

Neuere Faulkner Literatur

JOSEPH W. REED, Jr., *Faulkner's Narrative*, Yale University Press, New Haven and London 1973, xi + 303 S.

PANTHEA REID BROUGHTON, *William Faulkner: The Abstract and the Actual*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1974, xviii + 222 S.

JOHN T. IRWIN, *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1975, 183 S.

LYNN GARTRELL LEVINS, *Faulkner's Heroic Design: The Yoknapatawpha Novels*, University of Georgia Press, Athens 1976, x + 202 S.

CLEANTH BROOKS, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, Yale University Press, New Haven and London 1978, xviii + 445 S.

Das keineswegs nachlassende, sondern im Gegenteil weiterhin im Wachsen begriffene Interesse an William Faulkners Werk läßt sich vor allem an dem Umstand ablesen, daß in zunehmendem Maße bislang unveröffentlichte Frühwerke Faulkners ediert und publiziert werden. So ist seit 1973 nicht nur die von Douglas Day besorgte Ausgabe der früheren und ausführlicheren Fassung von *Sartoris, Flags in the Dust* – die unter anderen von Cleanth Brooks der späteren Fassung vorgezogen wird – sowohl als Hardcover (Random House, 1973) als auch als Paperback (Vintage Books, 1974) erschienen, sondern auch eine von James B. Meriwether edierte *short story*, "Nympholepsy" (*Mississippi Quarterly* XXVI [Summer, 1973]), das von Noel Polk eingeleitete und kommentierte frühe Drama *The Marionettes* (University Press of Virginia, 1977) und die von Carvel Collins herausgegebene Erzählung *Mayday* (University of Notre Dame Press, 1977). Diesem Interesse an Primärtexten entspricht eine beinahe unüberschaubare Fülle von Sekundärliteratur vor allem zu Faulkners Yoknapatawpha-Romanen, die nicht nur gleichermaßen übergreifende wie spezifische Aspekte entweder in einzelnen Werken Faulkners oder in seinem Gesamtwerk zu erhellen sucht, sondern darüber hinaus in ihrer quantitativen und qualitativen Vielfalt als repräsentativ für die Entwicklung der amerikanischen Literaturkritik der 70er Jahre überhaupt angesehen werden kann.

Diese Entwicklung kann als eine Verschiebung des Akzents vom Biographischen zum Autobiographischen, von der Interpretation zum Interpretieren, zwischen den Polen von Konvention und Innovation beschrieben werden. So steht etwa der lang erwartete und kürzlich erschienene Ergänzungsband zu Cleanth Brooks' 1963 veröffentlichter Studie *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* noch wie sein Vorgänger in der Tradition des *New Criticism*, weist aber dabei einen ausgesprochen biographischen Ansatz auf. Die Tatsache, daß Brooks in vielem – vor allem in seiner Einschätzung des Einflusses, den Geschichte und Legende des *Old South* auf Faulkners Bewußtseinsbildung haben mußten – auf eigene Erfahrungen zurückgreifen kann, erscheint im Hinblick auf seine übergreifende Absicht irrelevant; denn dienen Brooks autobiographische Details zur Stützung mancher allzu erratisch wirkenden Details aus Faulkners Biographie, so dienen beide letztlich dem Ziel einer verbindlichen Textinterpretation. Die andere Extremposition im Bereich von Konvention und Innovation wird von Literaturkritikern wie John T. Irwin gehalten, der – ebenfalls Südstaatler – Faulkners Werk zum Anlaß des Versuchs einer Selbstdefinition nimmt. Die Verschiebung von einer konventionellen zu einer innovativen Position kann somit auch als eine Steigerung des Anspruchs an und für sich selbst aufgefaßt werden. Das innovative Moment dieses Anspruchs, das diese Art von Literaturkritik mit der postmodernen Fiktion der 70er Jahre teilt, besteht in einer zunehmenden Selbstreflexion, die speziell beim Literaturkritiker, wie Irwin richtig erkennt, als implizite Selbstkritik auftreten müßte. In verdeckter Form kann diese Entwicklung allerdings auch als eine Verschiebung des Akzents vom Besonderen zum Allgemeinen erscheinen – hier wäre Joseph W. Reeds Ansatz im Gegensatz zu Panthea Reid Broughtons Konzept zu nennen –: verdeckt wird in diesem Fall die Tatsache, daß dem biographischen Interesse aus der eigenen Zurückhaltung eine Sicher-

heit gegenüber dem Detail erwächst, während das autobiographische Interesse mit dem eigenen Anspruch immer auch das Bedürfnis nach Verallgemeinerung verbinden muß. Eine Studie wie die von Lynn Gartrell Levins hält mit dem Versuch, eine verbindliche Ethik aus Faulkners Werk abzuleiten, etwa die Mitte zwischen diesen extremen literarkritischen Einstellungen. Die Anordnung der folgenden Rezensionen folgt dieser bemerkenswerten Entwicklung innerhalb der jüngsten amerikanischen Literaturkritik, statt sich an die Chronologie der Veröffentlichungen zu halten.

Cleanth Brooks' *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond* verdient zweifelsohne jede Aufmerksamkeit. Man merkt diesem zweiten Band die Absicht des Vf. an, nicht nur alle jene Werke Faulkners zu behandeln, deren räumlicher und ideeller Hintergrund nicht von Yoknapatawpha County gebildet wird, sondern überhaupt abschließend ein verbindliches Wort zu Faulkners Werk zu sagen und das bestehende Faulknerbild abzurunden. Davon zeugen nicht nur zwei Appendices zu *Absalom, Absalom!* und ein weiterer Appendix, der durch das Aufzeigen von Parallelen in der Entwicklung der Gesellschaftsstruktur des amerikanischen Südens und Irlands eine grundlegende Ähnlichkeit zwischen Faulkner und W. B. Yeats nachzuweisen versucht, sondern auch ein übergreifendes Kapitel mit dem Titel "Faulkner on Time and History".

