dass ihre Geschichten sich aus multiplen kulturellen Einflüssen zusammensetzen und dass diese Einflüsse auch deutlich an ihren Charakteren hervortreten. Dabei haben Charaktere die größten Probleme, die sich komplett dem Westen verschrieben haben. Andererseits schützt auch eine rein afrikanische Ausrichtung nicht vor Problemen, denn der afrikanische Mythos ist laut Morrisons eigener Aussage ebenso konterminiert (vgl. Morrison 1989: 29). Eine funktionale Lebensweise muß also immer diverse Einflüsse miteinander verbinden. In Bezug auf den Mythos des Fliegens verarbeitet Morrison daher mehrere unterschiedlich aufeinander wirkende Bezüge: “*Song of Solomon* invokes three mythic traditions about flying – European, African American, and American Indian” (Kubitschek 87). In ihrer Behandlung des Themas greift Morri-

son ebenso auf die griechische Mythologie zurück wie auch auf spezifisch afro-amerikanische Mythen, wie sie selbst gegenüber Thomas LeClair erklärt: „If it means Icarus to some readers, fine; I want to take credit for that. But my meaning is specific: it is about black people who could fly. That was always part of the folklore of my life; flying was one of our gifts“²⁶. Hier wird deutlich, dass die Thematik des Fliegens in *Song of Solomon* sich wie bei den anderen Mythen aus unterschiedlichen Bedeutungsebenen zusammensetzt, die es im Einzelnen zu lesen und zu deuten gilt.

Als erste Deutungsebene fällt dem europäischen Leser der Mythos von Daedalus und Ikarus ein, dem Vater und Sohn-Gespann, das mit Hilfe wächsender Flügel aus dem Labyrinth König Minos' entkam. Ikarus' jugendlicher Übermut brachte ihn dazu immer höher zu fliegen und sich der Sonne zu nähern. Daraufhin schmolzen die Flügel und Ikarus stürzte ins Meer, um jämmerlich zu ertrinken. In *Song of Solomon* finden wir das Motiv mehrfach aufgegriffen: in Mr. Smith zu Beginn des Romans, ebenso wie am Ende in Milkman und dessen Vorfahren Jake. In allen drei Fällen, dem ursprünglichen Mythos gleich, ist der Begriff *flight* mehrdeutig gebraucht. So meint er einerseits die Fähigkeit zu Fliegen, aber andererseits auch die Flucht, das Entkommen aus einer unangenehmen Situation.

Morrison eröffnet den Roman mit dem Versuch des Versicherungsvertreters Robert Smith „to fly away on my own wings“ (3). Aus der Beschreibung zu Beginn des Romans wird deutlich, dass Smith versucht, mit selbstgebauten Seidenflügeln zu fliegen. Was dem Leser allerdings bis zum sechsten Kapitel verschlossen bleibt, ist die Deutung der Szene als das Entkommen aus einer ausweglosen Situation. Smith ist Teil der „Seven Days“ (155), seine Gewalttaten belasten ihn und er muß einen Ausweg finden. Guitar erklärt Milkman die Problematik wie folgt: „And if it ever gets to be too much, like it was for Robert Smith, we do *that* rather than crack and tell somebody“ (158). Die Szene wurde einstimmig von der Kritik als Ikarus-Motiv gelesen, jedoch mit unterschiedlicher Gewichtung. So liest Jan Furman Smiths Flug als „the theatrical miscalculation of a disillusioned man wearing blue silk wings“ (Furman 1999: 41). Für ihn ist Smith verrückt, weil er an die reale Möglichkeit des Fliegens glaubt und damit einer Geistesstörung erliegt, die ihn auf den harten Boden der Realität (in Form der Straße) treffen lässt. Missy Dehn Kubitschek wiederum liest das Bild als erste Anspielung auf Milkmans Flug, der sich jedoch, im Gegensatz zu Smiths einsamer Geste, durch die Unterstützung der Gemeinschaft auszeichnet: „The opening image of flying from oppression, then, shows a failure. Evidently, the single artist cannot craft wings to carry himself beyond his prison without great loss“ (Kubitschek 87).

²⁶ Interview mit Thomas LeClair; zitiert nach Taylor-Guthrie 122.

Allgemein gilt Smiths Versuch als Scheitern, er ist der gefallene Held, dem es nicht gelingt, dem Modell des Helden zu folgen. Leslie Harris verweist auf Morrisons Technik, der Szene durch eine Randbemerkung zusätzliche historische Bedeutung zu verleihen: „by pairing her Icarus motif of failure and death with references to Lindbergh, drawing together two famous soarers but suggesting that an Icarus’ doomed escape must always be balanced by a Daedalus’ success” (L. Harris 72). Für Milkman, der im Verlauf des Romans die unterschiedlichen Bedeutungen des Fliegens erkennen muß, ist Smith also nur eine selbstmörderische Imitation des Ikarus-Mythos (vgl. Matus 77). Den Gedanken des Selbstmordes greift auch Katy Ryan auf, die ihn jedoch nicht als eine Verzweiflungstat liest, sondern als Hoffnung auf eine bessere Welt²⁷ (vgl. Ryan).

In *Song of Solomon* verweist jedoch nicht alleine Mr. Smiths Selbstmord auf den Ikarus-Mythos, vielmehr ist eine Spiegelung der Thematik auch in der Legende von Solomon zu sehen, ebenso wie in Milkmans finalem Sprung. Einerseits wird hierbei die strukturelle Spiegelung deutlich – Mr. Smiths Flug eröffnet den Roman, Milkmans beschließt ihn – andererseits finden sich aber auch interessante inhaltliche Relationen. Mr. Smiths Flug verdeutlicht hierbei das bekannte Ende des Mythos, während Milkman im Sprung symbolisch seine menschliche Begrenzung abwirft und fliegt. Sein Flug repräsentiert eine Umdeutung des Ikarus-Mythos zugunsten des Helden, der nicht tragisch stirbt, sondern tatsächlich durch die Luft (vgl. De Weever 133).

Eine mythopoetische Wandlung des Mythos zugunsten eines positiveren Resultates liest auch Cynthia A. Davis in Milkmans Flug, allerdings unter anderen Vorzeichen als die individualistisch transzendente Lesart De Weevers. Davis verweist auf die Gefahr, afro-amerikanische Erfahrungen durch Gleichstellung mit westlicher Mythologie als Limitierung zu werten (vgl. Davis 334f.), indem die Erfahrung ritualisiert und dem eigentlichen Sinn der Adaption entgegenstehend gerechtfertigt würde. Morrison verweigert sich dieser Praxis durch Anonymisierung von Fehlverhalten, durch eine Gestaltung des Mythos als anti-mythisch, mit dem Ziel die neue Sicht der Realität zu reflektieren, und Heldentum neu zu definieren. Als Beispiel hierfür führt Davis den Ikarus-Mythos an, den Morrison bearbeitet. Der Versuch des Sohnes (Jake) mit dem Vater zu fliegen scheitert nicht aus Überheblichkeit, sondern aufgrund von Unterdrückung: „the son’s ‚fall’ is the result of a situation beyond his control“ (Davis 336). Zusätzlich, so Davis, versucht Morrison, dem Mythos des Vaters (Solomon / Daedalus) eine weitere Ebene hinzuzufügen, nämlich den Konflikt des Wun-

²⁷ Ryan bezieht in ihrem Essay “Revolutionary Suicide in Toni Morrison's Fiction” den Selbstmord Robert Smiths auf die Theorie des revolutionären Selbstmordes von Huey P. Newton, die insbesondere von der *Black Power Movement* aufgegriffen wurde. Hiernach ist Selbstmord eine positive Ausdrucksform der Hoffnung („act of love”), statt ein negativer Akt der Verzweiflung gegenüber Unterdrückung („act of despair”).

ches des Vaters nach Freiheit und der Bindung zur Familie. Somit ergibt sich eine Deutung der Freiheitserfahrung, die eine divergierende moralische Wertung zulässt: die Afro-Amerikaner schlagen in ihrem Versuch, Freiheit zu erlangen, nicht fehl, weil sie moralisch falsch handeln (wie Ikarus), sondern nur, weil sie sich durch Loyalität zu Familie und Gruppe gebunden fühlen. Der Konflikt besteht also nicht zwischen Selbstüberschätzung und gesundem Menschenverstand, sondern zwischen Freiheit und sozialer Verantwortung. Morrison löst diesen Konflikt dadurch, dass sie Milkman *auf* Guitar *zu* fliegen lässt. Sie schreibt den Mythos um, so dass er sowohl die Kraft in sich trägt, soziale Bindung zu schaffen, als auch den natürlichen Bedürfnis nach Freiheit nachzukommen. Wie an diesen unterschiedlichen Lesarten deutlich wird, ist eine offene Verwendung des einzelnen Mythos beabsichtigt und eine klare Festlegung auf eine bestimmte Auslegung unerwünscht.

So verwundert es auch nicht, dass Morrison der eurozentrischen Deutung des Ikarus-Motivs in dem bereits zitierten Interview eine spezifische afro-amerikanische Mythe, eine Volksweise der Gullah, entgegenstellt. Morrison bezieht sich damit nicht auf ein fantastisches Resultat ihrer eigenen Imagination, sondern stellt ihre Variation des Mythos in die intertextuellen Bezüge ihrer eigenen Kulturtradition. Der Mythos des *Flying African* ist so alt wie die afro-amerikanische Kultur und er präsentiert sich in unterschiedlichsten Ausformungen in Literatur, Musik und Folklore. Der Mythos findet sich in Folklore-Sammlungen wie Langston Hughes *The Book of Negro Folklore* oder Charles Joyners *Drums & Shadows*, in individuellen Varianten von Julius Lester oder Virginia Hamilton, in Gedichten von Paul Laurence Dunbar oder Robert Hayden, in Spirituals und Gospels und im motivischen Aufgreifen in der Literatur von Ralph Ellison, Ishmael Reed oder Paule Marshall. Es fällt jedoch schwer, aus den diversen Quellen, eine Art kulturellen Urmythos herauszustellen. Joyce M. Wegs verweist auf die Mehrdeutigkeit eines solchen kulturellen Erbes, welches in unterschiedlichen Ausformungen entsteht, deren vermittelnde Weisheiten durchaus widersprüchlich ausgeprägt sein können (vgl. Wegs 175).

Der ursprüngliche Mythos des *Flying African*²⁸ kann also nur mit einigen Variablen zusammengefaßt werden. Die Geschichte erzählt von Individuen oder ganzen Gruppen von Afrikanern, die sich der Härte und Brutalität ihres neuen Lebens als Sklaven in Amerika bewußt werden und sich dazu entschließen, nach Afrika zurückzukehren. Dies wird oft durch einen besonders brutalen Sklaventreiber ausgelöst. In vielen Fällen ist ein *witch*

²⁸ Der Begriff 'ursprünglich' bezieht sich auf die mündliche Überlieferung der Geschichte, von der einige Variationen in den o.g. Folklore-Sammlungen zu finden sind. Insbesondere die mehr als 20 verschiedenen Varianten aus *Drums & Shadows*, aber auch die Versionen von Julius Lester und Langston Hughes sind mit dem Begriff gemeint. Neuere Adaptionen (u.a. Paule Marshall) weichen stark von diesem Muster ab.

doctor anwesend, der das Zeichen zur Flucht erteilt oder die Magie an die anderen weitergibt. Um der Sklaverei zu entkommen, erheben sich die Afrikaner in die Lüfte und fliegen davon, in einigen Variationen laufen sie auch einfach über das Meer. Zentral für den Mythos ist jedoch fast immer die Tatsache, dass die Sklaven Afrikaner sind, also nicht in Amerika geboren wurden und ein Geheimnis kennen, das entweder aus einer Wortfolge besteht oder die Verweigerung bestimmter, meist salzhaltiger Nahrung beinhaltet.

Morrison bezieht ihren Roman auf dieses kulturelle Erbe. Sie schreibt den Mythos neu, entdeckt ihn für jüngere Generationen und reaktiviert ihn somit für das Jetzt. Dabei verfolgt sie zwei konkrete Ziele: „1) to preserve the traditional Afro-American folktales, folk wisdom, and general cultural beliefs, and 2) to adapt to contemporary times and needs such traditional beliefs by infusing them with ‘new information’” (Awkward 483). Um nun also dem Anspruch zu genügen, die traditionellen Werte und Glaubenssätze ihrer ethnischen Gruppe zu erhalten, greift Morrison auf den Themenkomplex ‚Fliegen‘ zurück:

a wide-ranging topos in African American lore – in North America, in the Caribbean, and in Latin America – as a symbol of freedom, a legendary fact that may be drawn on by the African American with the same assurance that the European American artists draw on their various Daedalus mythologies. (Jones 172)

Der Mythos der *Flying Africans* ist ein Produkt der Erfahrungen der afrikanischen Diaspora und obwohl die betreffenden Kulturen nicht einheitlich ausgeprägt sind, und der Mythos und sein Kontext ständigen Wandlungen unterworfen, so gilt dennoch für alle Opfer des atlantischen Sklavenhandels, dass sie eine kollektive Mythologie erschaffen haben. Somit kann der Mythos als gemeinsame Grundlage der afro-amerikanischen Kulturen gelten, sein Inhalt verbindet afro-amerikanische Geschichte mit pan-afrikanischer (vgl. Blake 78).

Zu Zeiten des Sklavenhandels hatte der Mythos des *Flying African* starke Funktionen für das Leben der Afrikaner. Einerseits sollte der Mythos die Gemeinschaft der Sklaven stärken und ihnen eine Identität verleihen, die sie auf der Plantage nicht hatten: “It establishes ‘home’ as the place of common origin and dissociates the Africans from the American plantation where their identity is violated” (Blake 77). Da dem Mythos auch eine Repräsentation eben dieser Sehnsucht nach einer Rückkehr zu den Ursprüngen der Gemeinschaft inhärent ist, wird andererseits die Funktion deutlich, eine Gruppenidentität zu schaffen, die sich von der der in Amerika geborenen Sklaven abgrenzt, denn laut Mythos haben nur in Afrika geborene Sklaven die Fähigkeit zu fliegen. Weiterhin war es den Sklaven durch den Mythos möglich, sich vor den Schrecken der Sklaverei zu schützen und sich selbst eine Freiheit zuzusprechen, die ihre in Ketten gebundenen Körpern nicht vermittelte. Der Mythos war somit als Reaktion gegen die Unterdrückung zu verstehen. Eine Stärke und positive Handlungsmacht affirmierende Geste, Zeichen eines kollektiven

Widerstandes derjenigen, denen das System ihre Menschlichkeit verweigerte (vgl. Wilentz 1989: 29). In dem Motiv des Fliegens finden wir also ursprünglich die Idee von Flucht, Freiheit und schließlich auch der sozialen Unerreichbarkeit, ebenso wie das kollektive Begehren, zu seinen Wurzeln zurück zu kehren (vgl. Bruck 298f.).

In den meisten ursprünglichen Varianten des Mythos gelingt nur den Afrikanern, nicht aber deren amerikanischen Nachkommen der Weg in die Freiheit. Die Afrikaner besitzen einen Schlüssel zur Freiheit, der den Nachkommen fehlt:

this key is intimately connected not just to Africa but to the slaves' own will. Their ability to fly from their enslavement, back to their desired homeland, is dependent upon their strong commitment to that homeland. The slave must [...] emphasize [his] own heroism and spiritual investment in Africa as home. (Walters 13)

Dieses Bekenntnis zum Heimatland wird im Mythos meist durch die Kenntnis eines geheimen Wortes dargestellt, das den Nachkommen nicht mehr zugänglich ist. „Their flight seems always to have been [...] facilitated not by artificial wings but by the knowledge of a secret, usually indicated by the enunciation of a secret word” (D.H. Lee 65). Morrison greift diese Funktion auf und bestätigt sie für die heutige Zeit auf der Ebene der Herkunft und Tradition. Der Held muß sich des Mythos als seiner eigenen Tradition bewußt sein, er muß seine Herkunft kennen, um die Tradition als lebensspendende Kraft nutzen zu können und eine gemeinschaftliche Stärke aufzubauen, um damit der Unterdrückung zu widerstehen (vgl. Wilentz 1989: 28). Erst durch die Anerkennung der afrikanischen Herkunft und durch das Erlernen der Macht der Ahnen wird es der afro-amerikanischen Gemeinschaft möglich, Ganzheit und Zusammengehörigkeit zu erfahren. Morrison verbindet also die freiheitsspendende Tradition in Form des *Flying African* Mythos nicht nur mit den Wurzeln einer afro-amerikanischen Vergangenheit: „The novel, in fact, opens onto Africa as the original birthplace [...] as the origin of Afro-American history and culture” (Spallino 517). Insbesondere durch die ironische Inversion des Helden wird diese Umdeutung zugunsten einer klaren Verbindung der amerikanischen Nachkommen mit ihrem Heimatland Afrika deutlich: „Morrison reverses the myth of the flying African by making Milkman one of the few *American-born* blacks who learns to fly” (T. Harris 13). Sobald sich Milkman seiner konkreten familiären Vergangenheit und der damit verbundenen afrikanischen Tradition in Form seines Ahnen Solomon bewußt wird, ist er in der Lage, den Mythos zu erfüllen und tatsächlich zu fliegen.

