

Die Feinde meiner Freunde sind meine Feinde – mit einer solchen Einstellung kann einem manch interessante Begegnung durch die Lappen gehen. Als ich siebzehn war und Ernest Hemingway für mich entdeckte, tat ich das mit einer solchen, nur durch meine Jugend zu entschuldigenden Ausschließlichkeit, daß ich nicht nur seine Prosa für eine Offenbarung und sein Leben für ein nachahmenswertes Muster hielt, sondern, was gerade im Falle Hemingways eine ausgemachte Dummheit ist, auch seine Meinungen über Kollegen zu den meinen machte.

Ich las und bewunderte also pflichtschuldigst James Joyce und Turgenjew und Tolstoi, hegte machistisches Mißtrauen gegen Gertrude Stein und Virginia Woolf und verachtete Hemingways Generationsgenossen ein wenig: Dos Passos – ein Opportunist, Fitzgerald – ein Weichei und so weiter. Das änderte sich rasch, als ich begann, diese verachteten Freunde zu lesen und feststellte, daß Dos Passos ein aufrechter Humanist und Fitzgerald ein Genie war, dem sein Freund Ernie nicht das Wasser reichen konnte – oder daß Virginia Woolf eine feine Ironie besaß, die den Popanz Hemingway in seiner ganzen Lächerlichkeit bloßstellte. Merkwürdigerweise habe ich Hemingways aus Neid und Konkurrenzdenken hervorgehende Diatriben nur in einem Falle dauerhaft verinnerlicht – dem von William Faulkner, um dessen Werk ich tatsächlich 30 Jahre lang einen mißtrauischen Bogen gemacht habe.

„Old corn-drinking mellifluous“ hatte er ihn genannt, frei übersetzt einen alten Bourbon saufenden Seim-Absonderer. Der Vergleich vom Glashaus und den Steinen bietet sich an, nur daß es sich beim späten Hemingway, der überhaupt kein Buch mehr fertig bekam und Seiten über schlechte Seiten anhäufte, um Cocktails auf Rum-Basis handelte.

Über Faulkners Roman „A Fable“ urteilte Hemingway, er erinnere ihn an den nächtlichen Unrat, der in Chungking ins Wasser gekippt werde und dort herumdümpele.

Die Erklärung für solche Sätze ist einfach: Hemingway wußte, daß Faulkner seinem Alleinvertretungsanspruch für die amerikanische Literatur entgegenstand wie ein Fels in der Brandung, daß er jemand war, der seinen eigenen literarischen Kosmos erschaffen hatte und dafür von Lesern, Kritikern und Kollegen auf der ganzen Welt geschätzt und bewundert wurde. Und wie zum Beweis hatte Faulkner 1949 den Nobelpreis erhalten, als erster Amerikaner seit Sinclair Lewis und vor allem als erster der Generation, der auch Hemingway angehörte. Das mußte den Narzissten Hemingway bis aufs Blut kränken, und daß Faulkner sich auch noch lobend über den „Alten Mann und das Meer“ geäußert hatte, war mehr als er ertragen konnte.

Will man sich anhand eines neu übersetzten Romans über ein Werk und einen Schriftsteller auslassen, der einem bislang völlig fremd war, so tut man gut daran, zunächst einen historischen und biografischen Kreis um ihn zu schlagen.

William Faulkner gehört der erstaunlichsten amerikanischen Literaturgeneration an, die wir unter dem ein wenig zu kurz greifenden Etikett der „verlorenen Generation“ kennen, und zu der ein knappes Dutzend unterschiedlichster Künstler gehört, alle zwischen 1894 und 1900 geboren, eine Generation, deren Mitglieder nur eint, daß sie die amerikanische Literatur der Post-Henry-James-Ära inhaltlich, ästhetisch, formal ins 20. Jahrhundert überführten.

Das prägende Ereignis ihrer Jugend war für alle der erste Weltkrieg, den sie erlebten wie E.E. Cummings, Dos Passos oder Hemingway, den sie verpaßten wie Scott Fitzgerald, Thornton Wilder oder Faulkner, oder für den sie zu jung waren wie Thomas Wolfe. Der prägende literarische Einfluß war James Joyce, genauer gesagt sein „Ulysses“ von 1922, für alle diese jungen Männer die Inkarnation von Modernität, an der sie sich je nach Charakter und Herkunft auf unterschiedlichste Weise abarbeiteten, deren wegweisende Bedeutung in Stil und Sujet (einfache Menschen, innerer Monolog) aber, so weit ich es übersehe, von keinem in Frage gestellt wurde. Erstaunlich ist auch, daß für alle diese Autoren Fitzgeralds Diktum galt, nach dem es im Leben amerikanischer Literaten keinen zweiten Akt gebe – sie alle leisteten ihr Bestes vor dem 40. oder 45 Lebensjahr. Hier enden die Gemeinsamkeiten.