Brooks hat für seine ersten acht Kapitel und somit für den größeren Teil seiner Studie mit dem umfassenden Stichwort "romantic love" einen gemeinsamen Nenner gefunden, der nicht nur für Faulkners frühe Gedichte und seine ersten *sketches*, *short stories* und Romane, sondern bis hin zu *Pylon* und *The Wild Palms* als allgemein verbindlich gelten kann. Freilich kann selbst dieser glücklich gewählte, sowohl literarisch als auch existentiell zu verstehende Ansatz gelegentliche Pedanterien, allzu langwierige Vergleiche oder die Grenze des Trivialen streifende Verallgemeinerungen nicht ganz kompensieren (vgl. dazu etwa Brooks' Spekulationen über die T. S. Eliot-Ausgabe und den genauen Zeitpunkt, an dem Faulkner "Rhapsody on a Windy Night" gelesen haben mußte, um eine Zeile daraus in sein Gedicht "Fantoche" übernehmen zu können [S. 3f.; 11f.]; oder die ausführlichst dargelegten Parallelen zwischen Faulkners unveröffentlichtem Roman *Elmer* und Théophile Gautiers *Mlle. de Maupin* [S. 120ff.]; oder Brooks' Kommentar zu Mariettas Verführung durch Pierrot in Faulkners frühem Drama *The Marionettes*: "There is a long literary tradition behind that, and that tradition reflects a constant factor in the real world" [S. 38]). Doch erscheint es insgesamt angebrachter, mit Blick auf den größeren Teil dieser Studie die Einsicht vorwalten zu lassen, daß hier einer der besten Kenner von Faulkners Leben und Werk einen komplexen biographischen Ansatz mit weitreichender Geduld und hoher Sensibilität erfolgreich objektiviert hat.

Brooks' Genauigkeit und Ausführlichkeit im Aufsuchen und Aufzeigen von literarischen Quellen für das Werk des jungen Faulkner rechtfertigt sich vor allem aus der Tatsache, daß Faulkners erste literarische Versuche, wengleich in ihnen schon fast alle *images* und Ideen aufgefunden werden können, die seine späteren *short stories* und Romane bestimmen, durchgängig persönliche Anverwandlung des Gedankenguts und der Formexperimente etwa von Oscar Wilde, A. E. Housman und dem frühen Yeats einerseits und James Joyce und Eliot andererseits darstellen. Bevor Faulkner Yoknapatawpha County für sich und sein Werk entdeckte und damit nicht nur Realismus gegen Romantik ausspielen konnte, "but localism versus a universal (perhaps in this context best called an 'international') literature" (S. xi), war der junge Schriftsteller in seinen literarischen Abhängigkeiten wie in seinen persönlichen Leidenschaften befangen. Brooks geht der Frage nach, warum Autoren wie Housman und Eliot sich in ihrem Einfluß auf Faulkner nicht gegenseitig neutralisierten, und er sieht den Grund darin, daß "in Housman's poetry there is a good deal of realism and a great deal of wit and irony – the qualities that one associates with the early Eliot." (S. 16) Doch bedarf es bei einem Blick auf Faulkners frühe romantische Einstellung zu Kunst und Leben gar keines Verweises auf Ähnlichkeiten zwischen jenen beiden Autoren; denn diese ist in sich selbst zwiespältig: in *The Marble Faun*, das Keats' "Ode on a Grecian Urn" verpflichtet ist, verweist der marmorne Faun, dessen "wild ecstasy" zu einem "cold pastoral" 'gefroren' ist, anders als bei Keats auf die Unterlegenheit der Kunst gegenüber dem Leben; Marietta in *The Marionettes*, das in vielem auf Wildes *Salomé* zurückgeht, teilt in ihrer Entwicklung "from innocence to corruption, not from innocence to maturity" (S. 36) die Ambivalenz von Wildes Gestalt; Galwyns Queste in Faulkners *Mayday* endet mit

der bewußten Zurückweisung jener Schönheit, die sich in der realen Frau verkörpert, und der Wahl des Todes, die mit der Negierung des Wirklichen allein die Schönheit des unerreichbaren Ideals verheißt. Das beste Beispiel aber bietet Faulkners Faszination von jenem Phänomen, das für "Nympholepsy" den Titel abgab und das Faulkners Frühwerk durchgängig bestimmt: das durch ein nymphenhaftes Mädchen hervorgerufene ekstatische Verlangen des Mannes nach dem unerreichbaren idealen Wesen. Dieses Verlangen wird etwa in *Soldiers' Pay* durch eine Gestalt wie Cecily Saunders hervorgerufen oder in *Pylon* durch eine Gestalt wie Laverne Shumann. In eingehenden Analysen erhellt Brooks selbst den problematischen Charakter beider Frauengestalten.

Es ist nur unter dem Aspekt einer Verdeutlichung der Überwindung dieser ambivalenten romantischen Haltung, daß Brooks' weitgehende Wiederaufnahme der Interpretation von "A Rose for Emuly" aus *Understanding Fiction* (1943) gerechtfertigt erscheint. Denn weit deutlicher als die Erzählung "Miss Zilphia Gant", die zwei Jahre später veröffentlicht wurde und die gleichfalls die im Sherwood Andersonschen Sinne groteske Frauengestalt in den Mittelpunkt rückt, beweist Miss Emuly, daß "for her horrible act to acquire universal meaning, it will have to become 'localized.' That is to say, the reader will have to come to understand that her act had significance for a particular group of people – the participants in a culture to which she and they belong." (S. 157)

Denn der Mangel an räumlicher Gebundenheit bedingt auch eine zeitliche Isolation. Zu dem Zeitpunkt als er *Pylon* und *The Wild Palms* schrieb, konnte Faulkner diese Problematik bereits thematisieren. Brooks vergleicht die beiden Romane *Pylon* und *Absalom, Absalom!*, die zur selben Zeit entstanden, die aber für ihn einen Widerspruch zwischen zeitloser Gegenwartsbezogenheit und obsessiver Vergangenheitsorientierung beinhalten, mit dem Doppelcharakter von *The Wild Palms*, genauer: mit der reflektierten, bzw. intuitiven *innocence* von Harry Wilbourne und der des Tall Convict. Doch verdeckt dieser Vergleich die entscheidende Tatsache, daß Faulkner sowohl die unmanente Widersprüchlichkeit seiner romantischen Haltung als auch den Gegensatz zwischen romantischer und realistischer Haltung in wachsendem Maße zu integrieren versteht. Die Raum- und Zeitlosigkeit der Piloten in *Pylon*, die durch das Flugzeug symbolisiert wird, entspricht noch einem Gefühl der Wurzellosigkeit, das keinen Werthorizont aufzurufen vermag, der als Folie für die negativ gesehene Bourgeoisie dienen könnte, so daß Brooks schließlich zu Recht die Frage stellt und stehen läßt: "What is the novel really about? Is it a biting satire on aspects of twentieth-century America, the bitterest indictment of modernity, with the possible exception of *Sanctuary*, that Faulkner ever wrote?" (S. 200) *Pylon* bezieht seine Rechtfertigung teilweise nur aus seinem biographischen Stellenwert. Dagegen sind *The Wild Palms* und "Old Man" durchgängig komplementär strukturiert und ergänzen sich in ihrer thematischen Aussage. Der Konflikt von "nature vs. human nature" (S. 224), der Kampf des Tall Convict mit einer aus allen Fesseln geratenen äußeren Natur im Gegensatz zu Harry Wilbournes Kampf mit seiner inneren Natur, wird in beiden Fällen zu einer Frage persönlicher Verantwortung.