Die Verbindung des *Flying African* zu seinen Wurzeln, ursprünglich ausgedrückt durch das geheime Wissen, wird bei Morrison zu einem Hauptmotiv, in dem sich viele Elemente spiegeln und das diverse Lesarten zuläßt. So kann man Mr. Smiths gescheiterten Versuch als fehlende Verbindung mit seiner Herkunft lesen. Er ist zu weit von seinen Ursprüngen

entfernt, hat keine Verbindung zum Geheimnis des Fliegens und ist daher nicht auf den Flug vorbereitet. *Flight* ist eine Metapher für die Nähe zu Herkunft und Tradition oder für die individuelle Akzeptanz dieses Wissens (vgl. Burkhalter 57). Cindy Burkhalter bezieht ihre Theorie auf das Konzept einer für die Gegenwart bedeutsamen Vergangenheit, einer Verbindung zu Gemeinschaft und Familie, das in *Song of Solomon* deutlich hervortritt. Erst wenn die Charaktere ihre Vergangenheit kennen, ist eine sinnvoll gestaltete Gegenwart und somit *flight* erreichbar. Dabei ist egal, ob Flug bzw. Flucht sinnbildlich (Pilate: vgl. ebd. 61) oder magisch-realistisch (Solomon / Milkman: vgl. ebd. 62) zu verstehen sind, die Verbindung zur lebendigen Vergangenheit ist essentiell. Wiederum steht Mr. Smith hier als klares Gegenbeispiel, sein Versuch zu fliehen repräsentiert einen Versuch, die Gemeinschaft zu verlassen und nicht etwa eine Verbindung mit anderen Menschen zu erreichen. Ohne Verbindung zur lebendigen Vergangenheit bedeutet dies, dass die Trennung von allen menschlichen Verbindungen nur im Tod enden kann. Deborah Guth spricht in diesem Zusammenhang von einer Wiederinbesitznahme der Vergangenheit im Sinne einer schwarzen Herkunft (vgl. Guth 588). Milkman muß mit seinem Wissen über die Vergangenheit aktive Arbeit leisten, um den Mythos neu erschaffen zu können. Diese Wiederschaffung der vergangen Tat benötigt ein Bewegung Milkmans über die wortwörtliche Bedeutung der Vergangenheit hinaus. „[R]eclamation involves reaching beyond the letter of the past to the spirit that moves it [...] and that, continually reconvened and shaped anew, provides the key to cultural continuity within a changing world“ (ebd. 589).

Diese aktive Vergangenheitsarbeit ist einer von Morrisons wichtigen Beiträgen zum Mythos, hier offenbart sich die Funktion der Anpassung an die heutige Zeit. Dabei verzichtet Morrison auf eine stark konventionelle Deutung im Sinne einer fundierenden oder kontrapräsentischen Funktion. Vielmehr gelingt es ihr, die Konvention in Frage zu stellen und neue Aspekte an den Mythos zu heften, ihn zu wandeln und anzupassen: „The novels (as opposed to folklore collections) function as dynamic sites for contextualizing this legend, and for questioning previous versions of the legend as they have existed in cultural memory and in recorded folklore histories“ (Walters 4). Morrison findet in *Song of Solomon* eine Ausrichtung des Mythos auf neue Aspekte, die Legende ist in entscheidenden Aspekten verändert worden, quasi eine erneuerte Version der traditionellen Erzählung. So sieht Susan L. Blake Morrisons Version als Entpolitisierung des Mythos, da Milkmans Suche nach seinen Ursprüngen in einem Paradox endet. Seine Suche bringt ihn seinen Vorfahren zwar näher, rückt ihn aber andererseits als mythischen Helden vom Rest der Gemeinschaft ab. Seine Lektion, Vergangenheit und Herkunft zu ehren und Verantwortung für seine Taten zu zeigen, wird durch Solomon untergraben, da dieser auf dramatische

Weise das Prinzip verletzt, welches Milkman gerade erlernt hat (vgl. Blake 80). Somit setzt Morrison eine familiäre Gewichtung des Mythos, sie bezieht sich nicht auf eine durch politische Erfahrungen geeinte Gemeinschaft, sondern auf einen Konflikt der Identifikation mit entweder der politischen oder der persönlichen Verbindung. Für Morrison ist die persönliche Ebene der Vergangenheit, die Ebene der Herkunft wichtiger, als die politische, alle Schwarzen verbindende Ebene, weil diese Ebene mit der Entwicklung der Zeit verloren gegangen ist. Laut Blake ist politische Gemeinschaft nicht nur irrelevant, sondern pervers, da Milkmans Gegner nicht mehr die Weißen sind, sondern sein sogenannter Bruder (vgl. ebd. 82). Eine ähnliche Deutung nimmt auch Michael Awkward vor, wenn er behauptet, dass die traditionelle Erzählung (z.B. Lester) eine kommunal bestärkende Natur besaß, während Morrison's Variante die individuelle Natur des mythischen Fluges hervorhebt (vgl. Awkward 484).

Der Individualisierung des Mythos entgegen steht die Lesart, insbesondere im Schluß des Romans eine positive, gemeinschaftbildende Bedeutung zu sehen: „I disagree that this is the effect of the changed emphasis because in the novel, Milkman flies in the direction of Guitar, toward him in fact. Morrison's emphasis is on Africa as home – on the return home” (Mobley 1991: 128). Milkmans Flug ist nicht einsam, nicht individuell, sondern kommunal: „Milkman, who by his initiation into community now embodies that community, leaps not into the void but into the 'arms of his brother.' Such a death would be a healing sacrifice of love for Guitar” (C.C. Lee 59). Durch Morrisons vielschichtige Verwendung des Motivs Fliegen gelingt es weitere Lesarten zu finden. So verbindet Morrison schon früh das Fliegen mit der Imagination des kleinen Milkman: „To have to live without that single gift saddened him and left his imagination so bereft that he appeared dull“ (9). Nicht nur die physikalische Tat repräsentiert Freiheit, auch die kreative Natur des Geistes und seines ‚Höhenfluges‘ kann durch Erkenntnis zu Freiheit führen. Somit wird aus der physischen Freiheit ebenfalls eine symbolische Freiheit: „the liberation signified by flight becomes an act of self-creation rather than simply escape – one can fly without leaving the ground” (Krumholz 1993: 556). Diesen Gedanken vertieft Morrison in Pilate, die ihre Freiheit, ihren Flug, schon immer in ihren Gedanken gefunden hat. Milkman ist es, der nach Pilates Tod zu der lakonischen Erkenntnis kommt: „Without ever leaving the ground, she could fly“ (336). Wie an den diversen Lesarten zu sehen ist, geht es Morrison in ihrer Variante einerseits um die Freiheit des Individuums, aber andererseits auch um die Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft. Beide Aspekte sind zentral, nicht voneinander trennbar und werden durch die Bearbeitung stärker im Mythos hervorgehoben. Morrison versucht im Roman eine Verhandlung von moralischer Handlungsgewalt und Selbstbestimmung, was

dem Mythos für die heutige Zeit eine lebensbeeinflussende Funktion zukommen und ihn über die konventionelle Zitathaftigkeit hinauswachsen läßt. Ihre Lesart des Mythos bestätigt nicht einfach die Handlungen der Vergangenheit, sondern entdeckt neue Aspekte an ihm. Morrison unterstreicht die Diskrepanz von individueller Freiheit und kommunaler Verantwortung.

Im ursprünglichen Mythos findet sich kein Verweis auf eine solche kommunale Verantwortung, zumindest nicht uneingeschränkt gegenüber allen Mitgliedern der Gemeinschaft. Der Mythos richtet sich konkret an die Afrikaner, nicht an ihre Nachkommen. Der Makel der Geburt im Land der Unterdrückung ist allgegenwärtig. Im Gegenzug hat Morrison sich in ihrer Variante stark auf das bezogen, was im ursprünglichen Mythos ausgelassen wurde, auf das Leid derjenigen, die zurückbleiben mußten. Dabei ist dieses Leid schon in der Struktur des Mythos selbst angelegt, wie Wendy Walters bemerkt: „[e]ach tale must have leaving structured into it: for it is certainly not the dominant culture [...] who will pass on this legend of resistance to future generations. Some slaves must always be left behind to tell the tale” (Walters 19). Es ist im ursprünglichen Mythos inhärent, dass die Geschichte erzählt werden muß, doch es gelingt erst in *Song of Solomon*, sich dieses Schicksals bewußt zu werden. Es ist gerade dieses Element der Handlungskette, das Morrison einer Revision unterzieht, und dem sie somit zu Aufmerksamkeit verhilft. Morrison verweist bereits im Epigraph auf diese erweiterte Bedeutung, ohne den zentralen Aspekt dabei direkt zu benennen: „For fathers may soar / And the children may know their names.“ Die zurückgelassenen Kinder können zwangsweise nur von ihren Müttern die Namen erfahren, die orale Weitergabe von Informationen wird zum zentralen Aspekt nicht nur des Mythos. „The ability to recall, through oral narrative, tales of escape and resistance provided the slave community with psychic freedom, a cultural protection from total domination” (Metting 148). Es wird deutlich, dass die Verantwortung für die Kinder in den Händen der Mütter liegt und mit Hilfe der mündlichen Überlieferung ausgeübt wird:

It is evident that the tales of the Flying Africans and the stories of endurance and strength in the face of slavery and oppression, as well as the values of the African communities from whence they came, have been encapsulated in the orature of the women. (Wilentz 1997: 114)

Morrison verweist in *Song of Solomon* auf die, von den Männern unbedachten Folgen des Verlassens, auf das Leid der Frauen und Kinder, die zurückbleiben. In der Literaturkritik wurde diese Verschiebung der mythischen Bedeutung allgemein als Verweis auf das Fehlverhalten der Männer gelesen, denn durch Solomons zelebrierten Flug wird gleichzeitig Rynas Wahnsinn und die Vaterlosigkeit seiner einundzwanzig Söhne hervorgehoben (vgl. T. Harris 106). Jill Matus sieht jedoch Solomons Flug von Morrison nicht verurteilt, seine

Gründe seine unanfechtbar und die Art der Flucht sei so spektakulär, dass sie Ehrfurcht und Anbetung auslöse (vgl. Matus 79). Allerdings lässt Morrison eben diese Mythologisierung des Verlassens nicht zu, ohne auf die Nebenwirkungen zu verweisen. „Flying, then, becomes a selfish celebration of the freedom of an individual judged against the enslavement of twenty-two people” (T. Harris 106). Solomons mythischer Akt wird nicht nur ein Symbol der Transzendenz und der Flucht, sondern offenbart auch seine Hinterlassenschaft von Trauer, Verlust und Vergessen (vgl. Matus 74). Doch nicht nur Solomon fungiert als Beispiel dieser zweiten, dunklen Seite des Mythos; in Milkman wiederholen sich Handlung und Folgen, denn Hagar's Geschichte ist eine offene Parallele zu Ryna mit all ihren tragischen Implikationen. Milkman folgt also unwissentlich dem mythischen Vorbild, inklusive des Teils seines Vorfahren vorhanden, der ihn seine Familie zurücklassen lässt, bis zu dem Zeitpunkt, da ihm seine Verantwortung von Pilate schmerzhaft deutlich gemacht wird. Als er nach einem Schlag mit einer Flasche wieder zu sich kommt, realisiert er sein Vergehen: „[w]hile he dreamt of flying, Hagar was dying“ (332). Erst jetzt wird Morrisons Umdeutung vollständig sichtbar, denn Milkman, der amerikanische Nachkomme des *Flying African*, erlernt das Fliegen durch die Verbindung von mythischen Taten mit deren gänzlich realen Konsequenzen für die Gemeinschaft. Somit kann der gewandelte Mythos als warnende Mär gelesen werden, deren Funktion es ist, den im Westen so verbreiteten Standard des aus einem Stück gegossenen Selbst zu benennen und gleichzeitig zu revidieren (vgl. Mobley 1991: 129).

Es entspricht der Revision einer kulturell hegemonialen Stellung des Europäischen, dass Morrison in *Song of Solomon*, wie am Eingang des Abschnitts erwähnt, nicht nur auf den Ikarus-Mythos zurückgreift, sondern auch den afro-amerikanischen Mythos des *Flying African* als Basis ihrer Mythopoesie verwendet. Hinzu kommt jedoch noch eine dritte Ebene, die allerdings bislang nur von Missy Dehn Kubitschek aufgezeigt und kritisch bewertet worden ist: die Ebene einer indianischen Deutung des Textes. Kubitschek liest Freiheit nicht notwendigerweise bedingt durch *flight from*, also Flug und Flucht von etwas fort, sondern als spirituelle Erfahrung des Landes selbst:

American Indian myth suggests, on the other hand, that the place itself is not oppressive but sacred. One does not fly away from a land but up from it. Freedom does not depend upon leaving a place but on being in harmony with the whole of creation. (Kubitschek 89).

Insbesondere Pilates harmonische Naturverbundenheit und ihre Wanderungen über den Kontinent lassen eine solche Deutung zu. Milkmans Ausspruch, dass Pilate fliegen konnte, ohne den Boden zu verlassen, ist der letztliche Beleg dieser Haltung. Und so liest Kubitschek in der Verbindung aus *native*- und afro-amerikanischen Einflüssen, repräsentiert in

Pilate, eine dritte, spirituelle Deutung des Fliegens. Als Pilate stirbt, ist es ein Vogel, der sich symbolisch ihres Namens bemächtigt und dadurch den Kreis schließt. „The glint of Pilate’s earring draws an ancestral spirit to her grave, so that she is welcomed into the spirit world. [...] Singing Bird, Pilate’s mother, has returned to claim her child. Living ancestors welcome a living Pilate into a sacred landscape” (Kubitschek 90). Sicherlich bedarf diese Deutung einer genaueren Analyse, doch erscheint sie im Lichte von Morrisons Vielseitigkeit und mythopoetischer Wandelbarkeit nicht unwahrscheinlich. Am Beispiel der zentralen Metapher des Fliegens wird diese Variabilität sehr deutlich ausgespielt und zum Zwecke eines Konventions-bruches und einer Erweiterung der Funktionalität von Mythen genutzt.

