

Rackrent in the South

Der Niedergang des Herrenhauses im Roman Irlands und der amerikanischen
Südstaaten: Parallelen, Einflüsse und Unterschiede

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der *Philosophie*
im Fachbereich A:
Geistes- und Kulturwissenschaften
der Bergischen Universität Wuppertal

Vorgelegt von
Thomas Göhler
aus Wuppertal

Wuppertal, im April 2014

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20150107-110557-2

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3A468-20150107-110557-2>]

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

1.1 Irland und die Südstaaten: Soziale, historische und literarische Parallelen	4
1.2 Stand der Forschung und Fragestellung	12
1.3 Zur Textauswahl und Vorgehensweise	20

2. Die Tradition des Big House-Romans in Irland

2.1 <i>Castle Rackrent</i> : Der Beginn der Tradition des Big House-Romans	26
2.2 <i>The Big House of Inver</i> : Die Fortschreibung der Tradition zu Beginn des 20. Jahrhunderts	36
2.3 <i>The Last September</i> : Das Big House und der irische Bürgerkrieg	46
2.4 <i>Langrishe, Go Down</i>	57
2.5 <i>Loving and Giving</i> : Ein später Vertreter des Genres	64
2.6 Schlussbetrachtung zur Tradition und Weiterentwicklung des Big House-Romans in der irischen Romanliteratur	73

3. Die Plantation Novel: Werteverlust und Niedergang

3.1 Dekadenz zwischen Realitätsferne, Arroganz und Gefühlskälte	84
3.2 Der Konflikt zwischen alten und neuen Wertvorstellungen und Traditionen	
3.2.1 Die Persistenz der alten Werte	97
3.2.2 Sklaverei und Inzest	100
3.2.3 Der Verlust der Religion	107
3.3 Verwüstet, verfallen, niedergebrannt: äußere Anzeichen des Niedergangs	112
3.4 Jason in den Südstaaten	
3.4.1 Alte Werte in einer neuen Welt	114
3.4.2 Die Figur des Jason im südstaatlichen Roman	119
3.5 <i>Absalom, Absalom!</i> – Ein besonderes Beispiel	132
3.6 Neuere Bearbeitungen des Genres in der amerikanischen Literatur	143

4. Zwischen Adaption und Transformation: Ein Vergleich

4.1 Die Vorliebe der Südstaaten für den europäischen Feudalismus	152
4.2 Der Verlust der Identität	159

4.3 Die Bedeutung der Vergangenheit für die Literatur: Der Mythos des Südens	161
5. Literarische und außerliterarische Einflüsse	
5.1 Europäische Helden und Vorbilder	169
5.2 William Faulkner: Quellen und Einflüsse	
5.2.1 Thomas Mann und Oswald Spengler	175
5.2.2 Faulkner und Stribling: Two of a kind	180
5.2.3 Faulkner und Yeats	183
5.2.4 Faulkner und die literarische (Post-) Moderne	203
6. Zusammenfassung und Ausblick	210
Bibliographie	214

1. Einleitung

1.1 Irland und die Südstaaten: Soziale, historische und literarische Parallelen

Auf den ersten Blick scheinen Irland und die Südstaaten der USA recht wenige Gemeinsamkeiten zu haben. Geographisch durch einen Ozean voneinander getrennt, gesteht man ihnen zunächst kaum Ähnlichkeiten zu.

Eine solche voreilige Beurteilung wäre jedoch oberflächlich und übersähe die tatsächlich vorhandenen Gemeinsamkeiten, die sich bei genauerer Betrachtung kulturell, sozial und literarisch ergeben. Einige der literarischen Parallelen sollen im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen.

Etwa 44 Millionen Amerikaner haben irische Wurzeln, die große Zahl erklärt sich dadurch, dass es für irische Immigranten vielfach einfacher war als für andere ethnische Gruppen, sich in der Neuen Welt zu assimilieren.¹ Eine auffällige Parallele ergibt sich schon bei der Betrachtung der Sozialstruktur in beiden Ländern bzw. Regionen. Zum einen stammen viele Südstaatler von den sog. *Scotch-Irish* ab, Einwanderern aus Ulster², zum anderen findet man in beiden Kulturen bis etwa zum Ende des 19. Jahrhunderts eine aristokratische – bzw. im Falle der amerikanischen Südstaaten pseudo-aristokratische – Gesellschaftsschicht, die in beiden Ländern für lange Zeit das machtausübende Element war.

In Irland war dies die anglo-irische *Protestant Ascendancy*³, in Irland geborene bzw. mittlerweile assimilierte Nachkommen der ursprünglich englischen Landbesitzer, die – als Nachkommen der Besatzer aus dem 12. Jahrhundert – bis zum Osteraufstand 1916 und dem Bürgerkrieg (1919-21) maßgeblichen Einfluss auf das politische, intellektuelle und gesellschaftliche Leben Irlands nahm. Dabei darf freilich nicht übersehen werden, dass der Begriff „anglo-irisch“ keinesfalls eindeutig ist⁴; für den Historiker R. F. Foster definiert er sich über den Aspekt des Anglikanischen und im Rahmen dieser Arbeit ist dem zuzustimmen:

¹Vgl. Dezell 9-10.

²Vgl. Watson 3 und Quinlan 7, der allerdings darauf hinweist, dass die ca. 18% der Amerikaner, die für sich eine irische Herkunft reklamieren, keine Unterscheidung zwischen den „Irish-Irish“ (hauptsächlich Katholiken) und den „Scotch-Irish“ (hauptsächlich protestantisch) machen.

³Mit Ausnahme von Zitaten wird in dieser Arbeit diese Schreibweise des Wortes benutzt, da sie die ursprüngliche ist.

⁴Vgl. E. Wolff 30ff.

this defined a social elite, professional as well as landed, whose descent could be Norman, Old English, Cromwellian or even (in a very few cases) ancient Gaelic. Anglicanism conferred exclusivity, in Ireland as in contemporary England; and exclusivity defined the ascendancy, not ethnic origin. They comprised an elite who monopolized law, politics and 'society', and whose aspirations were focused on the Irish House of Commons. (R. F. Foster 170)

So stellten die *Ascendancy* 66% der Mediziner, 58% der Kaufleute, 63% der Bankiers und mehr als zwei Drittel der Verwaltungsbeamten.⁵ Vor allem traten sie als Landbesitzer (*landed gentry*) hervor und residierten in dem für Irland so charakteristischen *Big House*, das z. T. schlossartigen Charakter hatte, z. T. aber auch nur ein größerer Landbesitz, eine Art Gutshaus war⁶, wobei hervorzuheben ist, dass das irische Big House immer das Symbol einer kolonialen Herrschaftsstruktur ist und nicht wie sein Vorbild, die *English country mansion* zu einer Art nationalem Erbe gehört: „Ascendancy houses signalled division, not community.“ (Kreilkamp, „The novel of the Big House“ 60)

McCormack führt dazu aus: „[...] the Irish notion of the 'Big House' [...] is based on the houses of the country grandees rather than the aristocracy of a nation“ (*Ascendancy and Tradition* 111) und zitiert zur weiteren Illustrierung Maurice Craig:

the 'big house' of Irish traditional ways is not always very large: the term denotes the fact that it was the house of a substantial, and usually resident, landowner, rather than its mere size. As well as these 'big houses' there were and are considerable numbers of houses, built by or lived in by minor gentry or prosperous farmers, or by manufacturers and traders [...]. (*Ascendancy and Tradition* 112)⁷

Ellen M. Wolff stimmt dem in einer neueren Studie zu, wenn sie schreibt: „While Ascendancy society was not particularly refined, Ascendancy architecture was monumental [...] the houses were performative gestures, built to help their owners 'convince themselves not only that they had arrived, but that they would remain'“ (38). Im Weiteren nennt sie die *Ascendancy* sogar „a kind of counterfeit gentry“ (41), die lediglich eine passable Imitation der englischen Herrschaftsklasse abgebe: „This Anglo-Ireland may have been defined less by class, *per se*, than by its members' access or ability to *imagine* access, to authority.“ (42) In diesem Sinne wird das Big

⁵Vgl. Vaughn 741 und Godkin 403.

⁶Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 7.

⁷Vgl. dazu auch Patricia Kelly, die unterstreicht, „the Irish Big House cannot be equated with an English country set“ (230), das sich zumeist auf alten Adel stützt.

House der *Ascendancy* dann zu einer Art Totem und Talisman, zu einem konstruierten Konzept, „a literal and metaphorical bulwark against minority status and the neither-norness of Anglo-Irish identity [...] a prop in a charade of ascendancy self-legitimization“ (E. Wolff 42).

Anknüpfend an das Big House wird die Parallele zu den Südstaaten augenfällig. Die hier herrschende Gesellschaftsschicht war die Pflanzeraristokratie⁸, deren Big House das Herrenhaus (*plantation home*) der Baumwoll-, Kaffee-, Indigo- oder Tabakplantage war und die im Gegensatz zu den meisten irischen Landlords zwar keine echten Adelstitel vorweisen konnten und keinen Geburtsadel darstellten, aber genau wie diese den Lebensstil eines englischen *Country Gentleman* kopierten und pflegten, der wiederum der „Ahnherr“ des irischen Landadels war. „Ever since the days of William Byrd“, schreibt Daniel J. Singal, „this notion of the South as the last refuge of aristocracy in America has dominated the region's cultural life“ (*The War Within* 11).

Schon in einem zeitgenössischen Bericht aus dem Jahre 1877 wird dies evident:

The planters soon constituted a regular landed gentry. They resided on their estates, erected imposing mansions, kept the fine dogs and horses, and hunted over their vast demesnes, on which game abounded, especially foxes and deer, in the true style of English noblemen and squires. (*Atlantic Monthly* 671)

Clement Eaton verdeutlicht diese Parallelen in einem „The Land of the Country Gentleman“ überschriebenen Kapitel:

A potent force in the development of plantation society was the idea of the English country gentleman. Although there were country squires in other parts of the United States, notably in the Hudson Valley and around Narragansett Bay, they did not fix the tone of society or dominate the social pattern as those in the Southern tidewater did. [...] This institution had been modified greatly by the Southern environment, particularly by the discarding of its tenantry basis and the exaggeration of certain aspects of the English model, such as carrying the defense of personal honor to ridiculous extremes. [...] Other forces which tended to perpetuate the old English institution here were the vestry system of the Church of England; the country court with its justices of the peace; the sway of family in local government; and to some degree the illusion of cavalier origins. These influences counteracted the levelling effect of the American frontier. (Eaton, *Growth of Southern Civilisation* 1-2)⁹

⁸Vgl. Boney 1391-1392.

⁹Vgl. auch Pendleton 55.

Die schon erwähnten Herrschaftsschichten in den beiden Regionen – *Protestant Ascendancy* und Pflanzaristokratie – machten zahlenmäßig nur einen sehr geringen Teil der Gesamtbevölkerung aus, prägten jedoch nachhaltig die jeweilige Gesellschaft:

Historians are agreed that, despite their relatively small numbers, planters largely directed antebellum economic, political, and social life. About half of all slaves worked on plantations, and their products dominated southern exports and conferred power upon planters. [...] It is no wonder that the status of planter was the region's beau ideal and that the yeomanry and professional men alike aspired to own plantations. (Kirby 27)

Eaton (*Growth of Southern Civilisation* 98)¹⁰ nennt für das Jahr 1860 eine Zahl von 46.274 Personen, die man offiziell zur Pflanzaristokratie zählte. Das waren lediglich 0,57% der Gesamtbevölkerung der damaligen Südstaaten.

Für Irland galten ähnliche, wenn auch nicht ganz so drastische Zahlenverhältnisse. 1871 waren mehr als 75% der Bevölkerung katholischen Glaubens, während die Protestanten, zu denen der Großteil der Landlords zählte, nur ca. 22% der Gesamtbevölkerung ausmachten.¹¹ Vaughan führt dazu differenziert aus:

In 1871 Catholics were 77 per cent of the population, but their representation varied from 30 per cent of barristers to 89 per cent of fishmongers. They were apparently well represented at the top of the social scale among the landlords, accounting for 38 per cent in 1871. It is doubtful, however, if they owned 38 per cent of the land. In the late eighteenth century they owned about 5 per cent and it is unlikely that this fell in the nineteenth century, because Catholics purchased land in the encumbered estates court and there were some remarkable recruitments through the conversion of landlords [...]. It is unlikely, however, that their share had increased to 38 per cent by 1871. (It is possible, too, that the 1871 figures included the owners of house-rents and small estates. [...]) [...] It is doubtful, nevertheless, if Catholics' estates were even half as large as Protestants' and 15 per cent is probably closer to the truth than 38 per cent. At the bottom of the social scale Catholics accounted for 87 per cent of general labourers, 90 per cent of outdoor labourers, and 86 per cent of indoor labourers. (740)

Außerdem weist er nach, dass in den höheren Berufen die Protestanten, die nur ein Viertel der Bevölkerung ausmachten, drei Viertel des Wohlstandes besaßen.¹²

¹⁰Vgl. Kirby 27.

¹¹Vgl. Vaughan 738 und Canny für eine eingehende historische Betrachtung der *Ascendancy* und ihres Ursprungs.

¹²Vgl. Vaughan 742.

Der größte ökonomische Unterschied zwischen beiden Kulturen war sicherlich die Tatsache, dass der Reichtum der Südstaatler in erheblichem Maße auf billiger Sklavenarbeit beruhte, während die irischen Landlords ihren Besitz (oftmals über Agenten, sog. *middle-men*) an die Landbevölkerung verpachteten, wenngleich diese Kleinbauern zumeist auch nicht besser lebten als die Sklaven in den USA.

Dies meinte zumindest auch Frederick Douglass, der kurz nach der Veröffentlichung seiner autobiographischen Schrift *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845) u.a. Irland bereiste um dort Vorträge über die Abolitionistenbewegung zu halten. Am Vorabend der *Great Famine* bemerkt er über den Zustand der armseligen irischen Bauern:

[Irish peasants] lacked only black skin and woolly hair, to complete their likeness to the plantation Negro. The open, uneducated, mouth – the long gaunt arm – the badly formed foot and ankle – the shuffling gait – the retreating forehead and vague expression – and their petty quarrels and fights – all reminded me of the plantation. (zit. nach Rice 122)

Sein Vergleich deutet ein auf beiden Seiten des Atlantik vorhandenes System der Unterdrückung an.

Der Niedergang dieser herrschaftlich-aristokratischen Lebensweise hatte in beiden Ländern viele Ursachen und Auslöser, Cleanth Brooks benennt sie eindeutig: „defeat in war, economic stagnation, and a colonial economy“ („Faulkner and Yeats“ 339), James C. Cobb folgt ihm, wenn er Wyatt-Brown zitiert: „[...] like Ireland [...] and other exploited lands, the South found a new unity in the fury of war and the resentment of defeat“ (*Redefining Southern Culture* 61), und C. Vann Woodward betont mehrfach, dass diese Erfahrung von militärischer Niederlage, Besatzungszeit und Wiederaufbau eine sehr unamerikanische war und sie die Südstaaten eher mit Völkern in Europa und Asien verband als mit dem Rest der USA¹³; all dies führte zu einem starken Geschichtsbewusstsein und einer Rückwärtsgewandtheit.¹⁴ Die wirtschaftlichen Gründe sind dabei am augenfälligsten: Nach dem Bürgerkrieg und der damit verbundenen Befreiung der Sklaven war der Südstaaten-Ökonomie die Grundlage entzogen. Zwar überlebte die Plantage auch in der nachfolgenden *Reconstruction-Era*, verkraftete die Umstellung auf das Pachtsystem (*sharecropping*),

¹³Vgl. *Burden of Southern History* 190-191.

¹⁴Vgl. dazu auch den Artikel „Cavalier and Yankee“ in James C. Cobbs Werk *Away Down South* 9-33.

doch der Glanz – Pendleton benutzt den Ausdruck „golden age“¹⁵ – der Vorkriegszeit war dahin, denn mit der schwindenden Bedeutung des Herrenhauses und des aristokratischen Lebensstils war der Niedergang einer ganzen Kultur verbunden. Viele Herrenhäuser wurden aber auch als direkte oder indirekte Folge des Bürgerkriegs niedergebrannt.

Gleiches gilt für Irland. Auch hier änderten sich die Besitzverhältnisse (verschiedene sog. *Land Acts* zwischen 1860 und 1904¹⁶), auch hier kam es zu gewaltsamen Veränderungen, auch hier wurden die Häuser niedergebrannt, vor allem während des Osteraufstandes und des nachfolgenden Bürgerkriegs. Doch auch schon früher wurden immer wieder gewalttätige Aktionen gegen die *Protestant Ascendancy* unternommen, wie z. B. T. R. Henn anekdotenhaft berichtet:

Violence there was in plenty, and that long before the Easter Rising and its aftermath. And long before the Twenties it was a standard jest, hearing a shot on a summer's evening to say, 'There goes another landlord.' (Henn 214)

Ironischerweise sehen viele Historiker den *Act of Union* (1801) als Ausgangspunkt für den Niedergang der anglo-irischen Herrschaftsschicht, denn damit waren sie vom Parlament in Westminster abhängig. Auch der durchs Land reisende deutsche Sozialist Friedrich Engels bemerkte dies und schrieb im Mai 1856 in einem Brief an Karl Marx:

Der Lumpencharakter steckt auch in der Aristokratie. Die Grundbesitzer, überall anderswo verbürgerlicht, sind hier komplett verlumpt. Ihre Landbesitze sind mit enormen wunderschönen Parks umgeben, aber rundherum ist Wüste, und wo das Geld herkommen soll, ist nirgends zu sehen. Diese Kerle sind zum Totschießen. Gemischten Bluts, meist große, starke, hübsche Burschen, tragen sie alle enorme Schnurrbärte unter kolossalen römischen Nasen, geben sich falsche militärische *Airs de colonel en retraite*, reisen im Land herum allen möglichen Vergnügungen nach, und wenn man sich erkundigt, haben sie keinen Fuchs, den Puckel voll Schulden und leben in der Furcht des *Encumbered Estates Court*. (Engels 137-138)

Vieles von dem, was Engels hier anmerkt, findet sich bei der Besprechung der *Big House-Romane* literarisch verarbeitet wieder.

¹⁵Vgl. Pendleton 4, 176.

¹⁶Im Jahre 1870 besaßen nur ca. 3% der Iren Land, nach 1916 waren es 63,9%, Vgl. Rauchbauer 6.

So zitiert Ellen Crowell John Pendleton Kennedy, den irisch-amerikanischen „father of the Southern plantation novel“ (4), für den die südstaatlichen Plantagen-Kavaliere „sons of the Emerald Isle“ (Kennedy 75) sind.

Der anglo-irische Dichter Oscar Wilde setzte die irische Home Rule-Bewegung, also das Streben nach Selbstverwaltung und Unabhängigkeit, sogar mit den Prinzipien gleich, für die die Südstaaten im Bürgerkrieg kämpften.¹⁷ Glaubt man Ellen Crowell¹⁸, dann benutzte William Faulkner z. B. die Figur des Schriftstellers Oscar Wilde ganz bewusst für seinen Roman *Absalom, Absalom!*.¹⁹

Crowell erwähnt einen Onkel Oscar Wildes, J. K. Elgee, als konkretes Beispiel für die interkulturelle Berührung. Elgee verlässt Irland in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, um als Unternehmer im amerikanischen Süden tätig zu werden. Sein Vorhaben gelingt, er erwirbt eine Plantage, engagiert sich auch politisch und assimiliert sich so sehr, dass er nicht nur die Konföderierten-Flagge von Louisiana entwirft, sondern seine Unterschrift überaus auffällig auch auf die Sezessionserklärung des Staates Louisiana setzt und sich somit mit den Zielen der dortigen Herrscherklasse identifiziert.²⁰

Sogar sein berühmter Neffe sympathisierte in gewisser Weise mit dieser Haltung: „the young aesthete likewise ingratiated himself with white southerners by drawing broad ideological parallels between southern and Irish ruling classes.“ (Crowell 2)

Ob man bei der Suche nach Parallelen allerdings so weit gehen sollte die Eroberung und Besiedlung Irlands im frühen 16. Jahrhundert mit der von Virginia kurze Zeit später gleichzusetzen, erscheint zumindest diskussionswürdig. Für R. F. Foster besitzt Anglo-Ireland „a gamy flavour – an echo of colonial Virginia“ (170), Ellen Crowell (3) ist ebenfalls dieser Meinung und zitiert Ronald Takaki:

[t]he conquest of Ireland and the settlement of Virginia were bound so closely together that one correspondence, dated March 8, 1610, stated: 'it is hoped the plantation of Ireland may shortly be settled. The Lord Delaware ... is preparing to depart for the plantation of Virginia'. (Takaki 895)

Auch im Themenheft *The Irish* (2011) der Zeitschrift *Southern Cultures* findet sich dieser Gedanke im Einleitungsartikel „Front Porch“:

¹⁷Vgl. Crowell 4.

¹⁸Ebd.

¹⁹Vgl. auch Quinlan 225.

²⁰Vgl. Crowell 2.

Not long before adventurers for the first Queen Elizabeth set out to colonize the land they would call Virginia, they rehearsed the sport of empire on another outpost in the western ocean. They fought its native tribes and seized their lands. Irked by the natives' stubborn resistance and their obdurate faith in a seemingly barbarous religion, the conquerors resettled the island with thousands of British newcomers who subdued the natives but eventually developed their own economic and political quarrels with the 'mother country'. Suffering spread through the island until millions of its people fled westward, many to the American South. [...] The outpost was Ireland, and its history is replete with parallels to the experience of the American South. (Watson 3)

Unbestreitbar ist, dass viele der an der sog. *Plantation of Ulster* beteiligten Hauptgestalten auch bei der Besiedlung des amerikanischen Südens dabei waren: Sir Humphrey Gilbert, Sir Walter Raleigh, Ralph Lane, Sir Richard Grenville.²¹

Bemerkenswert für den thematischen Zusammenhang ist der linguistische Ursprung des Wortes „plantation“. Das *Oxford English Dictionary* bezieht das Wort hauptsächlich auf die im 17. Jahrhundert neu gegründeten amerikanischen Kolonien und auf die im 16. und 17. Jahrhundert in Irland eingebüßten Gebiete.²² Ein etymologisches Online-Lexikon unterstützt diese These. Unter dem Eintrag „plantation“ findet man dort die folgende Erklärung:

Historically used for "colony, settlement in a new land" (1614); [the] meaning "large farm on which tobacco or cotton is grown" is first recorded 1706.

(<http://www.etymonline.com>)

Dies bedeutet, dass der Begriff sowohl für die Besiedlung Irlands („settlement in a new land“) benutzt wurde als auch in der Neuen Welt Anwendung findet, womit sich sogar eine linguistische Verbindung der beiden Regionen herstellen ließe.

²¹Vgl. Quinlan 23.

²²Vgl. Crowell 3 und Brown, *The New Shorter Oxford English Dictionary* 2237.

1.2 Stand der Forschung und Fragestellung

Es wird deutlich, dass die bisherige literaturwissenschaftliche Forschung die Parallelen zwischen den beiden Kulturräumen und den durch sie hervorgebrachten Prosawerken durchaus wahrgenommen hat, auch wenn eine literaturwissenschaftlich-kritische Betrachtung der Entwicklung des Big House-Motivs bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts fehlte, da die Big House-Romane lange nur mit der Ideologie eines reaktionären Kolonialismus assoziiert wurden.²³

Der Niedergang des Big House war der Niedergang des protestantischen Irlands, also der seit Jahrhunderten herrschenden Gesellschaftsschicht. So darf es nicht verwundern, dass die Literatur diese Entwicklung als Motiv aufgreift bzw. immer schon aufgegriffen hat, denn das Haus hat als Metapher eine lange Tradition.

Francesca Rigotti fasst die wesentlichen Aspekte dazu in ihrem Artikel „The House as Metaphor“ (1995) zusammen, wobei sie nicht nur die literarische Verwendung der Haus-Metapher betrachtet, sondern den Blickwinkel unter anderem um die Aspekte Politik, Wissenschaft und Architektur erweitert.

Ausgehend von ihrer zentralen Aussage „[...] the simplest and most immediate centre sought by all is the house, the reference place which offers each one of us the minimum of stability and root to enable him to leave it whenever he likes, whether he chooses or has to“ (419) beschreibt sie die Tradition der Haus-Metapher, die ihrer Ansicht nach „central to man's rhetorical apparatus“ (419) ist und sich sowohl in althergebrachten Begriffen wie dem des Gotteshauses als auch in moderner politischer Rhetorik wie z. B. in dem von Gorbatschow geprägten Begriff des europäischen Hauses wiederfindet.²⁴

Rigotti arbeitet heraus, dass das Haus ein Ort des Friedens, der Struktur und der Ordnung ist²⁵, was wiederum ihrer Ansicht nach Philosophen wie Spencer und Locke dazu brachte, den menschlichen Verstand mit einem Haus oder gar einem Schloss gleich zu setzen.²⁶ Für sie ist das Haus also eine archetypische Metapher, die einen weitreichenden Bedeutungsumfang hat.²⁷

²³Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 9.

²⁴Vgl. Rigotti 421 und 430-431.

²⁵Vgl. Rigotti 423-424.

²⁶Vgl. Rigotti 425.

²⁷Vgl. auch Kanica Sircars Aufsatz „The House as a Symbol of Identity“ (1987), in dem die Entwicklung des Hauses hin zu einem Statussymbol bzw. zum Symbol von Dynastien beschrieben wird.

Brian Donnelly (133) bemerkt dementsprechend für den anglo-irischen Kontext: „'the decline and fall of an Ascendancy Big House' had always been a major preoccupation in Anglo-Irish Literature, [...]”, Lubbers bezeichnet die Beschäftigung mit dem Motiv nach dem Niedergang der *Ascendancy* als „elegiac commemoration“ („Continuity and Change“ 17) und Henn spannt den Bogen noch weiter, wenn er ausführt:

For 'The Fall of the House' has been a dramatic subject from the Greek Theatre onwards; in miniature it is the fall of dynasties, of nations. It is a tragic wheel that turns incessantly. And just as Ireland's Renaissance, literary or political, may be seen as a kind of microcosm of large movements in history, so the ending of a civilisation [...] can, I think, be seen against what Sir Thomas Browne called 'the great mutations of the world.' (Henn 207)

Folgt man Hennis Gedankengang noch weiter bis zur deutschen Literatur kommt man zu Thomas Manns *Buddenbrooks* (1902), denn auch sie sind eine absteigende Familie, die sich im Abwehrkampf gegen die Parvenüs, die Aufsteiger aus den unteren Klassen befindet. Die Vitalität auch der Familie Buddenbrook hat sich erschöpft, sie sind zwar immer vornehmer, immer kunstsinniger, aber gerade dadurch auch immer schwächer geworden. Ihre Zeit ist abgelaufen, am Ende sind auch sie genau wie die anglo-irischen Landlords und die Plantagenbesitzer des amerikanischen Südens ruiniert und die Aufsteiger – hier die Familie Hagenström – ziehen in das ehrwürdige Patrizierhaus der Buddenbrooks ein.

Das Haus als Metapher braucht also augenscheinlich den Gegensatz zur Hütte; im Kontext dieser Arbeit wäre dies z. B. die Gegenüberstellung von anglo-irischem Herrenhaus und katholischer Bauernkate:

With its architectural premise, the Big House novel in particular depends upon this contrast between the classic body and the grotesque body and a corresponding distinction between the Anglo-Irish estate and the Catholic cabin. Thus, as the Big House represents classic, finished man, the cabin symbolizes the unfinished, grotesque body of the peasant. It is not surprising, then, that Big House literature capitalizes on this image to define distinctions between the classes. The cabin's dilapidated status is accompanied by the rotting body of its inhabitants, and the Big House's fortress-like status is accompanied by the closed body of its inhabitants. (E. O'Brien 57)²⁸

²⁸Vgl. Madden-Simpson (44), die diese Dichotomie ebenfalls herausstellt und das Big House als „alien garrison“ aus der Sicht der Kleinbauern bezeichnet.

Es zeigt sich, dass dieses Thema ein kulturübergreifendes ist, auch wenn Imhof in dem Zusammenhang von einem „indigenously Irish fiction genre“ („Somerville & Ross“, 96) spricht. Doch Quinlan stellt fest: „It is a commonplace that twentieth-century literature in English has been marked by the surprising emergence, and even periodic dominance, of writers from two unlikely areas of the Anglophone world: Ireland and the American South“ (210). Betrachtet man die amerikanische Literatur und geht zeitlich noch etwas zurück, so denkt man sogleich an Poes „The Fall of the House of Usher“ (1839) oder an Hawthornes *The House of the Seven Gables* (1851), doch das Haus bzw. das Motiv des Hauses spielt auch in anderen amerikanischen Romanen eine große Rolle, wie diese Arbeit zeigen wird. Am interessantesten sind daher die Parallelen zwischen Irland und der Literatur des amerikanischen Südens. Henn vermutet dies vage („Perhaps there are many analogies to be found with the American South“ 217) und Lubbers stellt bei der Aufzählung einiger zeitgenössischer Big House-Romane aus Irland fest:

Bezeichnenderweise werden in den letzte Spuren einstigen Lebensstils nachzeichnenden Romanen [...] gesellschaftliche, moralische und physische Dekadenz wie in entsprechenden Werken William Faulkners korreliert. („Erzählprosa“ 72)

Doch die Ähnlichkeiten beschränken sich nicht nur auf Faulkner, denn Richard H. King stellt in seinem Aufsatz zur *Southern Family Romance* fest: „Decline was an integral part of the southern family romance“ (35). Und Cash wählt in seiner Studie *The Mind of the South* (1941) ganz gezielt das Beispiel eines irischstämmigen Plantagenbesitzers, wenn er über die südstaatliche Aristokratie schreibt²⁹, denn: „the Irish were so anxious to fit in that they eventually became more southern than the southerners themselves“, wie Kieran Quinlan (8) konstatiert.

„Southern writers have long felt an affinity with their counterparts in Ireland. [...] Eudora Welty remarked that southern writers 'have some of the same background of those Irish [...]“ (21), schreibt William R. Ferris 2011 in einer Ausgabe von *Southern Cultures* und im selben Heft stellt David Gleeson fest: „like the Irish, white southerners examined the past to cope with a changing present (as the line in 'Dixie' states, 'Old times there are not forgotten')“ (71).