Lassen sich *Pylon* und vor allem *The Wild Palms* in Brooks' Studie noch unter dem Stichwort "romantic love" abhandeln, dem Ausdruck für ein gegenseitiges Verfallensein, das schließlich Charlotte Rittenmeyer und Harry Wilbourne am besten von allen Faulkner-Gestalten zu definieren wissen, so geht Brooks in den Kapiteln "Man's Fate and Man's Hope", das *A Fable* behandelt, und "Faulkner on Time and History" zugleich mit diesem Stichwort sein roter Faden verloren. Als Folge davon erscheint die Argumentation von nun an manchmal ungeduldig oder gar schulmeisterlich. Ohne etwa dem negativen Urteil, das Brooks über *A Fable* fällt, widersprechen zu wollen, kann wohl bezweifelt werden, daß Brooks' Behauptung, "Authentic novels, however, are not built out of naked ideas" (S. 234), jene Allgemeingültigkeit besitzt, die sie beansprucht; denn auch das im Gegensatz dazu für authentisch erklärte "obsessive image, a scene that haunts the author's mind, a concrete incident lodged deep in his unconscious" (S. 235), das wie in *The Sound and the Fury* den Kern eines Romans bilden soll, garantiert noch nicht dessen Bedeutung. Es scheint ein weites und auf Grund von variablen, sowohl persönlichen als auch gesellschaftlichen Determinanten in seinem Umfang immer wieder neu zu fassendes Bedeutungsfeld zu sein, innerhalb dessen authentisches Schreiben jeweils möglich wird.

Auch "Faulkner on Time and History" kann den Leser nicht voll befriedigen. Zu viel ist über

Faulkners Zeitkonzeption, über Mythos und Geschichte, zyklische und lineare Zeit, "pure time" und "social time", *la durée* und *stream-of-consciousness* in seinem Werk geschrieben worden, als daß sich mit einer früheren Kritik modifizierenden Analyse von Henri Bergsons Einfluß auf Faulkner auf knapp fünfzehn Seiten Abschließendes sagen ließe. Doch hebt Brooks zweifelsohne einen wesentlichen Aspekt in Faulkners Zeitauffassung hervor, wenn er sie mit dessen Wertauffassung verbindet: "It has been insisted on by some critics that Faulkner regarded what is unchanging as worse than merely passive . . . Now there is an element of truth in such observations – namely, that change is part of the process of growth in all living organisms and that change is a symptom that the organism is alive. But it is a careless, not to say a specious, logic which arrives at the conclusion that change is necessarily good . . . What Faulkner constantly reprehended was something very different: the failure to *cope* with change." (S. 267)

Der zweite Teil dieses Kapitels, der sich mit Faulkners Geschichtsauffassung beschäftigt, sollte mit Appendix A: "Thomas Sutpen: A Representative Southern Planter?" zusammen gelesen werden, um Brooks' Behauptung, daß Faulkner politisch konservativ gewesen sei, in ein ansprechenderes Licht zu rücken. Denn wenn konservativ bedeutet, daß Faulkner nicht nur die geschichtliche Situation in ihrer Gegebenheit, sondern vor allem ihre Ursprünge und damit ihr inhärentes Potential besser einzuschätzen wußte als etwa Thomas Sutpen, daß er klug begriff, daß jene *innocence*, die mit dem *American Dream* in Verbindung zu bringen ist, in einem historischen Umfeld, wie es der amerikanische Süden bot, zum Scheitern verurteilt sein mußte, dann war Faulkner freilich konservativ. Wenn es jedoch bedeutet, daß Faulkner den Werten der Gesellschaft den Vorzug vor denen des Individuums gegeben hätte – und Brooks scheint dies mehrfach zu implizieren –, dann muß diese Behauptung allerdings nachdrücklich verneint werden.

Alle diese Einwände wollen jedoch die Wichtigkeit dieser Studie keineswegs in Abrede stellen. Nicht nur bringen die wesentlichen Kapitel von *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond* dem Leser Faulkners weitgehend vernachlässigtes Frühwerk nahe und werfen unter dem Stichwort "romantic love" interessante Fragen zu den weniger häufig gelesenen Romanen auf, sondern auch die sorgfältig belegten "Notes", etwa jene betitelt "Literary Borrowings and Echoes in Faulkner" (S. 345ff.), "The Influence of James Joyce" (S. 370ff.) oder "Love as a Transcendence of the Flesh and the World" (S. 411ff.) beweisen neben Brooks' immenser Belesenheit und genauester Kenntnis von Faulkners Gesamtwerk sein unablässiges wissenschaftliches und persönliches Bemühen um einen der wichtigsten amerikanischen Autoren.

Joseph W. Reed, Jr. verfolgt in seiner Studie *Faulkner's Narrative* die Absicht, Faulkners Erzählweise als integrierendes Element innerhalb seines Gesamtwerks aufzuzeigen. Der Vf. hält dabei etwa die Mitte zwischen wissenschaftlicher Zurückhaltung und thematischem Anspruch und bietet damit ein gutes Beispiel für den beginnenden Übergang von konventioneller zu innovativer Faulkner-Literatur: die Entwicklung und Beschreibung von Faulkners spezifischer Erzählweise als Ausdruck seines "belief in 'natural' storytelling and his insistence on the necessity of artifice" (S. 258) soll im ambivalenten Besonderen zugleich ein Allgemeines spiegeln. Letztlich unternimmt Reed den Versuch, mittels einer sorgfältigen und schrittweisen Auflösung aller von Faulkner verwandten narrativen Kunstgriffe die "Teller-Hearer collaboration" (S. 42) bloßzulegen, die einerseits die spezifische Rezeptionsweise von Faulkners Werk bestimmen, andererseits aber zugleich Paradigma für Leserrezeption überhaupt sein soll.