Während Cummings, Wolfe und Dos Passos Absolventen der großen Ostküsten-Unis waren, studierten Faulkner, Hemingway und Fitzgerald wenig bis gar nicht. Hemingway entwickelte im Laufe der Zeit eine Art literarischen Kosmopolitismus – nur ein einziger seiner Romane, der schlechteste, spielt in den USA. Dos Passos, der als dezidiert linker Autor begann und kritische Gesellschaftsprotreits schuf, verlor im spanischen Bürgerkrieg seinen Glauben an den Kommunismus und seltsamerweise zugleich auch sein Talent – sein gesamtes umfangreiches späteres Werk ist heute nicht einmal in den Staaten lieferbar. Fitzgerald, ein Midwesterner wie Hemingway, folgte den Verheißungen und Veheerungen des amerikanischen Traums von New York über die Riviera nach Hollywood – ein dezidiert Großstadtautor sein Leben lang. Blieb der amerikanische Süden, der gigantische, mythische Süden – der Teil Amerikas, der weiter von Europa entfernt liegt als die Ost- wie die Westküste, der genuin amerikanisch ist. Er wurde literarisch zum William Faulkner-Land.

Faulkner wurde 1897 im Bundesstaat Mississippi geboren, wo er auch den Großteil seines Lebens verbrachte, das 1962 endete. Sein Großvater besaß eine lokale Eisenbahngesellschaft, die er allerdings seinem Sohn nicht vererbte, den er nicht für fähig hielt, das Unternehmen zu führen. Faulkner wuchs zwischen den typischen Outdoor-Aktivitäten eines amerikanischen

Jungen vom Lande seiner Zeit (Jagen und Fischen) und der weiblichen Erziehung seiner Mutter, Großmutter und seiner schwarzen Nanny auf. Sucht man sich die Informationen zusammen, so scheint dieser weibliche Einfluß, ein Einfluß von Literatur, Kunst, Bildung und Religion ganz entscheidend für die Themen- und Motivwahl und den Ton des späteren Autors gewesen zu sein. Vor allem Caroline Barr, die Faulkner und seine Brüder und später sogar seine eigene Tochter de facto großzog und die er bis zu ihrem Tode 1940 „Mammy“ nannte, spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Oprah Winfrey notiert in einer Erinnerung an sie, daß Faulkner zwar als Kind seiner Zeit die Gleichberechtigung der farbigen Bevölkerung nicht in Betracht gezogen, daß er aber dem humanen Einfluß seiner Nanny in vielen Werken Tribut gezollt habe und überhaupt von der Präsenz der schwarzen Unterschicht im Baumwollland unschätzbares gelernt habe: In einem Essay erklärte Faulkner, er habe den Rhythmus und die Kadenzen seiner Texte dem Gesprächsfluß der schwarzen Arbeiter abgelauscht, ihrem Klang und ihren Geschichten.

Der heimische Boden also – im praktischen wie im mythischen Sinne – ist der Nährboden von Faulkners Romanen und Erzählungen. Plantagenbesitzergeschlechter und armer White Trash, Schwarze, die sozialen wie sexuellen Verhältnisse und Konflikte, Land, Klima, der christliche Glaube.

Ich war beim Lesen auf Anhieb an Jean Giono erinnert, der ähnliches mit der südfranzösischen Provence gemacht, sie nämlich nicht in erster Linie als sozialer Chronist abgebildet hat, sondern sie, ebenso wie Faulkner sein Yoknapatawpha County, mythisch überhöhte und neuschuf, als ein archetypisches wie archaisches Land, ganz real und doch ganz fremd, fast legendenhaft, jedenfalls geschüttelt, gebeutelt und bewegt von ur- und vorzeitlichen Kräften und Umständen: dem Klima, dem Wetter, einer Art dumpfer Weisheit der Landbevölkerung, Aberglauben, Sturheit, Fanatismus, Inzest, düsterer, erdenschwerer Erotik, Erlösungsglaube, Verzweiflung – ich glaube, der merkwürdige Eindruck von Fremdheit bei allem Wiedererkennen kommt daher, daß beide Dichter, beide „Sänger“ ihrer jeweiligen Landschaft alttestamentarische Konstellationen ins zwanzigste Jahrhundert überführt haben.

Ein „sozialer“ Schriftsteller wie Dos Passos oder Steinbeck ist Faulkner jedenfalls nie gewesen.