3.2.2.2. Der Mythos von der Freiheit im Norden

Der Mythos des Fliegens mit seinen Implikationen von Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstbestimmung findet sich in allen Bereichen der kulturellen Leistung der afro-amerikanischen Gesellschaft. Er repräsentiert einen der wichtigsten und einflußreichsten gelebten Mythen, den es laut Morrison abzustauben gilt, um zu hinterfragen, was er für das Leben heutzutage noch an Bedeutung hat. Er steht dabei in enger Verbindung mit einem weiteren Mythos, der ähnliche Funktionen hat und teilweise eine starke Übereinstimmung der Motive aufweist: dem Mythos von der Freiheit des Nordens. Was für die afrikanischen Sklaven zu Beginn der Diaspora die Sehnsucht nach der Heimat war, war für die amerikanischen Nachkommen die Sehnsucht nach der vermeintlichen Freiheit in den Nordstaaten. Es ist also nicht verwunderlich, wenn die von ihrer traditionellen Herkunft getrennten Sklaven sich nicht zurück nach Afrika orientierten, sondern vielmehr die Berichte über in den Norden entkommene Sklaven zu mythischen Bildern stilisierten. „Tales of slaves running away to the North or Canada and becoming legendary in their escapades led to the creation of the myth of the North as a freer place for black people“ (T. Harris 3). In der afro-amerikanischen Literatur gilt daher eine archetypische Bewegung von Süden nach Norden: eine Bewegung weg von den ländlichen Gegenden des Südens in die reichen, städtischen Gebiete des Nordens. Diese Bewegung von Süden nach Norden war dabei repräsentativ einer mythischen Initiation in ein eigenständiges Leben, das aus den Sklaven freie Menschen machen sollte: „the myth informing their actions invariably pictured the North as the freer place, where money was plentiful and liberty unchallenged. So they usually went north, to that earthly land of milk and honey“ (T. Harris 96).

Missy Dehn Kubitschek verweist dazu auf Robert B. Steptos narrative Untersuchungen in Bezug auf afro-amerikanische Literatur in seinem Buch *From Behind The Veil*. Stepto hat zwei unterschiedliche Muster nachgewiesen, die diesen Mythos behandeln, nämlich Aufstieg und Immersion (vgl. Kubitschek 80). In den Erzählungen des Aufstiegs geht es um Menschen, die den Süden der Sklaverei verlassen, im Norden mit einer vergleichsweise freien Gesellschaft konfrontiert sind und sich dieser dominanten Kultur durch eine kulturelle Literalität („*literacy*“) anpassen müssen. *Literacy* meint hier jedoch nicht bloße Schriftkunde, sondern das Erlernen aller kulturellen Elemente, was aus dem ehemaligen Sklaven dann mit den Worten Steptos einen „articulate survivor“ (zitiert ebd.) macht. Catherine Carr Lee bestätigt diese Tendenz der Bewegung aus dem provinziellen hin zum städtischen Leben, die es dem jungen Menschen erlaubt den Beengungen der Vergangenheit zu entkommen, um sich selbst als ausserhalb der Zeit und Konventionen agierendes Individuum neu zu erschaffen (vgl. C.C. Lee 44). Doch der *articulate survivor* hat mit eigenen Problemen zu kämpfen, die durch die Trennung von seiner ursprünglichen Kultur ausgelöst werden. Der Preis, den es zu zahlen gilt, ist eben diese Trennung des neuen Individuums von seinen Wurzeln und die Initiation in der egoistischen, einschränkenden Welt des Nordens. Der hier anzutreffende Individualismus löscht jegliche Erinnerung an den Süden aus und zerstört somit seine geistige und moralische Identität (vgl. C.C. Lee 44).

Im Gegensatz zum Aufstieg geht es bei der Immersion um eine Art Umkehrung des Prozesses und somit auch eine Umkehrung des Mythos. Der *articulate survivor* verlässt die Isolation des Nordens, um in der schwarzen Gemeinschaft des Südens eine kommunale Literalität zu erlangen, und wird somit zu dem, was Stepto einen „articulate kinsman“ nennt (vgl. Kubitschek 80). Der Süden repräsentiert hierbei eine Verbindung zu den Wurzeln, zur Herkunft Afro-Amerikas und zu dem Ort, an dem die eigenen Wurzeln am stärksten sind (vgl. Wilentz 1997: 124). Eine Bewegung zurück in den Süden bedeutet also auch immer eine Bewegung zurück zu den Ursprüngen der afro-amerikanischen Gemeinschaft, aus dem Überlebenden wird wieder ein Verwandter. Zwar hat er nun den Status eines vollwertigen Mitgliedes in der Gemeinschaft, doch auch hier sind Probleme inhärent, denn die afro-amerikanische Gemeinschaft ist versklavt und unterdrückt. In der Literatur wird somit ein schreckliches Dilemma dargestellt, bei der entweder individuelle Freiheit ohne sinnstiftenden Kontext oder aber Mitgliedschaft in einer unfreien Gesellschaft zu Wahl stehen. Sowohl Aufstieg als auch Immersion offenbaren einen Mangel, beide sind lückenhaft und bieten keinen Ausblick auf eine vollständige Freiheit.

Morrison greift diese Gedanken auf und läßt in *Song of Solomon* beide Erfahrungen zu. In Macon Dead verweist sie auf das Aufstieg-Muster. Er flieht vor der Unterdrückung aus dem Süden, verliert jeglichen Bezug zu seiner Herkunft und nimmt die egoistischen Werte der urbanen, weißen Mittelklasse des Nordens an. Er hat sich kulturelle Literalität angeeignet, was mit dem Verlust der ursprünglichen, traditionellen Werte einhergeht. Mrs. Bains, Guitars Großmutter, kommentiert diesen Verlust wie folgt: „A nigger in business is a terrible thing to see“ (22). Milkman scheint dem selben Verlust zu erliegen; bis zum Alter von 32 Jahren nimmt er die Werte seines Vaters an und entwickelt keine eigene Persönlichkeit. Erst als sich das verwöhnte, moralisch verarmte Stadtkind auf den Weg nach Süden macht findet Milkman Stück für Stück zurück zu Herkunft, Tradition und somit zu seiner Identität. Morrison invertiert den Mythos der traditionellen Reise zur Freiheit, um eine Versöhnung der beiden Muster Aufstieg und Immersion herbeizuführen. Milkman kehrt im Sinne der Immersion zurück nach Süden und findet dabei Einzug in eine Gemeinschaft, die keineswegs versklavt und unterdrückt zu nennen ist. Vielmehr reist Milkman nach Süden, um von dort das Wissen nach Norden mitzunehmen. Die Immersion findet also ohne örtliche Begrenzung statt, sowohl als Verbindung mit der südlichen Gemeinschaft durch Annahme der dort geltenden Werte und Traditionen, als auch in der freien aber traditionsfremden Gemeinschaft des Nordens, der Milkman etwas mitbringt. Sein Geschenk an den Norden besteht aus Dingen, die er nur in seinem Kopf transportieren kann: seine Selbsterkenntnis und sein Verständnis für die gemeinschaftliche und persönliche Vergangenheit (vgl. T. Harris 96). Auf diese Weise wird der Mythos Aufstieg / Immersion umgekehrt und um die Ebene der Verschmelzung erweitert, Freiheit liegt für Milkman in seinem Leben im Norden, erweitert durch das Wissen um seine Herkunft aus dem Süden. Er muß in den Süden, um das zu finden, was verloren geglaubt war, nämlich eine „heritage common to practically all Black families in America, the rural South of fable and legend“²⁹. Somit beweist Morrison auch hier, dass der gelebte Mythos nicht nur konventionelle Funktionen erfüllt, sondern auch neue Interpretationen zuläßt und geradezu herausfordert. Sie stellt sich gegen die binäre Wahl aus Entfremdung oder Unterdrückung und zeigt einen Weg aus dem Dilemma auf. Dabei handelt es sich nicht um das versprochene Schlaraffenland des Nordens, sehr wohl aber um eine erstrebenswerte Lebensperspektive. Milkmans Weg führt zum Einklang mit Gemeinschaft und Tradition ebenso wie zu Freiheit und Individualismus.

²⁹ Samuel Allen, zitiert aus McKay 31.

3.2.3. Neuer Mythos

In den vorigen Abschnitten hat sich gezeigt, dass Morrison sowohl historische als auch gelebte Mythen als Grundlage einer eigenen Diskussion nimmt und diese dann ihren Bedürfnissen und Aussagen anpaßt. Die historischen Mythen dienen Morrison dabei als Reflektionsebene, an der ihre Geschichte sich brechen läßt und deren Vielzahl an unterschiedlichen Deutungen eine konventionelle Lesart von Intertextualität verweigert. Die gelebten Mythen dienen eher dem Bezug auf die heutige Zeit und der fundierenden bzw. kontrapräsentischen Funktion von Mythen. Zu diesen Funktionen lassen sich Alternativen aufzeigen, wie die Mythologie noch heute eingesetzt und gewandelt werden kann. Gelebte Mythen verdeutlichen die Einflußnahme der Mythologie auf das Jetzt, aber auch den umgekehrten Prozeß, nämlich der Reaktivierung und Umwandlung der Mythologie durch das Jetzt. Diese rückfließende Prägung der Mythen durch die Variation im Roman ist es auch, die Morrison insbesondere in Bezug auf neue Mythen erreichen will. Neue Mythen sind meist durch ein mediales Bild geprägt, sie repräsentieren von der Masse angenommene Meinungen und sind somit schwer zu verändern.

Morrison verdeutlicht beispielsweise in *The Bluest Eye* den Einfluß medialer Mythen wie dem Schönheitsideal auf die afro-amerikanische Gemeinschaft. Sowohl Polly als auch Pecola Breedlove werden Opfer eines für sie niemals zu erreichenden Idealbildes. Der Mythos der Schönheit, stilisiert in blonden Haaren, blauen Augen und weißer Haut, ist für sie nicht erreichbar. In *Song of Solomon* greift Morrison dieses Thema wieder auf, ohne es in den Mittelpunkt zu rücken. Die antithetische Geschichte von Hagar bedeutet einen radikalen Bruch mit der Queste des männlichen Helden Milkman und verweist damit auf die Wichtigkeit der Episode. Hagar verzweifelt nach dem letzten Mordversuch an Milkmans Gleichgültigkeit und sieht ihr Versagen nicht im Emotionalen, sondern im Schönheitsideal, das sie nicht erreichen kann. Morrison versieht Hagar zuvor bereits mit einem ironischen Verweis auf „Goldilocks“ (135), was sie selbst durch deren moralische Verwandschaft begründet: „[L]ike Goldilocks, a house-breaker if ever there was one, [Hagar] is greedy for things, unmindful of property rights or other people's space“ (Morrison 1984a: 387). Hagar ist emotional sowohl ignorant als auch verunsichert. In ihrer verzweifelten Suche nach einem Grund für Milkmans Zurückweisung entdeckt sie den Fehler nicht in ihrem Verhalten, sondern in einem mythisch idealisierten Bild von Schönheit, dem sie nicht genügt: „No wonder he didn't want me. I look terrible“ (308) und „He likes silky hair. [...] He don't like hair like mine. [...] Silky hair the color of a penny“ (315). In ihrem Wahn, dem Schönheitsideal entsprechen zu wollen, verfällt sie in einen Kaufrausch, ver-

zweifelt völlig an ihrem Aussehen und stirbt schließlich an den Folgen eines Fiebers. Morrisons Kommentar zum Mythos der Schönheit ist in *Song of Solomon* zwar nicht zentrales Thema, aber die strukturelle Heraushebung durch den Bruch der Heldenerzählung zeigt die Bedeutung auf, die dennoch darin liegt. Der Glaube an einen solchen neuen, von medialer Meinungsmache geprägten Mythos ist gefährlich, es handelt sich hier um falsche Mythen, die die Realität reduzieren, fehl interpretieren und verzerren (vgl. Davis 336).

Einen anderen weitverbreiteten Mythos greift Morrison in *Song of Solomon* aus einem vorherigen Werk auf. Der Mythos der Geschlechterrollen, der in *Sula* im Mittelpunkt steht, wird hier mit anderem Schwerpunkt wiederholt, so dass für *Song of Solomon* hinsichtlich männlicher Rollen Linda Krumholz' Kommentar zu weiblichen Rollen in *Sula* ebenso gilt: „the novel shakes loose clear definitions between the good and the evil [wo]man and thereby offers the possibility of subversion of and liberation from the confining myth“ (Krumholz 1993: 554). Morrison betreibt in ihrer Darstellung patriarchischer Strukturen eine Gegenmythologie, die als alternative Interpretation gelesen werden kann oder aber den Raum für Anzweiflung und Diskussion von Definitionen zulässt, was wesentlich dem Prozess von Selbsterkenntnis und –erschaffung dienlich ist. Diese Neubewertung der Geschlechterrollen sieht Rolland Murray als Kommentar zum Moynihan Report von 1965, da die in *Song of Solomon* vorkommenden Beispiele von Männlichkeit keinesfalls als Ideal eines Patriarchats zu gelten haben. Der Roman demonstriert die patriarche Fehlleistung, einen emanzipatorischen Raum zu schaffen, sowohl öffentlich, als auch privat (vgl. Murray 123). Der Report, der den Untertitel „The Negro Family: The Case for National Action“ trug und damals zu hitzigen Diskussionen führte, verband ein Auftreten von Gewalt, Drogenmißbrauch und allgemeinen sozialen Problemen in der afro-amerikanischen Gesellschaft mit der häufigen Abwesenheit der Väter. Eine solche Bestätigung der typischen Familiensituation sieht Murray als fragwürdig und in *Song of Solomon* als ironisch kommentiert. Keine der patriarchischen Rollen funktioniert als Idealbild, der Mythos der Kernfamilie wird untergraben. Die Institution Familie als traditionelles Wesenselement der westlichen Gesellschaften wird ihrer Funktion beraubt. Die Deads sind nicht in der Lage ihre Kinder zu erziehen, ihnen Werte zu vermitteln – das Patriarchat versagt. Stattdessen rückt Morrison den Drei-Frauen-Haushalt, wie in *Sula*, in den Mittelpunkt der Erziehung und demonstriert damit die Inkompatibilität der allgemeingültigen Annahmen über die Beschaffenheit des Lebens in der afro-amerikanischen Gemeinschaft.

In diesem Mythos einer idealen Familiensituation inhärent und im Moynihan Report als Ursache für viele Mißstände benannt, ist einer der wesentlichen amerikanischen Geschlechtermythen: Männer suchen ihre Freiheit und Individualität in der Flucht vor den

Begrenzungen der Gesellschaft (vgl. Krumholz 1993: 555), während Frauen üblicherweise als die machtlosen Opfer der männlichen Abwesenheit dargestellt werden. Somit entsteht ein gravierender Unterschied zur Darstellung des euro-amerikanischen Mannes, der im Gegensatz zum afro-amerikanischen Mann nicht etwa als gewalttätig oder abwesend, sondern bei gleicher Verhaltensweise als heroisch gilt. Morrison verweigert sich dieser Stigmatisierung des afro-amerikanischen Mannes. Wie bereits im Abschnitt über den Mythos des *Flying African* festgestellt wurde, gibt es für Morrison gute Gründe für *flight*. Sie selbst sagt in einem Interview über das Verschwinden der Männer: „that has always been to me one of the most attractive features about black male life. I guess I’m not suppose [sic] to say that. But the fact that they would split in a minute just delights me”³⁰. Somit verschafft Morrison dem männlichen Mangel einen positiven Spielraum, sie zelebriert die Unabhängigkeit, Gesetzlosigkeit und Selbsterschaffung, die durch die Flucht repräsentiert werden (vgl. Krumholz 1993: 556). Es ist eine Aufwertung des Mythos Männlichkeit die Morrison in *Song of Solomon* hineinschreibt: „Milkman’s desertion of Hagar, then, honors the tradition of the man’s prerogative: to escape domestication, to fly from responsibilities, in the name of self-fulfillment or self-discovery or self-indulgence” (Brenner 18). In diesem Sinne kann Morrisons revisionistischer Kommentar als trostspendender Mythos gelesen werden: Männer mögen zwar gehen, tun dies aber aufgrund der unerträglichen Zwänge, die ihnen die Gesellschaft auferlegt.

Morrisons Revisionen sind Teil einer dialektischen Beschäftigung mit den Konventionen, die wir an Literatur stellen. Wie in den vorhergegangenen Kapiteln gezeigt wurde, verwendet Morrison unterschiedliche Sprach- und Weltsysteme, um die Konventionen von Literalität und Weltbezug durch Sprache ebenso aufzubrechen, wie die Zitathaftigkeit von Mythen oder deren Funktion in heutiger Literatur und Lebenswelt. In Bezug auf gelebte Mythen ist dabei schon auf den Zusammenhang mit afrikanischer Kosmologie hingewiesen worden, die unter anderem einen starken Einfluß auf die Lesart des Endes des Romans ausübt. Im nächsten Kapitel soll nun anhand des literarischen Stils des magischen Realismus aufgezeigt werden, welchen Einfluß afrikanische bzw. afro-amerikanische Weltsicht auf den Roman hat und wie Morrison diese Kosmologie dazu nutzt, wiederum die Konventionen ihrer Leserschaft zu erschüttern. Hierzu bedarf es erst einmal einer Definition des Begriffes ‚Magischer Realismus‘, der keineswegs klar abgegrenzt ist, um danach eine Analyse der literarischen Methoden dieses Stils am Roman vornehmen zu können.