Die Erhellung von Faulkners Erzählweise folgt dabei im wesentlichen deren chronologischer Entwicklung – mit einer signifikanten Ausnahme: da Bedeutungskonzentration für Faulkner den erklärten Perfektionsmaßstab darstellt, widmet Reed ein erstes Kapitel (nach der einleitenden Erörterung von Faulkners eigenen theoretischen Äußerungen zu seiner Erzählweise) einer Untersuchung von wesentlichen narrativen Strukturmerkmalen in den *short stories*; diese werden zum Ausgangs- und Bezugspunkt für die sich anschließende Untersuchung der Romane. Damit gewinnt die nicht gerade unübliche Anordnung des Materials bei Reed eine innere Berechtigung. Längen und unvermeidliche Wiederholungen bleiben fast durchgängig verdeckt; die Konzeption einer variablen, immer freier werdenden, letztlich nur noch den immanenten Regeln des *storytelling* verpflichteten Erzählweise entwickelt sich zwanglos und überzeu-

gend. Besonders deutlich wird dies im Kontrast: in seinem 9. Kapitel behandelt Reed "Faulkner's Failure: *Intruder in the Dust, Requiem for a Nun, and A Fable*"; des Vf. ablehnende Einstellung zu diesen Romanen, die aus der Überzeugung erwächst, daß "Faulkner is preferring what he can say to what he can embody, 'wisdom' over storytelling" (S. 202), spiegelt sich in der eingeständenermaßen eher widerwilligen Behandlung der drei Romane wider und verleitet den Vf. allzu häufig zu ans Triviale grenzenden zusammenfassenden Bemerkungen.

Die narrativen Muster und Strategien, die anhand der *short stories* entwickelt und geklärt werden, könnten – Reeds Beobachtungen weiterführend – in 'natürliche' und 'künstliche' gegliedert werden. Erstere erscheinen etwa in dem *them/us* Gegensatz, der beispielsweise den frühen Leser von "A Rose for Emily" allmählich in die Teilhabe an dem Schuldgefühl der durch den Erzähler vertretenen Gruppe zwingt – während derselbe *them/us* Gegensatz dem späteren Leser von *The Hamlet* nur noch eine gewisse Sympathie, keine Identifikation mehr abfordert; weiterhin erscheinen sie in Faulkners Vorliebe für ländlichen bzw. kleinstädtischen Klatsch, einer Vorliebe, die nicht nur seine Verwurzelung in der *oral tradition* bekundet, sondern dem Leser vor allem seine eigene Rolle als Zuhörer zum Bewußtsein bringt. Die 'künstlichen' Muster und Strategien erscheinen dagegen eher in den bewußten Zeitverschiebungen, die den Leser zur Konstitution eines eigentümlichen, nur für die Dauer des Lesens relevanten Gedächtnisses zwingen; oder in einer schrittweisen Leserinitiation, so wie sie der Vf. sieht: "The canon can be seen as in-group initiation . . . The carryover of theme, character, and event between one [story or novel] and the next provides a residual effect and gives the initiated reader the advantage over the uninitiated." (S. 21) Als Strategie, die sowohl 'natürlich' als auch 'künstlich' ist, ließe sich die kindliche Erzählperspektive werten (etwa in "Uncle Willy" oder in "Barn Burning"), da sie den Leser einerseits in eine natürliche Beschränkung zwingt, andererseits eine künstliche Parallele zu seiner eigenen Situation erstellt, indem sich der Leser wie das Kind in einer zeitlich begrenzten Situation befindet.

Reed gliedert die Entwicklung von Faulkners Erzählweise in drei distinkte Phasen. Die erste Phase der "novels of the apprenticeship" scheint ihm allzusehr in der thematischen Starre der *lost generation* befangen zu sein, als daß sie die Untersuchung der Erzählweise lohnte: "Calculation of narrative design seems either completely random or else determined only by a minimal desire for narrative impetus or force." Die zweite Phase oder "main range" (S. 264) schließt die Romane bis zu *Go Down, Moses* und *The Unvanquished* ein (*Sanctuary, The Sound and the Fury, As I Lay Dying, Light in August, Absalom, Absalom!*); *Go Down, Moses* und *The Unvanquished* markieren für Reed eher einen Bruch zwischen der zweiten und der dritten Phase als daß sie noch zu der einen oder schon zu der anderen gezählt werden könnten. Die zweite Phase ist durch wechselnde formale Experimente charakterisiert, die jeden Roman dieser Phase als Produkt einer eigenen Subphase erscheinen lassen. Das formale Experiment dient dabei der Erschließung des Unbewußten individueller Protagonisten und vermag Faulkner von dem gesellschaftlichen Trauma der *lost generation* zu befreien. Doch bedingt die gleichzeitig notwendig werdende Isolation des Individuums die Klärung des Ursprungs dieser Isolation: die nicht überwindbare eigene Vergangenheit in Form von Erbe, Tradition oder Familie erhält als eine die Gegenwart zersetzende und beeinflussende Macht zentrale Bedeutung. Zudem führt die Konzentration auf das Bewußtsein eines Individuums wiederum nicht nur zur Befangenheit, sondern zum regelrechten Gefangensein sowohl des Autors als auch des Lesers innerhalb der Grenzen dieses Bewußtseins, etwa des von Benjy oder Quentin Compson oder von Joe Christmas. In seiner letzten Phase, die Reed als eine Phase der "plenitude" beschreibt und die die Romane der Snopes-Trilogie sowie *The Reivers* umfaßt, sucht sich Faulkner daher von diesem erneuten Gefangensein durch die Entwicklung einer offenen Erzählstruktur zu befreien: "An aim of plenitude provides that everything attached to the structure is of equal relevance and that the structure can sustain the addition of any number of incidents or characters." (S. 269)

Für das Verständnis von Faulkners Erzählweise erscheint daher vor allem relevant, welche Rolle Zeitverschiebungen und Erzählperspektive im Hinblick auf den Gegensatz von Individuum und Gesellschaft spielen. Insofern sind Reeds Analysen von *As I Lay Dying, Light in August* und der Snopes-Trilogie besonders interessant. Erscheint die Isolation des Individuums in *Light in August* deshalb vollkommen, weil das *ius* der Vergangenheit für jeden wesentlichen Protagonisten ein *must be* der Zukunft bedingt, so

vermögen in *As I Lay Dying* die sich in der Monologform widerspiegelnden individuellen Erfahrungen zum einen durch Darls "prescience", zum anderen durch Addies "consciousness from beyond death" (S. 90) überindividuell zu werden. Die Auflösung von Zukunft (Darl) und Vergangenheit (Addie) macht nicht nur "becoming" (S. 94) zum Thema des Romans, sondern die Summe individueller Erfahrungen zu einer geschlossenen Gesamterfahrung, die im Überqueren des Flusses für die Bundrens zu einem "common cause" (S. 86) zu werden vermag. In der Snopes-Trilogie ist es dagegen die varierende Erzählperspektive, die einen Wandel in dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft widerspiegelt. In *The Hamlet* führt die auktorial erstellte Vagheit der Interrelation von Ratliff und einer unbestimmbaren Gruppe von Männern vor Will Varners Laden zu einem "dealing with humans in a new form of suspended fictional judgment" (S. 235). Das Erzählen, das der Entwicklung der Charaktere und der Abfolge der Situationen zwar getreulich, aber häufig verzögert nachfolgt, vermittelt dem Leser den Eindruck einer "series of footprints", einem "true flux" (S. 224). Es ist in seiner Offenheit zugleich die Voraussetzung für die Wirksamkeit der dem Roman inhärenten Komik. Dagegen verweist der Wechsel in der Erzählweise und die Konzentration auf drei Ich-Erzähler in *The Town* auf eine zivilisationsbedingte Reduktion des Menschen: die Möglichkeit einer umfassenden Perspektive, die das kleine Dorf bot, ist in einer größeren Gemeinschaft nicht mehr realisierbar; jede Einsicht vermag nur eine Teilwahrheit darzustellen. In *The Mansion* schließlich spiegelt "the chaotic order of narrative method . . . the chaos of a community which has outgrown its identity." (S. 248)