²⁹Vgl. Cash 15.

Julian Moynahan, der feststellt, dass die anglo-irische Literatur sich gerade dann zu Höhen aufschwingt, als die anglo-irische Kultur und die *Ascendancy* sich im Niedergang befindet, erkennt ebenfalls Parallelen, die ihn wiederum nicht verwundern:

This state of affairs is not unique in the history of literatures and of individual writers as well. [...] In American literature, there is the most brilliant period of southern writing, culminating in the fiction of Faulkner and Flannery O'Connor and the poetry of the Fugitives group, following after and reflecting upon the breakup of the Southern Agrarian social system in the wake of the Confederacy's Civil War defeat and the economic strictures and dislocations of the Reconstruction Era. (9-10)

Die schon erwähnte Ellen Crowell widmet dem Thema die Studie *The Dandy in Irish and American Southern Fiction* (2007) und ihr ist sicher zuzustimmen, wenn sie schreibt: „for many writers on both sides of the Atlantic the distance – cultural if not geographical – between these two landscapes of privilege seemed to be short indeed“ (5). Sie beschränkt sich jedoch auf die Figur des Herrenhaus-Besitzers, in dem sie den Typ des „dandy“ erkennt.

Ihr ist darin Recht zu geben ist, dass beide Gesellschaften, die sich als Aristokratien verstehen, nur „'invented' aristocracies“ (12) sind, jedoch ist ihre Konzentration auf den Begriff des „dandy“ zu eng und auch irreführend. Für sie ist er „a non-aristocratic man who gained access to upper-class circles through artifice, arrogance and a meticulous attention to fashion and manners“ (12), womit sie ihn genau so beschreibt, wie man sich landläufig einen Dandy vorstellt. Dabei übersieht sie jedoch, dass sich die gesellschaftliche Position dieser Figur ja zuallererst aus ihrer wirtschaftlichen ergab. Crowells Dandy verdankt seine gute gesellschaftliche Stellung vor allem seinem Landbesitz und seinem Reichtum; erst diese beiden Faktoren ermöglichen ihm ein verfeinertes Gesellschaftsleben. Die Abwertung als Dandy trifft daher höchstens auf die Figur im beginnenden Verfallszustand zu, erscheint als Sammelbegriff für die Plantagenbesitzer jedoch zu verengend.³⁰

Parallelen ergeben sich auch für Crowell durch die politisch-wirtschaftlichen Rahmenbedingungen beider Regionen: Beide erleben zwischen 1860 und 1930 ihren

³⁰Verständlich wird ihr Ansatz jedoch, wenn man bedenkt, dass sie den Niedergang des Dandy und dessen Gründe ohnehin nicht oder nur wenig in den Blick nimmt. Sie erkennt zwar die Parallelen in den Figuren der Besitzer der *Plantation* und des *Big House*, interessiert sich aber weniger für die Faktoren, die deren gesellschaftlichen Abstieg bedingen.

Niedergang.³¹ Ellen Crowells Fokus verschiebt sich jedoch in eine Richtung, die hier nicht weiter erörtert werden soll, denn sie sieht die Südstaaten und Irland auch als Geburtsstätte einer „gothic tradition“ (13), die sich vor dem Hintergrund der *Plantation*, dem „architectural embodiment of cultural supremacy“ (13) entwickle. Für sie ist der Niedergang der Pflanzeraristokratie ein Fakt unter mehreren, den sie nicht weiter hinterfragt, auch wenn sie die Dekadenz der jeweiligen Herrschaftsschicht erkennt³² und auch feststellt:

However, when such codes [that governed their social worlds] are so clearly articulated, aristocratic power becomes demystified and therefore vulnerable; class- and/or race-based ascendancy, when exposed as artifice can no longer claim that its power is a product of natural or moral order. In short, when you make a social code hard and fast, social roles become command performances. The script becomes both more readable and more reproducible – and a greater temptation for rule-breakers and rebels. When racially and/or sexually 'other' dandies follow these demystified codes and perform aristocracy themselves, their startling reversals lay bare the artifice of supremacy. (19)

Das heißt jedoch, dass die Figur des Jason, des bürgerlichen Nachrückers, der in dieser Arbeit eine große Rolle spielen wird, für sie unbedeutend ist, denn dieser lässt sich mit ihren Begriffen des „rule-breaker“, des „rebel“ oder des „'other' dandy“ nicht erfassen. Crowell betont im Weiteren vor allem „gentlemanly overrefinement“ (25) als einen der wesentlichen Aspekte des Niedergangs in beiden Regionen und benennt – wie schon erwähnt – Oscar Wildes *Dorian Gray* als eine der Quellen für Faulkners Dandy-Charaktere (z. B. Sutpen): „Faulkner casts the dandy as a culturally perceived master [*sic*] who registers the threat that miscegenation and deviant sexuality pose to the postbellum South.“ (25)

Seit den 80er Jahren veröffentlicht vor allem Vera Kreilkamp regelmäßig Studien zur Big House-Novell, wobei sie sich auf die irische Perspektive beschränkt. Neben Beiträgen zu thematischen Anthologien und einzelnen Veröffentlichungen u.a. zu den Werken von Aidan Higgins, Molly Keane und Edith Somerville ist vor allem ihre Monographie *The Anglo-Irish Novel and the Big House* (1998) zu nennen, mit der sich diese Arbeit vielfach auseinandersetzen wird. Was die Figur des Jason betrifft, so

³¹Vgl. Crowell 13, 19.

³²Vgl. Crowell 21, 24.

erkennt sie zwar die Parallelen zwischen dem Jason der irischen Big House-Romane und seinen südstaatlichen Ausprägungen³³, verfolgt diese Erkenntnis aber nicht weiter.

Cecil Robinson veröffentlicht 1992 einen Aufsatz mit dem Titel „The Fall of the 'Big House' in the Literature of the Americas“, bezieht sich darin jedoch lediglich auf die Parallelen zwischen den Südstaaten und Lateinamerika.

Dirk Bork weist in seiner Dissertation (2007) die Bedeutung des „Haus“-Motivs für Faulkners Werk nach und stellt u. a. fest, dass die verfallenden Herrenhäuser „a reminder of the vanished grandeur of the Old South“ (1) und als Metapher für die sozialen Strukturen anzusehen seien³⁴:

Faulkner's imaginary houses refer both to the pinnacle of the plantation system of the Old South as well as to its downfall and the advent of a new social and economic system in the New South. [...] In Faulkner, to begin with, houses are not only physical places but also social units. (268)

Er spricht damit einen Themenbereich an, der auch für diese Arbeit essentiell sein wird.

Kieran Quinlans *Strange Kin. Ireland and the American South* (2005) nähert sich dem Thema dieser Arbeit auf eine ähnliche Art und Weise, er bezieht darüber hinaus jedoch auch die Einwanderungsgeschichte der Iren mit ein und vergleicht die aktuelle Situation beider Regionen in Bezug auf Politik und Wirtschaft. Quinlan beschäftigt sich aber zu einem großen Teil mit den Parallelen in der jeweiligen Literatur und stellt gleich zu Beginn fest, es gäbe:

many different ways in which Ireland figures in the southern drama: as country from which a not-insignificant component of the southern population originated; as a land with a strikingly similar historical experience of defeat, poverty, and dispossession; and, finally at least in the Anglophone world, as a culture that has clear resemblances with that of the American South, not least because of the remarkable twentieth-century literary achievements of both unlikely places. (Quinlan 4)³⁵

³³Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 43.

³⁴Bork 5, 9.

³⁵Vgl. auch: „Many Irish saw a parallel between the rural South's war against the industrialized North and rural Ireland's struggle with the industrialized British Empire.“ (Ferris13-14)

Damit spricht er Themen an, die im Weiteren auch hier im Fokus stehen werden: So geht er persönlichen Einflussfaktoren nach (Elizabeth Bowen und Eudora Welty³⁶, Yeats und Faulkner³⁷), vergleicht auch durchaus die geistesgeschichtlichen und soziokulturellen Zustände in Irland und den Südstaaten, glaubt aber, dass es keine „one-on-one relationship between Ireland and the American South“ (10) gebe und kommt dann eher beiläufig zu seinem Urteil:

There is no evidence that any of the southern writers was deeply concerned with Irish matters as such, or even very knowledgeable about them beyond a sense of Ireland as a backward, agricultural, semicolonial, and romantic society somewhat like their own, which had recently established a strong literary presence in the English language by looking critically at itself, thus offering them an enabling example for their own project. (Quinlan 212)

Alle genannten Autoren schenken dabei aber den Aspekten, die den Schwerpunkt dieser Arbeit konstituieren, und der im Folgenden kurz skizziert wird, zu wenig Beachtung.

In dieser Arbeit geht es dezidiert *nicht* um die Geschichte der irischen Einwanderer in die USA oder deren Literatur, denen sich z. B. Maureen Dezell in *Irish America. Coming into Clover* (2000) und Fran Brearton und Eamonn Hughes in *Last Before America. Irish and American Writing* (2001) widmen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Parallelen und Unterschiede des Niedergangs der Big House- bzw. Plantagen-Kultur, wie er sich in der Literatur beider Länder widerspiegelt, aufzuzeigen und zu analysieren.

Dabei geht es vorrangig nicht um das Gebiet der Intertextualität und ihre divergierenden Theorien. Natürlich ist jedes literarische Produkt „filled with overtones [...] with echoes and reverberations of other utterances“ (Bakhtin 91-92), denn laut Julia Kristeva baut sich jeder Text „als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“ (348); diese Aspekte sollen hier jedoch nicht in ihrer theoretischen Breite diskutiert werden. Es geht im Rahmen dieser Arbeit nicht um Intertextualität, die vom Autor beabsichtigt und im Text markiert ist und im Interesse eines angemessenen Textverständnisses für den Leser erkennbar sein

³⁶Vgl. Quinlan 5, 228ff.

³⁷Vgl. Quinlan 218ff.

muss, sondern um das Aufzeigen von literarischen Motiven und daraus folgernd um komparatistische Motivforschung.

So soll verdeutlicht werden, dass bestimmte beinahe stereotype Merkmale in der Literatur der amerikanischen Südstaaten rückverweisen auf die Tradition der Big House-Novel³⁸, die seit Maria Edgeworths *Castle Rackrent* (1800) in Irland fest etabliert ist.

Ob es dabei direkte Einflussfaktoren gegeben hat, d.h. ob südstaatliche Autoren die historisch früheren irischen Werke kannten oder ob sie aus anderen literarischen Quellen schöpften, soll eine Frage dieser Arbeit sein. Ellen Crowell meint, „writers in Anglo-Irish and Anglo-Southern literary traditions recognised and spoke to each other through the discourse of aristocracy“ (11), dabei übersieht sie jedoch die Parallelen im Verfall dieser aristokratischen Kulturen, und gerade diesen will sich diese Arbeit widmen.

Insbesondere die Figur des Jason, der für den Typus des Nachfolgers der abgelösten Herrschaftsschicht steht und den man in vielen Romanen beider Kulturkreise wiederfindet, soll dabei im Mittelpunkt stehen, da die bisherige Forschung diesen Aspekt nicht berücksichtigt hat. Die für diese Arbeit vorgenommene Textauswahl orientiert sich daher auch an dieser Figur des Jason.

³⁸Vgl. Kosok 204 zur Tradition dieses Genres.

1.3 Zur Textauswahl und Vorgehensweise

Das Hauptaugenmerk wird auf dem Roman liegen, da die Big House-Novel sich in Irland seit *Castle Rackrent* zu einer Art Subgattung entwickelt hat.³⁹ Von Edgeworth erschienen zudem 1809 *Ennui*, 1812 *The Absentee* und 1817 *Ormond* zu diesem Thema. Unter den vielen Romanveröffentlichungen zum Big House im 19. Jahrhundert seien mit *The Collegians* (1829) von Gerald Griffin, *The Martins of Cro' Martin* (1854) von Charles Lever, *A Drama in Muslin* (1886) von George Moore und *The Real Charlotte* (1894) von Somerville und Ross nur die herausragendsten genannt.

Im 20. Jahrhundert setzten zunächst Seumas O'Kelly mit *The Lady of Deer Park* (1917), Somerville und Ross mit *The Big House of Inver* (1925) und Elizabeth Bowen mit *The Last September* (1929) die Tradition fort, bevor die Schwierigkeit der Anbindung eines inzwischen historischen Stoffbereichs an das zeitgenössische Leben dazu führt, dass das Thema in den nächsten Jahrzehnten kaum literarisch behandelt wurde. Ab den sechziger Jahren kommt es dann zu einer Renaissance des Big House-Genres. Aidan Higgins' *Langrishe, Go Down* (1966), John Banvilles *Birchwood* (1973), aber auch *The Captains and the Kings* (1972), *The Gates* (1973) und *How Many Miles to Babylon* (1974) von Jennifer Johnston sowie u. a. *Good Behaviour* (1981) und *Loving and Giving* (1988) von Molly Keane knüpfen an die frühere Bedeutsamkeit des Genres an, das auch Leon Uris in *Trinity* (1976) streift, wobei John Banville eine Revision der Big House-Thematik gelingt.

Aber auch im Drama wurde sich der Thematik angenommen, was die Stücke *The Big House* (1928) von Lennox Robinson, *Purgatory* (1939) von William Butler Yeats und *The Big House* (1961) von Brendan Behan belegen.

In der Kurzgeschichte setzten Seàn O'Faolain mit „Midsummer Night Madness“ (1932), Liam O'Flaherty mit „Grey Seagull“ und „Eviction“ (beide 1948) sowie Brian Friel mit „Foundry House“ (1979) Akzente zur Big House-Thematik.

In den amerikanischen Südstaaten findet sich der Niedergang des Herrenhauses bzw. der herrschaftlichen Familie zumeist unter dem Terminus der *Plantation-* oder *Family Romance* subsumiert, da sich hier das Genre nicht so eindeutig wie in Irland zu einer

³⁹Wenngleich der allererste Big House-Roman wohl William Chaigneaus *History of Jack Connor* (1752) ist, vgl. auch Lubbers, „Continuity and Change“ 18.

Subgattung entwickelt hat. Doch diese Begriffe treffen den Kern der Sache nur unzureichend und verweisen auf ein literaturwissenschaftliches Manko, wie auch Richard H. King feststellt:

Though related to the 'plantation legend' of antebellum popular fiction and similar expressions in post-Reconstruction popular fiction, the Southern family romance was never expressed in any consistent theoretical or literary way. One must find it 'between the lines', as it were, of Southern literature and life, for it was the collective fantasy which made up the 'structure of feeling' of that culture. (27)

Als *Plantation Romance* oder *Southern Family Romance* lassen sich sicherlich auch Romane wie *Swallow Barn* (1832) von John Pendleton Kennedy, *Woodcraft* (1854) von William Gilmore Simms oder *The Grandissimes* (1880) von George Washington Cable bezeichnen, doch ihnen fehlt das prozesshafte Verfallsmoment, auch wenn sie für die Etablierung der *plantation novel* sehr wichtig waren.⁴⁰ Das Verfallsmoment findet man auch nicht bei Thomas Nelson Page in *In Ole Virginia* (1897) und *The Old Dominion* (1908) oder in Eudora Welty's *Delta Wedding* (1945), die lediglich statische Beschreibungen liefern. Stark Youngs Romane *So Red the Rose* (1934) und *River House* (1929) sind zu sehr dem Bürgerkrieg verhaftet, während Thomas Dixons Trilogie *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden, 1865-1900* (1902), *The Clansman* (1905) und *The Traitor* (1907) sich zwar mit den durch den Bürgerkrieg zerstörten Pflanzerexistenzen beschäftigt, doch die ideologische Verklärung und reaktionäre Verherrlichung⁴¹ des rassistischen Ku Klux Klan entwerfen das einst populäre Werk, das zudem die Schuld am Niedergang allein beim Bürgerkrieg und seinen Folgen sieht.

Das Romanmaterial, das sich intensiv mit dem Verfall eines Herrenhauses bzw. der darin ansässigen Familie und der durch das Haus symbolisierten Kultur befasst, ist aber auch ohne die o. g. Werke sehr umfangreich.

Der herausragende Autor dieser Thematik ist ohne Zweifel William Faulkner, dessen Romane *The Sound and the Fury* (1929), *Absalom, Absalom!* (1936) und die sog. *Snopes-Trilogie* *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957), *The Mansion* (1959) den Niedergang der südstaatlichen Herrschaftsschicht eindringlich beschreiben.

⁴⁰Vgl. Inge 3.

⁴¹Vgl. das Vorwort zu *The Clansman*, o. S.

Ähnlich wie Faulkner geht T. S. Stribling in seiner Alabama-Trilogie *The Forge* (1931), *The Store* (1932) und *Unfinished Cathedral* (1934) vor, die Faulkners Snopes-Romane beeinflusst haben soll.⁴²

Caroline Gordon und Allen Tate setzen mit ihren Schilderungen in *None Shall Look Back* (1937) und *The Fathers* (1938) direkt nach bzw. während des Bürgerkriegs ein, den auch Margaret Mitchell mit ihrem Bestseller *Gone With the Wind* (1936) als Ausgangspunkt nimmt.

Anklänge an das Thema finden sich auch in neueren und neuesten Romanen, so z. B. in Ishmael Reeds *Flight to Canada* (1976), Pat Conroys *The Lords of Discipline* (1980), Charles Fraziers *Cold Mountain* (1997), Tom Wolfes *A Man in Full* (1998), Edward P. Jones' *The Known World* (2003) und E. L. Doctorows *The March* (2005), wobei letzterer zwar kein Südstaatenautor ist, der genannte Roman die hier behandelten Motive aber zum Teil aufgreift. Ähnlich wie beim irischen Vertreter des modernen Big House-Romans, John Banville, kommt es bei Edward P. Jones und noch stärker bei Ishmael Reed zu einer subversiven Revision des Genres. Letzterer transformiert die *Plantation Novel* auf postmoderne Art und Weise: entflozene Sklaven reisen mit einem Jumbo Jet, Abraham Lincoln tanzt Walzer zwischen den Sklavenhütten und die Herrin der Plantage sieht im Bett fern. Sowohl Reeds als auch Jones' Roman werden im Weiteren noch genauer betrachtet.

In der Kurzgeschichte setzen ebenfalls die Schriftsteller der dreißiger und vierziger Jahre (Faulkner, Welty) Maßstäbe bei der Aufarbeitung des Themas, wobei Eudora Welty genau wie Katherine Anne Porter mit ihrer Sammlung *The Old Order* (1969) den Akzent weniger auf den Verfallsprozess legt.

Das Thema findet auch in den USA Interesse auf der Bühne, wo Tennessee Williams mit *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) und *A Streetcat Named Desire* (1947) den Niedergang der Pflanzeraristokratie dokumentiert (wenn es auch nicht das beherrschende Thema dieser beiden Dramen ist). Erwähnt sei auch Thomas Wolfes Drama *Mannerhouse* (1948).

Zunächst soll die Tradition des Big House-Romans in Irland beschrieben werden, um danach darzustellen, wie die stereotypen Merkmale des Big House-Niedergangs in der Südstaaten-Literatur wiederzufinden sind. Eine Gegenüberstellung der

⁴²Vgl. Flora 285.

Verfallsursachen soll sowohl Parallelen als auch kulturspezifische Unterschiede des Niedergangs herausarbeiten.

Dann gilt es, die Verwunderung bzw. Unsicherheit, die aus den zitierten Äußerungen von Henn und Lubbers sprach, ob es tatsächlich derartige literarische Parallelen zwischen Irland und den amerikanischen Südstaaten gab, zu hinterfragen und klarzustellen, dass eine derartige parallele Entwicklung nicht verwunderlich ist.⁴³

Zu diesem Zweck werden in Kapitel 2 die typischen Aspekte der traditionellen irischen Big House-Novel anhand von *Castle Rackrent*, *The Big House of Inver*, *The Last September*, *Langrishe, Go Down* und *Loving and Giving* herausgearbeitet. Die ersten drei Werke gelten als Klassiker des Genres, an denen die für diese Arbeit wichtigen Elemente dargestellt werden. *Castle Rackrent* wird als stilbildend für das Genre und seine Problematik analysiert. Bei *The Big House of Inver* werden die Parallelen zur Ursprungsthematik und die Fortsetzungen analysiert, wobei vor allem die Figur des Jason, die auch schon bei *Castle Rackrent* auftaucht, im Mittelpunkt steht. *The Last September* und *Langrishe, Go Down* verweisen auf die politischen Aspekte des Themas dieser Arbeit und bieten sich aufgrund dessen zum Vergleich mit den südstaatlichen Romanen an, denn sowohl in Irland als auch in den Südstaaten ist der jeweilige Bürgerkrieg als wichtiger Aspekt hinzuzuziehen, der in *The Last September* eine zentrale Rolle spielt, während die politische Perspektive in *Langrishe, Go Down* nicht auf Irland beschränkt ist. *Loving and Giving* wird als späte Ausprägung der Thematik herangezogen, um die andauernde Tradition bzw. die Wiederaufnahme des Themas zu verdeutlichen, wobei manche Teilaspekte fast spiegelbildlich erscheinen, andere dagegen (die Figur des Jason) eine unterschiedliche Ausprägung erfahren. Gerade der letztgenannte Aspekt ist der Grund für die Auswahl von *Loving and Giving* anstelle des von der Sekundärliteratur höher eingeschätzten Romans *Good Behaviour* von der selben Autorin. Des Weiteren werden Entwicklungstendenzen des Genres anhand der Werke von John Banville, Jennifer Johnston und William Trevor aufgezeigt.

Beim anschließenden Vergleich mit den Romanen der Südstaaten in Kapitel 3 werden Faulkners Werke *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!*, *The Hamlet*, *The Town*, *The Mansion*, Striblings Trilogie *The Forge*, *The Store*, *Unfinished Cathedral*, sowie Caroline Gordons *None Shall Look Back*, Allan Tates *The Fathers*

⁴³Im weiteren Sinne sollen auch Romane wie z. B. *Buddenbrooks* dabei bedacht werden.

und Margaret Mitchells *Gone With the Wind* mit unterschiedlichen Schwerpunkten im Zentrum stehen, da sich in den genannten Werken die Parallelen bezüglich der Verfallsmotive, denen sich diese Arbeit schwerpunktmäßig widmen will, am deutlichsten zeigen. Im Vergleich mit den irischen Romanen sind *The Sound and the Fury* sowie die Snopes-Trilogie (*The Hamlet, The Town, The Mansion*) vor allem mit Blick auf die auch hier auftauchende Jason-Figur ausgewählt worden, Striblings Werke liefern hier ebenfalls eine Parallele und zeigen ähnlich wie *Absalom, Absalom!* die aristokratisch-dynastischen Aspekte auf, die im Falle des Faulkner-Romans zunächst konstruiert und dann dekonstruiert werden. *None Shall Look Back* und *The Fathers* liefern wertvolle Einsichten bezüglich der europäischen Wurzeln des Genres in den Südstaaten und *Gone With the Wind* zeigt erstaunlich viele Parallelen zu den irischen Romanen, weil sowohl die Jason-Figur als auch die aristokratischen Teilaspekte hier zum Tragen kommen und der Roman von Margaret Mitchell sich als vielschichtiger erweist, als er oft wahrgenommen wird.

Die Werke Faulkners werden insgesamt aber einen Schwerpunkt bilden und vor allem bei der Frage nach möglichen irischen (oder europäischen) Wurzeln und Vorbildern gesonderte Aufmerksamkeit erfahren.

Die südstaatliche Variante der Jason-Figur wird in einem eigenen Kapitel (3.5) gewürdigt.

Die Weiterentwicklung des Genres jenseits von Faulkner und seinen Zeitgenossen soll durch die schon erwähnten Werke von Reed, Jones, Conroy, Frazier, Wolfe und Doctorow am Ende von Kapitel 3 Erwähnung finden, in dem die Adaption und Transformation der Thematik im Vordergrund steht.

Im fünften Kapitel wird untersucht, inwiefern sich konkrete literarische und außerliterarische Einflüsse auf die Romane der Südstaaten feststellen lassen. Hier geht es um irische, aber auch um amerikanische und europäische Vorbilder, Quellen und Einflüsse und erneut steht William Faulkner im Fokus. Es wird versucht zu klären, ob es einen direkten oder indirekten Einfluss durch die irische Literatur in Person von W. B. Yeats auf ihn gab – wie in der Forschung z. T. vermutet wird –, inwieweit seine hier besprochenen Werke die von Thomas Mann oder – in philosophischer Hinsicht – Oswald Spengler rezipieren, ob seine Romantrilogie *The Hamlet, The Town, The Mansion*, von seinem Zeitgenossen T. S. Stribling beeinflusst war oder ob seine im Zusammenhang dieser Arbeit besprochenen Romane und ihre Ausprägungen des Niedergangs im Kontext der Moderne bzw. Postmoderne zu sehen sind.

Abschließend wird versucht die aufgezeigten und analysierten Parallelen sowie die Ergebnisse dieser Arbeit mit Hilfe der kulturwissenschaftlichen Forschung zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis zusammenzuführen.

2. Die Tradition des Big House-Romans in Irland

2.1 Castle Rackrent: Der Beginn der Tradition des Big House-Romans

„Der irische Roman des 19. Jahrhunderts begann und endete mit dem Stoff des Herrenhauses“ schreibt Klaus Lubbers in seiner *Geschichte der irischen Erzählprosa* (208) und gesteht dieser Gattung einen hohen Stellenwert zu: „Die irische Erzähltradition hatte einen einzigen kräftigen, formal wie thematisch normsetzenden Prototypus hervorgebracht, den 'Big House'-Roman [...].“ (228)

Wie schon erwähnt, beginnt die Tradition dieses Genres mit Maria Edgeworths *Castle Rackrent*, für viele „der erste große irische Roman überhaupt“ (Kosok 204)⁴⁴, weil er auch erzähltechnisch und in Bezug auf das *setting* neue Maßstäbe setzte:

It devised from the start the two main sets of ingredients of the national fiction to come [...]: observation and interpretation, realism and myth: in this case the reality of the landlord's and the peasant's lot and the relationship between them, the archetypal image of the crumbling castle that symbolises for its inhabitants the end of Man's oldest dream of security and belonging, and for the people living around it the disappearance of civilised beauty and permanence. (Rafroidi 12)

Für Vera Kreilkamp zeigt der Roman „the beginning of a slowly accelerating decline of an economic, political, and social system of domination“ (*Anglo-Irish Novel* 27). Abgesehen davon zeigt Maria Edgeworth, die selbst zur *Protestant Ascendancy* gehörte, in diesem Roman zum ersten Mal „the shame and helplessness of a class which has outlived its prime and must, consequently, readjust to a new reality whilst retaining the trappings of its former supremacy“ (Donnelly 135) und verdeutlicht: „the destruction of the house signals not only personal tragedy but nothing less than the 'ending of a civilisation'“ (Madden-Simpson 45). Der Niedergang der *Ascendancy* ist irreversibel; die Ablösung steht in Person der nun aufsteigenden Mittelschicht schon bereit, die Idee eines konservativ-feudalen Ideals einer hierarchisch gegliederten, aber sozial intakten Welt ist gescheitert. Hierbei ist aber festzuhalten, dass der Niedergang des Big House keineswegs ein revolutionärer, von der

⁴⁴ Vgl. auch: „*Castle Rackrent* (1800) is not the first Irish novel, but with it the history of Anglo-Irish fictions begins“ (McCormack, *Ascendancy and Tradition* 97) und „[...] by its subject the novel, which, including the notes, does not exceed eighty-five pages, is representative of the Big House novel to the point of appearing as an archetype“ (Le Gros 61).

Mittelschicht angeregter Vorgang ist. „The tragedy of Castle Rackrent symbolises the internal decay of arbitrary force without any purpose outside itself“ (5), stellt Oliver MacDonagh speziell für Edgeworths Roman, aber durchaus stellvertretend für alle Big House-Romane fest, und auch Le Gros nennt die Besitzer des Big House „victims of their own degeneration“ (61). Vera Kreilkamp stimmt dieser These zu:

With the exception of a few (but not all) texts by Elizabeth Bowen, Jennifer Johnston, and William Trevor, the novelists dramatize a gentry class propelling itself into oblivion through greed, careless improvidence, and historical myopia – common failings of colonists who will not or cannot apprehend their exploitative role. (*Anglo-Irish Novel* 10)

Vom Spannungsverhältnis zwischen den beiden Vorstellungen – der des guten, wenn auch von feudalen Ideen geprägten Landlords und der des von seinem Besitz und seinen Untergebenen entfremdeten Vertreters der Kolonialmacht – nährt sich der Big House-Roman, zu dessen Konventionen nicht zuletzt eine tiefe Ironie gehört, mit der das Leben der *Ascendancy* geschildert wird, wie es unaufhaltsam auf den absoluten Niedergang zusteuert.⁴⁵ Schon in *Castle Rackrent* vereinigen sich die Aspekte, die die weiteren Big House-Romane prägen werden:

[...] the absentee or improvident landlord, the neglected and decaying house, the trajectory of family decline, and the upstart Catholic retainer. Many of these motifs are repeated and reworked by succeeding writers. Each implies a crisis in identity for the hybrid Anglo-Irish landowner, the colonizer in danger of going native who exists without a wholly satisfactory national identity, and whose relationship to a native culture is poised between fear and desire. (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 27-28)

Die Geschichte des Niedergangs von Castle Rackrent und seiner Besitzer wird von Thady Quirk, einem alten Diener der Rackrents, erzählt. Seine teils naive, teils ironische Erzählung schildert bereits viele der Gründe, die auch in den späteren Big House-Romanen die typischen Verfallscharakteristika ausmachen.

Da ist zunächst der gutmütige, aber träge und häufig betrunkene Sir Patrick Rackrent, der wie seine Nachfolger keinen Sinn für geschäftliche Dinge besitzt und derart verschuldet ist, dass sogar sein Leichnam beschlagnahmt wird (*Castle Rackrent* 11).

⁴⁵Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 21.