³⁰ Morrison in einem Interview mit Robert Stepto; zitiert aus Wegs 168.

4. Magischer Realismus

Am Anfang nahezu jeder Arbeit über magischen Realismus steht ein Disput. Ein Disput um Begrifflichkeiten und Definitionen, ein Disput über die Grenzen eines Genres, seine In- bzw. Exklusivität und somit über den akademischen Status, den es genießt. So spricht Michael Scheffel von einer „offensichtliche[n] Inflationierung des Begriffes“ und unterstellt der Literaturwissenschaft, „den Terminus ohne Rücksichten auf historische und kulturelle Grenzen mit einer bunten Mischung von Autoren und Werken in Verbindung gebracht“ (Scheffel 1) zu haben. Um sich nicht im Netz einer weitschweifenden Debatte zu verfangen, erscheint es daher sinnvoll, die gegensätzlichen Auffassungen erst einmal zu benennen und dann eine für diese Arbeit sinnvolle Position zu beschreiben.

Die Debatte um den Begriff ‚magischer Realismus‘ wird an einer Vielzahl von Fronten geführt: sei es die geographische Begrenzung des Begriffs auf Lateinamerika, sei es seine sozio-politische Begrenzung auf postkoloniale Studien, sei es die thematische Abgrenzung von Surrealismus und Fantastik oder aber gar die Frage, ob magischer Realismus ein Genre, ein narrativer Modus oder im Extremfalle sogar eine epistemologische Kategorie sei. Um die einzelnen Positionen besser zu benennen, erscheint es daher angebracht, mit einem kurzen Exkurs zur Begriffsentstehung zu beginnen.

4.1. Magischer Realismus: Geschichte und Verwendung

In dem einzigen deutschsprachigen Buch zu dem Thema ‚Magischer Realismus‘, einer zur Veröffentlichung überarbeiteten Dissertation, versucht Michael Scheffel dem Begriff „zunächst ein[en] Ursprung zuzuweisen und die Geschichte seiner verschiedenen Verwendungsweisen zu rekonstruieren“ (Scheffel 5). Es gilt in der Forschung als erwiesen, dass der Begriff ‚magischer Realismus‘ von Franz Roh 1925 in seinem Artikel „Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei“ erstmals verwendet wurde, doch Scheffel verweist auf Rohs Artikel „Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus“ von 1923 als erste Erwähnung des Begriffes. In diesem Artikel spricht Roh vom magisch-realistischen Prinzip, „Gegensätzliches ‚magisch‘ zu einer neuen [...] Totalität“ (Scheffel 8) zusammenzufügen. Im zweiten Artikel (von 1925) setzt Roh den Begriff magischer Realismus zögerlicher ein und be-

schreibt die Verbindung aus Magie (im Gegensatz zur Mystik) und Realität dadurch, dass die Magie „nicht in die dargestellte Welt *eingeht*, sondern sich hinter ihr zurückhält“³¹.

Rohs Einfluß auf lateinamerikanische Literaturkreise ist unbestritten und da nur der Artikel von 1925 ins Spanische übersetzt und 1927 durch das Magazin *Revista de Occidente* im spanischsprachigen Raum zur Verbreitung gebracht wurde, erscheint eine Vernachlässigung des Haider-Artikels hier noch sinnvoll. Andererseits verweist Scheffel jedoch auch auf ein unabhängiges Auftreten des Begriffs in der Zeitschrift *Novecento* („900“) im Herbst 1926, diesmal im Zusammenhang mit Literatur und nicht mit Malerei, der bei den meisten Kritikern keine Erwähnung findet. Der italienische Schriftsteller Massimo Bontempelli fordert hier die europäischen Literaten auf, eine „géometrie spirituelle“³² zu schaffen, indem sie „wieder neue Mythen und Legenden [...] erfinden“, die jedoch nicht aus „arbiträrer Phantastik“, sondern vielmehr aus der „prosaische[n] Welt des Alltags“ (Scheffel 14) stammen sollen. Hier sei eine „Wirklichkeit voller Geheimnisse und Abenteuer“ (ebd.) zu finden. Scheffel situiert somit magischen Realismus als von „zwei Vätern“ (ebd. 16) geprägt und unterschiedlich angewandt. Einerseits „zur klassifizierenden Beschreibung der nachexpressionistischen Malerei verwendet,“ andererseits „als programmatische Überschrift für ein bestimmtes Konzept der modernen Literatur“ (ebd.). Aus dieser doppelten Vaterschaft ergibt sich somit eine Diskrepanz in der Genese des Begriffs, die bis heute nachhallt und es unmöglich macht, eine eindeutige Festlegung durchzuführen.

4.1.1. Lateinamerika

Als nächster wichtiger Schritt in der Entwicklung des magischen Realismus gelten die Arbeiten der lateinamerikanischen Literaten Alejo Carpentier (1949) und Angel Flores (1955), die den Begriff variieren bzw. adaptieren, um Lateinamerika zu literarischem Ansehen zu verhelfen. Carpentier verändert dazu den auf Malerei bezogenen Begriff magischer Realismus in seinen eigenen Terminus „the marvellous real [*lo real maravilloso*]“ (Carpentier 1949: 84) und beschreibt damit eine spezielle Sichtweise auf die Welt, die sich in einem Erzählstil niederschlägt und speziell in Lateinamerika zu finden sei. Carpentier argumentiert, dass das Reale in Lateinamerika *maravilloso*, also erstaunlich, und im Gegensatz zum Wunderbaren im Surrealismus nicht durch Tricks herbeigeführt sei. Er beschreibt das Wunderbare in Lateinamerika als Teil der Realität, als unerwartete Veränderung der Realität, als privilegierte Offenbarung oder ungewöhnliche Einsicht in die

³¹ Franz Roh (1925) deutsche Ausgabe zitiert aus Scheffel: 9. Englische Übersetzung in Lois Parkinson Zamora / Wendy B. Faris (1995). Hervorhebung bei Scheffel.

³² Zitiert aus Scheffel 13. Bontempelli ist Italiener, die Zeitschrift erschien aber in französischer Sprache.

aussergewöhnliche Fülle der Realität (vgl. Carpentier 1949: 86). In dieser Bereicherung des Realen sieht Carpentier eine ureigene Qualität des Lateinamerikanischen, die sich schon in der Geschichte abzeichnet: „After all, what is the entire history of America if not a chronicle of the marvellous real?“ (ebd. 88) Somit gelingt es Carpentier in seinem Artikel, die literarische Produktion Lateinamerikas vom europäischen Surrealismus abzugrenzen und auf der Weltkarte der Literatur mit einem eigenständigen Begriff zu etablieren.

Einen ähnlichen Versuch unternimmt Angel Flores, der jedoch weniger eine Abgrenzung zu bestimmten anderen Genres betreibt als vielmehr eine Aufwertung der lateinamerikanischen Literatur als Ganzes. Der Kritiker Dudley Fitts hat diese als unausweichlich zweitklassig³³ betitelt und Flores beschreibt im Gegenzug dazu einen Trend, den er magischen Realismus nennt und der sich durch die Vermischung von Realismus und Fantastischem auszeichnet (vgl. Flores 111f.). Die Schreiber dieses Trendes sind nach Flores' Überzeugung eigenständig und innovativ: „meticulous craftsmen all, one finds in them the same preoccupation with style and also the same transformation of the common and the everyday into the awesome and the unreal“ (ebd. 114). Somit widerspricht der Trend Fitts' Einschätzung, dass alle lateinamerikanische Kunst sich durch Unfähigkeit, Unsicherheit und den Drang zur Imitation definiere.

Zusammenfassend können Carpentier und Flores als erste Vertreter in einer langen Reihe von Kritikern gesehen werden, die magischen Realismus (oder auch wunderbaren Realismus [*lo real maravilloso*]) als literarischen Stil sehen und diesen in Lateinamerika verankern. In einem späteren Artikel führt Carpentier aus, dass nur die *criollo* [vermischte] Kultur diesen Stil hervorbringen konnte: „the awareness of being Other, of being new, of being symbiotic, of being a criollo“ (Carpentier 1975: 100). In diesem auserwählten Gebiet versteht sich der Mensch nach Uslar Pietri als Mysterium, das von realistischen Fakten umgeben ist: „A poetic prediction or a poetic denial of reality. What [...] could be called a magical realism.“³⁴ Hiernach definiert sich magischer Realismus erstens durch seine aus der amerikanischen Realität hervorgehende Thematik und zweitens durch die Art und Weise, wie diese Thematik umgesetzt wird. Diese Sichtweise von magischem Realismus als enggefaßtem Begriff für einen lateinamerikanischen Stil folgen noch heute Kritiker wie María-Elena Angulo oder Irlemar Chiampi³⁵, für die der Begriff einen Konflikt zwischen lateinamerikanischer und westlicher Kultur beschreibt. Das Oxymoron ‚Magischer Realismus‘ steht stellvertretend für das Ideologem des „mestiçagem“, also der Vermischung, das

³³ Dudley Fitts, *Hudson Review* 7, 3 (Herbst 1954). Vgl. Flores 1955: 111.

³⁴ Arturo Uslar Pietri, *The Literature and Men of Venezuela*, 1948. Zitiert aus Mellen: 13.

³⁵ vgl. Angulo (8 ff.)

als Synthese ohne Widersprüche, als Fusion der Rassen und gegensätzlichen Kulturen verstanden wird (vgl. Angulo 11).

4.1.2. Postkolonialismus

Eben diese Vermischung der Kulturen und die daraus resultierenden Widersprüche zwischen westlicher Kulturhegemonie und aufstrebender Identitätssuche in ehemaligen Kolonien machen sich Kritiker aus dem Gebiet der postkolonialen Studien zueigen. Ihre Argumentation ist ähnlich der der Romanisten Angulo und Chiampi, dass magischer Realismus entsteht, wenn vermischte Kulturen versuchen, eine Harmonisierung der Kulturen zu erreichen. Dies gilt aber nicht nur für die einst kolonialisierten Gebiete Lateinamerikas, sondern auch für ehemalige asiatische und afrikanische Kolonien. Brenda Cooper beschreibt die Ex-Kolonien der Dritten Welt als Zonen, in denen aufkeimende kapitalistische Entwicklung sich mit alten vorkapitalistischen Modellen vermischt (vgl. Cooper 15). Magischer Realismus lebt von diesem Übergang, dem Prozess der Veränderung und Mehrdeutigkeit und ist somit ein ideales Ausdrucksmittel dieser postkolonialen Gesellschaft, dieser hybriden Kulturmischung, an der die europäische Kultur zumindest einen Anteil hat (vgl. ebd. 17). Somit gelangt der literarische Modus zur postkolonialen politischen Antwort auf gegen den europäischen Rationalismus. Magischer Realismus wird zur Absage an die Selbstsicherheit europäischer Literaturmodelle wie dem Realismus.³⁶ Allerdings, so schränkt Cooper ein, befinden sich magisch-realistische Autoren immer in einer politischen Zwickmühle: „the ambiguity [...] of being implicated in the outlooks of ordinary people back home and also alienated from them culturally and distanced from them by privilege and global experience” (Cooper 19). Es scheint daher als künstlerischer Ausweg, die Hybridisierung der Kulturen aufzugreifen und so die politische Situation zu kommentieren: „A hybridity claimed to offer certain advantages in negotiating the collisions of language, race and art.”³⁷ Magischer Realismus wird hier zum Instrument mit ideologischer Wirkung, zum Vehikel für Anklage und Widerstand gegen monologische, politische und kulturelle Strukturen (vgl. Zamora/Faris 6). Die radikale Wichtigkeit des magischen Realismus macht Joan Mellen deutlich: „As a literary device it has allowed dissident ideas to emerge as couched in myth and legend and, hence, grants them a validity denied to them in social reality” (Mellen 63). Für Akademiker der postkolonialen Studien wie Brenda Cooper, ist dieser politisch-befreiende Aspekt zentral für magischen Realismus und macht ihn zum

³⁶ Vgl. Amaryll Chanady. IN: Mellen: 13.

³⁷ Timothy Brennan, 1989. Zitiert aus Cooper 20.

idealen künstlerischen Ausdruck nicht nur lateinamerikanischer, sondern auch afrikanischer oder asiatischer Autoren.

4.1.3. Postmoderne

Doch das Label ‚Magischer Realismus‘ ist keinesfall nur für Künstler einer kolonialen Gesellschaftsform bemüht worden. Vielmehr ist der Begriff wie bereits ausgeführt schon in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts von der Literatur Europas eingeführt und als literarisches Programm deklariert worden. Bontempellis Begriff wurde in Europa allerdings erst in den 40er Jahren von Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern aufgegriffen und zur endgültigen Verwendung geführt. Michael Scheffel kommt zu dem Schluß, das sowohl Johan Daisne für die flämische Literatur als auch zahlreiche deutsche Kritiker und Schreiber (u.a. Gerhart Pohl, Stefan de Winter) den Begriff verwendet haben, jedoch keiner zu eindeutigen und damit verlässlichen Definitionen gelangte (vgl. Scheffel 22-40). Der Begriff, der immer wieder als Verbindung zweier Gegensätzlichkeiten beschrieben wurde, z.B. als Traum und Realität bei Daisne (vgl. ebd. 22) oder Gegenständliches und Metaphysisches bei Pohl (vgl. ebd. 36), wird hier auf die unterschiedlichsten Autoren angewandt, von Franz Kafka über die Gebrüder Ernst und Friedrich Georg Jünger bis hin zu Günther Grass oder Herman Kasack.

Eine deutlichere Positionierung des Begriffes findet in der westlichen Literaturwissenschaft erst mit dem Einzug der Postmoderne statt, die den Begriff in sich aufnimmt und ihm zu neuem Auftrieb verhilft. Insbesondere Forscher aus dem Bereich der Komparativistik wie Wendy B. Faris sehen magischen Realismus nicht als lateinamerikanisches Phänomen, sondern als weltumspannende Strömung im literarischen Fluss der Postmoderne (vgl. Faris 165). Und selbst lateinamerikanische Autoren, wie die Chilenin Isabel Allende unterstützen diese Theorie:

What I don't believe is that the literary form often attributed to the works of [...] Latin American writers, that of magic realism, is a uniquely Latin American phenomenon. Magic realism is a literary device or a way of seeing in which there is space for the invisible forces that move the world: dreams, legends, myths, emotion, passion, history. All these forces find a place in the absurd, unexplainable aspects of magic realism. [...] Magic realism is all over the world. It is the capacity to see and to write about all the dimensions of reality.³⁸

Theo L. D'haen führt den Gedanken einer besonderen Weltsicht weiter und kommt zu dem Schluß, dass magischer Realismus als Teil der Postmoderne sich durch eine bestimmte Position gegenüber der Welt definiert: „It is precisely the notion of the ex-centric, in the

³⁸ Isabel Allende, Interview in *New Perspectives Quarterly*, zitiert aus Mellen 149.

sense of speaking from the margin, from a place ,other' than ,the' or ,a' center, that seems to me an essential feature of that strain of postmodernism we call magic realism" (D'haen 194).

Und hier deutet sich eine Versöhnung der divergierenden Positionen an, denn sowohl der lateinamerikanische als auch der postkoloniale Schriftsteller befinden sich am Rande der kulturhegemonialen Zentren der westlichen Welt und zeichnen somit eine Sicht auf die Realität, die als ,nicht im Zentrum befindlich' beschrieben werden kann. Und selbst die deutschen bzw. flämischen Werke der frühen Nachkriegszeit, die von Pohl bzw. Daisne als magisch-realistisch bezeichnet wurden, erscheinen unter dieser Definition, wenn auch nicht im strikten Sinne postmodern, als sich vom im Nationalsozialismus vorherrschenden „Blut und Boden“ ebenso wie dem davor herrschenden Realismus distanzierend und somit ebenfalls als nicht im Zentrum befindlich (vgl. Guenther 59).