Reed gelingt eine überzeugende Umwertung vor allem der beiden letzten Bände der Snopes-Trilogie. Er untermauert durch den Gang seiner Analyse die längst fällige Beobachtung, daß Faulkners letzte Romane keineswegs ein Nachlassen seiner erzählerischen Energien verraten, sondern einen Neu- und Wiederanfang darstellen, der im Hinblick auf die hier verwandten narrativen Strategien geradezu revolutionär genannt werden kann: "Beyond saga-completion and canon-filling the novels of the third phase embody a more subtle exploration of the aims and uses of narrative for its own sake, the giving over of experiment in consciousness and technique, the examination of guilt, time, and expiation, in order to pursue the mysteries of telling, knowing, and event, the mysteries of the storyteller." (S. 276f.)

In der allgemeinen Einleitung zu ihrer schlicht und eingängig geschriebenen Studie *Faulkner's Heroic Design: The Yoknapatawpha Novels* meint Lynn Gartrell Levins, dieses "heroic design" in der "juxtaposition of the events of [Faulkner's] rural community of Yoknapatawpha against scenes from and echoes of myths, classical drama, epic poetry, chivalric and historical romance" (S. ix) sehen und Faulkners Ethik aus dieser Gegenüberstellung ableiten zu können. Ihr Leitgedanke ist dabei, daß Faulkner durch eine Rückbindung seiner fiktionalen Charaktere und Situationen an antike und mittelalterliche Darstellungen und Darstellungsformen eine Kontinuität in der Entwicklung der Menschheit unterstreicht, die dem ansonsten isolierten Individuum Bedeutung und selbst noch seinem Scheitern eine affirmative Note verleiht. Doch wird diese Kontinuität eher beschworen als nachgewiesen, da Levins nicht deutlich genug zwischen realer Geschichte einerseits und zwar historisch gebundenen, aber zugleich doch auch 'zeitlosen' fiktionalen Formen andererseits unterscheidet. Aus Faulkners Sicht erscheint es etwa nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig, daß Gestalten wie Ike und Flem Snopes oder auch Thomas Sutpen historisch gesehen als grotesk deformiert erscheinen müssen, daß ihnen nur mittels einer ihnen fiktional Bedeutung verleihenden Perspektive mythische Überhöhung zuteil werden kann. Diese Überhöhung kann durch einen Charakter erfolgen, wie Flems Dämonisierung in Ratliffs Höllenvision, oder durch einen Erzähler, wie Sutpens Aufstieg zum tragischen Helden in der Darstellung von Mr. Compson, oder schließlich auktorial, wie in der Idyllisierung von Ike Snopes' perverser Queste – in jedem Fall müßte jedoch die Behauptung der Vf. modifiziert werden, daß Faulkner "is not parodying traditional literary modes by focusing on the grotesque diminution of legend and myth in Yoknapatawpha County; but rather he is writing . . . of the fulfillment of an ethical obligation" (S. 3). Denn allerdings unternimmt Faulkner nichts anderes, als was ihm im Vordersatz dieser Behauptung abgesprochen wird. Dies schließt jedoch die Richtigkeit des Nachsatzes keineswegs aus. So kann Flem deshalb bereits durch einen anderen Charakter in *The Hamlet* dämonisiert werden, da der Leser ohnehin geneigt ist, in ihm eine groteske Faustgestalt zu

erblicken; des Idioten Ike groteske Liebe zu einer Kuh dagegen bedarf des ganzen Gegengewichts eines mythisierenden Autors, um beim Leser jenes umfassende Mitleid zu erwecken, von dem Levins zu Recht sagt, es sei "not just for Ike, but for all less-than-omniscient devotees who ever gave themselves to less-than-perfect causes" (S. 154). Der Autor selbst ist es hier, der es unternimmt, sich eine ethische Verpflichtung zuerst aufzuerlegen und sie dann zu erfüllen.

Weiterhin und bedauerlicherweise bestimmt eine mangelnde Genauigkeit in der Abgrenzung und Differenzierung der Terminologie diese in ihrer Parallelisierung von moderner und antiker, bzw. mittelalterlicher Vorstellung häufig aufschlußreiche Studie. So teilt die Vf. eine in der amerikanischen Literaturkritik weitverbreitete Unart: die der vollständigen Identifizierung von verschiedenen Gestalten oder Situationen, wenn es sich lediglich um eine metaphorische oder eine durch den Kontext bedingte Übereinstimmung in einem Punkt handelt. So wird Sutpen abwechselnd zu Prometheus, Atreus, Oedipus oder David. Weiterführend wäre es, eine solche allzu eifertige Synthetisierung durch eine Analyse jener Merkmale zu ersetzen, auf Grund derer Sutpen mit diesen Gestalten verglichen werden kann, etwa den Gegensatz zwischen Prometheus, der zum Schöpfer wird aus Trotz gegen die Götter, nicht wie Sutpen gegen die Menschen oder gar nur eine spezifische Gruppe von Menschen, und David, der mit der Trauer um den Verlust seines aufrührerischen Sohns Absalom menschliche Größe gewinnt, auf Sutpen zu beziehen und ihn von da in seinem 'tragischen' Mittelmaß zu bestimmen.