Sein Nachfolger ist der geizige Sir Murtagh, der seine Untergebenen mit ungerechten Pachtverträgen auszubeuten versucht und eine verhängnisvolle Vorliebe für Justizprozesse hat. „He had once sixteen suits pending at a time, [...] he used to boast that he had a law-suit for every letter in the alphabet” (15), weiß Thady über ihn zu berichten, doch diese Neigung beschleunigt nur seinen Niedergang, indem sie ihn finanziell ruiniert: „these suits that he carried cost him a power of money – in the end he sold some hundreds a year of the family estate.” (16) Er zerstört die Vertrauensbasis zu den Pächtern, indem er ihr versprengtes Vieh, das sich auf seine Weiden verlaufen hatte, für gutes Geld verkauft (14), und schert sich auch nicht um die alten Bräuche des Volkes: „He dug up a fairymount against my advice“ (16), erzählt Thady, über dessen Aberglauben, dass die Feen sich dafür rächen würden, Sir Murtagh lacht (17), genauso wie über seinen Bluthusten, den Thady als böses Omen deutet, womit er Recht behält, denn Sir Murtagh stirbt bald darauf.

Ihm folgt sein jüngerer Bruder Sir Kit nach, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger ein Verschwender ist: „he valued a guinea as little as any man – money to him was no more than dirt [...]“ (20) Bei ihm zeigt sich zum ersten Mal jenes Charakteristikum, das sich durch alle Big House-Romane (auch durch die der Südstaaten) zieht und untrennbar mit dem Niedergang dieser Kultur verbunden ist: Eine Haltung, die sich am besten mit den Begriffen Ignoranz gegenüber der Realität bzw. Realitätsfeindlichkeit und Entfremdung beschreiben lässt. Ihm fehlt jegliches Verantwortungsbewusstsein (er verlässt sogar das Land und spielt in Bath – wie ein typischer sog. *absentee landlord*, 22-23) und jegliche Einsicht in die Lage der Dinge, wie die folgenden Textstellen belegen:

[...] my young master, the moment ever he set foot in it out of his gig, thought all those things must come of themselves, I believe, for he never looked after any thing at all, but harum-scarum called for every thing as if we were conjurors, or he in a public-house. (19)

The proposals all went over to the master at Bath, who knowing no more of the land than the child unborn, only having once been out a grousing on it before he went to England; [...] (22)

Logischerweise überlässt er seine gesamten Geschäfte seinem Agenten (20), bei dem Thadys Sohn Jason in die Lehre geht, der wiederum diesen Agenten schließlich als Verwalter des Rackrent-Besitzes ablöst (23). Die Figur des Jason, die die neue materialistisch-orientierte Herrschaftsschicht repräsentiert, ist charakteristisch für die

Big House-Romane und findet sich interessanterweise auch in der südstaatlichen Romanliteratur, wie noch gezeigt werden wird.

Die Unaufhaltsamkeit des Rackrent-Niedergangs wird schließlich von Sir Condy komplettiert. Er gehört zu einem verarmten und entfernten Zweig der Familie (38) und ist in vielerlei Hinsicht das Ebenbild seines Vorfahren Sir Patrick.

Thady bemerkt schon zu Beginn: „The old people always told him he was a great likeness of Sir Patrick [...]“ (40) und antizipiert damit Condys weiteren Werdegang: Er wird zum notorischen Trunkenbold und gibt sich keine Mühe, den Beruf eines Juristen zu erlernen, obwohl er nach Thadys Ansicht dafür geschaffen gewesen wäre (38).

Ein Hauptgrund für sein Scheitern, das schließlich auch das endgültige Scheitern der Rackrents besiegelt, ist einmal mehr die totale Verantwortungslosigkeit in finanziellen Dingen:

He could not command a penny of his first year's income, which, and keeping no accounts, and the great sight of the company he did, with many other causes too numerous to mention, was the origin of his distresses. (41)

Sir Condy entspricht genau dem Bild, das T. R. Henn vom irischen Landlord zeichnet: „[...] there was the tradition that business and money affairs were beneath the notice of a gentleman [...]“ (217). MacDonagh bietet eine soziologische Erklärung für dieses Verhalten an:

Amongst the several things which the Act of Union reflected was a failure of nerve on the part of many members of the Protestant ascendancy. It was the abdication of responsibility for their own survival, and the corollary of abdicating responsibility was a loss of function – at least a loss of function within their Irish habitat. [...] post-Union Ireland was strongly marked by irresponsibility and social uselessness amongst the 'governing class.' (5)

Diese Verantwortungslosigkeit mündet schließlich in eine völlig fatalistische Haltung.⁴⁶ Sir Condy und seine Zeitgenossen bewegen sich abseits jeglicher Realität, die sie z. T. aus genuinem Snobismus⁴⁷ ignorieren, z. T. aufgrund einer Ideologie, die ihnen als Abkömmlinge bzw. Stellvertreter der kolonialen Macht – England – auch noch lange nach ihrer scheinbaren Assimilation zu eigen ist und die letztendlich ihren

⁴⁶Vgl. MacDonagh 5.

⁴⁷Vgl. Tuohy 204.

Niedergang beschleunigen wird.⁴⁸ Zu berücksichtigen ist hier aber, dass die Rackrents interessanterweise keine assimilierten anglo-irischen Landbesitzer sind, sondern „echte“ Iren⁴⁹, die ihren ursprünglich irischen Namen O'Shauglin in Rackrent geändert haben, um durch diese Anglisierung wirtschaftliche Vorteile zu erlangen. Janet Madden-Simpson zitiert eine Figur aus Robinsons Drama *The Big House*, die den Zustand der anglo-irischen Herrschaftsschicht als „Asleep divorced from all reality“ (Madden-Simpson 41) bezeichnet.

Sir Condys entspricht dieser Charakterisierung in hohem Maße. Er verschließt – buchstäblich – die Ohren vor seinen wirtschaftlichen Problemen und beschäftigt sich lieber mit Faulenzen und Trinken:

[...] the pressing letters were all unread by Sir Condys, who hated trouble and could never be brought to hear talk of business, but still put it off and put it off, saying – settle it anyhow, or bid 'em call again to-morrow, or speak to me about it some other time. (52)⁵⁰

So bemerkt er auch nicht die äußeren Anzeichen des Verfalls (es gibt keine Kerzen mehr, 52-53, der Brennstoff fehlt, 53, die Türen klappern, die Fenster sind zerbrochen und das Dach ist undicht, 61) bzw. ist nicht in der Lage, diesen Zustand zu verbessern.

Sir Condys Ignoranz der Realität nimmt schließlich groteske Züge an, indem er versucht diese Realität auf den Kopf zu stellen. „I've a great fancy to see my own funeral afore I die“ (81), teilt er Thady mit und treibt damit seinen makaberen Hedonismus auf die Spitze. Doch wie in allen anderen Dingen ist er auch hier nicht Herr der Lage, denn nachdem er den Toten gespielt hat, ist er enttäuscht, „not finding there had been such a great talk about himself after his death as he had always expected to hear“ (83).

Für Frank Tuohy ist „emotional inadequacy“ (204) ein weiteres Charakteristikum des Verfalls. Auch dafür liefert Sir Condys ein gutes Beispiel, denn wie Sir Kit heiratet auch er nur aus finanziellen Gründen die reiche Miss Isabella, obwohl er eine Art heimliches Heiratsabkommen mit Thadys Nichte Judy hat (44). Auch nachdem er sich für Miss Isabella entschieden hat, gibt er vor, noch Gefühle für Judy zu hegen (46), doch wenn er diese jemals gehabt hätte, wäre er wohl kaum auf die dekadente Idee

⁴⁸Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 13.

⁴⁹Vgl. Le Gros 62.

⁵⁰Vgl. auch *Castle Rackrent* 78.

gekommen, mit einem Münzenwurf die Entscheidung zwischen den beiden Frauen zu treffen (44-45). Hinzu kommt die offensichtliche Unfähigkeit sich fortzupflanzen, ein Motiv, das sich auch in den späteren Big House-Romanen findet, weswegen die Rackrents bei der Erbfolge auf immer entferntere Verwandten angewiesen sind.⁵¹ Edgeworth reflektiert und antizipiert hier eine soziologische Tatsache, „the rapid decline of the Protestant population in the twentieth century in Southern Ireland, which was due to low marriage- and birth-rates“ (Le Gros 62).

Mit Isabella an seiner Seite beschleunigt sich Condys Niedergang, denn sie liebt den Luxus (48, 72) und führt ein Leben „as if she had a mint of money at her elbow“ (49). Sir Condyl hat ihr vor der Hochzeit nichts von seinen Geldschwierigkeiten erzählt (66), was erneut seine Charakterschwäche belegt und sich auch in den falschen Versprechungen zeigt, die er nach seinem Wahlsieg gemacht hatte, ohne sie je halten zu können (60).

Die schon eingangs erwähnte Ähnlichkeit mit seinem Vorfahren Sir Patrick zeigt sich auch schließlich bei Condys Tod⁵²: Bei dem Versuch Sir Patricks Trinkfestigkeit nachzueifern, trifft ihn der Schlag und er stirbt wenige Tage später (94-96). An Sir Condyl offenbart sich somit am deutlichsten die selbstzerstörerische Art, mit der die Rackrents ihren Untergang herbeiführen. MacDonagh bemerkt zusammenfassend dazu:

Edgeworth's Big House represented power without either personal responsibility or communal function; and as if in response to this character, the basis of that power, respect and riches, was thrown away in pointless and apparently inexplicable self-destruction. (5)

Eine unbewusste Art der Selbstzerstörung liegt sicher auch darin, alle geschäftlichen Dinge dem Agenten Jason Quirk anzuvertrauen. Cronin nennt dies „the dangerous error“ (35), und in der Tat beschleunigt Jason – der schon in der Schule der Cleverere gewesen war und sich noch im Nachhinein darüber freute, Condyl damals nicht geholfen zu haben (39) – Sir Condys Niedergang. Er ist eine leichte Beute für Jason, der aufgrund der Schwächen seines Herrn nach und nach in den Besitz von Castle Rackrent und den dazugehörenden Ländereien kommt. Der Beginn dieser Entwicklung zeigt erneut die selbstzerstörerische Energie der Rackrents, was die folgende Textstelle belegen mag, die außerdem den Unterschied zwischen Jason und

⁵¹ Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 48.

⁵² Vgl. zum fast symmetrischen Schicksalsablauf der Rackrent-Dynastie auch J. Cronin 34.

Sir Condry in geschäftlichen Dingen zeigt. Die zuvor herausgearbeiteten Charakteristika wie Dekadenz, Realitätsfeindlichkeit und Verantwortungslosigkeit werden ebenfalls hier beispielhaft dokumentiert:

My son Jason, who was now established agent, and knew every thing, explained matters out of the face to Sir Condry, and made him sensible of his embarrassed situation. [...] Whilst this was going on, my son requiring to be paid for his trouble, and many years service in the family gratis, and Sir Condry not willing to take his affairs into his own hands, or to look them even in the face, he gave my son a bargain of some acres which fell out of lease at a reasonable rent. Jason set the land as soon as his lease was sealed to under-tenants, to make the rent, and got two hundred a year profit rent, which was little enough, considering his long agency. – He bought the land at twelve years purchase for money on an execution, and was at the same time allowed for his improvements thereon. (41)

Sir Condry legt also selbst den Grundstein und bringt sich in immer größere Abhängigkeit von Jason, der ihm ständig Besitz für wenig Geld abkauft, um dessen finanzielle Nöte zu lindern (54), und versorgt ihn sogar mit den alltäglichsten Gegenständen, wie z. B. Kerzen (53), weil sich Sir Condry noch nicht einmal diese mehr leisten kann.

Das Verhältnis von Sir Condry zu Jason spiegelt beispielhaft die Konfrontation zwischen den traditionellen und den neuen Werten wider. Jason interessiert nur das Finanzielle, und wenn er seinen Lohn nicht mehr von Sir Condry bekommt, so sucht er sich eben eine neue Stellung. Ihn kümmern Traditionen wie Familienverbundenheit nicht: „my son Jason said Sir Condry must soon be looking out for a new agent, for I've done my part and can do no more [...]“ (62)

Als Sir Condry schließlich völlig bankrott ist und seinen gesamten Besitz verkaufen muss, ist Jason ebenfalls unter den Aufkäufern, die Thady, sein Vater, als „grippers“ (71) bezeichnet. Selbst in dieser ohnehin schon ausweglosen Situation zeigt sich noch die selbstzerstörerische Potenz der Rackrents, denn Sir Condry bittet Jason, seine Schulden zu verwalten (73) und öffnet diesem damit Tür und Tor zu seinem Besitz. Der schlaue Agent nutzt natürlich diese Chance und verkauft Land und Haus, so dass Sir Condry zum Schluss ins Pförtnerhaus ziehen muss (80).

Jason kennt kein Mitleid. Sein nüchterner Verstand triumphiert, was auch im Dialog mit dem verzweifelten Thady deutlich wird, der vergeblich an Jasons Achtung vor der Tradition der Rackrents appelliert:

'Look at him [...] is it you, Jason, that can stand in his presence and recollect all he has been to us, and all we have been to him, and yet use him so at the last?' – 'Who will he find to use him better, I ask you? (said Jason) – If he can get a better purchase, I'm content; I only offer to purchase to make things easy and oblige him – though I don't see what compliment I am under, if you come to that; I have never had, asked for, or charged more than sixpence in the pound receiver's fees, and where could he have got an agent for a penny less?' (76-77)

Jasons Respekt wird immer geringer. Schließlich dringt er frühmorgens, ohne sich anzumelden, zu Sir Condy vor („Jason made no ceremony“, 88) und nutzt dessen Geldgierigkeit und dessen Vorliebe, das Geld mit vollen Händen ausgeben zu können, indem er ihm 200 Guineas als „ready cash“ (90) anbietet, um auch noch die letzten bei Sir Condy verbliebenen Rechte am Land zu erwerben (89-90).

Er schätzt den letzten Rackrent richtig ein, denn dieser unterschreibt sofort, „turned himself round and fell asleep again“ (90) und liefert damit ein letztes Beispiel seiner Verantwortungslosigkeit und Charakterschwäche.

Seamus Deane bezeichnet sein Schicksal als „a demonstration of the ruin which an irresponsible aristocracy brings upon itself and upon its dependents“ (Deane, *Short History* 92), denn ironischerweise profitiert Thady keineswegs vom Aufstieg seines Sohnes.⁵³

Den Schlussakt unter dieses „requiem for the Ascendancy“ (Deane, *Short History* 92) setzt also Jason, der laut Lubbers ein „Parasit des alten Systems“, aber „kein Bote eines neuen ist“ (Lubbers, *Geschichte der irischen Erzählprosa* 57) und dessen Aufstieg mit dem Abstieg der altadeligen Familie, die ihre Herkunft bis zu den irischen Königen zurückführen kann, korreliert.

Diese Aussage mag für Edgeworths Roman zutreffen, doch – wie vor allem im Vergleich die Südstaaten-Romane zeigen werden – die Figur des Jason etabliert sich immer weiter und symbolisiert schließlich das neue, kapitalistisch und materialistisch orientierte System, das das weitgehend agrarische der *Ascendancy* und der Pflanze ablöst. Kreilkamp lobt Edgeworth für die Schaffung einer „complex narrative of social mobility that becomes the ur-text for a tradition of subsequent Big House novels“

⁵³Vgl. McCormack, *Ascendancy and Tradition* 120.

(*Anglo-Irish Novel* 32) und gesteht ihr auch zu, dass in *Castle Rackrent* das Bild des vernachlässigten Besitzes zum zentralen Topos wird (*Anglo-Irish Novel* 39).

Die Figur des Jason, des Emporkömmlings, in der Sekundärliteratur oft als „usurper“ bezeichnet, wird von der Forschung ambivalent gesehen: „The characterization of the successful usurper in this and many later Big House novels suggests Anglo-Ireland's uneasy understanding of its own growing powerlessness“, schreibt Vera Kreilkamp (*Anglo-Irish Novel* 41) und urteilt: „[...] with Jason's rise comes human loss“ (ebd. 48). Sie weist im Weiteren nach, dass diese Figur des „cold, efficient outsider or protocapitalist whose ruthless efficiency will sweep away the untidy and improvident structures of a dying feudalism“ (ebd. 42) keine originäre Erfindung von Edgeworth ist, sondern sich auch schon in der englischen Literatur früherer Jahre finden lässt⁵⁴ – ein Aspekt, der beim Vergleich mit der südstaatlichen Ausprägung des Jason wieder aufgegriffen werden wird.

Interessanterweise erprobt Maria Edgeworth in *Ormond*, ihrem letzten irischen Roman, noch eine dritte Alternative:

[...] it depicts not two [...] but three systems of estate management: Sir Ulick O'Shane's traditional rack-rent system; Annaly's rational modern one which places justice over generosity and includes the idea of religious toleration; and King Corny's backward one, which is based on the Gaelic order of pre-Conquest days. The hero openly favours King Corny's, and his mentors have a hard time bringing him round to Annaly's. It is culture, the author seems to imply, that ultimately makes all the difference, and in this respect the old order of the Gael is inferior to the new one of the Gall. (Lubbers, „Continuity and Change“ 22)

Diese gälisch-katholische Perspektive und Option findet sich ansonsten kaum im Big House-Roman und schon gar nicht bei Edgeworth selber, denn die Vertreter der Unterschicht und Repräsentanten eines gälisch-katholischen Irlands spielen bei ihr sonst keine Rolle, ihre Kenntnisse über die irische Landbevölkerung waren begrenzt: „Sie dachte und schrieb patriotisch im Sinne der patriotischen Nation, deren Macht sich im 18. Jahrhundert endgültig gefestigt zu haben schien. Ihre Identifikation mit der landbesitzenden Klasse war stärker als die ihres Vaters.“ (Lubbers, *Geschichte der irischen Erzählprosa* 65) Edgeworths „Lösung“ in *Ormond* deutet an, dass es kein Zurück mehr geben kann, egal was man von den materialistisch geprägten Jasons halten mag. Sie selbst hegte ebenfalls wenig Sympathien für die Schicht der

⁵⁴Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 42.

Aufsteiger.⁵⁵ Auch William Butler Yeats, den wir später noch als Verteidiger und Anhänger des Big House kennen lernen werden, verwirft schließlich diese Option und fokussiert sein Interesse auf die *Protestant Ascendancy*.⁵⁶

⁵⁵Vgl. Lubbers, *Geschichte der irischen Erzählprosa* 65.

⁵⁶Vgl. Imhof, *A Short History* 73.

2.2 The Big House of Inver: Die Fortschreibung der Tradition zu Beginn des 20. Jahrhunderts

In several aspects, *The Big House of Inver* is astonishingly alike *Castle Rackrent*. It is essentially the same tale, an Anglo-Irish family living for generations in riotous disorder until all it possesses finally passes into the hands of others, in this case also those of the agent's [*sic*] of the estate. (Martin 47)

So fasst David Martin kurz die wichtigsten Parallelen zwischen beiden Romanen zusammen. Das Anfangskapitel von *The Big House of Inver* erinnert in der Tat an *Castle Rackrent*. Es wird erzählt, wie „[f]ive successive generations of mainly half-bred and wholly profligate Predevilles rioted out their short lives in the Big House, living with country women, fighting, drinking, gambling” (10-11). Wie viele der Romane von Somerville & Ross zeigt *The Big House of Inver* allerdings keine Gesellschaft im Niedergang, sondern „the advanced stages of disintegration“ (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 112). Die vormalige Größe der *Ascendancy* wird weniger herausgestellt, vielmehr wird der Tod der herrschenden Klasse fast schon mit wissenschaftlicher Akribie untersucht. Kreilkamp nennt es „the final destruction of Anglo-Irish culture“ (*Anglo-Irish Novel* 131) und fährt fort:

In this, the most successful of Edith Somerville's novels, the house itself is consumed not by the fires of class warfare but by the wanton carelessness of its owners. As several critics have noted [...] the novel is a twentieth-century retelling of *Castle Rackrent*; its appearance in 1925 suggests the persistence of a genre and the continuity of its themes. (131-132)

Lubbers drückt es anders aus, meint aber wohl das Gleiche, wenn er feststellt, dass das Big House hier nicht mehr die Handlung vorgibt, sondern nur noch „the setting and the mood“ („Continuity and Change“ 27).

Die von Kreilkamp erwähnte Lebensweise, die schon das erste Verfallsstadium der Predevilles darstellt, ist erst dann zur Regel geworden, als die Herrschaft von Lady Isabella und Beauty Kit, die noch die erstrebenswerten Eigenschaften der *Protestant Ascendancy* besaßen, endete. Beauty Kit stirbt an den Pocken (*Inver* 10) und Lady Isabella schließt sich ein,

[...] refusing in arrogance, to know, or to let her children know, her neighbours, freezing herself into, as it were, an iceberg of pride, living to see, at last, her only son, Nicholas, marry the daughter of one of the Inver gamekeepers, and her two daughters, Isabella and Nesta go off with two of her own grooms.

The glories and the greatness of Inver therewith suffered downfall [...] and the process of drinking and dicing away the lands of Inver would be carried on with all the hereditary zest proper to a lawful inheritor. (10-11)

Der Beginn des Niedergangs der Prendevilles beginnt jedoch nicht erst mit den nicht standesgemäßen Eheschließungen, wie der Erzähler uns glauben machen will, sondern schon mit dem Stolz und der Arroganz von Lady Isabella, die nicht will, dass ihre Kinder die Wirklichkeit kennenlernen und damit ein weiteres Beispiel für die Realitätsfeindlichkeit ihrer Klasse liefert: „This 'pollution' of the family lineage mirrors the dissipation of Anglo-Ireland that Edgeworth evoked more than a century earlier in *Castle Rackrent*.“ (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 135)

Ja, man kann sogar so weit gehen und die selbstzerstörerische Arroganz in der Architektur des Hauses selber angelegt sehen: „The Big House of Inver stood high on the central ridge of the promontory of Ross Inver, and faced unflinching the western ocean“ (7), heißt es schon im ersten Absatz des Romans, der diese Arroganz evoziert, die im Übrigen auch schon im Namen bzw. Motto der Prendevilles steckt, das nicht umsonst „Je Prends“ lautet.⁵⁷

Im weiteren Verlauf der eigentlichen Handlung, die mit dem 1824 geborenen Captain Jasper Prendeville einsetzt, tauchen immer wieder die bereits an *Castle Rackrent* herausgearbeiteten, stereotypen Merkmale des Verfalls auf.

Captain Jas zeichnet ähnlich wie Sir Condy eine eklatante Charakterschwäche aus. Sein geschrumpftes Erbe bringt er durch und den Gedanken, das noch verbliebene Geld in Renovierungsarbeiten am Haus zu investieren, findet er „extremely dull and quite unremunerative“ (22). So zieht er sich als schmuddeliger, Seemannstabak rauchender Säufer in den Schlossturm zurück („Each year sinking down a little nearer to the level of his companions, with narrowing ambitions and a lower standard as to the amenities of life“, 33) und verpachtet 1887 (wie einst Sir Condy) das Land an seinen Agenten John Weldon.

⁵⁷Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 134.

Das rasch über 1903 bis 1912 springende Geschehen kreist um den vergeblichen Versuch von Jaspers unehelicher Tochter Shibby Pindy, ihren liederlichen Halbbruder Kit mit John Weldons Enkelin und Erbin Peggy zu liieren und den alten Glanz des stolzen Hauses wiederherzustellen. Am Ende muss sie resigniert feststellen:

'I'm done!' she said aloud, 'I'm beat. I done my best. There never was luck in it! There was too much pride and wickedness long ago, destroying the ones that came after – Pride and badness, all sorts [...]'. (309)

Diese subjektive Zusammenfassung beinhaltet aber nicht alle Gründe für den Niedergang der Predevilles. Shibby Pindy berücksichtigt z. B. nicht, dass sie selbst zum Verfall beiträgt bzw. Charakteristika besitzt, die über die Jahrzehnte hinweg zum Verfall der großen Häuser und Herrschaftsfamilien beigetragen haben. So akzeptiert sie z. B. nicht den Aufstieg der Weldons und nennt Peggy, trotz ihrer kupplerischen Absichten, dennoch immer wieder „The Grabber's daughter“ (55, 56, 297, 308), genau wie Peggys Eltern, die Weldons, für Shibby den „ursurper“ (309) verkörpern. Hier zeigt sich erneut eine totale Realitätsfeindlichkeit. Die Schwächen ihrer Familie sind ihr zwar bewusst, doch auch sie steht unter deren verhängnisvollem Einfluss. Auch sie ist nicht frei von Snobismus und Stolz, denn ihre Augen zeigen „[a] stubbornly stupid disregard for those who were or were not eligible for entry in Burke's Landed Gentry“ (57). Das Wort „stubborn“ kennzeichnet hier sehr gut ihren verzweifelten Versuch, die Ehre des Hauses wiederherzustellen.

Doch die Charakterschwächen von Captain Jas und seinem Sohn Kit sind übermächtig. Schon als kleines Kind musste Shibby darunter leiden, denn für ihren Vater Jas war sie zunächst nur „the superfluous little Pindy“ (28, 37), ein uneheliches Kind, zu dem er keine Beziehung zu haben schien, was in der folgenden Textstelle deutlich wird, die sprachlich sehr subtil seine Ignoranz schildert:

He wandered moodily in the demesne one close quiet afternoon, with eyes and soul shut to its beauty, scowling as he passed a little barefoot, curly-haired child, that sat among the daisies in the grass in front of the Big House, playing with a black kitten. (28)

Shibby ist für ihren Vater also nur „a [...] child“, dem er Grimassen schneidet; er nimmt sie nur als die Enkeltochter seiner Haushälterin wahr (33, 38). Familiäre Gefühle, die man als Leser nach dem Tod der Mutter erwartet hätte, kommen nicht

auf, die Familienharmonie, die die Grundlage für eine Renaissance der Predevilles (und im weiteren Sinne der gesamten *Protestant Ascendancy*) hätte sein können, fehlt. Eine Tatsache, die typisch für alle Big House-Romane ist, wie schon *Castle Rackrent* zeigte⁵⁸ und Bowens *The Last September* noch zeigen wird.

Shibby wächst in einer Zeit auf, in der der finanzielle und moralische Niedergang ihrer Familie schon fast abgeschlossen ist. Ihr Versuch, das Haus und das Ansehen der Predevilles zu restaurieren, kann sich daher auf keine Vorbilder stützen. Ihr ist nur das verlassene und verkommene Haus geblieben. Die glorreichen Zeiten sind lange vorbei: „The few portraits that remained on the discoloured walls dated from a century and more ago.“ (49) Die geschmacklosen Möbel – „hideous pieces of ornamentation“ (Martin 49) – die sie mühevoll zusammensucht, um das Haus wieder zu möblieren, zeigen nur, wie weit sie schon von der einst ruhmreichen Vergangenheit ihrer Familie entfernt ist. Ihr fehlt die „happy conjunction of art and wealth, and [...] a generous taste that could make the best of both“ (49), wie die folgende Textstelle belegt:

Dotted about the bare spaces of the big room were other spoils, gained at auctions, or fought for and won in long private haggles. Chairs such as no person, save a visitor in extremis would ever sit upon; a threefold embroidered Japanese screen, with its storks and bamboos ravelling into ruin; fret-work brackets, a fender stool covered with faded woolwork, and a cupboard with a cracked marble top and looking-glass doors, that, in Shibby's eyes, was only less of a triumph than was the aged and abject sofa. (52)

Ihr Restaurationsversuch wird somit zu einem weiteren Zeichen des Niedergangs. Für John Cronin ist das Big House „the great symbolic focus of the Protestant Ascendancy's preoccupation with its own decline“ (39). Wie sehr die Predevilles an ihrem eigenen Niedergang beteiligt sind, verdeutlichen Somerville und Ross mit einer Textpassage, aus der auch die Verachtung des Erzählers spricht. Bei der Beschreibung, wie die verschiedenen Generationen der Predevilles vor Jas, Shibby und Kit mit dem Haus umgegangen waren, heißt es:

The later generations of Predevilles [...] had left their own mark on all its splendours in that coarse and wanton destruction that is the sign manual of brutalised human creatures, a deliberate destruction that transcends all other forces, animate or inanimate, of ruin and one

⁵⁸Vgl. „The Rackrents characteristically marry for mercenary rather than spiritual motives“ (J. Cronin 33).

that neither cattle nor swine can equal, they at least are unable to confer that final touch of defilement, the scribble of an ignoble name. (49-50)

So ist Klaus Lubbers in dieser Hinsicht zuzustimmen: „Der Zusammenbruch Invers ist teils verschuldet, teils schicksalhaft“ (*Geschichte der irischen Erzählprosa* 223), wobei man aber kaum von einem 50:50 Verhältnis ausgehen kann, zu schwer wiegen die charakterlichen und moralischen Defizite der einzelnen Familienmitglieder. Schicksalhaft sind sicherlich die Konsequenzen, die sich aus der *famine* ergeben (18-21), oder auch Krankheiten (10) und dergleichen, doch der größte Teil ist selbstverschuldet, was der Roman anhand von Jas und dessen Sohn Kit zeigt.