Es dauerte lange, bis die Anerkennung des Publikums kam. Derselbe Sherwood Anderson, der auch Hemingway zu seinem ersten Buchvertrag verhalf (was dieser ihm schlecht dankte), vermittelte ein Jahr später den ersten Roman des knapp dreißigjährigen Faulkner, der bis dahin nur Lyrik geschrieben hatte. Faulkner ließ sich die Versuche der Verlagslektoren, seine

komplexe, schwierige Prosa massenmarkttauglich zu zähmen, nur ein Buch lang gefallen, von da an schrieb er so, wie er meinte, schreiben zu müssen und bezahlte den Preis dafür im ersten Jahrzehnt seiner Produktion, in dem seine besten Werke erschienen, mit Erfolglosigkeit; nur bei den Eingeweihten, den Profis, den Kollegen wuchs sein Ruhm. Um seine Familie als freier Schriftsteller ernähren zu können, ohne faule Kompromisse einzugehen, ging er in Hollywood als Drehbuchschreiber Geld verdienen.

Den rasch aufeinanderfolgenden Werken von 1929 bis 1939 verdankt Faulkner sein Renommee, dem so unterschiedliche Leser wie Jean-Paul Sartre, Toni Morrison oder Kenzaburo Oe Tribut zollten. Flannery O'Conner, ein anderer Autor der Südstaaten, faßte den stilistischen Sog, der von Faulkner ausging, in ein prägnantes Bild: „Allein die Anwesenheit Faulkners in unserer Mitte macht einen großen Unterschied darin aus, was ein Schriftsteller sich erlauben kann zu machen und was nicht. Niemand möchte gern, daß sein Maultierkarren auf den Gleisen feststeckt, über die demnächst der Dixie-Express gedonnert kommt.“

Nun also zum Buch: „Als ich im Sterben lag“, ein Roman von 1930, neu übersetzt von Maria Carlsson. Ein höchst merkwürdiges Werk. Vom Aufbau her meint man einen klassischen Western vor sich zu haben: Eine Gruppe von Leuten muß von A nach B, der Weg ist von Hindernissen gesäumt, wie sie ihn jeweils bestehen, zeigt, mit wem wir es zu tun haben. „Action is character“, nannte Scott Fitzgerald dieses Aufbauprinzip, in dem die Handlung die Charaktere verdeutlicht. Faulkner selbst bemerkte dazu: „Manchmal springt die Technik ein und übernimmt das Kommando, bevor der Schriftsteller noch selbst eingreifen kann. Das ist dann eine Tour de force, und das Werk zu beenden, hängt nur daran, die Mauersteine säuberlich aufzuschichten, da der Autor wahrscheinlich jedes einzelne Wort bis hin zum letzten kennt, bevor er den ersten Satz niederschreibt. So ist es mir mit ‚Als ich im Sterben lag‘ gegangen. Es war nicht leicht. Keine anständige Arbeit ist leicht. Es war nur dadurch einfacher, daß das gesamte Material bereits vorhanden war. Ich habe dann nur sechs Wochen dazu gebraucht. Ich habe mir lediglich eine Gruppe von Leuten vorgestellt und sie simplen Naturkatastrophen gegenübergestellt, Hochwasser und Feuer. Dazu habe ich ihnen ein natürliches Motiv an die Hand gegeben, das ihrem Weg die Richtung verleiht.“

Die Familie sind die Bundrens, arme, archaische Farmer, Mann, Frau, vier Söhne, eine Tochter. Das Motiv: Die Frau stirbt und hat sich vor ihrem Tode ausbedungen, in ihrer Heimatstadt bei den Ihren begraben zu werden, 40 Meilen weit entfernt. Die Familie zieht los, ihren letzten Wunsch zu erfüllen, den Sarg auf den Maultierkarren geladen.

Sie kommt an, soviel sei verraten, das ist nicht weiter schlimm, denn natürlich geht es ums wie, vor allem ums Wie des Erzählens. Das Buch ist nämlich eine kontrapunktische

Komposition aus den Stimmen aller Handelnden. Abwechselnd erzählt jeder mehrere Kapitel, die einander ergänzen, spiegeln, widersprechen, in denen dialogisch, in innerem Monolog, reflektierend, murmelnd, hadernd, philosophierend, betend, verzweifelnd, erinnernd, kakophonisch und polyphon ein grotesker Choral emporwächst – selbst die tote Mutter spricht aus dem Sarg heraus!

Es ist eines der Wunder der Literatur, wie die Stimmen dieser vermeintlich primitiven Menschen zu einem reißenden sprachlichen Fluß, einem archaisch-modernen Sound anschwellen, wie Faulkner aus der Erbärmlichkeit der menschlichen Seelen Tragik und Größe, Haß, Trauer, Komik und sogar Hoffnung schlägt. Entdecken wir also Faulkner, oder entdecken wir ihn wieder. Es ist nie zu spät.