In ihren inhaltlichen Ergebnissen dagegen ist Levins häufig ebenso originell wie überzeugend, etwa in ihrem Bemühen, das umstrittene Thema von *Go Down, Moses* neu zu bestimmen: "The concept of an Edenic state of innocence and the subsequent fall from this existence is that pattern which unifies the individual stories in *Go Down, Moses*" (S. 76). Seit Olga Vickery die Jagd – Jagen und Gejagtwerden – als Leitmotiv für diesen Roman ansetzte, haben fast alle Faulkner-Kritiker das einigende Thema von *Go Down, Moses* genauer zu bestimmen gesucht. Allen gemeinsam war dabei das Bestreben, dieses einigende Thema in jeder einzelnen *story* abgewandelt aufzufinden. Levins dagegen macht in ihrem Ansatz – wenn auch nur implizit – mit dem Gedanken ernst, daß es sich bei *Go Down, Moses* nicht um eine Sammlung von *short stories*, sondern um zusammenhängende Kapitel eines Romans handelt: indem für sie "The Old People" den "prelapsarian state of innocence" spiegelt, "Delta Autumn" dagegen "the postlapsarian world after the Fall" (S. 77) darstellt, wird bei ihr der Entwicklungsgedanke in einer Weise vorherrschend, daß er Isaac McCaslins Entscheidung in "The Bear" mit einem neuen und überzeugenden Akzent versteht: "In terms of the Adamic framework Isaac's flaw is that he remains in the postlapsarian world an Adam before the Fall" (S. 90). Allerdings läßt Levins die Zweiteilung von *Go Down, Moses* völlig außer acht und damit die Tatsache, daß das Thema dieses Romans zuerst (bis einschließlich "Pantaloons in Black") komisch-grotesk und erst danach tragisch-mythisch durchgespielt wird.

Bei jedem Versuch der Verbindung von inhaltlichen und formalen Aspekten jedoch bleibt Levins dem Leser mit der Genauigkeit immer auch den Tiefgang schuldig. So ist die Prägung des Begriffs "ironic chivalric" (S. 117) und seine Anwendung auf Gestalten wie Colonel John Sartoris, Quentin Compson, Harry Wilbourne im Verhältnis zum Tall Convict oder schließlich Gavin Stevens durchaus adäquat, doch gelingt es der Vf. nicht, die darin enthaltene paradoxe Gleichzeitigkeit von Idealismus und Kritik zur vollen Geltung zu bringen. Für sie wird Faulkners Distanz, etwa zum aristokratisch-gewaltsamen Kavaliervershalten der Sartoris, die sich selbst zur Legende zu machen suchen, zunehmend ersetzt durch seine Identifikation mit Gestalten wie Stevens, die das Ideal rein um des Ideals willen hochhalten. Doch Faulkner ist ein epischer Ironiker, der einen Charakter als solchen gelten lassen kann, während er es zugleich dem Erzähler überträgt, diesen Charakter mittels der Schilderung von Situationen, in denen er die Widerständigkeit der Welt erfährt, schrittweise zu relativieren. Das Heroische im Menschen aufzuspüren und in seinem Werk stets erneut zur Geltung zu bringen, ist somit gewiß ein Anliegen Faulkners; ob es aber im 20. Jahrhundert noch einen greifbaren Stellenwert haben kann – dies bleibt bei Faulkner im Gegensatz zu Levins offen.

In ihrer vom Ansatz her interessanten und ambitionösen Studie *William Faulkner: The Abstract and the Actual* versucht Panthea Reid Broughton, den Grad und den Gebrauch, bzw. Mißbrauch von abstrakten

Vorstellungen durch Faulkners Charaktere zu bestimmen. Entsprechend ihrer Ausgangsthese, daß "art exists . . . not for art's sake but for life's" (S. x), geht es der Vf. nicht um Stilfragen, sondern ausschließlich um Verhaltensweisen. Sie kann in diesem Zusammenhang zu Recht darauf verweisen, daß Faulkner im Gegensatz zum "aesthetic nominalism" (S. 15) eines vom ersten Weltkrieg desillusionierten Cummings, Pound oder Hemingway an ethische Werte und somit an die Macht abstrakter Worte und Ideen glaubt; die in Faulkners Augen naive oder zynische Reduktion der Wahrheit auf das konkrete Detail führt sich im Leben wie in der Fiktion schon durch das notwendige Selektions-, sprich: Abstraktionsprinzip selbst *ad absurdum*. Indem Faulkner jedoch, von der Position der *lost generation* immerhin ausgehend, sein Vertrauen in die Abstraktion als Mittel zur Selbstkonstitution reflektieren muß, erkennt gerade er, wie häufig diese Abstraktion in Form von Konzept, Symbol oder Kode zu einem dehumanisierenden Eskapismus führt.

Der ambivalenten Einstellung Faulkners zum Verhältnis von Abstraktion und Wirklichkeit entsprechend unterteilt Broughton den Hauptteil ihrer Studie in zwei Abschnitte: "Abstraction and Inauthenticity" und "Abstraction and Authenticity". Der erste Abschnitt zerfällt in vier Kapitel unter den Stichworten "Evading", "Objectifying", "Codifying" und "Conceptualizing", der zweite Abschnitt in zwei Kapitel, "Authenticity" und "Abstraction". Es leuchtet bei dieser Aufteilung unmittelbar ein, daß sich die Vf. in ihrem Beweisgang weder an die chronologische Abfolge von Faulkners Romanen halten noch einzelne Texte im Zusammenhang abhandeln kann. Vielleicht sollte es auch nicht weiter verwundern, daß die Studie durchgängig von Wiederholungen geprägt ist: Abstraktionen haben es an sich, in geringerer Anzahl vorhanden zu sein als die zu subsumierenden konkreten Details. Doch selbst bei allen diesen Vorgaben erscheint der Nutzen zumindest des ersten, wesentlichen Teils dieser Studie letztlich zweifelhaft – trotz teilweise ausgezeichnete Einzelanalysen. (Bestechend ist vor allem die Charakter- und Verhaltensanalyse von Joe Christmas und seinem Verhältnis zu Joanna Burden, das unter dem Aspekt der Konzeptualisierung und zugleich Verabsolutierung des Gegensatzes von Schwarz und Weiß eine vollständige und befriedigende Klärung erfährt.)

Broughtons Problem scheint allerdings auf den ersten Blick in Faulkners eigener ambivalenter Haltung der Abstraktion gegenüber begründet zu sein; denn steht für Faulkner einerseits die leere Abstraktion infolge ihrer Tendenz zur radikalen Objektivierung, Kodifizierung oder Konzeptualisierung eines Ideals dem Fluß des Lebens entgegen, so kann andererseits nur eine sinnvolle Abstraktion und ein ordnendes Ideal demselben Fluß des Lebens Bedeutung verleihen. Die unlösbare, weil ständig neu zu stellende Frage, was leere, was sinnvolle Abstraktion ist, hat Faulkner in jeder seiner Fiktionen anders zu beantworten gesucht. Doch daß diese Frage grundsätzlich nur situativ gelöst werden kann, impliziert nicht, daß Faulkners fiktionale Lösungsversuche nicht systematisierbar wären. Dazu hätte es jedoch einer Reflexion auf Faulkners Wertbegriffe bedurft, die Broughton dem Leser schuldig bleibt. Daher erscheinen die allgemeinen Begriffe zu vage, ihr Bedeutungsumfang überlappt zu sehr, als daß die verschiedenen Fehlverhalten Faulknerscher Gestalten oder das Angebot authentischer Verhaltensmodelle angemessen differenziert werden könnten. So könnte und müßte etwa das Stichwort "Evading", das die Vf. nur für das erste Kapitel des ersten Abschnitts ansetzt, für diesen ganzen Abschnitt gelten. Broughton impliziert dies selbst, wenn sie als Hauptquelle der Inauthentizität durchgängig das Zurückweichen vor der Übernahme von Verantwortung für begangene Taten nennt.