Jas ist auch für den physischen Verfall des Hauses verantwortlich. Seit 1839 lässt er es absichtlich verrotten, repariert das Dach nicht (16) und lässt bis zum Schluss keinen Zweifel daran, dass es für ihn nur „a d-d barracks“ (270) ist. Durch seine ablehnende Haltung dem Haus gegenüber (er wohnt lieber im Turm) schließt er sich quasi selbst von der *Ascendancy* aus, denn er lehnt das Symbol dieser Gesellschaftsschicht ab und verkauft es sogar schließlich (270-271), wobei ihn bezeichnenderweise nur stört, dass sein Cousin einen Teil des Anwesens bekommen könnte (36), womit die o.g. These von Cronin noch einmal unterstrichen wird.⁵⁹

Die Tatsache, dass durch seine Sorglosigkeit das Haus schließlich abbrennt (311-312), unterstützt ebenfalls die Selbsterstörungstheorie, stellt aber auch noch einmal eine tragische Verbindung zwischen dem Vertreter der ehemaligen Herrschaftsschicht und dem Symbol dieser Herrschaft her. Vera Kreilkamp sieht dies ganz ähnlich:

In *The Big House of Inver*, however, this Anglo-Irish writer, like her literary predecessors, blames her own class for its decline. Old Jas Prendeville's accidental burning-down of the house, which he has just sold, is an effective symbolic conclusion for the novel. But the Big House is already dead. It has been destroyed, not by the new class of Irishmen represented by the Prendevilles' small-minded Protestant agent, Johnnie Weldon, the Jason Rackrent of the twentieth century [...] but by the generations of Prendevilles who have squandered their heritage. (*Anglo-Irish Novel* 140)

Jas' Sohn Kit teilt die Schwächen seines Vaters. Ähnlich wie Sir Condy Rackrent (*Castle Rackrent* 38) hat er wohl Talent und auch Interesse für einen Beruf, doch kein Durchhaltevermögen (41-43). Auch er ignoriert seine realen Lebensumstände, wenn er

⁵⁹Ironischerweise dient George Pindy, ein Verwandter der Prendevilles, als Zeuge beim Verkauf des Hauses (271), was die These der Selbsterstörung noch erhärtet.

sich in der Schule darauf beruft, ein Gentleman zu sein, als der Lehrer ihn züchtigt (42). Noch augenfälliger werden die Parallelen zwischen Sir Condry, Jas und Kit, wenn man die Wertvorstellungen des letzteren betrachtet. Als ihm zum ersten Mal ein Angebot für das Big House gemacht wird, zeigt auch er sich anfällig für leicht und schnell verdientes Geld: „To Kit, who had never known what it was to have money, money meant power, omnipotence.” (204)

Seine Degeneriertheit zeigt sich dann noch deutlicher, als er erfährt, dass das Haus endgültig verkauft ist (302): Während er über diese Tatsache, angesichts des zu erwartenden Geldes, in freudige Erregung gerät – weil ihm Haus und Land nichts bedeuten (hier unterscheidet er sich leicht von Sir Condry, der nur schweren Herzens Land verkauft) – fühlt seine Schwester Shibby regelrecht den Verlust, der ihr den Boden unter den Füßen wegzureißen droht, so dass sie sich festhalten muss (302).

Shibby, für die die alten Porträts von Beauty Kit und Lady Isabella eine Art Offenbarung und Ansporn für die Zukunft gewesen waren, sieht ein, dass diese Gemälde nur Trugbilder waren, denn die von ihnen ausgehende Harmonie verdeckt lediglich die inhärenten Schwächen:

When she went into the drawing-room she averted her eyes from the smiling boy in blue velvet. His beauty had come down the centuries to Kit. Why had he not kept it to himself, if with it had to be linked his weakness? (282)

Spätestens als Kits Foto in einer stürmischen Nacht von der Wand fällt (280), wird ihr klar, dass es mit ihrem heroischen Plan kein gutes Ende nehmen würde.

She got back into bed and blew out the candle, but sleep would not come to her. When first she had lain down she had seen, with the inner eyes of the spirit, the future as a formless brightness, a sunshiny mist in which the one definite thing was her boy's beloved face. Now, as she lay with open eyes, looking at the pale patch where the window was, Kit felt lost to her. She seemed to see grey, smoky vapours rising from the darkness of the room, twisting and coiling, sometimes almost taking definite shape. Once a dim blur of light, like phosphorous, grew and faded, and grew again, high up on the rounded wall of the old Tower-room. (280)

Die sehr subtil geschilderte Atmosphäre und das Wechselspiel zwischen Realität („open eyes“) und Traum („inner eyes of the spirit“) spiegeln ihre Wünsche und die harte Wirklichkeit wider.

„The peasantry had endured and survived, the Ascendency gentry had not“ (52), schreibt David Martin und rechnet Shibby zur „peasantry“. Er übersieht dabei aber ihren aristokratischen Anspruch, der sie weit über die Bauern erhebt, mit denen sie sich sicher nicht vergleichen würde. Dieser Anspruch paart sich bei ihr mit einer unerhörten Rücksichtslosigkeit, so dass sie sogar den Tod von Maggie Connor, die in ihren Augen mitschuldig am Misslingen ihres Plans ist, weil sie Kit den Kopf verdreht hat, in Kauf nimmt (290). Ob sie ihn auch selbst verschuldet, bleibt offen, doch hat sie zumindest keine Skrupel. Vera Kreilkamp sieht sie daher in ihrem Aufsatz zu „Social and Sexual Politics in the Big House“ als:

[...] powerful but victimized old woman. Somerville draws not only on the traditions of Anglo-Irish literature but on those of Celtic Ireland as well. If Shibby is the reincarnation of Lady Isabella Prendeville and a tradition of ruthless Big House mistresses, she is also her mother's daughter, the Irish victim of her own Anglo-Irish inheritance. (82)

Sie besitzt eine emotionale Kraft, die Kit fehlt. Durch seine Unentschlossenheit in Bezug auf Peggy Weldon, die reiche Tochter des Agenten, und Maggie Connor, die heruntergekommene Wirtstochter, vereitelt er Shibbys Plan, womit Tuohys schon zuvor erwähnte These von der „emotional inadequacy“ als ein Verfallsgrund neue Nahrung erhält.

Die Ablösung der *Ascendancy* durch die neue, bürgerliche Mittelschicht steht in *The Big House of Inver* bevor, hier verkörpert durch die Weldons, die der Familie der Prendevilles jahrzehntelang als Agenten und Verwalter dienten. Anders als in *Castle Rackrent* sind wir hier aber nicht Zeugen des Aufstiegs, der zum Zeitpunkt der Erzählung schon fast vollzogen ist. *The Big House of Inver* schildert ja auch nicht ausschließlich den Verfall, sondern entspricht mehr einem „epischen Rückzugsgefecht“ (Lubbers, *Geschichte der irischen Erzählprosa* 223) der ehemaligen Herrscher-Kaste, das aber aus denselben Gründen, die zum Niedergang führen, erfolglos bleiben muss. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass die Kusinen Somerville und Ross in einer Gesellschaftsordnung aufgewachsen waren, in welcher die alten Bindungen aus Feudalzeiten trotz aller Spannungen noch

existierten und das Leben der beiden Frauen durchaus im positiven Sinne prägten. „Für Edith stellte sich das noch ungestörte Leben ihrer eigenen Schicht als etwas Kostbares und Dauerhaftes dar“, schreibt Lubbers (*Geschichte der irischen Erzählprosa* 209) und fügt hinzu, dass Somerville – die *The Big House of Inver* nach dem Tod von Violet Martin ja alleine geschrieben hatte – der in „diesem Roman auftretende neue Ire [...] immer zuwider gewesen“ war (ebd. 209). Wir finden hier also eine ganz ähnliche Einstellung wie bei Maria Edgeworth und auch die später noch zu erwähnenden Romane der amerikanischen Südstaaten zeichnet diese Haltung aus: Der Niedergang des Alten wird als unausweichlich beschrieben, doch eine wirkliche Sympathie für das Neue findet sich nicht.

In *The Big House of Inver* vollzieht sich der Aufstieg der Weldons aus den genretypischen Gründen. Der alte John Weldon ist zwar nur vier Jahre älter als Jas Prendeville, „but in all practical matters he was many centuries his superior“ (22). Mit anderen Worten, in demselben Maße wie der *Ascendancy* ihre Realitätsfeindlichkeit und Dekadenz zum Verhängnis werden, ziehen die Weldons ihren Vorteil aus ihrer Überlegenheit in dieser Hinsicht. Dieses Abhängigkeitsverhältnis wird durch Textstellen wie z. B.: „John Weldon, who, having started from his father's shoulders, had continued to ascend the social ladder in singularly direct relation to his employer's descent“ (34) illustriert.

Natürlich fehlt auch den Weldons nicht jene Skrupellosigkeit, die schon Jason Quirk auszeichnete. Auch John Weldon nutzt die Schwächen (auch hier Trunkenheit) seines Herrn aus, um sich die Ländereien zu sichern (34-35), nicht ohne Grund nennt ihn Vera Kreilkamp „the Jason Rackrent of the twentieth century“ (*Anglo-Irish Novel* 140).

Die Weldons sind, wie Jason Quirk, Verbote eines neuen, kapitalistischen Systems, doch anders als dieser sind sie dabei relativ konservativen Werten verhaftet, denn sie streben nicht nur nach dem Besitz der Aristokratie, sondern auch nach deren anderen Werten wie Familienehre und dem Aufbau einer Dynastie. Der Erzähler unterstützt dies, indem er den ersten Weldon, Mick, als den Begründer einer „dynasty“ (65) und John Weldons Sohn Young Johnny treffenderweise als „John Weldon the second“ (65) bezeichnet.

Nicht nur Old John Weldon, für den die Feudalherrschaft noch Bedeutung hat (95), denkt in aristokratischen Bahnen, auch seine Schwiegertochter denkt über die Vorteile

einer ehelichen Verbindung ihrer Tochter Peggy mit Kit Prendeville nach, auch wenn ihr gleichzeitig bewusst ist, dass diese Vorteile keinesfalls materiell sein würden:

[...] the family position might be consolidated by an alliance with one of the class still known as the Landed Gentry of Ireland, even though the qualifying adjective was, in 1912, not often based on more than such lands as were comprised in their flower-gardens. (72)

Die Ironie in diesem Zitat zeigt, wie sehr der Blick der neuen Mittelschicht – ganz im Gegensatz zur *Ascendancy* – für die Realität geschärft ist.

So kommt es schließlich zu einer Umkehrung der früheren Verhältnisse: Die aufstrebende Gesellschaftsschicht der Weldons hält ihre Kinder vom gemeinen Volk fern, damit sie nicht deren Jargon und Akzent annehmen (77), fürchtet Ehen mit dem alten Adel (Young Johnny) und befürwortet daher Verbindungen mit dem 'sicheren' englischen Adel, den Sir Harold verkörpert, wobei das Streben nach einer adligen Verbindung natürlich bezeichnend ist. Schließlich muss Kits Schwester Nessie Peggy Weldon auch noch beim Pferderennen als Dienerin behilflich sein: „Sit down and put up your parasol and keep the sun off me.“ (112)

David Martin schreibt über Dick Talbot-Lowry, eine andere Big House-Figur von Somerville und Ross: „his main enemies are the Jasons and others of a different Ireland [...]“. (45) Dies trifft auch auf das Verhältnis der Prendevilles zu den Weldons zu, allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen. Während auf Seiten der Prendevilles allenfalls Shibby bemerkt, wie viel Anteil die Weldons am Niedergang ihrer Familie haben (ansonsten ignoriert man ja sogar die eigene Schuld), besitzen die Weldons – und hier vor allem Peggy – ein klares Feindbild. So sehr sie sich auch zu Kit hingezogen fühlt, für Peggy ist er ein Feind, was die Häufung des Wortes „enemy“ am Ende des neunten Kapitels beweist (85).

Lubbers bemerkt, dass Peggy sich und die ihren beim Anblick des großen Hauses als „Kanaillen, die das Haus seiner Ländereien beraubten“ (*Geschichte der irischen Erzählprosa* 223), empfindet und Kit ob seines Stammbaumes beneidet, doch er übersieht ihre Schlussfolgerung und ihre Bewertung der Geschehnisse, die gleichsam eine Zusammenfassung der Misere der *Ascendancy* und des Aufstiegs der Weldons sind:

'It thinks that I and my people are Canaille who have robbed it of its demesne!' Peggy thought, returning the scrutiny of the house boldly. 'And so we have, and I'm not a bit ashamed of it!'

[...] 'And I only wish we had robbed the old house, too, instead of having to live in that little poky hole we're in now. We've got the right of competence! The Predevilles couldn't hold what they had, in spite of their bragging -' She was looking at the stone over the hall-door, that was carved with the clenched, mailed hand, and the arrogant Motto, '*Je prends*', had caught her eye.

'You can take!' she tossed the taunt to the old house, laughing, 'But you can't hold, and I and my sort can!' (79-80)

Und so verwundert es nicht, wenn der gerissene Johnny Weldon im Roman das buchstäblich letzte Wort hat (312) und damit noch einmal ein Zeugnis seiner Cleverness abliefern, denn er hat das von ihm gekaufte Haus natürlich auch versichern lassen, ein eindeutiger Beleg für seine rationale Einstellung, der jede Realitätsfeindlichkeit fremd ist.⁶⁰

⁶⁰Vgl. Imhof, „Somerville & Ross“ 97.

2.3 The Last September: *Das Big House und der irische Bürgerkrieg*

Elizabeth Bowens Roman *The Last September* unterscheidet sich von den beiden zuvor besprochenen hauptsächlich dadurch, dass in ihm die nachrückende Mittelschicht keine Erwähnung findet, was sich aber durch Bowens Biographie erklären lässt, denn ihre autobiographischen Schriften zeigen, wie weit sie und ihr gesellschaftliches Umfeld sich von der irisch-katholischen Bevölkerung entfernt hatten⁶¹:

For Bowen, the eighteenth-century gentry homes of Ireland were monuments to an ideal of civilization, hierarchical and stable, an ideal that was preferable to the social fragmentation of the twentieth century. (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 148)

She outlived her family, just as she outlived the Anglo-Irish world of Big Houses and estates of which she was a product, and struggled to maintain her home in an Irish Republic where it had already become an anachronism. (G. Cronin, „The Big House“ 143)

Danielstown, das Big House dieses Romans, wechselt am Ende nicht den Besitzer, sondern wird niedergebrannt. Die anderen Gründe, die zum Niedergang der Big House-Kultur führten, werden hier dagegen noch einmal vor dem Hintergrund der irischen Unabhängigkeitsbestrebungen und des Bürgerkriegs exemplarisch vorgeführt.

Vordergründig geht es in diesem Roman zwar um die Initiation der jungen Lois Farquar, doch die Umstände, unter denen dies geschieht, sind typisch für einen Big House-Roman.

Lois lebt bei ihrem Onkel und ihrer Tante – Sir Richard und Lady Naylor – in einem imposanten, herrschaftlichen Haus. Die Lebensweise dort ist typisch für die *Protestant Ascendancy*: Dinner- und Tennispartys sowie gesellschaftliche Konventionen bestimmen den Tagesablauf. „Sir Richard and Lady Naylor administer their estate with the benevolent condescension of nineteenth-century landlords, while twentieth-century Ireland invades their demesne“, schreibt Vera Kreilkamp (*Anglo-Irish Novel* 152) zutreffend. Der um das Anwesen herum tobende Bürgerkrieg wird entweder ignoriert oder als aufregende Abwechslung angesehen, indem man die jungen englischen Offiziere als Attraktion zu den Parties einlädt: „'The Garrison Gunners dance better,' said Laurence to Mrs Montmorency. 'It would be the greatest

⁶¹Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 144.

pity if we were to become a republic and all these lovely troops were taken away.”
(*Last September* 26)

Diese Äußerung von Laurence, einem zynischen jungen Mann, ist ohne Zweifel ironisch zu werten und nimmt viel vom Snobismus, der Dekadenz und Realitätsfeindlichkeit der Naylor vorweg, wie auch der bauliche Zustand des Hauses antizipatorischen Charakter hat: „Laurence had been reading in the ante-room, in one of the circle of not very comfortable shell-shaped chairs that no one took seriously.” (9)

Hier wird deutlich, dass selbst die Bewohner von Danielstown manches in diesem Big House als Anachronismus empfinden, als ein Relikt, das heute keinen Wert mehr hat oder das man, wie in diesem Fall, einfach nicht ernst nehmen kann.

Noch deutlicher wird die Sinnlosigkeit einiger Gegenstände, wenn man den Satz „There were two locked bookcases, of which the keys had been lost, [...]“ (10) betrachtet. Es ist zwar nicht ungewöhnlich, dass man Schlüssel verliert, doch diese Tatsache wird hier einfach hingegenommen, es stört niemanden. Ellen M. Wolff sieht darin nur eine Andeutung des Verfalls („it just barely grazes it“, 99), doch es ist mehr als das. In symbolischer Hinsicht suggeriert der Verlust der Schlüssel den Verlust der Verbindung mit der Vergangenheit, die dadurch anonym und bedeutungslos wird.⁶² Äußerlichkeiten, die zu den Hochzeiten des Big House eine große Rolle spielten, haben nun keinen Wert mehr, selbst der Kamin ist nur noch ein „paper fan“ (12).

Die äußerlichen Stereotypen des Big House existieren noch, doch sie haben ihren Bezug verloren. Diese Entwicklung ist den Bewohnern von Danielstown nicht bewusst, was sich z.B. am Speisezimmer zeigt, das eigentlich viel zu imposant für die vergleichsweise kleine Gesellschaft ist. Der Eingangssatz der Speisezimmerbeschreibung – „In the dining-room, the little party sat under the crowd of portraits“ (24) – verdeutlicht anhand der Wörter „little“ und „crowd“ dieses Missverhältnis. Die angesprochenen Porträts, „fading to a wedge of fawn-colour“ (24), sind aufgrund ihres Zustandes weitere Anzeichen des Verfalls und symbolisieren einen überkommenen Lebensstil, wie die nächste Textstelle belegt:

While above, the immutable figures, shedding on to the wash of dusk smiles, frowns, every vestige of personality, kept only attitude - an out-moded modestness, a quirk or a flare, hand slipped under a ruffle or spread airily over the cleft of a bosom – cancelled time, negated

⁶²Vgl. G. Cronin 148.

personality and made of the lower cheerfulness, dining and talking, the faintest exterior friction. (24)⁶³

Indem diese verblässenden Porträts also noch einen gewissen Einfluss ausüben, zeigt sich, dass die Zeit, aus der sie stammen, immer noch den Lebensstil der Big House-Bewohner bestimmt, allen Veränderungen zum Trotz.

Für Gerald Lesworth, den jungen englischen Soldaten, in den sich Lois verliebt, ist der Salon von Danielstown „fantastic and thin like an ice-palace“ (95). Er betont damit die Künstlichkeit und Unwirklichkeit eines solchen Raumes und stellt dessen Nutzen in Frage. Richard Gill empfindet Ähnliches, wenn er schreibt: „the house gives off an air of isolation, even unreality“ (181).

Betty Vermont, eine englische Offiziersgattin, unterstreicht im Gespräch mit einer Freundin das bisher Festgestellte:

Betty also told her what she thought about the Naylor family: they were going down in the world. 'I should not be surprised if they never used that drawing-room,' she said viciously. 'It smells of damp. Myself, I do like a house to be bright and homey.' (198)

Mrs Vermont bringt die Sache auf den Punkt: Die früher repräsentativen Dinge des Big House, wie z.B. ein imposanter Salon, werden nicht mehr genutzt, haben deshalb keinen Wert mehr und somit ihren Sinn und Zweck verloren. Interessant ist auch hier die Wortwahl. Mrs Vermont findet, dass es im Salon feucht riecht. Man hätte hier auch erwarten können, dass sie ihn als staubig empfindet, denn lange nicht genutzte Räume werden ja in erster Linie staubig, doch in dem Adjektiv „damp“ steckt auch noch eine starke implizite Wertung, denn feucht werden Räume eigentlich nur, wenn sie überhaupt nicht gepflegt werden, wenn es irgendwo eine undichte Stelle gibt, wo die Feuchtigkeit Einlass findet und sich niemand darum kümmert. Einen staubigen Raum wieder in Ordnung zu bringen, ist kein Problem, doch ein feuchter symbolisiert die totale Verwahrlosung, den Niedergang. In einem übertragenen Sinne könnte man auch sagen, dass hier nie frischer Wind hineingelassen wurde.

Wieder drängt sich die Frage auf, ob die Naylor sich dessen bewusst sind, und wieder muss die Antwort „nein“ lauten, denn anders als durch Ignoranz lässt sich ihre Haltung nicht erklären. Ähnlich sieht es auch Edwin J. Kenney, der, mit Bezug auf

⁶³Vgl. dazu auch Kreilkamp: „Bowen's imagery implies the fatedness or 'design' of a political execution of the Big House.“ (*Anglo-Irish Novel* 151)

Elizabeth Bowen selbst, schreibt, „Danielstown“ sei „the illusory sanctuary for her and the Anglo-Irish of the novel“ (35).

Er betont die Illusion, in die sich die Naylor flüchten, und in diesem Eskapismus offenbart sich ein weiteres Charakteristikum des Verfalls. Kenney schreibt in diesem Zusammenhang: „[...] one cannot avoid danger by pretending it is not there [...]“ (36), doch genau das tun die Bewohner von Danielstown, allen voran die Naylor. Sie wollen den Ernst der Lage einfach nicht wahrnehmen. Lady Naylor bekennt sich sogar ganz offen dazu:

'From all the talk, you might think almost anything was going to happen, but we never listen. I have made it a rule not to talk, either. In fact, if you want rumors, we must send you over to Castle Trent. And I'm afraid also the Careys are incorrigible. (26)

Ähnlich lautet es an anderer Stelle:

'One cannot help what people say, though it is always annoying. Not that I ever do know what they say: I make a point of not knowing. You know how I've always turned my face against gossip, especially these days: it is annoying to hear of it everywhere, even at one's own parties. It's a very great danger, I think, to the life of this country.' (57)

Doch nicht die Gerüchte sind eine Gefahr für das Land und damit auch für die Naylor, sondern deren Ignoranz der Realität, „their tacit conspiracy to ignore social and political change, to keep up their way of life in a context which no longer allows its existence [...]“ (Laigle 69). Zur Erinnerung: Der „context“ hier ist immerhin der irische Bürgerkrieg, der letztendlich die Existenz und Lebensweise von Familien wie die der Naylor beenden wird. Reynolds bringt es auf den Punkt: „A house threatened but with the inmates resolutely keeping their heads in the sand.“ (154) Selbst wenn das Gespräch auf eine I.R.A-Attacke kommt, wird der Vorfall heruntergespielt. „The conversation tames and sanitizes the incident, reducing it to small talk, as it does other eruptions of the war into Anglo-Ireland“, schreibt Ellen M. Wolff zutreffend (96). Man flüchtet sich in einen „despairing optimism“ (*Last September* 81) und beschwichtigt sich selbst und andere: „'Autumn,' pronounced Sir Richard. 'There should be less of this ambushing and skirmishing and hey-fidaddling now that the days are drawing in.'“ (185) Er übersieht dabei, dass der Herbst für Danielstown keine Erlösung bringen

wird, sondern dass es wirklich der *letzte* September sein wird⁶⁴, der die alte Welt der *Ascendancy* hinwegfegen wird. Ellen M. Wolff nennt ihn daher „willfully, culpably blind to political realities“ (104), auch wenn er sich durchaus dem Wohlergehen seines Besitzes und der Bewohner verpflichtet fühlt.⁶⁵

Und während Lois jenseits des Herrenhauses den Herbst verspürt, bemerkt sie, dass im Haus selber noch immer der Sommer herrscht: „Summer meanwhile stayed on inside these walls, forgotten.“ (166) Im historischen Kontext des Romans, den *Troubles*, gälte es eigentlich Stellung zu beziehen, doch die anglo-irische Position ist keine, wie eine Figur im Roman bei der Betrachtung der politischen Lage im Bürgerkrieg zynisch feststellt:

A few more hundred deaths, I suppose, on our side – which is no side – rather scared, rather isolated, not expressing anything except tenacity to something that isn't there – that never was there. (82)

Der Niedergang geht einher mit nicht vorhandener politischer Urteilskraft.⁶⁶ Kreilkamp bemerkt dazu:

During the major political crisis of modern Ireland, the Naylor's adopt the strategy of denial, preferring not to hear, not to countenance rumors of hostilities that usher in the Anglo-Irish treaty and their own extinction as an ascendant class. With characteristic ambivalence, they are torn between their traditional hospitality toward the occupying British garrison and their vision of themselves as benevolent landlords of a loyal feudal community. (*Anglo-Irish Novel* 152)

Als Folge dieser Verleugnungsstrategie und dieses naiven Optimismus flüchtet man sich in Tennisparties und misst Kleinigkeiten einen Wert zu, der ihnen eigentlich nicht zukommt. „Tea was too grave an affair to be carried outside“ (45), heißt es da, und auch Lois spricht den Wunsch nach einer anderen Realität aus, wenn sie seufzt: „Oh the escape in other people's clothes!“ (76)

Es scheint fast, als ob die Naylor's der Ansicht sind, dass ihre aristokratische Lebensweise nicht mit der Realität in Berührung kommen darf, dass die Realität

⁶⁴Vgl. G. Cronin 145-146.

⁶⁵Vgl. *Last September* 25, 79, 91-92.

⁶⁶Vgl. auch Reynolds, die Lady Naylor als „bland and blind“ (153) bezeichnet.

deswegen ignoriert wird und man deshalb den Belanglosigkeiten des Alltags ungeheuren Stellenwert beimisst.⁶⁷

Welche Bedeutung Traditionen noch in Danielstown haben, wird deutlich, wenn man Lady Naylor's Einstellung zum Verhältnis von Lois und Gerald betrachtet. Sie macht keinen Hehl daraus, dass sie eine engere Bindung zu Gerald nicht wünscht, da dies Lois nicht würdig wäre:

'[...] he's a subaltern. Subalterns can't marry - [...] Of course he's a thoroughly nice boy, so much liked in the Regiment. But then, what are the Rutlands nowadays? [...] No, he of course is charming, but he seems to have no relations. One cannot trace him. His mother, he says, lives in Surrey, and of course, you do know, don't you, what Surrey is? It says nothing, absolutely; part of it is opposite the Thames Embankment. Practically nobody who lives in Surrey ever seems to have been heard of, and if one does hear of them they have never heard of anybody else who lives in Surrey.' (58)

Sie – und auch Sir Richard, der die Beziehung seiner Nichte Lois' zu Gerald „preposterous“ (61) nennt – legt hier einen Snobismus an den Tag, der ihr eigentlich nicht zusteht. Schließlich sind Gerald und seine Kameraden zu ihrem Schutz in Irland. Sie kämpfen im Grunde für die Aufrechterhaltung des Lebensstils der Naylor's. Doch das ist diesen nicht bewusst. Lady Naylor verzichtet auch nicht angesichts des Bürgerkriegs auf ihr Klassenbewusstsein, was auch die Wortwahl in o.g. Zitat belegt, denn sie bemerkt über Gerald: „One cannot trace him“, mit anderen Worten, sie möchte seine Vergangenheit zurückverfolgen, kann es aber nicht, weil er nicht aus einer angesehenen Familie kommt.

Sie kann ihn nicht einordnen, weil er nicht so stereotyp ist wie sie selbst. Austin bezeichnet sie als „staunch defender of the Danielstown tradition, she suffers from a social narrowness, verging on the snobbish [...]“ (40) und Elizabeth Bowen liefert in einem Aufsatz eine Beschreibung der „big house people“, die sehr genau auf Lady Naylor zutrifft:

[...] they were obsessed, and to a degree exalted. They had begun as conquerors and were not disposed to let that tradition lapse. These big house people admit only one class-distinction: they instinctively 'place' a person who makes a poor mouth. (Bowen, *Collected Impressions* 197)

⁶⁷Vgl. dazu auch *Last September* 76, 78, 90, 130, 131, 138, 159, 163.

So macht es Lady Naylor auch bei ihrem Gespräch mit Gerald (178-183), wo sie ihren Standpunkt unmissverständlich klarmacht und damit die Beziehung scheitern lässt, wie auch Seamus Deane feststellt:

The central relationship between [...] Lois [...] and [...] Gerald [...] is doomed by the stifling and dis-integrating world of Ascendancy snobbery as much as by the War of Independence fought by the IRA [...] (*Short History* 205)

Sogar die der *Ascendancy* wohl gesinnte Autorin des Romans selbst stellt rückblickend 1952 fest: „In the Anglo-Irish, those invaders and settlers who came to conquer, stayed to possess and love, national responsibility did come to be born, but social responsibility, alas, not“ (Lee 176), wobei die Analyse ja gezeigt hat, dass die politische Urteilskraft, mithin das, was Bowen hier „national responsibility“ nennt, nur schwach ausgeprägt ist.

Ähnlich wie in den zuvor besprochenen Romanen zeigt sich also auch hier eine negative Energie, die zur Selbstzerstörung beiträgt, denn durch das Heiratsverbot sinken natürlich die Chancen auf Nachkommen, wobei festzuhalten ist, dass Lois bezeichnenderweise ohnehin nur die Nichte der kinderlosen Naylor's ist und somit sogar eine Fortführung der Dynastie in diesem zweiten Grade verhindert wird. Die Funktion von Danielstown als Ort einer Dynastie wird dadurch quasi aufgehoben.⁶⁸

Eine zur Selbstzerstörung beitragende Haltung findet sich auch bei Laurence, dem Neffen der Naylor's. Er ist zwar nicht so sehr den alten Traditionen verhaftet, was ihm immer wieder Kritik einbringt (21, 24-25), doch er offenbart eine ungeheure Dekadenz, wenn er aus dem Gefühl der Langeweile und der Anwiderung gegenüber dem überkommenen Lebensstil seiner Verwandten bemerkt: „I should like to be here when this house burns“ (44).

Als ihm sein Gesprächspartner diesen Gedanken ausreden will, insistiert Laurence: „Of course it will, though. And we shall all be so careful not to notice“ (44). Sein Verhalten ist ambivalent. Einerseits verbindet ihn die Dekadenz mit dem Snobismus seiner Verwandten, andererseits zeigt die letzte Textstelle, dass er sich des realitätsfeindlichen Verhaltens seiner Familie bewusst ist und sich sogar einschließt („we“). Immerhin ist er in der Lage, über diesen Zustand zu reflektieren. Laurence

⁶⁸Vgl. Reynolds 150 und G. Cronin 149.

hätte sicher Benedict Kiely zugestimmt, der feststellt: „The values of Lady Naylor's world, either in County Cork or in London, were due for a sad shaking, [...]“ (156-157), und so lässt sich die o.g. Textstelle als Antizipation des Endes von Danielstown deuten.

Vorwegdeutungen der hereinbrechenden Katastrophe finden sich immer wieder zwischen den Zeilen.⁶⁹ Das Big House wird z.T. personifiziert⁷⁰ und „ahnt“ dann mehr als seine Bewohner.