4.2. Eine Arbeitsdefinition

Nach dieser eingehenden Analyse der Begriffsgenese bleibt nun also die Aufgabe, eine praktikable Definition zu finden, die den unterschiedlichen Nutzungen des Begriffs gerecht wird, sie vereint und dadurch eine Arbeit am Text ermöglicht. Keinesfalls kann diese Definition erschöpfend sein, alle Nuancen des Genres erfassen und somit jedem Werk, jeder Epoche oder jeder Geographie gerecht werden. Dennoch können prototypische Elemente bestimmt werden, auf die in einer Textanalyse Bezug genommen werden kann. Da eine genaue Bestimmung dieser Elemente zu weitgesteckt für den Umfang dieser Arbeit ist, halte ich mich an die bereits vorgelegten Arbeiten von Wendy B. Faris, Patricia Hart und Brenda Cooper, die einen Querschnitt durch die unterschiedlichen Positionen darstellen.

Der Grundstein einer jeden Definition von magischem Realismus besteht in der Widersprüchlichkeit des Wortpaares selbst. Das Oxymoron liegt dem Stil zugrunde, so dass als erstes Kriterium angeführt werden kann, dass im magischen Realismus das Reale und das Magische im Gegensatz vereint werden (vgl. Hart 27), wobei Magie hier weitläufig definiert ist als ein Phänomen, das in uns einen wundersames Erstaunen auslöst, das sich nicht durch die Anwendung von Naturgesetzen auflösen lässt (vgl. Hart 19). Cooper nennt dies Vereinigung zweier paradoxer Dimensionen (vgl. Cooper 32), bei Chanady wird daraus eine Gegenüberstellung zweier sich ausschließender logischer Codes³⁹, während Faris von einem nicht zu reduzierendem Element des Magischen im Realen spricht (vgl.

³⁹ Amaryll Chanady, zitiert aus Cooper 34.

Faris 167). Im magischen Realismus sind magische oder wunderbare Dinge ebenso real wie die alltäglichen.

Und diese dargestellte Gleichstellung des Magischen mit dem Alltäglichen ist ebenso ein Element des magischen Realismus, da die Gegenüberstellung immer im faktischen Ton präsentiert wird: „Wonders are recounted largely without comment, in a matter-of-fact way“ (Faris 177). Das Magische darf nicht hervorgehoben sein, es soll nicht als andersartig herausstechen. Dies wird durch eine Verschwiegenheit des Autors/Erzählers erreicht, die vom Leser ein absolutes Vertrauen in die Glaubwürdigkeit des fantastischen Momentes erwartet (vgl. Mellen 59).

Weiterhin führt Faris aus, dass dieses magische Moment ebenso realitätsgetreu geschildert wird wie die phänomenologische Welt. Diese mimetische Qualität, die ihren Ausdruck sowohl in historischer Genauigkeit als auch im Detailreichtum des Magischen findet, führt zu einer Zweideutigkeit des Textes, der einerseits Markierung für aber andererseits auch Markierungen einer fantastischen Erzählung verwendet (Faris 169f.). Diese Verankerung des Fantastischen in einer historisch-realen Welt unterscheidet ein magisch-realistisches Werk maßgebend vom Fantasy-Genre oder der Allegorie und erleichtert es dem Leser, Bedeutung auf die Welt außerhalb des Romans zu übertragen. In dieser Übertragung wird dann die tiefere Bedeutung des Magischen Manifest, die Erzählung vermittelt durch die Magie eine tiefere Wahrheit, die auch ausserhalb des Romans noch Bestand hat (vgl. Hart 23).

Diese tiefere Wahrheit wird in magisch-realistischen Werken zumeist anhand von Konventionsbrüchen deutlich. So ist ein weiteres Kriterium des magischen Realismus, dass die üblichen Maßstäbe für Zeit, Raum, Gegenständlichkeit und Identität in Frage gestellt werden. Zeit, ebenso wie Geschichte, ist im magischen Realismus nicht linear, sondern fragmentiert, verzerrt, unerschließbar oder eine Fabrikation.⁴⁰ Allerdings wird die zirkuläre, mythologische Struktur der Zeit im magischen Realismus ebenso aufgebrochen wie die lineare Zeit der Geschichte. Stattdessen wird Zeit zum Hybrid: „[it] is poised in a liminal space and in an in-between [...] broken out of the binary opposition“⁴¹. Dies gilt nicht nur für Zeit, sondern auch für Ort, Gegenständlichkeit und Identität, so dass wir als Leser von magisch-realistischen Werken eine Nähe, eine Beinahe-Verbindung zweier Welten wahrnehmen (vgl. Faris 172). Die erzählte Welt nimmt eine Position im ‚Dazwischen‘ an; zwischen den Zeiten, zwischen den Welten und eben auch zwischen Faktualität und

⁴⁰ Vgl. Geoff Hancock. IN: Cooper 33.

⁴¹ Kumkum Sangari, zitiert aus Cooper 33.

Fiktion. Somit erklärt sich die von Komparativisten benannte Nähe zur Metafiktion (vgl. D'haen 195), eine Hervorhebung der magischen Fähigkeiten einer jeden Fiktion.

Das Abrücken der Erzählung von einer zentralen Welt, das Beschreiben aus der Sicht der Schnittfläche zweier Welten, ist eine Ergänzung zu der Theorie von D'haen, dass magischer Realismus eine Position am Rande einnimmt, denn der Schnitt zweier sich nicht überlappender Welten befinden sich am Rande dieser beiden. So verwundert es auch nicht, dass zum Beispiel Hart in ihrer Analyse Isabel Allendes Werke als magischen Feminismus (vgl. Hart 29) bezeichnet und darauf verweist, dass das magische Element der Romane benutzt wird, um die weibliche Kondition näher zu beleuchten. Aus ähnlichen Argumenten benennt José David Saldívar Toni Morrison, Maxine Hong Kingston und Gabriel García Márquez als Erschaffer von Welten, die weit von denen traditioneller amerikanischer Romanen entfernt sind (vgl. Saldívar 529), da diese von weißen Männern geschrieben werden. Magischer Realismus ist also nicht zentral im Verhältnis zu den kulturellen Zentren der westlichen, männlichen und weißen Welt.

Zusammenfassend kann man magischen Realismus als eine Erzählform bezeichnen, die sich durch eine Verbindung der Gegensätze Magie und Realität auszeichnet. In ihr wird diese Verbindung jedoch beabsichtigt widersprüchlich gelassen, ohne dabei angezweifelt zu werden oder eine der beiden Seiten zu bevorzugen. Ein Bruch der Konventionen der Realität wird herbeigeführt, um eine tiefere Wahrheit aus der Sicht einer marginalen Position zu vermitteln. Diese Position ist bewußt gewählt und erlaubt es dem Autor, aus den lähmenden Begrenzungen der akzeptierten Sichtweisen auszubrechen und somit den Status Quo in Politik, Literatur oder in Bezug auf die menschliche Natur anzuzweifeln.

4.3. Magisches in Morrison

Ein Element dieses Status Quo ist von Toni Morrison in Interviews und eigenen Essays immer wieder aufgegriffen worden, nämlich der Umstand, dass afro-amerikanisches Leben und insbesondere dessen Literatur sich auf „discredited knowledge“ (Morrison 1984b: 342) bezieht. Diese verurteilten und ungültigen Informationen sind Teil einer afro-amerikanischen bzw. afrikanischen Kosmologie, die nur aus dem Grunde als unglaubwürdig gilt, weil Afro-Amerikaner selbst diskreditiert und somit ihr Wissen und ihr Glaube entwertet sind. Morrison versucht in ihren Romanen, eine erfinderische Verbindung zwischen realer Welt und einem höheren übernatürlichen Element zu verwirklichen⁴², die dieser Kosmologie entspricht. Morrison benennt dabei eine zum Westen divergierende Sicht als

⁴² Vgl. Toni Morrison im Interview mit Nellie McKay, *Contemporary Literature* 24 / 4 (1983). IN: Taylor-Guthrie 153.

zentralen Aspekt: „the way in which Black people looked at the world. We are very practical people [...] within that practicability we also accepted what I suppose could be called superstition and magic, which is another way of knowing things” (Morrison 1984b: 342). Ihre Romane sind Ausdruck dieser pluralistischen Sicht, dass die Welt nicht einzig auf Fakten beruhend, sondern ebenso Ausdruck von Informationen ist, die als Sage, Magie, Sentimentalität oder Tratsch abgetan wurden. Mit dieser Beschreibung der Welt als aus unterschiedlichen Realitätsebenen bestehend, stellt sich Morrison in den Kontext des magischen Realismus und hinterfragt eine einseitige, westliche Konvention von Welt. So verwundert es denn auch nicht, wenn in der Literaturkritik, mit speziellem Interesse an *Song of Solomon*, Morrisons Form des Realismus als klar im Diskurs des magischen Realismus verankert bezeichnet wird. Es entspricht also der oben getroffenen Definition von magischem Realismus, wenn Morrisons Roman eine innovative Mischung aus Realismus und Fantastik beschreibt, die die Gegensätze voneinander nicht unterscheidbar macht und den Leser dazu zwingt, das Fantastische als eine logische Folge des Realen zu betrachten (vgl. Heinze 166).

4.3.1. Realität und Magie als Teile der afrikanischen Kosmologie

In *Song of Solomon* finden sich neben der klar im Realismus verankerten Erzählung auch immer wieder Elemente des Fantastischen oder besser gesagt des Magischen. So tauchen während der gesamten Erzählung immer wieder Geister auf, sei es in Form gestorbener Angehöriger oder in der visionären Gestalt eines Bullen. Pilate wird von ihrem verstorbenen Vater begleitet: „I seen him since he was shot. [...] I see him still. He’s helpful to me, real helpful. Tells me things I need to know” (140f.). Pilate unterhält eine rege Beziehung zu ihrem toten Vater, spricht mit ihm und trägt unwissentlich seine Knochen als ihre Erbschaft bei sich. Doch sie bleibt nicht die Einzige, die Geister sieht. Macon, ihr Bruder, hat in der Höhle bei Danville ebenfalls seinen Vater gesehen und Freddie, der Hausmeister, erzählt Milkman von seiner Mutter, die von einem Geist getötet wurde (vgl. 109). Sie hatte eine Frau gesehen, die sich, sobald sie angesprochen wurde in einen weißen Bullen verwandelte, was Freddie Geburt und in Folge den Tod der Mutter ausgelöst hat. Auch Freddie selbst hat Geister gesehen, ist jedoch nicht bereit zu berichten: „I don’t do no talkin `bout the ghosts I seen. They don’t like that“ (109).

Diese magischen Momente entlehnt Morrison einer Kosmologie, deren Wissen auf anderen Erfahrungen basiert. Sie repräsentieren eine Ideologie, die sich aus multiplen, subjektiven und irrationalen Wissensquellen speist (vgl. Krumholz 1993: 562). Insbesondere die Erfah-

rung des Todes wird in Afrika und auch bei Afro-Amerikanern anders gewertet als im Westen: „When individuals die, they remain present in their communities” (Kubitschek 22). In west-afrikanischen Gesellschaften gilt der Tod als Prozess, durch den eine Person einzig ihren ontologischen Status ändert, wie Sandra Adell erklärt: „a person is removed from the physical world but continues to exist, in the collective memory of the people, in one of two dimensions of time: the *Sasa* and the *Zamani*” (Adell 65). *Sasa* und *Zamani* entsprechen dabei den unterschiedlichen Stadien des Todes: „*Sasa*, a Swahili word, suggests a ‘sense of immediacy’, nearness and ‘now-ness’”; *Zamani* refers to ‘the period beyond which nothing can go.’”⁴³ Während in der westlichen Welt der Status *Zamani* sich in den Gedanken von Ewigkeit und Tod wiederfinden lässt, entspricht *Sasa* einer Vorstellung von Geistern und spirituellen Wesen, die nicht mehr Teil der allgemeinen Kosmologie des Westens sind. Für den afrikanischen Glauben spielen die Vorfahren jedoch eine wichtige Rolle; die *Sasa* sind Teil dieser Welt und absolut handlungsfähig: „the living dead are ubiquitous. Comprising all the ancestors within living memory, they live a shadow of earthly life, and are both loved and feared as they protect and punish their living kin” (Fils-Aimé 3). Als Trennungslinie zwischen den Stadien lässt sich der Name des Toten definieren, der als Erkennungsmerkmal gilt und somit sicherstellt, dass die Verschiedenen lebendig bleiben, als Lebend-Tote, die in der Geisterwelt ihre Aktivitäten entfalten (vgl. Adell 65). Erst wenn der letzte Mensch, der den Namen des Toten kennt, selber stirbt, geht der Geist des Toten in die Welt der längst verstorbenen Ahnen ein.

In *Song of Solomon* finden sich diese Gedanken wieder. So entnimmt Pilate den Gesprächen mit ihrem Vater immer wieder Hilfestellungen für ihr Leben. Der Tod hat ihn nicht ins Jenseits gebracht, wie in der westlichen Vorstellung üblich, sondern einzig seine Form verändert. Als lebendiger Toter wacht er über das Leben seiner Kinder und nimmt aktiv Anteil daran. Dass der Name als Erkennungsmerkmal wichtig ist, findet zwar keine explizite Darstellung, wird aber dadurch deutlich, dass Pilate nicht in der Lage ist, auf die selbe Weise mit ihrer Mutter zu kommunizieren, deren Name nach ihrem Tod verschollen ist. Morrison verdeutlicht hiermit, dass die Welt, in der sich ihre Charaktere bewegen, voll von Geistern und seltsamen Erscheinungen ist, die sich nicht als Erfahrungshorizont eines einzelnen Charakters darstellen. Vielmehr ist die Romanwelt eine Repräsentation der Kosmologie, aus der Morrison ihre Inspiration zieht. Sie entspricht der bereits genannten afrikanischen Kosmologie, die komplexer und vielschichtiger ist als es die von Fakten dominierte westliche Weltansicht zulässt.

⁴³ John Mbiti, zitiert aus Adell 65.