Weiterhin erscheinen die gewählten Beispiele sowie ihre Zuordnung zu den übergeordneten Stichwörtern nicht immer überzeugend. So liest man etwa von Isaac McCaslins Verweigerung seines Erbes unter dem Stichwort "Objectifying", obgleich es sich hier doch wohl um einen Fall von "Conceptualizing" handelt; denn Ike begreift das Land gerade nicht als ein Objekt, das besessen werden kann. Er vermag es nicht einmal mehr als Lehnsgabe Gottes anzusehen, die es für ihn ursprünglich war, sondern nur noch als Symbol für die historische Schuld der Weißen. Will daher Broughton Ikes Verweigerung seines Erbes als "a fundamental paradox" erscheinen, insofern als "the land is impervious to man's mortgages and deeds and titles" (S. 64), so ergibt sich diese Paradoxie weniger aus Ikes Verhalten als solchem – sein Fehler ist nicht logischer, sondern historischer Natur, und nicht umsonst steht "The Bear" im größeren zeitlichen Zusammenhang von *Go Down, Moses* – als aus der Zuordnung dieses Verhaltens zum Stichwort "Objectifying".

Schließlich kann es auch geschehen, daß ein und dasselbe inauthentische Verhalten unter mehrere der von Broughton herangezogenen Kategorien fällt. So läßt sich das Bestreben aller wesentlichen Gestalten in *Absalom, Absalom!*, den anderen Gestalten nur im Rahmen der eigenen Vorstellungen Existenzberechtigung zuzugestehen, bei einem Wechsel der Perspektive das eine Mal als "Objectifying", das andere Mal als "Conceptualizing" verstehen: "In that novel, acts of violence are reactions to rejection; they are assertions of personal identity and individuality; they are protests which proclaim *I am not an object.*" (S. 71); "It is as if, in that novel, no one can exist in his own right but only through someone else's concept of him." (S. 137) An diese doppelte Beobachtung ließe sich sogar die Frage anknüpfen, ob nicht beides, "Objectifying" und "Conceptualizing" der Gestalten in *Absalom, Absalom!*, direktes Ergebnis und damit nur Teil von Sutpens "Codifying" sind, seinem Versuch, "to render existence predictable and circumstance workable, to conquer the nonrational." (S. 99) Das Differenzierungspotential der vorgegebenen Terminologie erweist sich damit zumindest für diesen Roman als gering.

Der Beitrag der Abstraktion zur authentischen Selbstkonstitution, den Broughton im folgenden Abschnitt ihrer Studie behandelt, erscheint ungleich überzeugender als der Inhalt des ersten Abschnitts. Der Grund scheint in dem Umstand zu liegen, daß die Vf. hier zuerst den Prozeß zunehmender Authentizität als solchen und erst im Anschluß daran den Wert der Abstraktion für einzelne Schritte innerhalb dieses Prozesses beschreibt. Auf diese Weise wirkt dieser Abschnitt zwar weniger integriert, doch stimmt er dafür mit der wesentlichen Beobachtung überein, daß "in Faulkner's view of things, abstractions may be used to embrace and enhance life so long as they remain 'rooted in the flesh'." (S. 198) Authentizität gewinnt nach Broughton in Faulkners Romanen, wer die drei Stufen der *awareness*, der *acceptance* und der *affirmation* erfolgreich durchläuft. *Awareness* besteht in der Erkenntnis, daß sich in der Wirklichkeit zwischen Ursache und Wirkung immer ein existentielles Defizit auftut; *acceptance* besteht in der Übernahme von Verantwortung für – selbst unwissentlich – begangene Taten; und *affirmation* besteht in dem Mut, zwischen Gut und Böse zu differenzieren und sich für das erstere zu entscheiden. Erst *affirmation* vermag den qualitativen Sprung von *enduring* zu *prevailing* zu bewirken. Sprache, Symbol und Wert sind dabei die abstrakten Mittel, die der schrittweisen Authentizitätskonstitution von jeweiligem Nutzen sind. Die letzte Bedeutung der Abstraktion aber, die vor allem in den einleitenden Abschnitten von *Requiem for a Nun* deutlich wird, liegt für Faulkner darin, daß sie den Menschen befähigt, über das jeweils Gegebene hinaus ein Konzept des jeweils Möglichen zu entwerfen.

John T. Irwins Studie *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner* unterscheidet sich nicht nur von den meisten Faulkner-Studien, sondern von den meisten Sekundärwerken überhaupt; denn sie setzt sich zum Ziel, über das Erstellen und Beschreiben einer universal wirkenden Struktur den Verfasser selbst in den Prozeß narrativer Kreativität als einen Prozeß der Selbstkonstitution, bzw. nach Irwin eher: der Selbstdestruktion miteinzubeziehen. Zu Recht erscheint daher die lange Einleitung vom Haupttext – auch typographisch – radikal abgesetzt, denn "introductions are also, insofar as books are the alter egos of their authors, acts of autocriticism." (S. 1) Allerdings handelt es sich bei Irwins Einleitung weniger um *Selbstkritik* als um *Selbstrechtfertigung*, neutraler ausgedrückt: um *Selbsterklärung*. Im wesentlichen will die Einleitung begründen, warum die formal holistische Struktur des Haupttexts als Spiegel einer von allen Seiten anzugehenden inhaltlich holistischen Struktur aufzufassen ist. Schlußfolgerungen sollen bewußt vermieden, der Text bewußt nicht gegliedert werden, um dem Faulknerschen Prinzip ständiger "Nachträglichkeit" zu entsprechen: "the sense of the meaningless but of the almost meaningful – the sense of the meaningful as the always deferred." (S. 9) Damit tendiert diese Studie zur Form eines langen Essays als dem einerseits spezifischen, andererseits generellen Ausdruck obsessiver Selbstreflexivität.