The house seemed to be pressing down low in apprehension, hiding its face as though it had her vision of where it was. It seemed to gather its trees close in fright and amazement at the wide, light, lovely unloving country, the unwilling bosom whereon it was set. (66)

Gleichzeitig zeigt diese Textstelle auch die Dissonanz zwischen der Umgebung und dem Big House.⁷¹ Gearóid Cronin nennt „isolation, exclusion and enclosure“ die bestimmenden Metaphern des Romans in Bezug auf das Big House („The Big House“ 146) und sieht es als bedrohten Fremdkörper in der irischen Landschaft:

Behind the trees, pressing in from the open and empty country like an invasion, the orange bright sky crept and smouldered. Firs, bearing up to pierce, melted against the brightness. Somewhere, there was a sunset in which the mountains lay like glass. (22)

Für Gearóid Cronin ist vor allem der Begriff der „invasion“ hier entscheidend:

The metaphor of the invasion (which, significantly, emerges from the countryside) becomes explicit here, while the imagery of fire evokes an ominous allusion which will reveal its full significance only at the end of the novel. The adjectives employed to describe the countryside are characteristic. The openness and emptiness of the landscape are in direct and deliberate contrast to the enclosure of the inhabited house; the apparently transparent and insensate countryside, which yet contains an undercurrent of menace and even violence, is opposed to the immobile house and to the life contained within it. The house is protected only by its trees, behind which the sky seems to incarnate lurid menace, while the use of the word 'somewhere' emphasises the enigmatic, intangible aspect of the countryside and highlights the ignorance of

⁶⁹Vgl. auch den Titel des Romans, der deutlich macht, dass es keinen weiteren September für Danielstown geben wird, denn trotz der romantischen Assoziationen, die der Titel weckt, wird er letztlich durch dieses „terminal adjective“ (G. Cronin, „The Big House“ 145) abgewertet.

⁷⁰Vgl. G. Cronin, „The Big House“ 147.

⁷¹Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 22.

the Big House and its denizens in the face of it. [...] Thus the relationship between the house and the countryside reflects the alienation of the Anglo-Irish from the land which they have never really owned. (G. Cronin, „The Big House“ 148)

Noch weit vor dem Ende bemächtigt sich also eine berechtigte Angst des Big House. Das Bewusstsein, unbeliebt und unerwünscht zu sein, tritt hier zu Tage, doch bezeichnenderweise nicht bei den verantwortlichen Menschen, die weiterhin ignorant bleiben und deren Schicksal somit unausweichlich wird. Sie scheinen in einem Vakuum zu leben. Lois artikuliert dieses Gefühl folgendermaßen: „How is it that in this country that ought to be full of such violent realness, there seems nothing for me but clothes and what people say? I might just as well be in some kind of cocoon.“ (49) Lois fehlt jegliche emotionale Bindung an Irland. Eigentlich sollte man auch bei ihr die typisch anglo-irische Ambivalenz erkennen: die politische Bindung an Großbritannien, gepaart mit der emotionalen an Irland, doch das ist bei ihr nicht der Fall, wie die Begegnung mit einem irischen Freiheitskämpfer zeigt:

[...] she felt prompted to make some contact [...] Here was something else that she could not share. She could not conceive of her country emotionally: it was a way of living, an abstract of several landscapes, or an oblique frayed island, moored at the north but with an air of being detached and washed out west from the British coast. (34)

Gearóid Cronin ist zuzustimmen, wenn er dazu schreibt:

Lois's inability to conceive of or even to visualise her country emotionally, and her inability to formulate any coherent sense of nationality in relation to it, mirrors the ambiguous dilemma of all her class, whose tenuous sense of patriotism stems from 'way of living', a lifestyle rather than an organic bond. [...] Lois's version of Ireland implies a no man's land in which she is, in a sense, a prisoner. Her encounter with the rebel [...] is symbolic in this respect: confronted with the zeal of the patriot, Anglo-Ireland is forced to recognise the inadequacy of its own commitment and relationship to the country. („The Big House“ 152)

Spätestens hier, im völligen Fehlen einer wie auch immer gearteten Haltung, wird die politische Dimension des Romans deutlich, weil er – abgesehen von seinem ästhetischen Wert – auch ein wichtiges Zeugnis des anglo-irischen Selbstverständnisses ist, als autobiographische Chronik des Todes einer Kultur, denn es ist durchaus auch Elisabeth Bowens sehr persönliche Sicht der Dinge, ihre Deutung

des Big House als eines Ideals, das nun zerstört wird; eine Sichtweise, die sehr an die ihres Zeitgenossen William Butler Yeats erinnert:

Like Yeats, Bowen mythologised the Big House as an Apollonian ideal of civilisation and order which she opposed to the maelstrom of the modern world that threatened to destroy her class and its culture; yet she was also forced to recognise the logical evolution of a history whose origins were founded in injustice. (G. Cronin, „The Big House“ 158)⁷²

Und so darf es nicht verwundern, wenn Bowen, die bezeichnenderweise den genuin irischen Charakteren in ihrem Roman nur Nebenrollen zuweist⁷³, am Ende, als Danielstown niederbrennt, eine Analogie zu dieser Kultur, ja zum ganzen Land zieht: „It seemed, looking from east to west, at the sky tall with scarlet, that the country itself was burning.“ (*Last September* 206)

Die schon mehrfach aufgeworfene Frage, ob die Naylor sich ihres Niedergangs wirklich nicht bewusst sind, muss nach all dem bisher Gesagten klar verneint werden. Erkenntnis stellt sich bei ihnen erst ganz zum Schluss ein, als Danielstown brennt: „Sir Richard and Lady Naylor, not saying anything, did not look at each other, for in the light from the sky they saw too distinctly.“ (206)

Diese letzten Zeilen sind kontrovers diskutiert worden: „[...] do they implicitly applaud the Naylor's stoic witness-bearing, the restrained civility that elsewhere the narrative debunks?“, fragt Ellen M. Wolff (102-103) und findet in dieser Hinsicht Unterstützung bei der Autorin selbst, für die die Naylor hier einfach nur eine beispielhafte Haltung zeigen,⁷⁴ oder zeigt sich hier nicht vielmehr wieder die typische emotionale Kälte und Realitätsfeindlichkeit? Es überkommt sie auf jeden Fall eine Erkenntnis (die interessanterweise schlagartig wie eine Erleuchtung vom Himmel kommt), sie sehen nur zu genau. Doch was sie sehen bzw. erkennen, wird nicht explizit gesagt. Einerseits sicherlich nicht nur die Zerstörung des Hauses, sondern auch die Zerstörung ihres bisherigen Lebens.⁷⁵ Andererseits ließe sich vorstellen, dass ihnen nun die zuvor ignorierten Anzeichen der Katastrophe bewusst werden und beide deshalb Schuldgefühle verspüren, weil man bei rechtzeitigem Erkennen vielleicht

⁷²Vgl. E. Wolff 93, die Bowens Aufsatz „The Big House“ (1940) einen „Yeatsian essay“ nennt, in dem sie das Leben der *Ascendancy* als europäisch-humanistisches Ideal feiere.

⁷³Vgl. E. Wolff 142.

⁷⁴Vgl. E. Wolff 103.

⁷⁵Vgl. Kelly 229.

noch etwas hätte retten können. Diese Deutung würde auch erklären, warum sich Sir Richard und seine Frau nicht anblicken, sich nicht in die Augen sehen können.

Auch in *The Last September* lassen sich also Dekadenz, Snobismus, Entfremdung und Realitätsfeindlichkeit als Gründe für den Niedergang der Big House-Kultur feststellen. Diese Charakterfehler wiegen schwerer als die Verantwortungslosigkeit eines Sir Condry oder eines Captain Jas, denn die Naylor werden nicht von existentiellen Sorgen geplagt wie die Rackrents und die Predevilles. Sie agieren auf einem ganz anderen Niveau, umso folgenreicher ist ihre Ignoranz und Dekadenz und umso unvermeidlicher ihr Untergang.

2.4 Langrishe, Go Down

Aidan Higgins' 1966 erschieener Roman *Langrishe, Go Down* trägt den Niedergang schon als Imperativ⁷⁶ im Titel: Wie eine ultimative Aufforderung besiegelt er das Schicksal der drei Langrishe-Schwestern, die nahezu mittellos Springfield House bewohnen, das immer mehr verfällt.

Jedoch setzt Higgins andere Akzente bei seiner Bearbeitung des Themas. In *Langrishe, Go Down* präsentiert er nicht nur einmal mehr den Niedergang der anglo-irischen Kultur – „The neglected house, stripped of its furnishings and grandeur, conveys the loss of power and prestige of Anglo-Ireland“ (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 236) – sondern ebenso den der nachrückenden katholischen Mittelschicht und Kultur, die die anglo-irische Macht geerbt hat.⁷⁷ Bei ihm gerät dieser Niedergang in den Strudel des Niedergangs der europäischen Kultur insgesamt, denn nicht ohne Grund finden sich im letzten Teil des Romans Zeitungsschlagzeilen, die den Anschluss von Österreich an das Großdeutsche Reich 1938 ankündigen.

Während in den klassischen Big House-Romanen die Landbesitzer von der nachrückenden katholischen Mittelschicht durch deren Skrupellosigkeit oder auch nur durch ihre Energie verdrängt wurden, werden Higgins' *Ascendancy*-Mitglieder durch einen Außenseiter, einen deutschen Intellektuellen, zerstört, der die todgeweihte Big House-Kultur exponiert. Dadurch wird auch klar, dass *Langrishe, Go Down* zwar einerseits dem anglo-irischen Mythos eines William Butler Yeats verpflichtet ist und sich aus ihm nährt, aber andererseits erliegt er zu keiner Zeit der romantischen Verklärung, die Kritiker wie Deane Yeats vorwerfen. Higgins schreibt vielmehr gegen den Mythos an.⁷⁸

Obwohl der Roman wie auch *The Last September* im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts spielt, ist er wesentlich stärker von der Moderne – „[...] a stream of consciousness narration, a thematic preoccupation with anomie and despair, and a transformation of a supramimetic Irish landscape into a dense pattern of symbolism“ (Kreilkamp, „Novel of the Big House“ 74) – geprägt als jener und lässt vor allem die guten Zeiten des Big House, die bei Bowen zumindest noch anklingen, unerwähnt.

Der Roman besteht aus drei Teilen, wobei der erste Teil, der 1937 spielt, und der letzte Teil, der im Jahre 1938 angesetzt ist, klare Andeutungen zu den großen

⁷⁶Vgl. auch Imhof, „The Prose World of Aidan Higgins“ 69.

⁷⁷Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 235-236.

⁷⁸Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 238.

politisch-historischen Ereignissen der dreißiger Jahre enthalten, so z. B. zum spanischen Bürgerkrieg (*Langrishe* 15) oder zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich (245). Teil I und III bilden außerdem den Rahmen für die Liebesgeschichte zwischen Imogen Langrishe und dem deutschen Studenten Otto Beck, die den Großteil des Romans einnimmt und 1932 spielt.

Der Niedergang von Springfield House spiegelt sich im persönlichen Niedergang der drei Schwestern Imogen, Helen und Lily. Im ersten Teil, der aus Helens Perspektive erzählt wird, stellt diese fest, dass ihre Haare schon weiß werden und immer mehr ausfallen (25) und dass dies nicht nur ihr Problem ist: „Lily was moulting too.“ (25) Im verkommenen Schlafzimmer von Imogen riecht es nach Bier (26), der Tennisplatz im Garten ist „overgrown“ (25), der Hund ist „untrustworthy“ (20), die Katzen sind krank (23), Bäume müssen gefällt und stückweise verkauft werden, damit Geld herein kommt, und niemand füttert offenbar die Hühner (27). Obwohl Helen ihre Schwester für deren offensichtliche Trunksucht kritisiert – „You drink too much. Have you no dignity?“ (26) – ist ihr eigentlich schon zuvor klar geworden, dass sich nichts ändern wird: „She looked at it with distaste; nothing would ever change there.“ (24) Kurz gesagt, die Langrishe-Schwester sind „*moribundi*“ (33).

Helen hat diesen Niedergang schon akzeptiert: Als sie Feeny, einen alten Gärtner, der früher einmal für die Familie gearbeitet hat, trifft, verklärt dieser die gute, alte Zeit, doch Helen erträgt sein Schwärmen nicht:

Will you let me go? Will you let me be? We are paupers like the rest of you, except we live in a big house and enjoy credit. But we can't pay our bills any more. There's nothing to eat in the place except a few maggoty snipe hanging up in the larder. For all the eating we do, we might just as well not eat at all. Porridge and tea, tea and porridge. Heavy old stirabout that lies heavy on the stomach all day. Will you let me go? Bog-shares, bog-shares. The smell of manure in straw. Pale and faint, weary and watchful. I have no life in me. (60)

Ihr ist die Situation also schon bewusst, was auch dadurch belegt wird, dass sie ihre Ignoranz gegenüber dem Land, in dem sie lebt, und dessen Geschichte artikulieren kann, denn nach einem Gespräch mit einem weiteren alten Mann auf dem Friedhof rekapituliert sie:

This old man is speaking to me, telling me all over again the history of my home that I never bothered to know; or if I did by chance know it once, did not bother to remember. He will

never stop talking. I hear it all. No doubt irrefutable facts about dead people and places which still exist. I hear it. In my head I hear it. Do I? No, I hear nothing, remember nothing, am nothing. (41)

All her life she had lived in the country and yet knew so little about it. (61)

Man kann, man will sich nicht arrangieren, was bei Imogen so weit geht, dass sie noch nicht einmal ein eigentlich harmloses Trinkgelage mit Freunden von Otto genießen kann. Sie schweigt den ganzen Abend über, zeigt sich arrogant und unfähig zur Kommunikation.⁷⁹ Hierin trifft sie sich mit den anderen typischen Vertretern der *Ascendancy*, die schon in den vorigen Kapiteln beschrieben wurden. Genau wie diesen fehlt auch den Langrishe-Schwestern so etwas wie gesunder Menschenverstand. Lange Zeit, über zwei Generationen hinweg, glaubten sie fest an Gelder, die aus Grundstücksverkäufen in Amerika ihnen zufallen würden, doch: „The inheritance had not come. Offers of marriage had not come. The money they had, it had dwindled away. Where had all the fine life gone to, and what would they do now?“ (48) Eine Antwort darauf gibt es nicht, nur die nüchterne Feststellung: „Heedless of so much, ignorant of so much“ (71), eine Einstellung, die sich auch am Ende des Romans, im letzten Absatz, nicht geändert hat: „Hide away here, let the days pass and hope that things will change. Clouds were slowly passing across the window. Yes, that – or nothing at all. How the wind blows today.“ (253)

Untätigkeit und auch ein Unwille die Situation zu ändern fügen sich zum typischen Bild des Niedergangs, genauso wie die ebenfalls in den anderen Romanen aufgefundene Unfruchtbarkeit der Protagonisten. „History ends in me. Now. Today“ (75), stellt Helen mit bemerkenswerter Klarheit und Nüchternheit fest und nennt sich und ihre Schwestern „A rank sisterhood. Insipid. Yes, yes“ (77), wobei die Wahl der Adjektive einerseits ihre Verachtung, andererseits aber auch ihre Trauer widerspiegelt. Auch die Tatsache, dass die Langrishe-Schwestern überraschenderweise katholisch sind, obwohl sie doch eigentlich zur *Protestant Ascendancy* gehören sollten, unterstreicht ihren Verfall, wie auch Imhof feststellt:

There is a tellingly ironic reversal here. The Catholic Irish no longer adapt to the English, instead the Anglo-Irish are unsuccessfully attempting integration with the Catholic community.

⁷⁹Vgl. *Langrishe* 116ff.

They have never belonged and this has led to a loss of history, religion as well as identity.
(„The Prose World of Aidan Higgins“ 68)

Das neunte Kapitel beschließt den ersten Teil, wirkt aber schon wie ein Epilog für den gesamten Roman in seiner Beschreibung des Verfalls und Niedergangs von Springfield House und seinen Besitzerinnen. Ganz in kursiv gedruckt hebt sich diese Beschreibung auch optisch vom vorhergehenden Text ab und schließt mit den Worten:

There, each in her own room, each with her own troubles, they lie sleeping in big brass beds headed into the corners and looking as if designed for suffering – dreaming of better times, of worse times. And so all goes away. (79)

„Designed for suffering“ – diese Worte scheinen auch auf Imogens Beziehung zu Otto Beck zuzutreffen. Beck, ein nicht mehr ganz junger Akademiker aus Bayern, der eine Arbeit über irische Kulturgeschichte schreiben will, wohnt im Hinterhaus und wird für einige Zeit Imogens Liebhaber. In der Sekundärliteratur wird Ottos „Invasion“ von Springfield, die Imogens Niedergang beschleunigt, oft als Metapher für die politischen Ereignisse in Europa gesehen:

While the world around Ireland is flung into political turmoil, the Langrishe go down and Imogen experiences her Indian summer. [...] German troops pour into Austria, causing its downfall. Comparably, Otto Beck invades Springfield, causing Imogen's downfall. Conqueror Hitler is equated with conqueror Beck, who is brought into sadly ironic comparison with the conquering Protestant Ascendancy: Father Langrishe liked to suck the juice out of oranges which he chucked into the fire, Otto sucks dry Imogen and, metaphorically, discards her in a similar fashion. („The Prose World of Aidan Higgins“ 66)

Im Weiteren geht Imhof sogar soweit und bezeichnet die Beziehung zwischen Otto und Imogen als Spiegelbild der Beziehung zwischen Irland und England bzw. zwischen Europa und dem Faschismus Hitlers („The Prose World of Aidan Higgins“ 71) und fügt hinzu: „Her way of submitting to Otto equates her with the way Ireland submitted to England or Europe to Hitler“ (ebd.). Doch ist dies wirklich so eindeutig der Fall? Zum einen ist Otto zwar durchaus kein sympathischer Mensch und spricht bisweilen Gedanken aus, die in in die Nähe des Faschismus rücken⁸⁰, doch andererseits zeigt er sich der Politik sehr gleichgültig gegenüber („He himself was

⁸⁰Vgl. *Langrishe* 159, wo er von „culturally inferior nations“ spricht.

indifferent to politics, absolutely indifferent“ (ebd. 142) und lehnt Hitler und seine Gefolgsleute ab, indem er sie als „beer-thumping louts [...] Jew baiters and murderers“ (142) und als „claptrap“ (ebd.) bezeichnet. Mit den Nazis will er nichts zu tun haben: „Germany is changing. I am well out of it. If the National Socialists get into power God alone knows what will happen.“ (197) Es fällt also schwer ihn als die „essence of fascism“ (Imhof, „The Prose World of Aidan Higgins“ 74) anzusehen. Zutreffender ist da schon die Charakterisierung durch den Erzähler als eine Art Wilderer: „He, a poacher admitted on terms of equal footing into the house of Irish Ascendancy [...]“ (91) und in diesem Zusammenhang ist Imhof zuzustimmen, wenn er schreibt:

The idea of a poacher in a house of Irish Ascendancy has a nice touch to it, involving as it does a reversal of the big-house topic: He has his way with her; she becomes the abject slave of a foreign conqueror (cf. p. 160), like the English and the Irish, the latter exploited by the former; like Otto exploiting the Langrishe account when buying a bottle of Jameson Green Label whiskey (p. 200), or when pilfering apples [...] The Protestant Ascendancy are likewise poachers, so that in Imogen's case a member of the poaching class is being poached. („The Prose World of Aidan Higgins“ 72)

Dabei darf aber auch nicht übersehen werden, dass Imogen sich ihm sexuell andient („Master me!“ 160) und seine Dominanz zunächst mag („she began to relish his experienced and muscular embraces“, 160), die Beziehung wird durchaus „a time of enchantment“ (161) genannt und sie ist nicht nur das perfekte Opfer, wie Imhof sie sieht⁸¹, bevor dieses Gefühl umschlägt: „He treats me as if I were meat. His seed burns me. Bonemarrow. The firm pressure of another's body in the cling of the embrace. Gentle and then not gentle any more.“ (196) Ottos Beziehung zu Imogen ist also durchaus differenzierter zu sehen.

Im o.g. Zitat rückt Imhof Otto in die Nähe der Jason-Figuren aus den zuvor besprochenen Romanen; und in der Tat bestehen in dieser Hinsicht einige Parallelen, die passender erscheinen als ihn als Faschisten reinsten Wassers zu bezeichnen. Genau wie die anderen Jason-Figuren usurpiert er das Big House, jedoch zeigt er keine Ambitionen, es zu übernehmen oder zu erhalten, was sich auch darin manifestiert, dass er keinesfalls ein Kind von Imogen will: „I will be most annoyed if you find yourself pregnant.“ (207) Bezeichnenderweise wird das dann doch empfangene Kind

⁸¹Vgl. Imhof, „The Prose World of Aidan Higgins“ 71.

tot geboren (232), was wiederum Anklänge an die Unfruchtbarkeit anderer Big House-Familien mit sich bringt. Man will das Kind des Usurpators nicht bzw. hat die Schwangerschaft zunächst gar nicht bemerkt, ein weiteres Zeichen der Realitätsfeindlichkeit.

Otto ist und bleibt in materieller Hinsicht mittellos⁸² und unterscheidet sich darin von den anderen Jason-Figuren, seine Überlegenheit gegenüber der *Ascendancy* ist intellektueller Art. Er nennt seine Geliebte „a true imbecile“ (191)⁸³, er kann den Niedergang der Familie nicht begreifen – „Why fail? Otto said. I don't understand it. You have seventy-four rich acres of land [...] You had a herd of cattle once [...] You did not live riotously; so why had it to fail?“ (180) – und macht Imogen ihre Abhängigkeit und Nichtswürdigkeit deutlich: „He established his intellectual superiority. Namely that she accept the role that had been given her: that of being unable to contribute anything.“ (217) Nur wenige Seiten weiter fasst er seine Kritik am Lebensstil der *Ascendancy* im Allgemeinen und dem der Langrishes im Besonderen noch pointierter zusammen: „I have always thought your notion of life in general, and your own life here in particular, what you consider proper, is so dreary that it's hardly worth the effort to live it.“ (225) Der Antagonist der *Ascendancy* ist „no longer the aspiring Catholic agent or rising professional, acquisitively eyeing the Big House and its land [...] Psychological attack, not economic takeover, is at stake in the contemporary Big House novel“ (Kreilkamp, „The Persistent Pattern“ 459).

Auch der Ausgang der Affäre zwischen Imogen und Otto zeigt Aspekte der Jason-Thematik. Das Big House – verkörpert durch Imogen – will den Usurpator, die Jason-Figur – verkörpert durch Otto – hinauswerfen, hält dann aber die Türe zu, um ihn zum Bleiben zu nötigen. Als das nichts nützt, greift Imogen gar zur Waffe und richtet sie auf ihn, jedoch vergeblich.⁸⁴ Man kann darin einen Akt der Selbsterstörung sehen, so wie er sich auch in den anderen Romanen manifestierte. Der metaphorische Gehalt dieser Szene ist mit Blick auf die gesamte Big House-Thematik nicht zu unterschätzen.

Das Ende des Romans koppelt die Beerdigung der Schwester mit Nachrichten vom Anschluss Österreichs an Großdeutschland, die politische Dimension wird wieder sichtbar, das Big House ist in der Gegenwart angekommen. Imogen besucht die

⁸²Vgl. *Langrishe* 194.

⁸³Was sie zuvor schon eingestanden hatte: „It's true, she admitted. I am an ignoramus. You are far too clever for me.“ (168)

⁸⁴Vgl. *Langrishe* 225-226.

Lodge, wo Otto gelebt hatte, noch einmal und findet sie noch verkommener als zuvor. Nach Otto, nach Jason gleichsam, kamen offenbar die Tinker und beschleunigten den Verfall. Auch hier trifft sich also Higgins' Roman mit den früheren Big House-Werken:

The last chapter of the novel has Imogen visit the lodge again. She notices that the place has once more been invaded; someone is living there. A scene of even greater squalor confronts her, suggesting further decline, but likewise further intrusion into the moribund world of the Ascendancy. It is a final reminder of the end of the old impossible life as of her folly. But it as well as the entire book is also a reminder of the decline of a significant part of Irish culture, a decline seen in connexion with the decline of free Europe. (Imhof, „The Prose World of Aidan Higgins“ 75)

Am Ende bleibt den beiden übrig gebliebenen Langrishe-Schwestern nur die sinnlose Hoffnung auf Veränderung: „Hide away here, let the days pass and hope that things will change“ (253), die weiter oben bereits erwähnt wurde, doch der Niedergang der Langrishe ist unaufhaltsam: „Langrishe has to go down because of an inborn self-destructive tendency“, schreibt Imhof („The Prose World of Aidan Higgins“ 69), doch ob dieser Niedergang das Resultat eines „sado-masochistic relish in being victim“ (ebd.) ist, sei dahingestellt. Im Vergleich mit den anderen Big House-Romanen scheint diese Begründung nur für diesen Roman und im Besonderen für Imogen zuzutreffen, doch die von ihm ebenfalls angeführte „spiritual paralysis“ (ebd.) ist sicherlich ein werkübergreifendes Charakteristikum und stellt *Langrishe, Go Down* somit in die Reihe der großen Big House-Romane.

2.5 Loving and Giving: Ein später Vertreter des Genres

Der 1988 erschienene Roman *Loving and Giving* der anglo-irischen Autorin Molly Keane (1904-1996) gehört zu den späten Vertretern des Genres.

Auch wenn Rüdiger Imhof im Allgemeinen zuzustimmen ist, dass ihre Big House-Romane *Good Behaviour* (1981), *Time After Time* (1983) und eben *Loving and Giving* die Genre-typischen Motive und Themen beinhalten, „such as the overbearing mother, the weak father, the loyal servant, the upstart solicitor, unpaid bills, drunkenness, marital infidelity and involuntary spinsterhood“ (*Short History of Irish Literature* 152), so muss auch konstatiert werden, dass sie das Thema des Big House-Romans einerseits sehr subtil behandelt, andererseits sich hier eine Radikalität zeigt, die den anderen Vertretern des Genres fehlt, denn im Gegensatz zu z. B. Elizabeth Bowen wird bei Keane die *Ascendancy*-Vergangenheit nicht idealisiert.

Vordergründig ist *Loving and Giving* ein Entwicklungsroman, der bestimmte Stationen im Leben der Protagonistin, Nicandra Forester, beleuchtet und daher die Big House-Thematik eigentlich nur am Rande streift. Doch Nicandras Leben ist eng mit dem Big House, in dem sie aufwächst, verknüpft und es ist – bis auf wenige Abschnitte – der Schauplatz des Romans und liefert so den Hintergrund für die Handlung, die durch den Verfall des Herrenhauses charakterisiert wird.

Als die Handlung im Jahr 1914 einsetzt, muss Nicandra als kleines Mädchen mit ansehen, wie ihre Mutter von einem Tag auf den anderen das Haus und ihre Familie verlässt. Doch darüber spricht man natürlich nicht und auch der Roman verschweigt die Beweggründe von Lady Forester. Fortan lebt Nicandra zusammen mit ihrer etwas exaltierten, aber gutherzigen Tante – „Aunt Tossie“ – und ihrem schweigsamen Vater – Sir Dermot, von Nicandra nur „Dada“ genannt“ – in dem großen Haus. Natürlich gibt es noch den Butler und verschiedene Hausangestellte, darunter den geistig zurückgebliebenen Sohn der Pförtnerin, William, den alle nur „Silly-Willie“ nennen und der oft das Opfer von Nicandras kindlich-grausamen Spielen ist.

Sie heiratet ihre erste große Liebe, Andrew, den ein Freund der Familie, Robert, einst zu einem Ball mitbrachte, verliert ihn aber an ihre beste Freundin Lalage. Auch das gemeinsame Kind verliert sie durch eine Fehlgeburt, was ihr eine Abtreibung erspart,

über die beide ernsthaft nachgedacht hatten, weil ein Kind nicht in ihre Lebenssituation gepasst hätte.

Da Nicandras Vater, Sir Dermot, zwar Pferde über alles liebt und auch viel von ihnen versteht, jedoch mit seinem Gestüt und seinen Rennpferden kein Glück hat, nehmen die Geldprobleme überhand und das Herrenhaus, Deer Forest, muss verkauft werden. Eine Zeitlang kann Aunt Tossies Vermögen den alten Lebensstil noch aufrecht erhalten, sie selbst ist jedoch schon vor längerem vom Haus in einen Wohnwagen gezogen, der auf dem Anwesen steht. Kurz nach Sir Dermots Tod wird Deer Forest ironischerweise vom langjährigen Freund der Familie, Robert, gekauft. Er, den alle zunächst belächelt hatten, weil er ein Geschäftsmann wurde, statt standesgemäß zum Militär zu gehen und die Jagd zu lieben, setzt Nicandra, für die er stets Sympathie, ja vielleicht sogar Liebe hegte, als Verwalterin ihres Elternhauses ein, wofür diese bereit ist, ihren eigentlichen Wohnsitz, den sie – nachdem sie von Andrew verlassen wurde – allein bewohnte, aufzugeben.

Als sie im letzten Teil des Romans auf Deer Forest eintrifft, wird sie einerseits mit der harten Realität des Verfalls – der auch vor Aunt Tossie nicht halt gemacht hat – andererseits mit dem Wandel, verkörpert von Silly-Willie – nun von allen William genannt – konfrontiert. Anlässlich ihrer Rückkehr ins Big House kommt sie beim Versuch die Hunde ins Freie zu lassen ums Leben.

Sir Dermot ist ein typisches Beispiel der *Protestant Ascendancy*: verhaftet in Traditionen und unfähig sich anzupassen und sich den Anforderungen der neuen Zeit zu stellen. Sein einziger Versuch in diese Richtung kostet ihn schließlich das Leben: Die von ihm heiß geliebte Mähmaschine, ein Geschenk seiner Schwägerin Aunt Tossie, gerät schließlich außer Kontrolle und beim Sturz vom Führerstand stirbt er (*Loving and Giving* 152): die Neuzeit präsentiert sich in Deer Forest mit „macabre intensity“ (Elliot 204).

Schon zu Beginn des Romans beschreibt ihn die Autorin als „subdued by the rigours of behaviour, and almost unable to express himself outside the vernacular of Hunting, Racing, Shooting, Fishing and Cricket [...]“ (3).