Der Bezug auf diese Kosmologie geht aber über spirituelle Erscheinungen hinaus. So erklärt Pilate Milkman bei seinem ersten Besuch, dass Angst real ist, egal ob der Gegenstand der Angst faktisch existiert oder nicht. Ihre Geschichte über die Angst eines Mannes aus Virginia verdeutlicht ein weiteres Vorkommen der Magie im Roman: „he felt like he was about to fall off a cliff [...] trying his best not to fall down“ (41). Pilate glaubt dem Mann und hält ihn fest, damit er nicht fällt, doch seine Frau stört die Rettung und Pilate muß den Mann loslassen: „But soon's I let go he fell dead-weight to the floor. [...] He went down so slow, I swear it took three minutes [...] to go from a standing upright position to when he mashed his face on the floor“ (41f.). Hier zeigt sich, dass es keine Rolle spielt, ob die Angst vor dem Fall auf einem faktisch belegten Abgrund beruht oder nur auf einen psychischen im Kopf des Mannes. Ein ähnlicher Aspekt findet sich in Pilates Beschreibung der Dunkelheit, die von ihr als wechselhaft, mehrdeutig und mit allen Sinnen wahrnehmbar beschrieben wird. Schwarz ist nicht einfach eine Farbe, sondern nimmt in der Beschreibung synästhetische Qualitäten an: „Some silky, some woolly. Some just empty. Some like fingers. And it don't stay still. It moves and changes from one kind of black to another“ (40f.). Pilates Lektion ist mehr Blicklehre als Farbenlehre, sie vermittelt Milkman das Wissen um die wechselhafte Natur und die in der Welt inhärenten nicht immer klaren Bedeutungen. In beiden Fällen vermittelt Pilate einen zentralen Aspekt der afro-amerikanischen geistigen Weltsicht, einen Teil der afrikanischen Kosmologie. Es geht darum, hinter die Dinglichkeit der Welt zu schauen, um die Welt der Geister zu erkennen. Die magischen Elemente des Romans werden in diese dingliche Welt integriert und bestätigen somit die alternative Realität, die der kulturelle Diskurs des Romans präsentiert. Magie und Spirituelles sind dabei nicht als Elemente des Fantastischen oder Surrealen zu verstehen, die eine Unsicherheit seitens des Erzählers oder des Lesers benötigen, sondern als Teil einer wunderbaren Erzählwelt. Tzvetan Todorov stellt in seiner *Einführung in die fantastische Literatur* genau diese Bedingung an das Fantastische und grenzt es damit vom Unheimlichen und vom Wunderbaren ab. Fantastisch ist für ihn nur, was sich im Rahmen der Erzählung durch Unsicherheit und Ambiguität auszeichnet und weder rational erklärt werden kann, noch ohne eine Erklärung anerkannt wird. „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“ (Todorov 1972: 16). Das Wunderbare (in dessen Bereich das Magische fällt) wird im Gegensatz dazu als wahrhaftig anerkannt und es gibt keine Versuche einer Rationalisierung. Maguerite Suárez-Murias bezieht diese Kategorien auf die Voraussetzung des Glaubens, wenn sie sagt, dass magischer Realismus ein Element des Glaubens im Leser voraussetzt,

während im Gegensatz dazu das Surreale oder Fantastische, die totale Negation des Glaubens und der Traditionen bedingen.⁴⁴ Diese Glaubensfrage ist zentral für die Unterscheidung des Wunderbaren: „Das Fantastische stellt uns vor ein Dilemma: soll man's glauben oder nicht? Das Wunderbare bringt die unmögliche Verbindung zustande, indem es dem Leser vorschlägt daran zu glauben, ohne es wirklich zu tun“ (Todorov 1972: 76). In diesem Sinne bedarf im magischen Realismus das Wunderbare keiner rationalen Erklärung, sondern einzig des Glaubens und so kann ein Geist Ratschläge erteilen oder ein Mann drei Minuten lang auf den Küchenboden zu fallen, ohne das Charaktere oder der Leser Anstoß daran nehmen. Doch diese Ereignisse sind in *Song of Solomon* nur durch die interne vermittelnde Instanz einer intra-diegetischen Erzählung dargestellt, dass heißt aufgrund ihrer Subjektivität nicht eindeutig als Wunderbar gekennzeichnet, auch wenn keiner der erzählenden Charaktere als unzuverlässig zu bewerten ist. Einer über Zweifel erhabenen, auktorialen Erzählung entsprechen diese Darstellungen nicht, sie sind immer mit der Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers verbunden.

Eindeutiger dem Magischen zugeordnet sind die vom (extra-diegetischen) Erzähler präsentierten Figuren, die im Besitz wunderbarer Kräfte sind, nämlich Pilate und Circe. Morrison gelingt es mit Hilfe dieser Figuren, den Zweifel an der Existenz des Magischen aufzuheben. Sie selbst beschreibt es als einen Test der Akzeptanz des Lesers, das Reale und das Magische nebeneinander stattfinden zu lassen: „because if you can get to that part and accept that, then, you know, anything might happen which is what does happen.“⁴⁵ Pilate, deren Besonderheiten bereits zu Beginn des Romans erzählt werden, spiegelt diesen Test wider, sie ist die Quelle des Fantastischen und der Charakter, für den Morrison am wenigsten Erklärung bietet. Wie bereits im vorherigen Kapitel über Mythologie ausgeführt wurde, sind die Umstände von Pilates Geburt alles andere als normal. Sie hat sich selbst geboren und sie besitzt nicht das Symbol einer natürlichen Geburt, sondern ist durch die Abwesenheit eines Bauchnabels stigmatisiert. Dieses Zeichen und die magischen Besonderheiten tragen zu ihrer legendären, jenseitigen und mythischen Qualität bei und lassen sie in den Augen ihrer Mitmenschen zu einer Gestalt zwischen Mensch und Geist werden, zu einer magischen Präsenz. Pilate ist nicht von der Gesellschaft geformt, denn alle diese Zeichen stellen sie in den Kontext der Selbstschaffung. Sie wird somit zum magischen Außenseiter, nimmt in der Gesellschaft eine Position des Ex-zentrischen ein, die keineswegs als Ausschluß zu gelten hat, sondern eine dynamische Verbindung mit

⁴⁴ Marguerite Suárez-Murias: „El Realismo Mágico: Una definición étnica“. Übersetzt von P. Gabrielle Foreman. Zitiert aus Foreman 370

⁴⁵ Morrison im Interview mit Bessie W. Jones und Audrey Vinson: *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism* (1985). Zitiert aus Taylor-Guthrie 185

den Mitgliedern der Gemeinde bildet. Die Gemeinschaft wiederum hat um die Person Pilate ihre eigenen Glaubenssätze gebildet, nach deren Regeln sie handeln und dank derer sie gelernt haben, Andersartigkeit zu akzeptieren und zu respektieren. So wird Pilate als Schamanin anerkannt, ihr werden die magischen Züge eines Voodoo Priesters oder Magiers nachgesagt, und sie wird somit für die Gemeinschaft zur Machtfigur.

Pilates Auftreten bestätigt diese Annahmen. Als Milkman sie zum ersten Mal trifft, gibt sie ihm Wissen und Hilfe mit auf den Weg. Schon ihre Beschreibung verrät ihre Macht, wie Dorothy H. Lee bemerkt: „like some ancient mother goddess, one foot pointing east and one west (p.36), suggesting in the directions her connection to both life and death” (D.H. Lee 65). Auch Ruth erhält bei ihren Besuchen Hilfe; beim ersten Mal durch das grüne Pulver (vgl. 131), das Macon wieder sexuell aktiviert. Später dann, nach der Zeugung, braucht Ruth Verständnis, ebenso wie Ermahnung und die Zusicherung, dass Macon sie nicht mehr anrühren werde. Hierzu greift Pilate auf Voodoo zurück und plaziert eine Voodoopuppe in seinem Büro: „a male doll with a small painted chicken bone stuck between its legs and a round red circle painted on its belly” (132). Eine Drohung, die Macon versteht und ernst nimmt. Pilate, die Schamanin und Priesterin, gibt den Menschen in ihrer Umgebung geistige Nahrung, sei es durch die Kunst der Kräuterkunde oder durch ihre Sorge um das menschliche Miteinander in der Gemeinschaft. In Pilate findet sich somit die Vermittlung zwischen den Ebenen der Existenz, wie sie im magischen Realismus häufig vorkommt: „Pilate mediates between this world and the next [...], between the present and the past” (Mobley 1991: 114). Pilate ist die Verbindung zwischen den Menschen in ihrer Umgebung, zwischen den Toten und den Lebenden, zwischen Tradition und Moderne und schafft so eine Vermischung der Existenzebenen, wodurch in Pilate der Realismus der Geschichte zur magischen Realität wird und in seinen Möglichkeiten durchlässig wird.

Diese fließenden Möglichkeiten des Magischen im Roman finden eine Verstärkung im zweiten Teil der Geschichte, der den heroischen Aufbruch in das Land des Abenteuers (vgl. Kapitel 3.2.1.2) repräsentiert: „That which is mythical, magical, does not fade in Morrison’s narrative but rather becomes sharper, more immediate as Milkman’s story unfolds” (Foreman 381). Milkman betritt die magische Welt hinter der Grenze und macht sich auf die Suche nach Circe und der Vergangenheit seiner Familie. Hier wird die Erzählung fortschreitend unheimlicher. Milkman findet die uralte Frau quicklebendig und als Herrscherin über ein ruinöses Anwesen, das sie wie eine Hexenkönigin im Land der Toten regiert (vgl. L. Harris 74). In Circe erschafft Morrison einen Charakter außerhalb der Realität, außerhalb der Zeit, denn Circe ist eine Seherin, deren Alter nicht bestimmbar ist,

eine weise Alte, die alle Generationen magisch miteinander verbindet. Morrison selbst hat Circe in eben dieser Funktion beschrieben: „the oldest Black woman in the world, the mother of mothers who has spent her life caring for helpless others“ (Morrison 1984a: 387). Doch nicht ihre Güte erhält Circe am Leben, sondern ihr schelmisches Vergnügen, Rache zu üben. In ihr verschwimmen Mythologie und Märchen, Magie und Realismus, so dass Circe zur Verkörperung der hundertjährigen Hexe aus Grimms Märchen und für Milkman zur Feenkönigin mit ihrem Zauberstab wird, aber auch zur griechischen Sybille, die Wissen bewahrt und den Eingang in die Vergangenheit bewacht.

Circe repräsentiert mehr als den magischen Helfer aus dem Märchen, sie ist Zeugin der Ungerechtigkeit, die mythische Verkörperung der Rache, sie ist die alte aber dennoch alterslose Frau, mit Einsicht in alte magische Kräfte (vgl. Freiart 162). Aus diesem Grunde finden sich in ihr die Zeichen des Todes wieder, sie bewacht den Übergang in das Jenseits. Milkman wird mit mysteriösen Umgebungen, Unvorhersehbarkeiten, Einsamkeit und Verfall konfrontiert als er Circe begegnet. Er hat die Grenze überschritten, Träume und Realität verschmelzen in einem Aufgebot aus Farben und Tönen und er befindet sich in einem magischen Reich (vgl. Heinze 167, Spallino 519), in einem Kontext, in dem die Zeit ihre Stabilität verliert. Morrison benutzt die Circe-Episode als Initiation des Leser in eine Welt, in der der Realismus unter dem Gewicht der Fantasie zusammenzubrechen scheint, und in der die Fassade der Wahrheit zersprungen ist (vgl. Peach 59 / Heinze 167). Von diesem Zeitpunkt an erscheint alles möglich, alles magisch und nichts von dieser (westlichen) Welt. In der Folge begegnet Milkman seiner mythischen bzw. magischen Vergangenheit, er wird mit dem konfrontiert, was seit Jahrhunderten Teil der afrikanischen Kosmologie ist, dem was Morrison diskreditiertes Wissen nennt. Er erfährt von der Kommunikation mit der Natur, dem Sprechen in „what there was before language“ (278). Er hört von seinem Vorfahren Solomon, der sich in die Lüfte erhoben hat und nach Hause geflogen ist und von dessen Frau, die ebenso magisch-mythisch ihre Verzweiflung beklagte und sie als ewiges Echo in „Ryna’s Gulch“ hinterließ: „Sounds like a woman crying“ (275). Alle diese Erfahrungen des Magischen finden sich im zweiten Teil des Romans, dessen Ende eine offenes Bekenntnis an den Glauben ist, ein Bekenntnis zum Magischen. Hierbei eröffnet Morrison durch die Wahl einer afrikanischen Erzählform (*dilemma tale*) eine Frage, die sich nicht am Text klären lässt, sondern die Konventionen von Welt im kosmologischen Sinne hinterfragt. Wie bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit erläutert, ist die dialektisch präsentierte Aussage, ob das Magische nun real ist oder fantastisch, letztendlich die Frage welcher Kosmologie der Leser zu folgen bereit ist. Und somit

bestehen abschliessend nur die zwei Möglichkeiten, dass Milkman recht behält oder nicht: „If you surrender to the air, you could *ride* it“ (337).

4.3.2. Weitere Aspekte des magischen Realismus

Dass sich in *Song of Solomon* Magisches und Reales miteinander vermengt, ist im letzten Abschnitt ausführlich dargestellt worden. Demnach entspricht der Roman dem ersten und wichtigsten Kriterium des magischen Realismus, nämlich einer inhaltlichen Vermischung zweier gegensätzlicher Aspekte. Doch neben der inhaltlichen Komponente sind weitere Elemente wichtig, um ein Werk als magisch-realistisch betiteln zu können. So ist, wie in der Definition vermerkt, eine Gleichberechtigung der Gegensätze notwendig oder wie Morrison es selber formuliert hat: „the acceptance of the supernatural and a profound rootedness in the real world at the same time with neither taking precedence over the other“ (Morrison 1984b: 342). Es gilt also, im magisch-realistischen Text ein Gleichgewicht zwischen Magie und Realem aufzuzeigen. Morrison versucht das Natürliche mit dem Übernatürlichen und das historische Wahre mit dem fantastisch Erfundenen zu verbinden, so dass keine einseitige Bevorzugung stattfindet.

Um den Realismus im Werk als Grundlage für gleichberechtigte magische Einschübe zu etablieren, führt Morrison im ersten Kapitel faktuale Informationen ein, die eine Zuordnung in unsere (Leser-)Welt zulassen. So ist der Versicherungsmakler bei einer real existenten Firma angestellt, die Datumsangabe liefert einen chronologischen und Lake Superior einen geographischen Bezugspunkt und banale Tätigkeiten („school“, „work“ - 3) verweisen auf eine Alltagsrealität. Diese Verweise stellen die fantastische Episode in einen Kontext von Zeit, Ort und sozialer Realität. Zusätzlich verankert Morrison die fantastische Erzählung von Smiths Flug mit einem kurzen Bezug auf den realen, historischen Flug von Lindbergh in einem klar zu definierenden historischen Kontext (vgl. Butler-Evans 126). Vom Datum des 18ten Februar 1931 ausgehend, lässt sich im Roman ein enorm komplexes Netz zeitlicher Bezüge feststellen, die als chronologische Achse des Romans fungieren und Milkmans Leben somit in eine reale historische Erfahrung einschreiben. Diese historische Erfahrung wird von Morrison vielseitig eingeflochten. So werden Ereignisse sowohl direkt als auch implizit datiert, lassen sich Zeitbezüge in narrativen Aussagen, in Dialogen oder durch die Bezugnahme auf das Alter der Figuren feststellen und schließlich durch Anspielungen auf historische Ereignisse bestätigen. Die sich aus diesem Netz ergebenden multiplen chronologischen Knoten eröffnen dem Text einen politischen

Hintergrund, dessen dichte und präzise Einbettung in die Geschichte nicht zu übersehen ist (vgl. Ellis 38 / Matus 80).

Milkmans Leben spielt sich vor dem Hintergrund dieser historischen Einbettung ab, ohne direkten Bezug darauf zu nehmen. Die größere, öffentliche Geschichte der 30er bis 60er Jahre und die Anfänge der Bürgerrechtsbewegung dienen zwar als historischer Folie, finden sich aber in den Ereignissen von Milkmans Leben nur als beiläufige Referenzen oder in Gesprächen wieder. Der mythisch-magischen Lebensgeschichte von Milkman steht eine durch die *Seven Days* artikulierte spezifische Vergangenheit schwarzer Erfahrung entgegen (vgl. D.H. Lee 64). Die konkreten historischen Ereignisse, wie etwa der Tod Emmet Tills (1954) oder das Bombenattentat in Birmingham (1963) dienen dazu, den mythischen und magischen Anteil des Roman auszubalancieren und somit einen Raum zu schaffen, in dem das Mythische und das Historische gemeinsam existieren, eben einen magisch-realistischen Ort (vgl. Foreman 381).

Dieser Ort, an dem die afrikanische Kosmologie nicht mehr diskreditiert ist, sondern als wesentlicher Teil der Welt angesehen wird, ist der Roman. Doch die im Roman geschilderten Ereignisse, gerade die magischen, hinterlassen in der realen Welt ihre Spuren. Milkmans Lektionen sind ebenso Lektionen für den Leser. Milkmans Erkenntnisse über die afrikanische Kosmologie, über die Welt hinter den Dingen, über die Auflösung der Kategorien, alles das ist auch die Erkenntnis des Lesers. So wird aus dem mythisch-magischen Flug Solomons und auch Milkmans eine Botschaft für die afro-amerikanische Gesellschaft der heutigen Zeit. Die Erzählung selbst nimmt somit für die Gemeinschaft eine kulturelle Funktion der Vermittlung von Werten an. Afrikanische Traditionen finden durch den Roman in Form von Mythopoesie oder in Form von Kosmologie Einlaß in die reale Welt. Aus dem *flight* als universellem Symbol von Transzendenz wird bei Morrison durch den Einsatz magisch-realistischer Techniken ein kollektives Symbol des Widerstandes einer spezifischen Gruppe im sozio-historischen Kontext der Sklaverei (vgl. Wilentz 1989: 21), das sich auch auf die Ebene des Lesers selbst transferieren läßt. Dementsprechend findet sich ein weiteres Kriterium für magischen Realismus in *Song of Solomon* bestätigt, denn die Erkenntnis Milkmans ist repräsentativ für die Erkenntnis des Lesers, dass Freiheit, Unabhängigkeit und Selbsterkenntnis in dem Wissen und den Traditionen eines afrikanischen Kosmos begründet liegen.