Nicht als wiese dieser ambitionöse Ansatz keine inhärenten Schwächen auf. So leitet die Irwinsche Struktur ihre implizierte Universalität aus der Tatsache ab, daß sie zum einen "interstitial" ist (S. 6), das heißt: sich im imaginativen Zwischenraum von Faulkners Romanen erstellt – "in that imaginative space that the novels create *in between* themselves by their interaction" (S. 157) –, und daß sie zum andern mit der Korrelation der Texte von Faulkner, Sigmund Freud und Friedrich Nietzsche "intertextual" ist. (S. 6)

Soll sie damit aber größere Verbindlichkeit gewinnen, so sollte sich der Verfasser in seiner Analyse nicht auf die "writings of first-generation psychoanalysts" (S. 4) beschränken mit der Begründung, er wolle über die historische Einflußsphäre von Freud und Faulkner nicht hinausgreifen. Im Gegenteil: erst durch das Heranziehen späterer und letzter psychoanalytischer Studien hätte die These von der Universalität der Struktur Überzeugungskraft erhalten. Schwerwiegender jedoch als dieser möglicherweise pedantische Einwand erscheint es, daß die "deferred . . . structure", die Irwin ansetzt, für Faulkner selbst keineswegs "tragic absurd" gewesen wäre, genauso wenig wie Freud mit dem Unbewußten etwas letztlich nicht Existentes gemeint haben kann: "this sense of the always deferred, this sense of a before and after that has never been". (S. 9) Sowohl von Faulkner als auch von Freud scheint die *Existenz* von etwas Bedeutung Generierendem niemals in Frage gestellt worden zu sein; problematisch sind lediglich die möglichen *Formen* individueller Bedeutungskonstitution.

Doch trotz dieser bereits den Ansatz der Studie betreffenden Bedenken muß Irwins Vorgehen insgesamt als überzeugend, zumindest aber als anregend bezeichnet werden. In seinem Haupttext überträgt der Vf. den Ansatz von Guy Rosolato, der in seinen *Essais sur le symbolique* die geschlossene Struktur des ödipalen Dreiecks (Vater, Mutter, Sohn) durch die Einführung eines substitutiven Elements in die offene Struktur der Patrilinearität (Großvater, Vater, Sohn) auflöst, vor allem auf Faulkners Romane *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!* und *A Fable*. Der Kampf zwischen Vater und Sohn innerhalb des inzestuösen ödipalen Dreiecks kann dann etwa wie in Quentin Compsons Liebe zu seiner Schwester Candace zum Doppelgängertum und in seinem obsessiven Wunsch, ihre Virginität zu erhalten, sogar zum Narzißmus werden. Die ödipale Triade konzentriert sich hier allein in Quentins Gestalt. Im Geschwisterdreieck Charles Bon, Henry und Judith Sutpen in *Absalom, Absalom!* dagegen ist die Triade wiederhergestellt, doch ist sie zugleich historisiert: Henry erschießt sein Doppel Charles Bon nicht nur in der Rolle des rächenden Bruders, sondern auch – und sogar vor allem – als rächender Vater-Ersatz. Er will weniger den bevorstehenden Inzest verhindern, der seinem eigenen Problem entspricht, als die bevorstehende Rassenmischung, die das Problem seines Vaters darstellt. In dieser Historisierung verbindet sich nach Irwin das *doubling and incest*-Motiv mit dem *repetition and revenge*-Motiv. Der Freudsche Repetitionszwang wird zu Nietzsches Rache an der Zeit. Der Sohn als Vater-Ersatz nimmt in der Rolle des Vaters und für den Vater substitutive Rache an der Zeit, die dem Vater selbst wegen der Irreversibilität der Zeit verwehrt ist, das heißt: die der Vater selbst nicht mehr erzielen kann, da er die primäre Situation, die *seinen* Rachewunsch auslöste, nicht wieder aufrufen kann. Durch diese substitutive Rache kann der Sohn jedoch gleichzeitig dem Vater gegenüber Priorität gewinnen und somit das patrilineare Schema umkehren: er tritt gewissermaßen an die Stelle seines eigenen Großvaters. Wird jedoch das dritte Glied im patrilinearen Schema bewußt ausgespart wie in *A Fable*, wo der alte General eine Waise, der junge Korporal sein illegitimer Sohn ist, muß das Vater-Sohn-Verhältnis notwendig zur Opposition werden, die mit der gleichzeitigen Aussparung des weiblich-passiven Elements, wie es versöhnend im ödipalen Dreieck auftritt, radikalen Charakter annimmt. Diese radikale Opposition findet mit der Situation des Krieges ihr objektives Korrelat, da der Krieg nur Sieg oder Niederlage zuläßt. Entsprechend spiegelt der erste Weltkrieg das Verhältnis zwischen dem General und dem Korporal wider, der Bürgerkrieg dasjenige zwischen Sutpen und Charles Bon, dem nicht anerkannten und damit in die Patrilinearität nicht aufgenommenen Sohn. Im Kampf gegen den Vater ist dem Sohn hier die Möglichkeit der substitutiven Rache genommen; ihm bleibt nur das Opfer, das heißt: die Hingabe im Sinne weiblicher Passivität, die des Vaters Haß in Liebe zu verwandeln sucht. Die Parallele zwischen dem Opfertod Christi und dem Opfertod des Korporals ist von Faulkner allegorisch beabsichtigt; und sie kann bis zu Quentin Compson zurückverlängert werden. Nur macht Irwin den Unterschied zwischen *A Fable* und *The Sound and the Fury* nicht deutlich genug: der Korporal ist eine Christusgestalt aus innerer und äußerer Notwendigkeit, Quentin Compson ist eine Christusgestalt aus innerer und äußerer Impotenz.

Determination und Willensfreiheit bleiben in einem solchen Kontext in problematischer Schwebel. Aber wenn dies auch dem intertextuellen Aspekt von Irwins Struktur gerecht werden mag, so entspricht es doch keineswegs dem Faulknerschen Gesamtwerk: Willensfreiheit als prekäre Balance zwischen Natur- und Gesellschaftsgebundenheit ist für Faulkner eine immer vorhandene Möglichkeit, vor der als Folie sich

alle seine Charaktere bewähren müssen. Hier erliegt Irwin den Gesetzen seiner eigenen Struktur. Doch ist dies merkwürdigerweise zugleich ein Vorteil: obsessiver in den Themenkomplex von *doubling and incest, repetition and revenge* verfangen als Faulkner selbst in irgendeinem seiner Romane erhellt Irwin nicht nur einen wesentlichen Aspekt des Faulknerschen Gesamtwerks in aller Schärfe, sondern er stellt zugleich Faulkners bleibende Zeitgemäßheit indirekt erneut unter Beweis.

Providence

Heide Ziegler