Er ist völlig seinem aristokratischen und realitätsfernen Denken und Handeln verhaftet und es übersteigt sein Vorstellungsvermögen, dass seine Tochter engere

Verbindungen mit dem Sohn eines Kaufmanns eingehen könnte⁸⁵: „That his daughter should need any brighter prospects than the established background of her name, and her eventual inheritance of the Dear Old Place, was beyond him [...]” (57)

Bestätigt wird diese Einschätzung durch sein typisches Verhalten gegenüber geschäftlichen Dingen, denn selbst als er kurz vor dem Verkauf des Hauses steht und es an der Zeit wäre seine Verhältnisse zu ordnen, verweigert er sich dieser Realität: „'We don't talk about this sort of thing, do we?' Dada meant Wills and Successions.“ (115) Er gibt sich lieber weiter seiner wenig erfolgreichen Pferdezucht hin, was ihn davon abhält sich um die wirklichen Probleme zu kümmern:

All this business [...] prevented him from worrying himself about trivialities such as blocked chutes – blocks often halting the water supply to the lavatories or kitchen sink – together with wind-stripped roofs in the farmyard and gates off their hinges everywhere. There were more important matters than these [...]. (137)

Wie alle Big House-Besitzer so ist auch er dem Alkohol nicht abgeneigt und sucht darin Zuflucht (143).

Auch wenn er im Laufe des Romans durchaus Zuneigung zu seiner Tochter zeigt, so scheint sie für ihn als Kind nicht mehr als ein Haustier zu sein, mit dem er nicht viel anfangen kann: „'Oh give her a lump of sugar,' he said; she might have been one of his least favourite horses.“ (5) Somit liefert auch er ein Beispiel für die schon erwähnte *emotional inadequacy*, die so typisch für die *Ascendancy* ist.

Noch negativer wird Nicandras Mutter in diesem Zusammenhang charakterisiert. Nicht nur dass diese die Familie Hals über Kopf verlässt und damit auch ihre kleine Tochter im Stich lässt, in den wenigen Momenten, die sie mit ihr verbringt, zeigt sie zudem ein bemerkenswertes Desinteresse an ihr. Als Nicandra den Eltern einmal mit dem typischen Stolz eines Kindes einen besonderen Schmetterling zeigen möchte, reagiert insbesondere die Mutter mit fast völliger Ignoranz des kindlichen Finderstolzes:

'Look! Look what I found for you!' Maman looked, but did not speak. Dada and Aunt Tossie looked, and were silent too – quite naturally, they were all too stunned to utter a word.

⁸⁵Nicandra übernimmt diese Haltung, wie ihr Verhalten gegenüber Robert beweist, als sie nach seiner Auskunft, er sei Geschäftsmann, im Stillen denkt: „A businessman. What a dreadful future. How could the Bishop, his father, and a far-away cousin of Dada's ever allow his son to go into Business“ (77).

Nicandra waited. At last: 'A freak, I suppose,' Maman spoke without interest, but somehow conveying distaste [...]. (21)

Typisch für die Big House-Thematik ist auch die Behandlung von Untergebenen. In dieser Hinsicht macht Nicandra selber keine Ausnahme, wenn es z. B. um den eingangs erwähnten Sohn der Pförtnerin, Silly-Willie, geht. Interessanterweise ist es gerade er, der am Ende als einziger auf dem Anwesen zurückbleibt, wo er mittlerweile eine gute Stellung als Diener der Herrschaft hat. Ironischerweise „gehört“ der letzte Satz des Romans ihm⁸⁶, dem geistig Zurückgebliebenen (233), der während der Erzählung eine bemerkenswerte Entwicklung durchgemacht hat und sich damit, ganz wie die Jason-Figuren der anderen Big House-Romane, als lebensfähiger erweist als die ursprüngliche *Ascendancy*. Dies wird vor allem durch die Bemerkung „For Silly-Willie the household difficulties and decay supplied an outlet for boundless energy [...]. Now he danced to the airs of a dying house“ (102) unterstrichen und sogar von Nicandra in einem seltenen Moment der Einsicht erkannt. „He was in power now [...]“ (115), stellt sie fest und fragt sich sogar, wie gut er wohl für sie sorgen würde, womit sie indirekt seine Nachfolge als Hausherr akzeptiert. Die Übernahme durch Silly-Willie ist somit als eine Weiterentwicklung bzw. ironische Brechung des Jason-Motivs durch Molly Keane anzusehen.

Die Vertreter der *Ascendancy* in diesem Roman zeigen sich wie in den anderen Romanen des Genres als stilbewusst, selbst wenn ihr Niedergang nicht mehr aufzuhalten ist. Aunt Tossie, deren Verhalten fast stets von gepflegter Langeweile geprägt ist, hält das Whiskey-Glas noch im Dahinsinken vornehm aufrecht: „there was a magnificence in her yielding.“ (45) Andererseits fällt gerade sie durch ihr Verhalten, das natürlich auch den moralischen Verfall signalisiert, auf, denn sie kleidet sich nachlässig, so dass beim Essen immer wieder ihre Brust aus dem Kleid rutscht (78). Dennoch ist Tossie als eine der wenigen Figuren im Kanon der Big House-Literatur in der Lage sich den neuen Gegebenheiten anzupassen. Als der herrschaftliche Haushalt immer weiter zerfällt und sogar die Köchin abgeschafft wird, lernt sie selber zu kochen (101-102). Letztendlich zieht sie sogar aus dem Big House aus um in einem Caravan im Garten zu leben (135). Dadurch gibt sie einerseits die Verbindung zum Althergebrachten nicht auf, denn sie bleibt in Sichtweite, akzeptiert aber andererseits

⁸⁶Vgl. hierzu auch Thady Quirk in *Castle Rackrent*, der ein ganz ähnliches Verhalten zeigt.

die neuen Verhältnisse, die sie zwingen, dem ursprünglichen Lebensstil zu entsagen. Es ist daher Kreilkamps Ansicht zu modifizieren, die darin nur eine weitere Verfallsstufe erblickt, wenn sie schreibt: „If Aunt Tossie's insistence on remaining in her caravan suggests her defiant choice of independence over gentility it also underscores the downward social trajectory of the Anglo-Irish” (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 190).

Wie schon in *The Last September* so lässt sich der Verfall auch an äußerlichen Kennzeichen festmachen. Deer Forest ist davon betroffen. Nicandra stirbt schließlich, indem der verrottete Fußboden unter ihr nachgibt.⁸⁷ Der gemäß herrschaftlicher Vorstellungen so genannte „morning room“ ist dafür ein gutes Beispiel und erinnert an die Beschreibungen der Räume in Bowens *The Last September*:

Low winter sunlight betrayed all it touched in shabbiness and dusty surfaces. It was a delightful, careless room, untidy and rather deficient in comfortable chairs. Everything expelled from other places found a haven here [...]. (59)⁸⁸

Die Kombination von positiven und negativen Adjektiven und Nomina in diesem Zitat verdeutlicht die Ambivalenz der Situation und lässt ein gewisses Bewusstsein des personalen Erzählers dafür erahnen, was aber andererseits nicht zu Taten führt.

Auch ein bereits leer stehendes ehemaliges Big House in der Nachbarschaft unterstreicht diese äußeren Verfallsmerkmale:

They came at last to the great, bulky, empty house, staring across to parklands through the inspired grouping of its trees. Ghost of a family that had failed it and sold it, stubborn Protestantism held it aloof from usefulness to any new owner. Now it was due for demolition. Its death had been postponed, which had enabled the Hunt Ball Committee to hire it for the triumphant last appearance of a house that had outlived its glamour, and all kind importances. (80)

Die Wortwahl und Perspektive sind auch hier signifikant. Das personifizierte und oft auch bedrohliche Haus⁸⁹ – ein Stilmittel, auf das noch bei der Behandlung der amerikanischen Romane einzugehen ist – wird als „stubborn“ beschrieben, sein Abriss

⁸⁷Vgl. Ellen O'Brien 50.

⁸⁸Der den Verfall symbolisierende Staub wird auch an anderen Stellen immer wieder erwähnt, vgl. *Loving and Giving* 110, 174f.

⁸⁹Vgl. Madden-Simpson, die explizit von der Dominanz und Autonomie der Häuser spricht (45, 46).

als Tod romantisiert. Die Tatsache, dass es jetzt noch einmal als triumphaler Schauplatz eines Balls der anglo-irischen Oberschicht dienen darf, ist an Ironie kaum noch zu überbieten, denn während es dem Haus „bewusst“ zu sein scheint, dass das Ende unmittelbar bevorsteht, vermisst man derlei Erkenntnis bei der *Ascendancy*, was auch durch den Satz: „In the late 'thirties', relics of previous lives and times were preserved in dignity and absolute uselessness“ (104) hervorgehoben wird.

Selbst Aunt Tossie, die zumindest in Teilen sich der Realität stellt – z. B. dadurch dass sie in den Wohnwagen zieht – bemerkt den Verfall nicht, selbst wenn er sie quasi direkt umgibt und sie sogar in den Wohnwagen verfolgt:

It was not the parrot's odour that hung on the air, for Gigi's cage was scraped clean and freshly sanded every morning when Willie – William now – came out of the French window with Aunt Tossie's first cup of tea. It was the compressed, deadly whiff of old apple cores, or worse again, the nail polish odor of abandoned stumps of banana, forgotten in odd corners by Gigi when she left the cage to make love with Aunt Tossie.

Aunt Tossie noticed nothing unpleasant. (136)

Die beiden männlichen Figuren Andrew und Robert stehen in diesem Roman auch für die beiden Pole, das Alte und das Neue. Als Andrew sich in Nicandra verliebt, wird ihm klar: „She was beautiful, she was rich. Each must recognize the invaluable importance of belonging to the Anglo-Irish 'Family'.“ (87-88)

Robert, dem Geschäftsmann dagegen, ist von Anfang an klar „that he was standing near a death-bed“ (88). Für ihn klingt eins der Lieder, die man auf dem Ball, auf dem man sich kennen lernt, singt, sogar wie ein „dirge“, ein Lied, das man anlässlich eines Begräbnisses singt.

Sogar Nicandra selbst kann sich eine (biologische) Fortführung des typischen *Ascendancy*-Lebens nicht vorstellen. Dies wird zum einen durch die Kinderlosigkeit ihrer Ehe deutlich – ein wiederkehrendes und bezeichnendes Motiv der Big House-Romane – zum anderen durch ihre halb bewusste Ablehnung, die Familie weiter fortzuführen, was sich in ihrer Gefühlshaltung manifestiert, als sie ihr altes Kinderzimmer, die „nursery“ betritt, nachdem ihre alte Kinderfrau gestorben ist:

The awful sensation of a dead nursery comforted her; she did not want nurseries to seem cosy and beautiful. Employing only a cool curiosity, she had defended herself from sentimental pretences. Discarding pretence still further, she opened one of the drawers, slamming it shut at

once on the unfashionable baby clothes that Nannie had left in tidy small piles, washed and mended as though she had planned for them an after-life in which Nannie's memory should have a lasting importance. She felt angry at the idea being thrust upon her [...]. (111)

Man könnte hier so weit gehen zu sagen, dass die Realitätsfeindlichkeit der *Ascendancy* in dieser Ablehnung eines Kinderwunsches einen neuen Höhepunkt erreicht.⁹⁰ Bestätigt wird diese These dadurch, dass Nicandra mehr an dem alten Haus an sich hängt als daran, die Familientradition fortzusetzen. Denn während es Aunt Tossie klar wird, dass das Leben im Big House immer unmöglicher wird – dadurch aber auch den Verfall des Hauses akzeptierend und sich durch den Rückzug in einen Wohnwagen quasi auf die soziale Stufe der Jasons begebend⁹¹ – kann Nicandra den Verlust nur schwer akzeptieren (114).

Mit Robert, der das Big House letztendlich kauft, begegnen wir wieder der typischen Jason-Figur. Als Aunt Tossie klar wird, dass das Haus an ihn verkauft wird, wird der Graben, der die *Ascendancy* von Menschen wie Robert trennt, überdeutlich:

Well as she recognized the horrid truth of what he said, she felt herself to be some sort of aboriginal, and Robert a species of kind white settler. She found herself wishing that he had been a nice, thoughtful Church of Ireland parson, like his father, and had not made all his money she had heard about. A tycoon, that was the word. Rather a nasty word, too. (172)

Ihre letzten Gedanken zeigen einmal mehr, wie ignorant sich die *Ascendancy* der Realität gegenüber verhält, während Tossies Vorstellung von Robert als „Siedler“ in diesem Zusammenhang sehr interessant ist und das Verhältnis von *Ascendancy* und Jason-Figur auf eine neue Art und Weise definiert, indem die alten Herrschaftsschichten hier quasi als Ureinwohner beschrieben werden, die zwar sanft, aber endgültig erobert und „besiedelt“ werden. Mit dieser sich selbst zugeschriebenen Situation eines Ureinwohners entzieht sich Tossie natürlich sämtlicher Kritik.

Wie schon oben erwähnt, muss sich Robert allerdings die Jason-Rolle mit Silly-Willie teilen, der zwar nicht *de jure* das Haus übernimmt, es aber *de facto* dennoch tut. Willy füllt diese Rolle jedoch anders aus, als man es erwartet, er sieht sich eher als

⁹⁰Vgl. dazu Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 186-187, wo die Autorin in einer Fußnote überzeugend auf die „sexual dysfunction of landlords and agents as a metaphor for moral collapse and consequent powerlessness“ hinweist.

⁹¹Vgl. „Aunt Tossie planted her caravan in the most sheltered place she could command that was convenient for service from the house.“ (135)

Bewahrer der alten Tradition und bemerkt nicht die Ironie, die darin liegt, dass ausgerechnet er diese Rolle übernimmt und ausfüllt und dass er trotz seiner Absichten zu erhalten und zu bewahren die neue Zeit verkörpert.

Selbst Robert erweist ihm Respekt und fühlt sich Willys Stolz und Haltung gegenüber „small and at the same time defiant“ (176) und seltsam fehl am Platze, was ihn von den typischen Jason-Figuren in den zuvor besprochenen Romanen ebenso unterscheidet wie Willy, der, sich seiner Rolle nicht bewusst, sogar wünscht gewaltsam gegen den neuen Herrscher des Big Houses vorzugehen: „he felt an obscure wish, quickly denied, to have his fingers and his hands on the throats of those coming to watch and displace him.“ (179)⁹²

Rüdiger Imhof sieht den Roman zwar hart am Rande der unfreiwilligen Parodie des Big House-Genres und sieht in ihm auch eine Variante der „long-lived Irish comic tradition“ (Imhof, „Molly Keane“ 202), doch es ist Molly Keanes Verdienst, dass sie die Big House-Thematik gerade um die dargelegte Variante der Jason-Figur in diesem Roman bereichert hat, indem sie anhand von Robert und Silly-Willie die Bandbreite und Komplexität der *Ascendancy*-Nachfolge aufzeigt: Robert ist nicht einfach nur der rücksichtslose „middle-man“ aus den Zeiten von *Castle Rackrent* und Silly-Willie ist nicht der zornige Vertreter der Unterschicht, der nur zu gern die Gelegenheit am Schopf packt um sich gesellschaftlich empor zu arbeiten. Mit einem gehörigen zeitlichen Abstand zu den anderen Big House-Romanen gelingt es Keane also, der Thematik noch einmal neues Leben, abseits der politischen Aspekte des Themas einzuhauchen und neue Akzente⁹³ zu setzen und trotzdem auf Bekanntes zurückzugreifen und das nicht ohne Ironie. Diese Ironie führt Ellen L. O'Brien auch zu der Annahme, dass Molly Keane das Genre in postmoderner Weise neu belebt habe: „Keane's decision to construct abject Anglo-Irish bodies and to present Anglo-Irish characters who continue to articulate a notion of Catholic abjection while succumbing to their own abjection suggests a critique of both the Anglo-Irish and the Big House symbolic system.“ (58) Keane romantisiere die *Ascendancy* nicht, sie wende das Mittel der Satire rücksichtslos auf die anglo-irische Welt an.⁹⁴ Slavoj Žižeks

⁹²Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 191.

⁹³Vera Kreilkamp spricht hier korrekterweise von „those psychological eccentricities charting the breakdown of family, class and culture“ („The Persistent Pattern“ 456).

⁹⁴Vgl. E. O'Brien 58-59.

Verständnis der Postmoderne aufgreifend hebt sie den darin geäußerten Perspektivwechsel als originäre Leistung Keanes hervor:

The repressed status of abjection, formerly displaced onto the 'uncivilized,' Catholic margins of an elite aristocracy, arrives at the center ('of dignity'), 'displaced into the very heart' of Anglo-Irish life. This relocation of the Real establishes the 'merciless gaze' [...] which Keane sets upon Anglo-Irish life. (E. O'Brien 59)

Molly Keane setzt sich somit von den typischen, würdevollen *Big Houses*, die Yeats in „Ancestral Houses“ im Sinn hatte, ab.

2.6 Schlussbetrachtung zur Tradition und Weiterentwicklung des Big House-Romans in der irischen Romanliteratur

Trotz der Fokussierung auf die Zeit zwischen 1750 und 1930 ist die Thematik des Big House-Romans auch im modernen Irland aktuell geblieben, auch wenn die *raison d'être* angesichts der wahren Probleme des Freistaates und der späteren Republik zunächst zu fehlen schien.⁹⁵ Doch die andauernde Popularität des Themas und des Motivs hat durchaus auch politisch-soziologische Gründe: „a deeper analysis might suggest that the popularity of the Big House as a target of resentment is not unconnected with the incomplete success of an Irish revolution [...]“, schreibt McCormack („Setting and Ideology“ 50) und fügt noch hinzu: „Much has been written to suggest that, in a crisis of faith or a social revolution, the house endures as a symbol of continuity and unity“ (50). Madden-Simpson drückt es literarischer aus: „At so many points in Anglo-Irish literature the reader sees, in Elizabeth Bowen's striking phrase, the 'hypnotic stare of the big house“ (46), d. h. das Thema lässt die anglo-irische Literatur nicht los, weil die anglo-irische Bevölkerung genau wie ihre Literatur von der Präsenz und Dominanz des Big House verfolgt wird.⁹⁶

Denn die Zerstörung der Big House-Kultur wird nicht nur jeweils als persönliche, individuelle Tragödie angesehen, sondern im Verständnis der *Protestant Ascendancy* ist sie nichts weniger als das Ende einer Kultur⁹⁷ und der damit verbundenen ohnehin fragilen Identität: „The story of Anglo-Ireland is a story of incompletely realized quests for authority, legitimacy, and place: a story of withstanding ongoing and increasingly potent challenges to an always unstable identity.“ (E. Wolff 35)

Somit ist die Konstanz des Themas auch im Sinne einer Idealisierung und Überhöhung zu sehen. Rauchbauer geht sogar noch weiter und meint der Big House-Roman sei heutzutage „a backdrop for the drama of modern man's (and woman's) isolation“ (17), nachdem das Big House lange Zeit nur das Objekt elegischer Erinnerung gewesen sei. Gearóid Cronin vergleicht es sogar mit einem Phönix aus der Asche:

⁹⁵Vgl. Patricia Kelly: „The foundation of a native Irish state in the early Twenties hastened the decline of the Anglo-Irish, both gentry and middle-class, in the Twenty-Six Counties. And with them Big House fiction suffered an eclipse too.“ (229)

⁹⁶Vgl. Madden-Simpson 45 und 46.

⁹⁷Vgl. Henn 207 und Madden-Simpson 45.

But the tradition in literature was not to be diminished by the death of the Big House culture in reality; like a phoenix risen from the ashes of 1921, the Big House was destined to dominate the development of modern Irish fiction, so much so that today it is very much a living presence in Irish literature, having all the status of a myth. (Cronin, „John Banville“ 215)

Die fast schon mythisch erscheinende Popularität des Genres wird hier noch einmal deutlich.

Die bis hierher besprochenen Romane können trotz ihrer verschiedenen Akzentsetzungen als repräsentativ für das gesamte Genre angesehen werden. Gleiches gilt für die in ihnen geschilderten Verfallsmerkmale, die hier noch einmal zusammengefasst werden sollen.

Das hervorstechendste Merkmal ist sicher das der Realitätsfeindlichkeit, das einhergeht mit einem sturen Festhalten an überkommenen Strukturen und Verhaltensformen in einer sich ändernden Welt, die die *Ascendancy* aber nicht wahr haben will. Hinzu kommen Snobismus und Misswirtschaft; die Rackrents und Predevilles aus *Castle Rackrent* und *The Big House of Inver* sind beste Beispiele dafür. Noch deutlicher zeigt sich die Ignoranz der Realität in Bowens *The Last September* angesichts des herrschenden Bürgerkriegs. Die unpolitische Haltung der anglo-irischen Herrschaftsschicht, ihr Desinteresse an der realen Welt wird hier offenkundig und geradezu grotesk deutlich in Molly Keanes *Loving and Giving*, als Sir Dermot beim Benutzen eines Mähdreschers, also quasi durch den Kontakt mit der „neuen“ Welt, der Realität, zu Tode kommt. Das dekadente Verhalten der Charaktere wird in allen besprochenen Werken durch den baulichen Verfall des jeweiligen Big House gespiegelt: In allen Romanen finden sich Zeugnisse des physischen Niedergangs, auch das in mancher Hinsicht andere Akzente setzende *Langrishe, Go Down* macht da keine Ausnahme, genauso wenig wie dieser Roman darauf verzichtet die Mitglieder der *Ascendancy* als unfruchtbar bzw. als unfähig zur Erzeugung vernünftiger Nachkommen darzustellen. Zeigte sich in den frühen Werken noch, dass die jeweiligen Nachkommen schlicht und einfach die Fehler der Vorfahren fortsetzten und damit den Verfall beschleunigten, so kommen in den späteren Big House-Romanen schon keine Nachkommen mehr vor: Die Naylor aus *The Last September* haben keine Kinder, die Langrishe-Schwester ebenso wenig bzw. der Kontakt mit der modernen, europäischen Welt – hier verkörpert durch Otto Beck – endet mit einer

Fehlgeburt, Nicandra aus *Loving and Giving* kann sich überhaupt nicht vorstellen Kinder zu haben.

Fast alle hier besprochenen Romane haben außerdem die Figur des Jason gemeinsam, der stets das Hereinbrechen der (bürgerlichen) Moderne verkörpert und dadurch am jeweiligen Verfall aktiv beteiligt ist bzw. ihn beschleunigt. Der namengebende Ur-Typus findet sich als Jason Quirk in Edgeworths *Castle Rackrent*, die gleiche Rolle spielt John Weldon in *The Big House of Inver*. Silly-Willie in *Loving and Giving* zeigt, wie beschrieben, schon eine neuere Variante des Typs und mit Otto Beck aus *Langrishe, Go Down* erreicht die Figur eine neue Qualität: Sie zerstört nur noch und hat keine materiellen Interessen mehr, wie sie noch Jason Quirk hatte, dem es vor allem darum ging, wirtschaftlich erfolgreich zu sein, und damit – wenn auch nur indirekt – auch einen politischen Akzent setzte, denn er stellte die *Ascendancy* auf diese Weise als unfähig, ja als nicht lebensfähig dar. Einzig Elizabeth Bowen verzichtet auf einen solchen Typus, vielleicht weil eine solche Figur vor dem Hintergrund des irischen Bürgerkrieges ihr nicht mehr angemessen erschien. Es bedurfte dann wohl eher der Variante, die Aidan Higgins mit Otto Beck wählte, um die Jason-Figur in die Moderne hinüberzuretten.

Trotz z. T. unterschiedlicher Akzentsetzungen finden sich also in den hier besprochenen Romanen, die immerhin eine Zeitspanne von 180 Jahren umfassen, viele Parallelen, die für die Persistenz des Genres sprechen, die jedoch mit zunehmender Dauer kritisch gesehen wird.

Blickt man auf die jüngeren Big House-Romane, so kann man zunächst mit Donnelly feststellen, das Big House sei nur noch „a metaphor for the failure of individuals to understand each other's motives and aspirations“ (137). Doch in Jennifer Johnstons *How Many Miles to Babylon* (1974) und John Banvilles *Birchwood* (1973) finden sich auch die bekannten Motive wie Snobismus und Realitätsfeindlichkeit: Alexanders Vater in *How Many Miles to Babylon* ignoriert die Weltkriegsgeschehnisse sogar in der Zeitung (28) und seine Mutter verbietet dem Sohn den Umgang mit dem Bauernjungen Jerry mit französischen Redewendungen, die als Ausdruck ihrer hohen Bildung völlig fehl am Platze erscheinen (35).

Über die Charaktere in *Birchwood* schreibt Gert Leernout:

Birchwood has all the ingredients of this type of novel: the powerful father starts to drink and gamble and manages to lose his estate and the mother is a figure from a Poe story, pale and slowly losing touch with reality. (68)

Vera Kreilkamp bringt das Thema Realitätsfeindlichkeit auf den Punkt, wenn sie mit Bezug sowohl auf die älteren als auch die jüngeren Big House-Romane schreibt:

Social change in these novels is perceived not as organic process but as a threatening disruption ushering in an order inimical to perceived notions of civilized behavior. Thus, the literary texts themselves are for the most part ambivalent about change, anchored in traditional assumptions about class, and anxious about the tide threatening to engulf Anglo-Ireland. (*Anglo-Irish Novel* 12-13)

Während Jennifer Johnston und auch William Trevor in *The Silence in the Garden* sich dem Thema auf revisionistische Art und Weise nähern und so die allgemein bekannte These von der Geschichtsbesessenheit der Iren bestätigen⁹⁸, setzt vor allem John Banville ganz neue Akzente: „Higgins and Banville reinvent, and in Banville's case, subvert, the form.“ (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 234) „Revising, reclaiming, reinventing, internationalizing, or subverting the form, they return to the same decaying house and declining culture that Maria Edgeworth evoked in *Castle Rackrent*“ (ebd. 266). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass diese beiden Autoren – im Gegensatz zu allen anderen – keine anglo-irischen Wurzeln haben.⁹⁹

Die neueren Romane offenbaren auch eine neue thematische Quelle: Die Gründe der Entfremdung und Realitätsfeindlichkeit sind nicht mehr der typische „absenteeism“ und die Verantwortungslosigkeit des Besitzers wie noch im 18. und 19. Jahrhundert, nun sind es politische und soziale Irrelevanz.¹⁰⁰ Stellte die nachrückende Mittelklasse, die von der Figur des Jason personifiziert wurde, im Roman des 19. Jahrhunderts noch eine ökonomische Bedrohung für die anglo-irische Herrschaftsschicht dar, so ist die von ihr ausgehende Gefahr in den neueren Big House-Romanen eine psychische.¹⁰¹ So nimmt es nicht wunder, wenn John Banvilles zeitgenössische Romane eher Parodien dieser literarischen Form sind, denn er – wie auch andere – spricht darin aus, was seine Vorgänger im 19. Jahrhundert nur angedeutet hatten:

⁹⁸Vgl. Imhof, „Politics and History“ 109-124.

⁹⁹Vgl. Kelly 231.

¹⁰⁰Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 23.

¹⁰¹Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 24.

[...] that the ever-receding ideal of the cultivated Big House at the center of an organic community is based on false interpretations of the past. The ideal of a harmonious and morally ascendant ruling class [...] rests on carefully constructed patterns of delusion, on willful misinterpretations of the past in order to construct self-protecting illusions of stability. (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 25)

Für Seamus Deane beweist die Nachhaltigkeit des Themas und Genres allerdings eher die „comparative poverty of the Irish novelistic tradition“ (*Celtic Revivals* 35), die auch zu sehr von Yeats' Definition der *Ascendancy* als „aristocracy of the spirit“ (31) abhinge¹⁰² und er wird somit zu einem wichtigen Kritiker dieser eher revisionistischen Entwicklung des Genres. Vera Kreilkamp behandelt diesen Aspekt sehr ausführlich in ihrer wegweisenden Studie und bestätigt durchaus diese Tendenzen im modernen Roman, die aus den Protagonisten handlungsunfähige Opfer der geschichtlichen Kräfte machen, andererseits weist sie gerade auch für die Romane von Somerville & Ross, Elizabeth Bowen und Molly Keane nach, dass die Besitzer eines Big Houses in jenen Romanen aktiv an ihrem eigenen Verfall partizipieren¹⁰³ und wendet sich dezidiert ab von der Auffassung, dass die modernen Autoren des Big House-Romans sich nur von der aristokratischen Vorstellung eines William Butler Yeats leiten ließen:

Surprisingly, few of the novelists succumb to the power of Yeats's vision of the Protestant nation as the spiritual inheritor of an ancient aristocratic society threatened by a crass Catholic philistinism. Jennifer Johnston occasionally flirts with such a vision of cultural history, and, in the chaos of London during the Nazi offensive, Elizabeth Bowen turned to her ancestral home as an image of stability and permanence. But most Big House novels relentlessly undermine Yeats's deification of the Anglo-Irish tradition. Molly Keane's savage exposure of her society in *Good Behaviour* is far closer in spirit to the subversive gaze on the gentry estate of *Castle Rackrent* or the modernist parody of fictional conventions in Banville's *Birchwood*, for example, than to Bowen's vision of her ancestral property as a stay against disorder. And when Johnston and Trevor revise an older nationalist narrative and envision Anglo-Irish landlords with Republican sympathies, they abruptly break with the conventions of both earlier and contemporary novels that depict the landlords as improvident and irresponsible rather than heroic. (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 266-67)

¹⁰²Viele Literaturwissenschaftler sehen Yeats' Tod 1939 als das Ende der anglo-irischen Literatur an; vgl. E. Wolff 47.

¹⁰³Vgl. Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 229.