In der erarbeiteten Definition von magischem Realismus war die Rede von der Auflösung binärer Kategorien als prototypisches Element. Wie schon im letzten Abschnitt gezeigt, erklären sich die magischen Vorkommnisse im Roman vielmals durch einen Bezug auf eine afrikanische Kosmologie, die einen nach westlichen Maßstäben unkonventionellen

Umgang mit den Kategorien von Zeit, Ort und Identität beinhaltet. So wie Pilate Milkman die Bedeutung von Dunkelheit oder Wahrheit nicht anhand binärer Kategorien erklärt, sondern in ihnen multiple, sich verändernde Phänomene sieht, so lässt sich diese mehrdeutige Sicht auch auf andere Phänomene übertragen. Morrison bezieht sich dabei wiederum auf die afrikanische Kosmologie: „The African sacred cosmos differs from Western models in three important areas: definition of what is sacred, understanding of time, and concept of self” (Kubitschek 22). In den Parametern des magischen Realismus findet Morrison eine literarische Ausdrucksform dieser Konzepte, anhand derer ihr in *Song of Solomon* eine Überschreitung der Grenzen gelingt, die konventionelle Kategorien in Frage stellt. In Bezug auf die temporale Struktur des Romans, verwendet sie gezielt Brüche der narrativen Linearität, um die Geschichte weder klar linear noch vollständig zirkulär ablaufen zu lassen.

Wie Chiara Spallino in ihrem Essay „*Song of Solomon: An Adventure in Structure*“ deutlich macht, verwendet Morrison unterschiedliche Zeitebenen, um in analeptischen Einschüben die Vorgeschichte der Familie Dead zu erzählen: „The narrative in fact doubles backward and forward in time, and its pace is elliptical” (Spallino 513). Jedoch belässt Morrison es nicht bei einer ästhetischen Motivation der Zeitspünge, vielmehr bedingen die Zeitebenen einander, um so den Handlungsverlauf voranzutreiben: „the unity of the text is in fact only achieved by the insertion of a ‘discourse of the past’ which, far from being subordinate to the ‘discourse of the present,’ is vital to its development” (ebd. 515). In der statischen Gegenwart benötigt Milkman die anachronistischen Erzählungen, um sich nicht nur der Einflüsse einer familiären Vergangenheit bewusst zu werden, sondern auch um eine tieferliegende, alles verbindende mythische Vergangenheit (vgl. ebd. 511) zu entdecken, die im Verlauf seiner Queste lebensspendend wird. Die Unterbrechungen des Zeitflusses erweisen sich somit als strukturell funktional, insbesondere auf die magisch-realistische Natur der Erzählung. Im ersten Teil von *Song of Solomon* führen die unterschiedlichen Zeitebenen zu widersprüchlichen Motivationen Milkmans: “Both time-levels interfere with Milkman’s present: they create fractures, ‘caesurae,’ in the temporal unity of the first part” (ebd. 516). Seine Familiengeschichte scheint ihn bei der Suche nach Identität zu behindern; die Einschübe der familiären Vergangenheit blockieren seine Handlungen, zwingen zu Wiederholungen und erreichen somit eine Auslöschung der Zeit (vgl. ebd. 515). Milkman wird zum symbolischen Pfau, dessen Familienschmuck ihn daran hindert zu fliegen – „Can’t nobody fly with all that shit“ (179) – während auf der anderen Seite die Erzählungen der mystischen Vergangenheit seine Queste immer näher rücken lassen. Die Einschübe

dieser Art öffnen ihm neue Räume, sie aktivieren die Entwicklung der Handlung und fördern somit die Narration (vgl. ebd. 515).

Im zweiten Teil des Buches kommt es dann zu einer Versöhnung der Zeitebenen, zu einer Synthese der Gegensätze. Milkman entdeckt, dass die mystische Vergangenheit im Südstaatenleben noch immer Teil der Gegenwart ist. Er begibt sich in einen zeitlosen Raum, in eine mythische, magische Zeit. Dass Milkman sich in einer Form der Zeitlosigkeit befindet, wird im Roman aufgegriffen, wie unter anderem an der verlorenen Zeit in Form der verlorenen Armbanduhr deutlich wird. Dies wird auch strukturell deutlich, denn die im ersten Teil noch massiv eingesetzte elliptische Erzählstruktur tritt zurück und lässt Raum für lange Passagen kontinuierlicher (linearer) Narration. Hier entspricht *Song of Solomon* den Kriterien des magischen Realismus, denn aus der fragmentierten, gebrochenen Gegenwartserzählung des ersten Abschnitts wird eine zeitlose und somit magische Erzählung im zweiten Teil. Der Roman zeichnet sich also durch Veränderungen auf der zeitlichen Ebene aus, die beabsichtigt eine chronologische Abfolge und lineare Struktur vermeiden. Zeit besitzt im afrikanischen Kosmos eine andere Form der Kontinuität, sie verläuft nicht in den konventionellen Bahnen (vgl. Kubitschek 22).

So wie die Konventionen der Zeit in Frage gestellt werden, lässt sich auch ein Aufbrechen räumlicher und identitätschaffender Kategorien feststellen. Milkmans Begegnung mit der Magie findet auf seiner Reise in den Süden statt. Eine erste Initiation erfährt er, als er sich auf den Weg zu Circe macht. Der Weg entspricht in seiner Bildmetaphorik einem Eindringen in die Tiefen der Erde: „green maw“ und „greenish-black tunnel“ (238). Am Ende dieses Tunnels liegt die mythische Grenze zum Land des Abenteuers (vgl. Kapitel 3.2. 1.2). In Milkmans Wahrnehmung vermischen sich Bilder von Leben und Tod, so dass selbst das verrottende Butler-Haus zu leben und auch zu sterben beginnt: „Birth, life, and death – each took place on the hidden side of a leaf. [...] The house looked as if it had been eaten by a galloping disease, the sores of which were dark and fluid“ (220). Die Vermenschlichung des Hauses und das Fehlen jeglicher Orientierungsmöglichkeiten geben der Begegnung mit Circe den Charakter des Magischen. Der Ort scheint nicht von dieser Welt, ist aber dennoch Teil der Geschichte seiner Familie.

Und so ist es auch auf dieses Dazwischen zurückzuführen, dass Milkman einen Geist, einen Abdruck seiner Vorfahren oder vielleicht sich selbst aus dem Fenster des Hauses schauen sieht: „He saw the eyes of a child peer at him over the sill“ (238). In diesem Moment verschwimmen die Identitäten der Personen, eben so sehr wie die Räume in denen sie sich treffen. Circe hält den verunsicherten Milkman für den zurückkehrenden Macon. Milkman ist nicht nur genetisch mit Macon verbunden. Im afrikanischen Kosmos ist

das Selbst spirituell niemals unabhängig, sondern steht in einem sich stetig verändernden Netz aus Verbindungen zu anderen Wesen, seien diese physisch oder spirituell (vgl. Kubitschek 23). Hier zeigt sich erstmals in Morrisons Werk eine Andeutung der Technik, die in *Beloved* zur Vollendung gelangt und laut Sāmi Ludwig zentral zur Wertung als magisch-realistisch beiträgt:

Morrison mixes spatio-temporally proportional realism with events that are impossible in a realm of linear time. In her fictional universe, we cannot tell whether we are in the reality of physical presence or in the reality of memory; this kind of separation between mental and physical environment is suspended. (Ludwig 191)

In diesen Kontext paßt dann auch die geisterhafte Qualität Circes, ihre irrational junge Stimme im Körper der Hundertjährigen, deren Identität nicht klar zwischen lebendig oder lebendig-tot unterscheidbar ist. Der Roman verweigert die Anerkennung jeglicher Grenzen, wie Trudier Harris erklärt: „[Morrison] recognizes no barriers between the temporal and supernatural realms, just as she shows no obvious division between past, present, and future” (T. Harris 191).

Zusammenfassend kann *Song of Solomon* als magisch-realistischer Roman bezeichnet werden, da es Morrison gelingt, diskreditiertes Wissen mit Realismus zu verbinden und aufzuzeigen, dass unterschiedliche Kulturen die Realität auf unterschiedliche Art und Weise wahrnehmen. Diese Gegensätze läßt sie sich dann in einem hybriden Diskurs einander annähern, um sie in einer Synthese der binären Oppositionen zu verschmelzen. Diese Fusion wird dabei beiden Seiten gleichsam gerecht und liefert eine tiefere Wahrheit für die reale Welt und den Bezug des Lesers, indem sie die konventionellen Kategorien von Zeit, Raum, Dinglichkeit und Identität in Frage stellt und eine alternative, magische Lesart als Ergänzung bietet. Morrison verweist dabei immer wieder auf die afrikanische und afro-amerikanische dualistische Weltsicht, in der Kategorien sich miteinander verbinden anstatt sich auszuschließen (vgl. T. Harris 12f.).

5. Schlußbemerkungen

In ihrer Nobelpreisrede von 1993 stellt Toni Morrison eine Sprache dar, die von vielem bedroht und mißbraucht wird; aber auch eine Sprache, die als Waffe eingesetzt wird und eine Sprache, die für viele Menschen zur inhaltslosen Hülle geworden ist. Morrison klagt dort an, dass Sprache getötet werden kann, aber auch töten kann: „Oppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge” (Morrison 1993: 269). Sprache ist für sie ein vielseitiges und zugleich widersprüchliches System: mächtig und machtlos, mit der Fähigkeit zu för-

dern, aber auch zu unterdrücken, den Geist und das Wissen zu erweitern, aber auch zu limitieren. Morrison hält ein wichtiges und starkes Plädoyer für Sprache, für den bewußten und verantwortungsvollen Umgang mit ihr, und sie fordert jeden dazu auf falsche, gewalttätige, unterdrückende Sprache zu bekämpfen, zu verändern und aufzuzeigen.

In *Song of Solomon* gelingt es Morrison, einige der Begrenzungen von Sprache aufzuzeigen und mit Hilfe einer Geschichte nach Alternativen zu forschen. Es geht ihr darum, neue Idee zu fördern, andersartige Gedanken zu formen, Geschichten zu erzählen und das Schweigen zu brechen (vgl. ebd. 268). Doch sie selber erkennt auch die Grenzen ihrer eigenen Möglichkeiten und erwartet von ihren Romanen nicht einen revolutionären Anstoß und eine radikale Veränderung der Realität. Allerdings sieht sie in der Beachtung von Sprache ein wichtiges Kriterium, um das Herz der Sprache wieder anzuregen und zum Schlagen zu bringen. Wie dieses Buch versucht hat zu zeigen, benutzt Morrison andersartige Gedanken als den dominanten Diskurs, der unsere Sprache zu töten bedroht. Sie eröffnet eine Dialektik, zeigt die bestehenden, aber auch die alternativen Systeme von Sprache auf und überläßt es dem Leser, sich der Macht dieser Sprache bewußt zu werden.

Eines der alternativen Sprachsysteme, auf das Morrison zurückgreift, ist nicht neu, sondern älter als das dominante System. Oralität existierte schon lange bevor die Menschen Alphabete hatten, lange bevor Gedanken in Schrift verwandelt wurden und noch viel länger als es gedrucktes Wort gibt. Die sprachlichen Merkmale oraler Kultur werden von Morrison in *Song of Solomon* aufgegriffen und einem dominanten, schriftlichen Diskurs entgegengestellt. Sie zeigt auf, dass Sprache Autorität vermittelt, stellt der oralen Kultur der Menschen eine vorherrschende, der willkürlichen Interpretation unterliegende Schriftlichkeit entgegen und verweist auf die unterschiedlichen Systeme. Mit Hilfe von Redundanz, Digression, antithetischer Reihung, Sprachspielen und afro-amerikanischen Sprachmustern gelingt es ihr, eine Alternative zum dominanten Diskurs zu präsentieren und als lebendig und gleichberechtigt neben diesen zu stellen. Es geht nicht darum, Literalität als unterdrückende Sprache zu verdammen, sondern auf die Machtstrukturen hinzuweisen, die Instrumente zu kennen und ihnen andere, vergessene Mittel zur Seite zu stellen.

Ein ähnliches Vorgehen findet sich auch in Morrisons Verwendung von Mythologie, die als intertextuelle Zitatquelle häufig dazu benutzt wird, kulturelle Hegemonien zu erhalten oder gegen sie anzukämpfen. Die Verweise auf die alte Zeit sind in der heutigen Literatur allgegenwärtig, zumeist reflektieren sie, wie in der Moderne, ein Heldentum des Alltäglichen, an dem sich mythische Muster zeigen, oder sie verdeutlichen die Einfachheit des gegenwärtigen Lebens im Kontrast zum mythischen Ideal. Morrison stellt dieser konventionellen

Verwendung von Mythen wiederum eine Alternative zur Seite. Sie zitiert und verweist ebenso auf bekannte Mythen, wechselt dabei jedoch die Position diesen Mythen gegenüber teilweise noch im selben Zitat, so dass ein klarer Bezug nicht deutlich wird. Sie bedient sich klassischer Mythen, diskreditierter afro-amerikanischer Legenden, aber auch moderner, neuer Mythen und zeigt deren Begrenzungen auf. Die im Roman vorhandenen Bezüge sind nicht eindeutig, sondern offenbaren eine diffuse Einstellung. So werden Mythen zitiert, im nächsten Moment ironisiert und dann doch wieder bestätigt. Es gibt direkte Zitate, weitläufige Anspielungen, aber auch widersprüchliche Umdeutungen und abseitige Fokussierungen. Morrison benutzt Intertextualität als Auslöser für einen pluralistischen Diskurs um die Glaubwürdigkeit von Universalität. Es geht darum, konventionelle Ansichten, auch und insbesondere in Bezug auf ein Wertesystem zu erschüttern, falsche Glorifizierung zu unterlaufen und neue, gewandelte Lesarten zu entdecken.

Ein solcher pluralistischer Ansatz findet sich in *Song of Solomon* auch in der Ergänzung der realistischen Welt um einen diskreditierten Aspekt. Morrison eröffnet dem Leser eine Welt, die unserer faktischen Welt entspricht, aber um das ergänzt ist, was Isabelle Allende unsichtbare Kräfte nennt. Magische Phänomene wie Geister, Voodoo und Kommunikation mit der Natur oder alternative Kategorien von Zeit, Raum, Dinglichkeit und Identität finden in der erzählten Welt des Romans ihren Platz neben der historischen Realität einer afro-amerikanischen Gesellschaft zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung. Morrison verdeutlicht, dass es neben einer konventionellen Sicht eine parallele Sicht gibt, die sich als afro-amerikanische Kosmologie beschreiben lässt. Um diese Kosmologie im Roman zu präsentieren, wählt sie eine Erzählform, die sich als magisch-realistisch beschreiben lässt. Die paradoxen Kosmologien werden hier nicht als sich widersprechend gesehen, sondern als Elemente einer dualistischen Weltauffassung. Morrison beschreibt mit den Mitteln des magischen Realismus eine Einstellung zu Welt, Literatur und Sprache, die selbst in der afro-amerikanischen, dualistischen Kosmologie begründet liegt. Der Roman erfüllt die Forderung nach neuen, anderen Ideen, indem er die gegensätzlichen Systeme präsentiert und ihnen keine eindeutige Wertung zuspricht, sondern den Leser als Wertungsinstanz begreift. Somit bestätigt *Song of Solomon*, dass er einer Weltsicht entspringt, in der die eine Auffassung die andere nicht ersetzt, sondern sich hinzuaddiert und sie verändert. Als Leser kann man Morrison daher nur beipflichten, wenn sie am Ende ihrer Rede wieder Vertrauen faßt in unsere Fähigkeit Sprache – den „bird-in-hand“ – zu erfassen und zu begreifen, ohne ihn zu töten: „I trust you with the bird that is no in your hands because you have truly caught it. Look. How lovely it is, this thing we have done – together“ (Morrison 1993: 273).