Ellen M. Wolff hält Deanes Deutung, dass anglo-irische Literatur lediglich eine koloniale Literatur sei, entgegen:

I will argue that these novels are in fact richly textured narratives that sustain continuous debates with their own visions and revisions of history and culture. How shall I assess my home culture's systems of value and belief? How shall I account for its appropriation of Irish land? How shall I portray the historically flawed relation of Anglo-Ireland to Ireland 'proper'? How shall I represent 'Irishness'? 'Anglo-Irishness'? Wrestling with charged questions such as these, Anglo-Irish writers generate agitated, self-divided texts. Their novels bear out Walter Benjamin's claim [...]: 'works of literature are also acts of resistance, conditioned but never wholly determined by what is resisted' [...]. (E. Wolff 15-16)

Auch Andrew Parkin mildert Deanes kritische Sichtweise etwas ab und nennt die Persistenz des Themas und Genres völlig natürlich:

[...] the corpse is exhumed by some for purposes of revenge, by others it is resurrected in the nostalgic and ambivalent imagination, for they are its apologists and its critics [...]. What we are encountering is the tenacious hold of a form of rural culture over the modern imagination, however cosmopolitan. This is partly accounted for by the immense energy of the pastoral [...]. (Parkin 309)

Parkin sieht das Big House als Inspirationsquelle für die irischen Autoren. Gearóid Cronin pflichtet ihm bei und zieht die augenfällige Parallele zu den Südstaaten:

The American tradition is similarly characterised by a strong pastoral element and by the spectre of the colonial mansion, a relic of antebellum past which has haunted the work of some of the south's most prominent writers. William Faulkner, most notably, exploits the evocative symbol to the full in *The Sound and The Fury*. This dimension of the pastoral tradition, in which the Big House or mansion symbolises a lost Edenic past, is complemented by the dimension of the Gothic tradition, whereby the Big House fulfils a role not dissimilar to that fulfilled by the ruin for the Romantics, and becomes invested with all kinds of oneiric symbolism – part of a baroque landscape of melancholy or terror. (G. Cronin, „John Banville“ 217)

Da sich jedoch sowohl die pastoralen als auch die „Gothic“-Aspekte abgenutzt haben, bedürfen sie der Erneuerung.

Bestes Beispiel dafür ist ohne Zweifel John Banville, der sowohl in *Birchwood* als auch in *The Newton Letter* die archetypischen Motive des Big House auf eine neue Art und Weise verarbeitet: „In John Banville's fiction we can see how traditional imageries of the Irish novel can be wedded to the experimental tradition.“ (Deane, *Celtic Revivals* 32)

Banville berichtet, dass allein in den USA 10.000 Exemplare von *Birchwood* verkauft wurden, weil man glaubte, es handele sich um einen klassischen Big House-Roman¹⁰⁴, doch in *Birchwood* geht es nur vordergründig um das Big House:

it is, rather a novel about subjectivity and despair, about ways of knowing and remembering, about form rather than content, and thus about the writing of fiction. [...] Readers have interpreted it as an internationalist antimimetic, experimental piece of metafiction – and as a parody of the Big House novel. (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 248)¹⁰⁵

Imhof zählt den Roman trotz deutlicher Bezüge zum klassischen Big House-Roman zur „metafiction“:

Birchwood is a tale of mystery, reminiscent of the romantic Poe story, because of its exploiting romantic modes and their successors – the quest romance, the Gothic novel, the detective story as a development of the rationalised Gothic – as well as stylistic features pertaining to these fictional types. *Birchwood* is a tale of imagination – in Coleridge's sense of the term – because of the way in which it weaves these genres and a number of others into a symposium of narrative conventions and motifs with the intention of commenting on the nature of art and of opening up new vistas to reality. (*Contemporary Metafiction* 229)

Banville spielt in *Birchwood* mit den typischen Motiven: dem verfallenden Haus, dem verantwortungslosen Landlord, der Entfremdung des Protagonisten von seinen Landsleuten¹⁰⁶, die in dem Satz: „I do not speak the language of this wild country“ (174) kulminiert, und den bedrohlichen Eindringlingen der nachrückenden Mittelschicht¹⁰⁷; insofern geht es auch bei ihm um die Charakteristika, mit denen sich diese Arbeit befasst, aber schon die Inversion des typischen Themas – „the fall and

¹⁰⁴Vgl. Banville, „Novelists on the Novel“ 414.

¹⁰⁵Vgl. Imhof, *Banville* 53.

¹⁰⁶Vgl. *Birchwood* 127, wo Godkin, der gebildete Spross der *Ascendancy* versucht sich in einem Pub unters Volk zu mischen, ihm diese Umgebung aber völlig fremd bleibt: „Much raucous laughter tumbled out of gap-teethed mouths, and the voices and the strange macaronic talk clashed in the smoky air like the sounds of battle.“

¹⁰⁷Vgl. Imhof, *Banville* 64 und ders. *Contemporary Metafiction* 230.

rise of Birchwood“ (*Birchwood* 11) – zeigt, dass er das literarische Symbol des politischen und wirtschaftlichen Niedergangs dahingehend umwandelt, dass es nun das Scheitern der Erinnerung und die Unzugänglichkeit der Vergangenheit abbildet: „*Birchwood* charts the incapacity of the mind to grasp anything more tangible than the relentlessly subjective response to an elusive reality.“ (Kreilkamp, *Anglo-Irish Novel* 249)

Die folgende Textstelle belegt dies sehr nachdrücklich:

Often now, late at night, or working in the house on rainy days, I feel something soft and persistent pressing in on me, and with sadness and joy I welcome back this scene, or others like it, suffused with summer and silence, another world. Forgetting all I know, I try to describe these things, and only then do I realize, yet again, that the past is incommunicable. (*Birchwood* 29)

Banville schreckt auch nicht vor ironischen *gothic elements* zurück, er personifiziert das Haus – was einen an Poes „House of Usher“ denken lässt – und nach dem Tod von Granny Godkin durch spontane Selbstentzündung lässt er seine Hauptfigur Gabriel feststellen: „I cannot rid myself of the notion that the house itself had something to do with it. Birchwood had grown weary of her, she saw that herself. Did it assassinate her?“ (*Birchwood* 80)

Beklagte sich Seamus Deane noch über die Nachhaltigkeit des Themas und dass es auf den überkommenen Theorien von Yeats beruhe, so muss man angesichts Banvilles *Birchwood* feststellen, dass neue Formen nur entstehen können, wenn man die alten Motive, Themen und Metaphern zunächst entlarvt und vom Sockel stößt um sie dann neu zu erfinden. Banville gelingt dies. In *Birchwood* parodiert er das Genre und die typischen Aspekte des Big House¹⁰⁸ und nutzt sie quasi als Folie um seinen metafikionalen Ansatz zu verdeutlichen¹⁰⁹, der im Übrigen von John Kenny kritisch hinterfragt wird, wenn er Banvilles Werken „postmodernist tricks“ (14) attestiert, die die Metafiktion dekonstruierten (ebd.). Er sieht in Banvilles Romanen trotz allem auch die irische Geschichte als Thema, so sehr sie auch parodiert würde: „[...] the fact that Irish memory does not always appear on the surface of Banville's work does not mean it is not there“ (Kenny 63) und zitiert zur Stützung Banville¹¹⁰ selbst:

¹⁰⁸Vgl. Imhof, *Contemporary Metafiction* 232.

¹⁰⁹Vgl. Imhof, *Contemporary Metafiction* 231-232 und ders. *Banville* 53.

¹¹⁰Vgl. Banville, „Living in the Shadows“ 23.

While Banville has certainly had much fun with Irish subject matter, there is also more seriousness and depth involved here than is generally recognized. He has sometimes pointed to 'the capacity of art to maintain its autonomy while still serving as witness to social and political events'. (Kenny 62)

Banville sieht sich – ebenso wie Flann O'Brien, Aidan Higgins und Francis Stuart – eher im Kontext moderner europäischer Literatur als im engen Rahmen des Anglo-Irischen¹¹¹, dennoch ist *Birchwood* nach eigener Aussage¹¹² sein „irischer“ Roman, der für John Kenny den typischen Banville-Stil ausmacht: „[...] a yearning backward look, a high tone, rich language, carefully modulated rhythms, the major themes of authenticity, identity, memory, personal downfall, moral uncertainty [...]“. (63)

Diese Auflistung rückt ihn bzw. den Roman dann wieder sehr nahe an die klassischen Big House-Romane heran, auch wenn *Birchwood* im Allgemeinen als „something of a curiosity“ (ebd.) angesehen werde wegen des „idiosyncratic mix of fantasy and deliberate historical anachronism“ (ebd.), was vom eigentlich typischen irischen Hintergrund der Geschichte ein wenig ablenke. Kenney übersieht bei seiner Einschätzung allerdings, dass der Roman auch in intertextueller Weise das klassische Genre aufgreift:

Birchwood is alive with the resonances of classic Big House novels, borrowing lavishly from *Castle Rackrent*, with its history of family feuds and chaotic squiredom, from Sheridan Le Fanu's more sinister version of the genre in *Uncle Silas*, even from the more elegiac mode of Elizabeth Bowen. (G. Cronin, „John Banville 227)

Banville nutzt das Genre als Vehikel für seine epistemologischen Ziele, ihm geht es also bei der Behandlung und Verarbeitung des Genres und seiner Motive nicht um Nostalgie oder eine historisch korrekte Darstellung¹¹³, sondern um eine Subversion des Big House:

The archetypal Big House novel may be, as Deane suggests, a rewriting of history. Banville's subversive version of the Big House novel undermines the whole ideological foundation of the genre and goes one step further in demonstrating that the act of writing is itself a fraudulent process where the validity of the narrative discourse cannot be taken for granted and where the

¹¹¹Vgl. Burgstaller 239 und Kenny, 37, 39, 43.

¹¹²Vgl. Kenny 63.

¹¹³Vgl. auch V. Kreilkamp, „The Novel of the Big House“ 75.

final result is inevitably a pale and incomplete imitation of an opaque and elusive reality. (G. Cronin, „John Banville 228)

Allerdings kann sich auch Banville nicht der irischen Vergangenheit als Thema verschließen. „Formal and thematic circularity in Banville is intimately linked with this appeal of the recurring past, and the motif does a lot of work in *Birchwood*“, schreibt John Kenny (66) und zitiert aus Banvilles Notizen für ein Filmprojekt: „this novel and its narrative structure can be seen 'as allegory: events and attitudes of the past two hundred years of Irish history find their parrallel [*sic*] in the story [...]“ (Kenny 66). Banville führt seinen Helden Gabriel Godkin allerdings weg von der „frozen time of the Ascendancy Big House“ (Kenny 67) und lässt ihn am Ende des Romans die für ein *Ascendancy*-Mitglied untypischen Worte „Outside is destruction and decay [...] I shall stay here alone, and live a life different from any the house has ever known“ (*Birchwood* 174) sagen, was ebenso wie die Inversion zu Beginn („the fall and rise of Birchwood“) belegt, wie Banville das Genre transformiert. In der Novelle *The Newton Letter* geht er sogar noch einen Schritt weiter, um den Anachronismus des Big House Genres zu verdeutlichen. Ähnlich wie Seamus Deane, der ja den Einfluss von Yeats auf die irische Literatur eher als limitierend empfindet, bezieht auch Banville eindeutig Stellung in dieser Hinsicht:

He even includes two explicit echoes of Yeats's poetry. In the ground of the novella's Big House there stands a chestnut tree, referred to, in memory of Yeats's 'Among School Children', as 'that great rooted blossomer'. And Charlotte, one of the women of the Big House, is twice compared to a 'gazelle', as are the women of Yeats's 'In Memory of Eva Gore-Booth and Countess Markiewicz' [...]. We as readers are treated to ironic moments in this regard that the narrator isn't necessarily aware of, as with the moment when he simply remarks that 'Edward began unceremoniously to piss against the trunk' of the chestnut – we can assume that, symbolically, the whole Yeatsian Big House symbolism is being disrespected here along with the tree itself [...]. (Kenny 76)

Es ist als Verdienst von John Banville anzusehen, dem Big House-Roman mit *Birchwood* neues Leben eingehaucht zu haben und zu zeigen, dass die traditionellen Motive durch die von ihm vorgenommene Subversion des Genres auch heute noch Bestand haben können.

Die genannten und herausgearbeiteten Verfallscharakteristika sollen nun im Folgenden in den Romanen der amerikanischen Südstaaten genauer betrachtet werden, dabei soll den Parallelen und der Figur des Jason unser besonderes Augenmerk gelten.

3. Die Plantation Novel: Werteverlust und Niedergang

3.1 Dekadenz zwischen Realitätsferne, Arroganz und Gefühlskälte

*My aunt, she liked to go to picture shows,
they had Gone With the Wind in at that
theatre at home and she went to see it,
and as soon as Sherman came on the screen
she got up and left.
She had paid good money to go there,
but she wasn't going to sit and look at Sherman*
(Faulkner in the University 249)

Wie schon zu Beginn dargestellt, entspricht das irische Big House mit der *Protestant Ascendancy* der Südstaatenplantation mit der Pflanzeraristokratie. Beide Gesellschaftsschichten verstehen sich im soziologischen Sinne als aristokratisch, also als herrschende Schicht, als „Herrschaft der Besten“, so die Übersetzung des griechischen Ursprungsbegriffes. Aristokratie im Sinne von „Geburtsadel“ finden wir z. T. in Irland, sicherlich aber nicht bei der Pflanzeraristokratie in den Südstaaten. Deren Niedergang beginnt mit dem Bürgerkrieg 1861-1865, doch der Krieg – als politisch-militärisches Ereignis – ist nicht unbedingt der bedeutsamste Grund für den Zerfall der *Southern Aristocracy*, wenngleich er den eigentlichen Verfallsgründen den Weg bereitet:

The war must be understood as the climax of southern culture, the last moment of order in a traditional society. Before 1861 the inherited code of the South remained an adequate guide for ethical conduct. After 1865 the old morality was no longer sufficient to serve as a valid standard of behavior. Therefore, the war, taken alone, without reference to the tradition, is meaningless. It functions in the southern novel as a dramatic symbol [...]. (Sullivan, *Death by Melancholy* 72)

Frederick J. Hoffman kommt zu einer ganz ähnlichen Ansicht, wenn er schreibt:

The Civil War is of course crucial, but it is significant as a defeat, as a war – followed by a bitter thirty-year struggle against change – that forever fixed the value of a status quo ante and heightened the desirability of maintaining a devotion to what was imagined to be precious and violable. (Hoffman, „Sense of Place“ 63)

Der Bürgerkrieg diente der Mythologisierung des Old South, die wiederum der Realitätsfeindlichkeit der Pflanzer Vorschub leistete. Genau wie ihren literarischen Verwandten aus Irland fehlte ihnen das Bewusstsein für die sie umgebende Wirklichkeit, die sich als eine ständig ändernde Welt mit neuen Werten und Vorstellungen darbot. Der Pflanzeraristokratie fehlte die „vital force“, um auf die Herausforderungen ihrer Umwelt „in contemporary terms“ (Rose 28) zu antworten.

Andererseits muss man feststellen, dass selbst der Bürgerkrieg ein Produkt der Realitätsfeindlichkeit, des Snobismus und der Dekadenz war, „the final agony that rises out of moral imperfections“ (Sullivan, *Death by Melancholy* 72). Die Annahme der Südstaatler, ihre Lebensart – in einer streng hierarchisch gegliederten Gesellschaft – mit aller Gewalt verteidigen zu müssen, war reaktionär und verneinte fortschrittliche Aspekte wie Demokratie und soziale Gerechtigkeit: „the Old South 'could not survive an evolutionary world. Its philosophy and religion were not consistent with the development of social justice and democracy.'“ (O'Brien, *Idea of the South* 52)

Demnach war der Niedergang unausweichlich, und der Bürgerkrieg – aus einer fortschrittsfeindlichen Haltung vom Zaun gebrochen – diente nicht nur der Mythologisierung des alten Südens, sondern war selbst eine Folge dieser ignoranten und arroganten Einstellung gegenüber der Realität.

Dr. Meade aus Margaret Mitchells Roman *Gone With the Wind* mag dafür als gutes Beispiel dienen. Selbst als die Yankees schon weit auf das Gebiet der Konföderierten vorgedrungen sind und er schon hunderte von Verwundeten zu betreuen hat, bleibt er seiner Arroganz verhaftet:

'There'll be just one brief skirmish and the Yankees will skedaddle back into Tennessee. And when they get there, General Forrest will take care of them. You ladies need have no alarm about the proximity of the Yankees, for General Johnston and his army stands there in the mountains like an iron rampart. [...] Sherman will never pass [...].' (*Gone With the Wind* 293-294)

Auch Fakten bringen ihn nicht von seiner Meinung ab: „Captain Butler, the numerical difference between our troops and those of the Yankees has never mattered. One Confederate is worth a dozen Yankees.“ (295) Ein verletzter Soldat, der sich wieder zur Front gemeldet hat, unterstreicht Meades Realitätsferne:

He gladly would have sided with the doctor, but he could not lie. The reason he had applied for transfer to the front, despite his useless arm, was that he realized, as the civilian population did not, the seriousness of the situation. (295)

Die Arroganz und Ignoranz der Zivilbevölkerung (und vor allem der Südstaaten-Aristokratie) wird in Margaret Mitchells Werk eindringlich beschrieben:

They all waited to hear the news that death had come to their homes. They expected death. They did not expect defeat. That thought they dismissed. Their men might be dying, even now, on the sun-parched grass of the Pennsylvania hills. Even now the Southern ranks might be falling like grain before a hailstorm, but the cause for which they fought could never fall. They might be dying in thousands but, like the fruit of the dragon's teeth, thousands of fresh men [...] would spring up from the earth to take their places. Where these men would come from, no one knew. They only knew, as surely as they knew there was a just and jealous God in Heaven, that Lee was miraculous and the Army of Virginia invincible. (258)

Auch eine ansonsten positive Figur wie Melanie Wilkes ist nicht frei von solchen Fehlern, denn „[she] refused to change, refused even to admit that there was any reason to change in a changing world“ (738).¹¹⁴

Der einzige, der die Zeichen der Zeit erkennt, ist Rhett Butler, der Blockadebrecher, der überlebt, weil er sich den neuen Anforderungen stellt und weiß, dass der Süden verloren ist. Er überlebt aufgrund rücksichtsloser Geschäfte mit beiden Kriegsparteien, was ihm keinerlei Sympathien bei den eingefleischten Südstaatlern einbringt, doch er verkörpert schon die neue, kapitalistische Ära der profitorientierten *carpetbaggers* und *scalawags*.¹¹⁵

Butler hält schon zu Beginn des Krieges der Aristokratie den Spiegel der Realität vor und weist sie auf die strukturellen Schwächen der Südstaaten hin:

'Has any one of you gentlemen ever thought that there's not a cannon factory south of the Mason-Dixon Line? Or how few iron foundries there are in the South? Or woolen mills or cotton factories or tanneries? Have you thought that we would not have a single warship and that the Yankee fleet could bottle up our harbors in a week, so that we could not sell our cotton abroad? [...]' (114-115)

¹¹⁴Lenz allerdings meint, Melanie versuche lediglich die tradierten Werte in der neuen Gesellschaft aufrechtzuerhalten (Lenz 40).

¹¹⁵Cathleen Calvert, Tochter eines Plantagenbesitzers, heiratet einen Yankee und wird danach als völlig verwahrlost beschrieben (*Gone With the Wind* 712).

Doch die Adressaten seiner Rede sind blind für die Geschehnisse und glauben weiterhin:

[...] England was coming in to help the Confederacy win the war, because the English mills were standing idle for want of Southern cotton. And naturally the British aristocracy sympathized with the Confederacy, as one aristocrat with another, against a race of dollar-lovers like the Yankees. (174)

Eine nahezu perfekte Zusammenfassung der südstaatlichen Charaktereigenschaften in diesem Zusammenhang liefert Rhett Butler, als er seinen Vater beschreibt:

He was what is pointed out as a fine old gentleman of the old school, which means that he was ignorant, thickheaded, intolerant and incapable of thinking along any lines except what other gentlemen of the old school thought. (772)

Butler ahnt den Niedergang der Plantagenkultur und vergleicht das Denken der Aristokratie zynisch mit dem der französischen Adelligen am Vorabend der Revolution: „I imagine the French aristocrats thought practically the same thing until the very moment when they climbed into the tumbrils.“ (244)

Auf die Südstaatler wartet zwar nicht die Guillotine, aber sie rasen blind vor Arroganz und Ignoranz in den Bürgerkrieg und tragen, genau wie die irische *Ascendancy*, so zu ihrer eigenen Zerstörung bei. Einsicht stellt sich erst ein, als es schon zu spät ist und die Logik des Krieges unaufhaltsam wird. Ashley Wilkes stellt dann resigniert fest:

We should have paid heed to cynics like Butler who knew, instead of statesmen who felt – and talked. He said, in effect, that the South had nothing with which to wage war but cotton and arrogance. Our cotton is worthless and what he called arrogance is all that is left. (216)

Später im Roman stellt er dann noch fest: „Unfortunately, we Southerners did think we were gods.“ (527)¹¹⁶ Diese Einsicht spricht eigentlich für ihn, doch er zieht daraus keinen Nutzen, denn seine Welt,

¹¹⁶Zum südstaatlichen Selbstverständnis vgl. auch Stribling, *Unfinished Cathedral* 46-47 und Tate, *The Fathers* 235.

[...] die Welt der Musik und der Bücher, läßt sich vollständig nur in der alten Tradition verwirklichen, denn Georgia nach dem Krieg verlangt nach Menschen, die umdenken und eine neue Ordnung schaffen können. An dieser Aufgabe zerbricht Ashley – geistig, wenn auch nicht körperlich. (Lenz 40)

So entspricht Ashleys Denken auch am Ende des Romans noch immer dem Zustand, den es schon am Anfang hatte und der stellvertretend für die meisten Südstaatler in *Gone With the Wind* gilt:

For Ashley was born of a line of men who used their leisure for thinking, not doing, for spinning brightly colored dreams that had in them no touch of reality. He moved in an inner world that was more beautiful than Georgia and came back to reality with reluctance. (28)

Ashley kann sich mit den neuen Verhältnissen nicht arrangieren und zerbricht an ihnen.

Ähnlich ergeht es Fontaine Allard, der den Typus des Plantagenbesitzers in Caroline Gordons *None Shall Look Back* vertritt. Für ihn ist die Realität derartig unfassbar, dass er angesichts der geänderten Lebensumstände regelrecht handlungsunfähig wird, was sich bei ihm – gesteigert zum Extrem – sogar körperlich bemerkbar macht: Als die Yankee-Soldaten sein Haus überfallen und niederbrennen, ist er paralysiert und erleidet schließlich einen Schlaganfall durch den Schock.

'The gallery,' she said dully, 'they set it on fire when they burned those feather beds.' [...] In the front parlor Fontaine Allard still sat stiffly on the sofa. She ran up to him, shook his arm. 'Font, come. I think the house is on fire.' He rose. In the instant's glimpse she had of his face she thought that his eyes looked fixed, but he walked obediently into the hall. She looked about her wildly, took up a book from a table, snatched a picture from the wall, then she saw him standing uncertainly in the hall. She went to him, caught his arm and pressed with him through the throng of negroes and soldiers out into the yard.

[...] She touched Cally's arm. 'The old house,' she said quietly, 'the original old log house. See it burn.'

Cally did not answer. She was looking at her father. One of the men had taken hold of a marble-topped table and was dragging it farther away from the heat. Fontaine Allard saw him and went forward. He had picked up one end of the table when he turned a bewildered face, said something indistinct that sounded like 'My child,' then fell face downward. His wife heard his head strike the marble slab and ran toward him. (157-159)

Der Krieg, von den Südstaaten heraufbeschworen, erscheint nun wie ein Geist, den man rief und dann nicht mehr los wurde. Man ist in keiner Weise vorbereitet auf die Konsequenzen, was erneut die Richtigkeit der These vom fehlenden Realitätssinn der Südstaatler unterstreicht. Ashley Brown bemerkt sehr zutreffend: „The War exists as something beyond any individual's comprehension, an action almost beyond control.“ (Brown 482) Zu Fontaine Allard im besonderen stellt er fest: „If he is an admirable representative of a tradition of landed society, he is remarkable for the lack of conscious effort which might seem necessary for that tradition to operate.“ (Brown 484)

Er stellt damit die Verbindung zu den Rackrents, Predevilles und Naylor aus Irland her, die genauso daran kranken, ihre Traditionen nicht mehr an die geänderten sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse anpassen zu können und durch Verantwortungslosigkeit und Ignoranz den Verfall ihrer Traditionen beschleunigen und so zur eigenen Zerstörung beitragen.

Diese fatale Handlungsunfähigkeit findet sich auch bei den Protagonisten in William Faulkners Werken. Will Varner, der alte Großgrundbesitzer aus der Snopes-Trilogie *The Hamlet*, *The Town* und *The Mansion* ist ähnlich wie Fontaine Allard bewegungsunfähig, als Flem Snopes, der die neue kapitalistische Schicht verkörpert (und den sich Varner, wiederum als Anzeichen der selbstzerstörerischen Kräfte, selbst ins Haus geholt hat), von ihm in seinem eigenen Laden verlangt, den Tabak zu bezahlen, den er benötigt (*The Hamlet* 54).

Handlungsunfähigkeit zeigt sich auch in der Flucht in die Krankheit, die die hypochondrisch veranlagte¹¹⁷ Mrs Compson unternimmt. Immer wieder ihre gute Herkunft betonend und den Verfall der Compsons beklagend (*The Sound and the Fury* 109, 120, 168) zieht sie sich voller Selbstmitleid in die Krankheit zurück („it's my place to suffer for my children“, 133) und lehnt jegliche Anbindung an die Wirklichkeit ab: „'My life has been so much different from that,' Mother says. 'Thank God I don't know about such wickedness. I don't even want to know about it. I'm not like most people.'“ (155)

Franz Link bemerkt dann auch, dass „sie versucht, den Ansprüchen einer 'lady' gerecht zu werden“, aber nicht in der Lage ist, „den Anforderungen des Lebens in der Gegenwart zu begegnen“ (Link 185). Gleiches gilt für ihren Mann, Jason Compson

¹¹⁷Vgl. Jacobs, „William Faulkner“ 148.

III., der zwar gelehrter Jurist ist, aber wie Sir Condy Rackrent auch ein „drunkard selling off bits of his patrimony until nothing is left except the house and grounds“ (Jacobs, „William Faulkner“ 148). Auch ihm gelingt es nicht, über den Schatten der Realitätsfeindlichkeit zu springen, den Quentin, sein Sohn, in einem Akt angedeuteter Selbstzerstörung, sogar mit Füßen tritt („I walked upon my shadow, tramping it into the dappled shade of trees again“, *The Sound and the Fury* 73). Dieser subtile Hinweis deutet darauf hin, dass Quentin den letzten Rest seiner Herkunft zerstören will.

Quentins Bestreben, seinem Vater weiszumachen, er habe mit seiner Schwester Caddy Inzest begangen (90), ist für O'Donnell der Versuch, dem Niedergang der Familie tragische Züge abzugewinnen: „[Quentin] is trying to transform meaningless degeneracy into significant doom.“ (O'Donnell 289) O'Donnell irrt hier, denn weder ist die Degeneriertheit bedeutungslos, noch ist der Niedergang rein schicksalhaft. Er übersieht die schuldhafte Verstrickung und Selbstzerstörung, die sich immer wieder am Text belegen lassen. Faulkners Beschreibungen des Niedergangs sind – ebensowenig wie die der anderen Autoren – keinesfalls nur als individuelle Schicksale zu werten, sondern als Spiegelbild der südstaatlichen Gesellschaft zwischen 1861 und etwa 1930. Die Degeneration der Familien und der Verfall ihrer Statussymbole, der großen Häuser, sind höchstens durch den Krieg schicksalhaft beeinflusst, tragen aber in weit höherem Maße das Zeichen der Selbstverschuldung, weil man die Zeitenwende verpasste und immer noch alten Werten und Ritualen nachhing.

Ein gutes Beispiel dafür findet sich in Allen Tates Roman *The Fathers*. „Less a personality than a role, Major Buchan presides over an exquisite static world [...]“ (106), charakterisiert Richard H. King den Repräsentanten des Old South und bemerkt auch zutreffend: „In the world of Lewis Buchan time has been frozen, almost abolished, and replaced by the presence of tradition“ (King 107). Diese Tradition, die mit der Realität nichts gemeinsam hat, manifestiert sich am deutlichsten in einem Turnier, das die Plantagenbesitzer der Umgebung austragen. Schon die Einladung (32) könnte ihrem Stil nach aus dem 18. Jahrhundert stammen. Das Turnier selbst hat mittelalterliche Züge: Die Reiter müssen mit einer Lanze einen Ring treffen (61), ein Herold kündigt den Beginn an (ebd.), worauf die Teilnehmer die „Parade of Chivalry“ (62) beginnen.¹¹⁸ Für Lacy Buchan, den Erzähler und Sohn von Major Buchan, sind

¹¹⁸Vgl. Sullivan, „*The Fathers and the Failure of Tradition*“ 762.

die Teilnehmer „antic people“ (70), doch die präziseste Charakterisierung liefert sein Cousin John:

'Your pa is still living before he was born – in 1789. He thinks the government is a group of high-minded gentlemen who are trying to yield every thing to one another. Damn it, Lacy, it's just men like your pa who are the glory of the Old Dominion, and the surest proof of her greatness, that are going to ruin us. They can't understand that reason and moderation haven't anything to do with the crisis. They won't let themselves see what's going on. Aye God, they'll see when Federal troops march through the State on the way to South Carolina!' (124)¹¹⁹

Die Richtigkeit dieser Ansicht zeigt sich schon wenig später (126, 176). Major Buchan sieht sich und seine Tradition in einem zeitlosen Vakuum (King 107), und darin liegt seine fatale Schwäche: Er kann sich und seine Welt nicht als historisch, d. h. als vergänglich, begreifen. Diese Ignoranz trägt in weit höherem Maße zum Niedergang der Buchans bei als die von Schwiegersohn George Posey herbeigeführte neue kapitalistische und unmenschliche Wirtschaftspolitik, wie King behauptet (King 108). Ferner vermutet er: „One doubts, [...] that a deeply rooted culture would collapse so easily before the onslaught of alien forces.“ (King 109) Doch es handelt sich ja weniger um „alien forces“, als vielmehr um inhärente negative Kräfte, wie die immer wieder angeführten Beispiele für fehlenden Realitätssinn zeigen.¹²⁰

Die Parallele zu Sir Condy und Captain Jas aus *The Big House of Inver* wird bei Buchan wieder sehr deutlich. King bemerkt in einem Nachsatz: „Major Buchan has no head for business and has mismanaged his property“ (King 107) und der schon o.g. Cousin John spricht es offen aus, wenn er spöttisch fragt: „A Buchan understand business? You are all gentlemen.“ (83) Er entlarvt damit den Southern Gentleman als einen in geschäftlichen Dingen völlig unbrauchbaren Charakter. Durch seinen Selbstmord (304-305) flüchtet Major Buchan in eine „final dignity“ (Sullivan, „*The Fathers and the Failure of Tradition*“ 759), die jedoch einmal mehr Ausdruck von Selbstzerstörung ist.