6. Bibliografie:

- Adell, Sandra (1997): "Song of Solomon: Modernism in the Afro-American Studies Classroom". In: McKay / Earle (1997).
- Angulo, María-Elena (1995): *Magic Realism: Social Context and Discourse*, London: Garland Publishing.
- Assmann, Jan (1992): „Mythomotorik der Erinnerung – Fundierende und kontrapräsentische Erinnerung“. In: ders. (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck. Auszug in: Barner / Detken / Wesche (2003).
- Assmann, Jan / Assmann, Aleida (1998): [Art.] „Mythos“. In: Cancik, Hubert u.a. (Hg.) (1998): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart [u.a.]: Verlag W. Kohlhammer.
- Atkinson, Yvonne (2000): "Language That Bears Witness: The Black English Oral Tradition in the Works of Toni Morrison". In: Conner (2000a).
- Awkward, Michael (1990): "'Unruly and Let Loose': Myth, Ideology, and Gender in *Song of Solomon*". In: *Callaloo* 13(2), 482-498.
- Bakker, Egbert / Kahane, Ahuvia (Hg.) (1997): *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance and the Epic Text*. Cambridge: Harvard UP.
- Barner, Wilfried / Detken, Anke / Wesche, Jörg (Hg.) (2003): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Philip Reclam Junior.
- Blake, Susan L. (1980): "Folklore and Community in *Song of Solomon*". In: *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi Ethnic Literature of the United States* 7(3), 77-82.
- Bouson, J. Brooks (2000): *Quiet as It's Kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press.
- Brenner, Gerry (1987): "*Song of Solomon*: Morrison's Rejection of Rank's Monomyth and Feminism". In: *Studies in American Fiction* 15(1), 13-24.
- Bruck, Peter (1977): "Returning to One's Roots: the Motif of Searching and Flying in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Bruck, Peter / Karrer, Wolfgang (Hg.) (1982): *The Afro-American Novel Since 1960*. Amsterdam: B.R.Grüner Publishing Co.
- Bryant, Cedric Gael (1999): "'Every Goodbye Ain't Gone': The Semiotics of Death, Mourning, and Closural Practice in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi Ethnic Literature of the United States* 24(3), 97-110.
- Burkert, Walter / Horstmann, Axel (1984): [Art.] „Mythos, Mythologie“. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.) (1984): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 6. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co AG.

- Burkhalter, Cindy (1995): "Surrendering to the Air: Metaphors for Traditional African-American Wisdom in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *JASAT: Journal of the American Studies Association of Texas* 26, 55-65.
- Butler-Evans, Elliott (1995): "The Politics of Carnival and Heteroglossia in Toni Morrison's *Song of Solomon* and Ralph Ellison's *Invisible Man*". In: Palumbo-Liu, David (Hg.) (1995): *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Byerman, Keith E. (1997): "Songs of the Ancestors: Family in *Song of Solomon*". In: McKay / Earle (1997).
- Campbell, Joseph (1949): *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Bollingen Foundation. [The Bollingen Series XVII]
- Carpentier, Alejo (1949): "On the Marvelous Real in America". In: Zamora / Faris (1995).
 --,-- (1975): "The Baroque and the Marvelous Real". In: Zamora / Faris (1995).
- Clarke, Deborah L. (1993): "'What There Was before Language': Preliteracy in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Singley, Carol J. / Sweeney, Susan Elizabeth (Hg.) (1993): *Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women*. Albany: State University of New York Press.
- Conner, Marc C. (Hg. und Introduction) (2000a): *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*. Jackson: UP of Mississippi.
 --,-- (2000b): "From the Sublime to the Beautiful: The Aesthetic Progression of Toni Morrison". In: Conner (2000a).
- Cooper, Brenda (1998): *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a third eye*. London: Routledge.
- Davis, Cynthia A. (1982): "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction". In: *Contemporary Literature* 23(3), 323-342.
- De Weever, Jacqueline (1980): "Toni Morrison's Use of Fairy Tale, Folk Tale and Myth in *The Song of Solomon*". In: *Southern Folklore Quarterly* 44, 131-144.
- D'haen, Theo L. (1995): "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers". In: Zamora / Faris (1995).
- Dixon, Melvin (1978): "If you surrender to the Air....". Review, *Callaloo* 1 (4): 170-173. In: McKay (1988).
- Ellis, Kate (1995): "Text and Undertext: Myth and Politics in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *Litterature* 6(1-2), 35-45.
- Fabre, Genevieve (1988): "Genealogical Archaeology or the Quest for Legacy in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: McKay (1988).
- Faris, Wendy B. (1995): "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". In: Zamora / Faris (1995).

- Fils-Aimé, Holly (1995): "The Living Dead Learn to Fly: Themes of Spiritual Death, Initiation and Empowerment in *A Praisesong for the Widow* and *Song of Solomon*". In: *MAWA-Review* 10(1), 3-12.
- Flores, Angel (1955): "Magical Realism in Spanish American Fiction". In: Zamora / Faris (1995).
- Foley, John Miles (1988): *The Theory of Oral Composition*. Bloomington: Indiana UP.
 --,-- (1997): "Traditional Signs and Homeric Art". In: Bakker / Kahane (1997).
- Foreman, P. Gabrielle (1992): "Past-On Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call". In: *Feminist Studies* 18(2), 369-88
- Freiert, William K. (1983): "Classical Themes in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *Helios: journal of the Classical Association of the Southwestern United States* 10, 161-70.
- Furman, Jan (1999): *Toni Morrison's Fiction*. Columbia: University of Carolina Press.
 --,-- (2003) (Hg.): *Toni Morrison's Song of Solomon: A Casebook*. Oxford: Oxford UP.
- Gates, Henry Louis, Jr. (1990) (Hg.): *Black Literature and Literary Theory*. Introduction: "Criticism in the Jungle". New York: Methuen.
- Genette, Gérard (1998), *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: Fink.
- Guth, Deborah (1993): "A Blessing and a Burden: The Relation to the Past in *Sula*, *Song of Solomon* and *Beloved*". In: *Modern Fiction Studies* 39(3-4), 575-96.
- Hall, James C. (1997): "Flying Home: Folklore, Intertextuality, and *Song of Solomon*". In: McKay / Earle (1997).
- Harris, A. Leslie (1980): "Myth as Structure in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi Ethnic Literature of the United States* 7(3), 69-76.
- Harris, Trudier (1991): *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, Knoxville: University of Tennessee Press.
- Hart, Patricia (1989): *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. London: Associated University Presses.
- Havelock, Eric A. (1986): *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale UP.
- Heinze, Denise (1993): *The Dilemma of "Double-Consciousness" – Toni Morrison's Novels*. Athens: University of Georgia Press.
- Hughes, Langston / Bontemps, Arna (Hg.) (1958): *The Book of Negro Folklore*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Jones, Gayl (1991): *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*. Cambridge: Harvard UP.

- Johnson, Dane (1996): "The Rise of Gabriel García Márquez and Toni Morrison". In: Lynch, Deidre / Warner, William (Hg.) (1996): *Cultural Institutions of the Novel*. Durham: Duke UP.
- Joyner, Charles (Hg.) (1986): *Drums and Shadows : Survival Studies among the Georgia Coastal Negroes*. Athens: University of Georgia Press (=Brown Thrasher Edition).
- Kerényi, Karl (1939): „Was ist Mythologie“. In: Kerényi (1967).
 --,-- (1964): „Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos“. In: Kerényi (1967).
 --,-- (Hg.) (1967): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Krumholz, Linda (1993): "Dead Teachers: Rituals of Manhood and Rituals of Reading in *Song of Solomon*". In: *Modern Fiction Studies* 39(3-4), 551-74.
 --,-- (1997): "Reading in the Dark: Knowledge and Vision in *Song of Solomon*". In: McKay / Earle (1997).
- Kubitschek, Missy Dehn (1998): *Toni Morrison – a critical companion*. London: Greenwood Press.
- Leal, Luis (1967): "Magical Realism in Spanish American Literature". In: Zamora / Faris (1995).
- Lee, Catherine Carr (1998): "The South in Toni Morrison's *Song of Solomon*: Initiation, Healing, and Home". In: Furman 2003.
- Lee, Dorothy H. (1982): "*Song of Solomon*: To Ride the Air". In: *Black American Literature Forum*, 16 (1), 64-70.
- Lester, Julius (1969): "People Who Could Fly". In: Furman (2003).
- Levine, Lawrence (1977): *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford UP.
- Lubiano, Wahneema (1995): "The Postmodernist Rag: Political Identity and the Vernacular in *Song of Solomon*". In: Smith (1995).
- Ludwig, Sāmi (1999): "Grotesque Landscapes: African American Fiction, Voodoo Animism, and Cognitive Models". In: Diedrich, Marie / Pedersen, Carl / Tally, Justine (Hg.) (1999): *Mapping African America: History, Narrative Formation, and the Production of Knowledge*. Hamburg: Lit.
- Malinowski, Bronislaw (1926): *Die Rolle des Mythos im Leben*. Übers. von I.Oehler. In: Kerényi (1967). [Orig.: *The Role of Myth in Life*. 1926]
- Mason, Theodore O. Jr. (1988): "The Novelist as Conservator: Stories and Comprehension in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *Contemporary Literature* 29(4), 564-581.
- Masters, Joshua J. (1995): "Milkman's Quest for Authenticity: Transgression and Transcendence in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *MAWA-Review* 10(1), 13-18.

- Matus, Jill (1998): *Toni Morrison*. Manchester: Manchester UP.
- McKay, Nellie Y. (Hg.) (1988): *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston: Hall.
- McKay, Nellie Y. / Earle, Kathryn (Hg.) (1997): *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*. New York: Modern Language Association of America.
- Mellen, Joan (2000): *Magic Realism*. Detroit: Gale Group (=Literary Topics Vol.5).
- Metting, Fred (1998): "The Possibilities of Flight: The Celebration of Our Wings in *Song of Solomon*, *Praisesong for the Widow*, and *Mama Day*". In: *Southern Folklore* 55(2), 145-68.
- Middleton, David L. (Hg.) (1997): *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York: Garland.
- Middleton, Joyce Irene (1995): "From Orality to Literacy: Oral Memory in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Smith (1995).
- Mobley, Marilyn Sanders (1991): *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison: The Cultural Function of Narrative*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
- (1995): "Call and Response: Voice, Community, and Dialogic Structures in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Smith (1995).
- Morrison, Toni (1977): *Song of Solomon*. London: Vintage Random House. [Reprint 1998].
- (1984 a): "Memory, Creation, and Writing". In: *Thought: A Review of Culture and Idea*, 59(235): 385-390.
- (1984 b): "Rootedness: The Ancestor as Foundation". In: Evans, Mari (Hg.) (1984): *Black Women Writers 1950-1980: A Critical Evaluation*. New York: Doubleday.
- (1989): "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature". In: *Michigan Quarterly Review* 28 (4), 1-34.
- (1993): "Nobel Lecture 1993". In: Peterson (1997).
- Murray, Rolland (1999): "The Long Strut: *Song of Solomon* and the Emancipatory Limits of Black Patriarchy". In: *Callaloo: a Black South Journal of Arts and Letters* 22 (1), 121-133.
- Oesterreicher, Wulf (1997): "Types of Orality in Text". In: Bakker / Kahane (1997).
- Ong, Walter J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- O'Shaughnessy, Kathleen (1988): "'Life life life life': The Community as Chorus in *Song of Solomon*". In: McKay (1988).
- Otten, Terry (1989): *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*. Columbia: University of Missouri Press.
- Peach, Linden (1995): *Toni Morrison*. London: Macmillan Press.
- Peterson, Nancy J. (Hg.) (1997): *Toni Morrison – Critical and Theoretical Approaches*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

- Pinsker, Sanford (1984): "Magic Realism, Historical Truth, and the Quest for a Liberating Identity: Reflections on Alex Haley's *Roots* and Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Weixlmann, Joe / Fontenot, Chester J. (Hg.) (1984): *Studies in Black American Literature Volume I: Black American Prose Theory*. Greenwood: Penkevill. 183-97.
- Portelli, Alessandro (1994): *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*. New York: Columbia UP.
- Propp, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens*. Hg. von Karl Eimermacher. München: Carl Hanser Verlag. [Original: Morfologia skazki. 1969]
- Rank, Otto (1909): „Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung“. In: Freud, Sigmund (1909) (Hg.): *Schriften zur Angewandten Seelenkunde*, Fünftes Heft. Leipzig und Wien. [Nachdruck: (1970) Nendeln / Liechtenstein: Kraus Reprint.]
- Reed, Harry (1988): "Toni Morrison, *Song of Solomon*, and Black Cultural Nationalism". In: *The Centennial Review* 32(1), 50-64.
- Rodriguez-Gonzalez, Dulce (1990): "Leitmotifs in T. Morrison's *Song of Solomon*". In: *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 21, 97-107.
- Roh, Franz (1925): "Magic Realism: Post-Expressionism". In: Zamora / Faris (1995).
- Ryan, Katy (2000): "Revolutionary Suicide in Toni Morrison's Fiction". In: *African American Review* 34(3), 389-412.
- Saldívar, José D. (1991): "Postmodern Realism". In: Elliott, Emory (Hg.) (1991): *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia UP.
- Scheffel, Michael (1990): *Magischer Realismus – Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Skerret, Joseph T. Jr. (1985): "Recitation to the *Griot*: Storytelling and Learning in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Pryse, Marjorie / Spillers, Hortense J. (Hg.) (1985): *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*. Bloomington: Indiana UP.
- Smith, Valerie (1985): "The Quest for and Discovery of Identity in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Furman 2003.
- Smith, Valerie (1995) (Hg. und Introduction): *New Essays on Song of Solomon*. Cambridge: Cambridge UP.
- Snead, James A. (1990): "Repetition as a figure of black culture". In: Gates (1990).
- Spallino, Chiara (1985): "*Song of Solomon*: An Adventure in Structure". In: *Callaloo: a Black South Journal of Arts and Letters* 8(3), 510-524.
- Storhoff, Gary (1997): "'Anaconda Love': Parental Enmeshment in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: *Style* 31(2), 290-309.

- Stryz, Jan (1991): "Inscribing an Origin in *Song of Solomon*". In: *Studies in American Fiction* 19(1), 31-40.
- Tally, Justine (1999): *Toni Morrison's (Hi)stories and Truths*. Hamburg: Lit Verlag.
- Taylor-Guthrie, Danille (Hg.) (1994): *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: UP of Mississippi.
- Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. von K. Kerstens [u.a.]. München: Carl Hanser Verlag. [Original: *Introduction à la littérature fantastique*. 1970]
- (1986): „'Race,' Writing and Culture“. In: Gates, Henry Louis, Jr. (1986) (Hg.): *"Race," Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vega-Gonzalez, Susana (2001): "Memory and the Quest for Family History in *One Hundred Years of Solitude* and *Song of Solomon*". In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 3(1). URL: <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb01-1/vega-gonzalez01.html> [Stand 15.08.2004].
- Walters, Wendy (1997): "One of dese mornings, bright and fair,/ take my wings and cleave de air": the legend of the flying Africans and diasporic consciousness - folklore as a foundation for literature". In: *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi Ethnic Literature of the United States* 22(3).
- Wedertz-Furtado, Utelinde (1984): "Historical Dimensions in Toni Morrison's *Song of Solomon* (1977)". In: Lenz, Günter H. (Hg.) (1984): *History and Tradition in Afro-American Culture*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Wegs, Joyce M. (1982): „Toni Morrison's *Song of Solomon*: A Blues Song". In: Furman 2003.
- Wilentz, Gay (1989): "If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature". In: *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi Ethnic Literature of the United States* 16(1), 21-32.
- Wilentz, Gay (1997): "Civilizations Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*". In: Middleton (1997).
- Wundt, Wilhelm (1905): "Unterschiede zwischen Mythos und Dichtung". In: Kerényi (1967).
- Zamora, Lois Parkinson / Faris, Wendy B. (Hg.) (1995): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke UP.