„Dignity“ ist auch eine der wichtigsten Triebfedern für Miltiades Vaiden, die Hauptfigur in T.S. Striblings Alabama-Trilogie *The Forge*, *The Store* und *Unfinished*

¹¹⁹Vgl. Young xviii.

¹²⁰Paradoxerweise stellt auch King (110) wieder fest: „The fatal flaw was there from the beginning [...]“ (King 110); vgl. auch Young xviii.

Cathedral.¹²¹ Selbst Sohn eines kleinen Plantagenbesitzers, arbeitet er als Aufseher auf der Plantage der Lacefields, die die typischen südstaatlichen Großgrundbesitzer verkörpern. Miltiades, der mit der Tochter des Hauses, Drusilla, verlobt ist, kommt zwar hochdekoriert als Colonel aus dem Bürgerkrieg zurück, doch seine Braut war ihm schon zu Beginn des Krieges einen Tag vor der Hochzeit davongelaufen, und der Besitz, auf den er durch die Heirat spekuliert hatte, war von den Yankees niedergebrannt worden. Obwohl er also alles verloren hat, orientiert er sich auch nach dem Krieg immer noch an den alten Werten:

Ever since the Civil War had lost him his place as an overseer on a cotton plantation, he had desired the post and circumstance of a country gentleman. Only nowadays there were no country gentlemen. (*The Store* 2)

Miltiades was not subtle enough really to analyze what had happened to the South, but he was uneasily aware of a profound dislocation. (*The Forge* 442)

Vor allem die zweite Textstelle verdeutlicht einmal mehr den fehlenden Realitätssinn, der keine Analyse des eigenen Niedergangs zulässt (wenngleich es Miltiades im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Charakteren später gelingt, sich mit den neuen Kräften und Werten zu arrangieren, wie noch zu zeigen sein wird). Knoblett, eine Randfigur in Striblings Trilogie, führt die Realitätsfeindlichkeit sehr treffend auf eine verhängnisvolle rückwärts gewandte Sinneshaltung zurück: „You know at times I have thought that is why we die. We become more and more intricately linked with the past, until finally we drift completely into it ... and we are dead.“ (*The Store* 196)

Knoblett sieht – im Gegensatz zu den Mitgliedern der *Southern Aristocracy* – sogar die fatalen Konsequenzen einer solchen Haltung. Die südstaatlichen Aristokraten selbst ahnen bestenfalls diese verhängnisvollen Kausalitäten, so wie Miltiades' Schwester Marcia, die bei dem Vergleich der Charaktereigenschaften ihrer beiden Freunde Jerry Catlin – ein fortschrittlich denkender junger Südstaatler – und A. Gray Lacefield – der Sohn des Plantagenbesitzers – feststellt:

Even in this brief renewed contact she had had with Jerry, she received once more that impression of a reality in life which she had felt in him three years before. Now when A. Gray came back without him it was as if an illusory surface of things had taken the place of a sure, sad reality. (*The Forge* 474)

¹²¹Vgl. Dalke 25 und 30.

A. Gray gehört auch jenem „cult of unreason“ (Becker 205) an, der eine Renaissance der Pflanzeraristokratie nach dem Bürgerkrieg behindert, die aber dennoch versucht wird, wie der Lebensweg von Miltiades Vaiden beweist. Er bringt es bis zum Bankpräsidenten, hält jedoch bis zu seinem gewaltsamen Tod an den alten, anti-materialistischen Idealen fest. Die weißen Säulen der Kathedrale, die stark an die Architektur des Herrenhauses erinnern und deren Bau er finanziert, um darunter einst begraben zu werden, erschlagen ihn (*Unfinished Cathedral* 349), d. h. die Werte und Ziele, nach denen er stets gestrebt hatte, sind schließlich in fast schon zynischer Art und Weise an seinem Tod beteiligt:

The white granite columns that Miltiades has dreamed of all his life fall on him and kill him. This [...] is the real fall of the South: not at Sumter, not at Shiloh, not even at Appomattox, but when Colonel Miltiades Vaiden's cathedral crumples around him. For however much a Yankee he may have been in business dealings, the Colonel is still a Southerner at heart. He never lost hold of that dream of something beyond material acquisition, that dream of his which found its final expression in the cathedral. (Dalke 32)

Dalke unterstützt noch deutlicher die These der Selbstzerstörung, wenn sie bilanziert: „The destruction of the South is hastened by the aid of the North, but finally blame must be laid on the South itself. [...] the South as a whole, in the person of its white men, destroys itself.“ (Dalke 35)

Robert Penn Warren ist derselben Meinung: „[...] the ordinary situation is to find the descendant of the old Order contributing actively or passively to his own ruin and degradation. He is not merely a victim, and he frequently misunderstands his own tradition.“ (Warren, *Selected Essays* 64)

Neben der dargestellten Realitätsfeindlichkeit sind wie im irischen Big House-Roman Dekadenz, Snobismus, fehlende Menschlichkeit und die daraus resultierende Selbstzerstörung die herausragenden Gründe für den Niedergang und finden sich in allen, für diese Arbeit ausgewählten Romanen der Südstaaten. Der verlorene Kontakt zur Realität und der daraus folgende Eskapismus in eine Traumwelt¹²² zeigen sich besonders augenfällig im Konflikt der alten Werte und Traditionen mit den neuen, pragmatisch und materialistisch orientierten Vorstellungen.

¹²²Vgl. Warren, *Selected Essays* 63-64.

Margaret Mitchell liefert eine Menge Beispiele für dieses dekadente Verhalten der Südstaatengesellschaft, die schon vor dem Bürgerkrieg ein Benehmen an den Tag legt, das ihren Niedergang antizipiert, denn es wird beschrieben, wie sie mit „casual grace“ ein Vermögen aufs Spiel setzt: „risking [...] a plantation or a slave on the turn of a card and writing off their losses with careless good humour and no more ado than when they scattered pennies to piccaninnies.“ (*Gone With the Wind* 47) Der Bürgerkrieg verstärkt diese Haltung, die es vorzieht, Luxusgüter zu importieren, statt dringend benötigte Waren zu produzieren (238). Wie die Naylor in *The Last September* sitzen die Aristokraten in *Gone With the Wind* auf einem Vulkan, der jederzeit eruptieren kann, doch diese Möglichkeit wird ignoriert (330-331) und man betrachtet diese fatale Situation als belustigende Unterhaltung: „Scarlett and many other Ladies sat on the flat roofs of stores, shaded by their tiny parasols, and watched the fighting on the day of the battle of Atlanta.“ (325)

Auch William Faulkners Charaktere kennzeichnet ein Hang zur Dekadenz.¹²³ Quentin Compson und seine Schwester Caddy halten sich scheinbar spielerisch gegenseitig ein Messer an die Kehle. Eine Szene, die man als dekadentes Spiel mit dem Tod sehen könnte und die dann die Degeneration der Familie belegen würde (*The Sound and the Fury* 92). Diese ist bei den Varners ganz offenkundig. Tochter Eula lernt erst sehr spät laufen, lässt sich tragen und scheint kein Lebensziel zu haben: „It was rather as though, even in infancy, she already knew there was nowhere she wanted to go, nothing new or novel at the end of any progression, one place like another anywhere and everywhere!“ (*The Hamlet* 95)

Während ihre Eltern zwar immer noch eine patriarchalische Stellung in Frenchman's Bend einnehmen, zeugen ihre Ideale und Zukunftsvorstellungen für ihre Tochter von Degeneration und Verantwortungslosigkeit¹²⁴:

[...] All we want anyway is to keep her out of trouble until she gets old enough to sleep with a man without getting me and him both arrested. Then you can marry her off. Maybe you can even find a husband that will keep Jody out of the poorhouse too. Then we will give them the house and store and the whole shebang and me and you will go to that world's fair they are talking about having in Saint Louis, and if we like it by God we will buy a tent and settle down there.' (*The Hamlet* 98)

¹²³Vgl. Beach 128.

¹²⁴Vgl. dazu auch *The Hamlet* 140.

In Irland paarte sich die Dekadenz der Naylor mit Snobismus, einem Verhalten, das sich besonders deutlich bei T. S. Striblings Charakteren findet. Für die Vaidens ist niemand als Heiratskandidat gut genug – „For the last ten or fifteen years now, for a Vaiden to marry anybody at all was to set a pearl in the snout of a swine“ (*The Forge* 114) – eine Arroganz, die besonders schwer wiegt, da sie selbst auch nicht zu den vornehmsten Familien gehören.

Zu diesem Snobismus auf persönlicher bzw. sozialer Ebene gesellt sich der im politischen Bereich, den Lacy Buchan verkörpert:

[...] it was my distinct impression until manhood and education effaced it, that God was a Virginian who had created the world in his own image. It followed that the government was ours too. That was the illusion of a boy, but men felt it too. (*The Fathers* 129)

Defizite im emotionalen Bereich verhindern auch im amerikanischen Süden, dass zumindest in dieser Hinsicht der Niedergang aufgehalten werden kann:

It is a failure of love that brings down the Compsons in *The Sound and the Fury*: the father's love for his children does not include firm moral precepts; the mother's love is only for herself; Quentin's love for his sister is self-love for an abstract concept of Compson honor; Caddy seeks love in sexual promiscuity; Jason survives without love, but at the price of all for which the name Compson has stood. (Rubin, „Chronicles of Yoknapatawpha“ 63)

Was Rubin hier für Faulkners Charaktere feststellt, gilt auch für die von T. S. Stribling. Miltiades Vaiden verlässt Drusilla, weil er erkennt, dass im neuen Süden die Macht vom Handel ausgeht und er sich deshalb bessere Chancen durch die Heirat mit Ponny BeShears ausrechnet (*The Forge* 510-511).

Ähnlich handelt sein Neffe Jerry Catlin. Er verlobt sich mit Aurelia nur, weil er die zweite Frau seines Onkels – Sydna, Drusillas Tochter – die er liebt, nicht bekommen kann, denn das würde seine Loyalität zu Miltiades, zur Kirche und zu seinem Beruf (er ist Priester) untergraben (*Unfinished Cathedral* 229):

Jerry's relationships with women, like those of his Uncle Milt, function on three distinct levels: those of courtship, intercourse, and marriage. These three levels operate in the novels in that order of intensity. To reverse them: marriage, as illustrated by the rather lackluster liaisons of Milt and Ponny, Milt and Sydna, and Jerry and Aurelia, represents the weakest kind of relationship between men and women. (Dalke 27)

Dalkes Argumentationsbasis legt noch eine weitere Parallele zwischen Jerry und Miltiades frei. Genau wie einst sein Onkel die Mulattin Gracie missbrauchte (*The Forge* 161), nachdem ihm die Braut weggelaufen war (*The Forge* 147), ertränkt Jerry seinen Kummer über die Zurückweisung durch Sydna dadurch, daß er ein schwarzes Mädchen (Pammy Lee) vergewaltigt (*The Store* 310). „The relationships that consist only of the sexual act – those between Miltiades and Gracie, Jerry and Pammy Lee – are more important than the marriages“, stellt Dalke (27-28) fest und manifestiert die These, dass ein Defizit an echten Gefühlen besteht und diese Tatsache den Niedergang beschleunigt, da der Aristokratie somit die soziale und persönliche Komponente fehlt.

Echte Bindungen fehlen auch bei der Familie von George Posey, die im Gegensatz zu George durchaus keine Parvenus sind. Sie befinden sich vielmehr selbst im Stadium des Verfalls, weswegen sich George von ihnen abkehrt. Außerdem verkauft er seinen eigenen Halbbruder, den Schwarzen Yellow Jim, da dieser „liquid capital“ (*The Fathers* 54) für ihn ist.

George Posey ist ein Mann der Dunkelheit (Pirie 90), und das Zentrum der Dunkelheit, des Abgrunds, aus dem er kommt, ist sein mysteriöses und düsteres Elternhaus in Georgetown. Explizite Bezüge zu Poes „The Fall of the House of Usher“ verweisen darauf, dass ein Haus durchaus die Projektion der Persönlichkeit sein kann (*The Fathers* 178). Major Buchans Welt hängt von vielen persönlichen Bindungen und Beziehungen ab: Pleasant Hill ist in den Anfangsszenen ein Ort der Begegnung. Das Haus der Poseys dagegen ist eine Welt der Isolation, so abgeschnitten von der Umgebung, dass Lacy Probleme hat, überhaupt einen Eingang zu dieser Welt von verschlossenen Räumen zu finden, „in which the social acts became privacies: the family never dined together, and while I was there [...] Susan, Jane and I sat at great distances from one another at the long walnut table“ (*The Fathers* 182).

Doch auch der Major ist nicht frei von den typischen Verfallscharakteristika, die hier besprochen wurden, denn, wie Daniel Singal richtig bemerkt: „Never does the major display the least emotion; never does he lose his dignity or fail to project an air of self-certainty“ (*The War Within* 256).

3.2 Der Konflikt zwischen alten und neuen Wertvorstellungen und Traditionen

3.2.1 Die Persistenz der alten Werte

Die irische Vorlage liefert auch bei diesem Aspekt die schon eingehend analysierte Grundlage: Sir Condry (*Castle Rackrent*), der die Zeichen der Zeit nicht erkennt, Shibby Pindy (*The Big House of Inver*), die eine schon verfallene Familientradition mit den alten, untauglichen Elementen wieder aufbauen will, und die Naylor (s) (*The Last September*), die an ihren Traditionen festhalten wollen und die Änderungen (Unabhängigkeitsbestrebungen, Bürgerkrieg) schlichtweg ignorieren:

[...] most of the descendants of the old order are in various ways incompetent. For one thing, in so far as they carry over into the new world the code of behavior prescribed by the old world, some sense of honor and honesty [...]. (Warren, *Selected Essays* 63)

Robert Penn Warren könnte Stuart und Brent Tarleton vor Augen gehabt haben, für die noch zu Ausbruch des Bürgerkriegs gilt: „[...] raising good cotton, riding well, shooting straight, dancing lightly, squiring the ladies with elegance and carrying one's liquor like a gentleman were the things that mattered“ (*Gone With the Wind* 6).

Die Parallelen zu Sir Condry und Captain Jas drängen sich förmlich auf. Ein dubioser Ehrenkodex und „Southern chivalry“ (*Gone With the Wind* 187) gehören auch nach dem verlorenen Krieg noch zu den Leitgedanken, scheinen eine Art Strohalm für die geschlagenen Aristokraten zu sein.

Noch im März 1884, in einer Rede vor der „Mississippi Legislature“ in Jackson, Mississippi betont der ehemalige Präsident der Confederate States of America, Jefferson Davis, dass er seine damaligen Entscheidungen nicht bereue und jederzeit noch einmal so wie 1861 handeln und entscheiden würde. Er fährt fort:

No one is the arbiter of his own fate. The people of the Confederate States did more in proportion to their numbers and means than was ever achieved by any in the world's history. [...] Let them leave to their children and children's children the grand example of never swerving from the path of duty [...] never question or teach your children to desecrate the memory of the dead by admitting that their brothers were wrong in the effort to maintain the sovereignty, freedom and independence which was their inalienable birthright – remembering

that the coming generations are the children of the heroic mothers whose devotion to our cause in its darkest hour sustained the strong and strengthened the weak, I cannot believe that the cause for which our sacrifices were made can ever be lost [...]. (Davis 429)

Die literarische Verarbeitung findet sich dann im oben erwähnten Roman von Mitchell. Die folgende Textstelle klingt wie eine Antwort auf Davis' Forderungen:

Everything in their world had changed but the old forms. The old usages went on, must go on, for the forms were all that were left to them. They were holding tightly to the things they knew best and loved best in the old days, the leisured manners, the courtesy, the pleasant casualness in human contacts, and, most of all the protecting attitude of the men toward their women. (*Gone With the Wind* 609)

Der hier von Margaret Mitchell fast wehmütig beschriebene Eskapismus ist den wenigsten bewusst. Einmal mehr hält der Parvenu Rhett Butler den Südstaatlern den Spiegel vor, wenn er feststellt: „our Southern way of living is as antiquated as the feudal system of the Middle Ages“ (243).

George Posey, Butlers Pendant in *The Fathers* drückt seine Verachtung noch drastischer aus: „They do nothing but die and marry and think about the honor of Virginia“ (107) und fällt damit ein Urteil, das auch noch Jahrzehnte später für die Abkömmlinge der Pflanzeraristokratie gilt, die William Faulkner in seinen Romanen beschreibt. Sogar Jason Compson IV, der einzige überlebensfähige, weil pragmatisch denkende Compson, ist noch stolz auf die alten Traditionen: „I says my people owned slaves here when you all were running little shirt tail country stores and farming land no nigger would look at on shares.“ (*The Sound and the Fury* 143)

Ein Extrembeispiel liefert Benjy, der zu brüllen beginnt, wenn man ihn – abweichend von der sonst üblichen Gewohnheit – links am Konföderiertendenkmal vorbeifährt (*The Sound and the Fury* 190-191). Ironischerweise erträgt noch nicht einmal er eine neue, ungewohnte Ordnung und wird damit zum Vertreter der alten Ordnung, der überlieferten Traditionen, der Aristokratie. Es lässt sich also sogar folgern, dass Benjys Idiotie (bzw. Degeneriertheit) ein Merkmal für die alte Herrschaftsschicht ist, womit Faulkner ein vernichtendes Urteil über die Südstaatenaristokratie gesprochen hätte.¹²⁵

¹²⁵Vgl. England 234.

Will Varner, der Patriarch aus Faulkners Snopes-Trilogie, pflegt den Lebensstil der alten Pflanzer und verbringt mit Vorliebe seine Mußestunden auf der Veranda eines im Bürgerkrieg zerstörten Herrenhauses:

[...] Varner would sit there chewing his tobacco or smoking his cob pipe, with a brusque word for passers cheerful enough but inviting no company, against his background of fallen baronial splendor. [...] 'I like to sit here. I'm trying to find out what it must have felt like to be the fool that would need all this' – he did not move, he did not so much as indicate with his head the rise of old brick and tangled walks topped by the columned ruin behind him – 'just to eat and sleep in.' (*The Hamlet* 6)

Varners Überheblichkeit wird zur bitteren Selbstironie, denn der „fool“ ist er selbst, wenn er versucht, den damaligen Lebensstil zu kopieren.

Überheblichkeit kennzeichnet auch die Gespräche von Major Crowninshield, der Miltiades Vaiden in T. S. Striblings Romantrilogie die Braut „ausspannte“. Für ihn haben die Südstaaten gegenüber dem Norden einen kulturellen Vorsprung:

'The North is concerned mainly with gaining a livelihood; the South is trying to mold something out of life itself. We try to make it beautiful and courteous; we try to live gracefully; we try to talk well. Do you know cultivated conversation has never been practised anywhere in the world except when supported by slavery or its equivalent?' [...]

'Because good conversation requires leisure, politeness, impersonality, uncommerciality, and acute observation. To possess slaves gives one those qualifications..[...]' (*The Forge* 83)

Auch hier findet sich eine unbewusste Selbstironie, denn gerade das Sklavensystem ist in hohem Maße am Untergang der Südstaatenkultur beteiligt und Crowninshields Ästhetizismus erweist sich als wenig schlagkräftige Waffe im Kampf um die Aufrechterhaltung der alten Traditionen.¹²⁶

Ein weniger selbstironisches, sondern eher entlarvendes Beispiel für die Persistenz der alten Werte mag abschließend eine Anekdote liefern, die zeigt, dass auch Faulkner unter deren Einfluss stand und eine ambigue Haltung einnahm. In einem berühmten Interview von 1956 mit dem *Sunday Times*-Reporter Russel Howe lässt ein offenbar

¹²⁶Für eine eingehendere Analyse des südstaatlichen Selbstverständnisses als Cavalier sei hier auf James C. Cobbs Werk *Away Down South. A History of Southern Identity* (2005) verwiesen.

unter Alkoholeinfluss stehender Faulkner sich zum Thema Rassenintegration – der er eigentlich positiv gegenüberstand – zu der Aussage hinreißen:

As long as there's a middle road, all right, I'll be on it. But if it came to fighting I'd fight for Mississippi against the United States even if it meant going out into the street and shooting Negroes ... I will go on saying that the Southerners are wrong and that their position is untenable, but if I have to make the same choice Robert E. Lee made then I'll make it.
(Brodsky 119)

3.2.2 Sklaverei und Inzest

Die Sklaverei ist die Ur-Sünde des Südens. Sie führte zum Bürgerkrieg und dieser trug zum Niedergang der südstaatlichen Kultur bei, was man allerdings so nicht einsehen wollte: „In general, white southerners felt that the original secession had been morally and legally justified and that God was on their side. They refused to see slavery as the central issue, since several noted biblical figures had practiced the same.“ (Quinlan 241) Und selbst nach der offiziellen Gleichstellung der Schwarzen waren die Probleme nicht aus der Welt geschafft. Man erinnere sich nur an die *Black Codes* oder die Gründe, die zur Civil Rights Bewegung führten und an die Ermordung Martin Luther Kings. So darf es nicht verwundern, dass auch ein anerkannter Wissenschaftler wie Ulrich B. Phillips sich nicht von dieser Einstellung freimachen kann und noch 1910 vorschlägt und damit quasi eine Fortsetzung der Sklaverei verlangt:

[...] wherever there is a large element of the population deficient in industrial talents and economic motives, as a great number of the southern Negroes still are, it is desirable for the sake of order and general prosperity that the inefficient and unstable element be provided with firm control and skilled management. (Phillips, „Decadence“ 40)

Die generelle Haltung gegenüber den Afro-Amerikanern, die häufig aus der Sklaverei resultierende Rassenvermischung und der Bruch des Inzest-Tabus dienen der hier zugrundegelegten Literatur als Anzeichen und Ursachen für den Niedergang der Südstaaten-Kultur. Am stärksten manifestieren sich diese in Faulkners *The Sound and the Fury*¹²⁷ und Striplings Alabama-Trilogie.

¹²⁷Das Inzest-Thema in *Absalom, Absalom!* wird wie der gesamte Roman gesondert besprochen.

Der Ausspruch „The Southern Gentleman has always thought with compassion about his colored folks“ (England 225) mag – auch wenn er von 1957 stammt – in unsere Vorstellung von Sklavenhaltung nicht ganz hineinpassen, doch ist es durchaus erwiesen, dass das Leben eines Sklaven nicht nur aus unmenschlichen Arbeitsbedingungen und Peitschenhieben bestand, selbst wenn man die romantisierende Tendenz der Südstaaten-Literatur in Rechnung stellt. Viele Plantagenbesitzer wurden auch in ihrem Verhalten gegenüber den Sklaven ihrem patriarchalischen Anspruch gerecht. Um so unangenehmer fällt Jason Compson auf, der seinen schwarzen Bediensteten nur mit Arroganz und Hass entgegentritt. „Jason hates colored people with an active, wicked vengeance“, bemerkt Kenneth England (220) und führt aus, wie sehr Jasons Verhalten zum Verfall der Compsons beiträgt:

Dilsey, who has nursed, comforted, and cooked for the Compsons all her life and who has really been almost absorbed into the family, receives only hard words and malice from Jason. [...] Jason does everything he can to make life difficult for her even though he is afraid of her. He makes even the cooking and serving of meals difficult for no reason other than that he desires to give trouble to Dilsey, who already has almost more to do than she can attend to. (ebd.)

Englands Interpretation verdeutlicht, wie wenig Sinn und Zweck in Jasons hasserfülltem Verhalten steckt. Es ist völlig ungerichtet und hat als Zielscheibe lediglich die Farbigen, die als seine Bediensteten von ihm abhängig sind, die er jedoch mit Verachtung straft und völlig verantwortungslos behandelt.

Die Episode, in der er den jungen Schwarzen Luster, der sich um Benjy kümmert, quält, indem er zwei für ihn wertlose Karten für eine Show verbrennt, anstatt sie Luster zu schenken, der die von ihm verlangten 50 Cents nicht hat (*Sound and the Fury* 152-153), verdeutlicht die Sinnlosigkeit seines Hasses. Jason hasst um des Hassens willen bzw. weil er sonst niemanden hassen kann, weil er niemandem gegenüber Macht hat. Sieht man Hass objektiv als zweckgerichtete, z. T. durchaus erklärbare Gefühlsregung, so muss man feststellen, dass Jasons Hass die Degeneration dieses Gefühls verkörpert, denn es gibt für ihn keinen Grund zu hassen.

Die Weißen in Striblings Roman-Trilogie können dagegen schon eher Gründe für ihre feindselige Haltung benennen. Sie fürchten nach dem verlorenen Bürgerkrieg nicht nur die eigene Macht zu verlieren, sondern noch mehr – unter dem Einfluss der

siegreichen Nordstaaten – den Aufstieg der Schwarzen in die herrschende Klasse. Nichts anderes als diese Angst motiviert den Anwalt Ashton zu seiner flammenden, scheinbar so selbstbewussten Rede vor Gericht im Prozeß um Polycarp Vaiden, den der Schwarze Lump Mowbray wegen Körperverletzung angeklagt hatte. Er verteidigt die „Formalität“ der Rassenunterschiede.

'These formalities, sir, are not a superficial matter of word or gesture; they look to the most intimate mental processes of the actors. Upon them have depended in the past and will depend in the future, that dignity of port, that purity of breed, that aristocracy of thought which have until the fatal hour of Sumter, made the South the directress of this nation.

'It is impossible, your honor, for the Northern people, in a section of our Country where only one class obtains, to realize in the remotest degree the supreme necessity of maintaining the minutiae of the difference in rank and rate. This instinct is not a reasoned part of the Southern mind, it supersedes and conditions that reasoning. Some sort of caste system has been the condition of every great civilisation under the sun, and only the Northern States of America, where historic chance has by accident grafted only one caste, could dream that human worth and culture could spring from any other shoot [...]. (*The Forge* 416-417)

Gerade diese maßlose, anmaßende Arroganz und Großmäuligkeit zeigt die Schwäche und Degeneration der alten Südstaatenaristokratie. Sie bellen, aber sie beißen nicht mehr. Ihre Arroganz wird zum Schwanengesang einer überkommenen Gesellschaftsstruktur, die am Abgrund steht, aber nicht bereit ist, auch nur eine Handbreit von ihrem Standpunkt abzurücken. Sie ähneln dem Wanderer, der nachts im dunklen Wald pfeift, um sich Mut zu machen, wenn etwa der alte Plantagenbesitzer Lacefield meint: „Of all mad doctrines, the equality of man is the most insane, and for a black animal to cast a vote because it can balance itself on two legs is political suicide [...].“ (*The Forge* 457)

Angst und Ohnmacht sprechen auch aus der scheinbar gerechten Wut des Farmers Dalrymple, der behauptet:

[...] It's the ruination of a nigger to go to school. They immejiately git too edjercated to work. If there's anything that gits my dander up, it's to see a edjercated nigger ridin' aroun', or a passel of black nigger young'uns packin' off to school when they ort to be in the fiel' pickin' cotton.' (*The Store* 108)

Indem die Weißen bei Stribling die Schwarzen nicht als gleichberechtigte Mitbürger akzeptieren, beschleunigen sie ihren eigenen Niedergang. Noch schlimmere und persönliche Konsequenzen hat in dieser Hinsicht das Verhalten der Vaiden-Familie, zu dem sich neben dem Rassismus noch der Inzest zwischen den schwarzen und weißen Geschwistern gesellt:

The Forge and *The Store*, show the Vaidens divided against themselves, as the white members of the family revolt against the racial union they themselves have initiated. At the end of both novels, the white Vaidens are forced to face up to their black children. (Dalke 33)

Am Ende von *The Forge* weist der alte Jimmy Vaiden seine schwarze Tochter Gracie zurück und stirbt in ihren Armen:

'[...] Where's Marsh?' 'She's gone, ol' Pap.'

'Lef' me, went away an' lef' me. I wanted to die in my daughter's arms.'

'Oh! Oh! Ol' Pap - you are, ol' Pap!' sobbed the woman, holding him up and looking into his ashen face.

'What do you - mean?' he gasped.

'My mammy - old Hannah, you remember - the woman you owned in South Carolina - she told Aunt Creasy I was your daughter.'

The old man made a great exertion, put up a hand and pushed away the face of the woman who held him. 'You - nigger,' he panted, 'lay me down - lay me back down - in the dirt -'

(*The Forge* 524-525)

Er stirbt im Schmutz, weil er es ablehnt, seine farbigen Nachkommen zu akzeptieren. Sein Sohn Miltiades kämpft mit demselben Problem in den zwei weiteren Bänden der Trilogie. Zuerst erschießt er beinahe einen kleinen schwarzen Jungen, der seinen Namen (Miltiades Vaiden Moseley) trägt (*The Store* 150). Dann verhindert er, dass Gracies Sohn Toussaint – von dem er nicht weiß, dass er auch sein Sohn ist, den Gracie nach ihrer Vergewaltigung durch ihren Halbbruder Milt (*The Forge* 161) von diesem bekam – von seinem Wahlrecht Gebrauch macht: Er behauptet, Toussaints Vater sei ein Sklave gewesen (*The Store* 250). Als er schließlich von seiner Vaterschaft erfährt, versucht er vergeblich, seinen Sohn vor der Lynchjustiz zu bewahren (*The Store* 568).

Auch in *Unfinished Cathedral* ist Miltiades nicht vor den Schatten der Vergangenheit sicher. Sein Neffe Jerry übergibt einen vagabundierenden, schwarzen Jungen der

Polizei (*Unfinished Cathedral* 9), der sich als Miltiades' Urenkel James Vaide Hodige herausstellt (*Unfinished Cathedral* 180). Die greise Gracie sucht Milt deshalb auf, macht ihm klar, dass auch sie und ihre Nachkommen Vaidens sind und rechtfertigt somit das Verlangen des kleinen James, seine Vorfahren zu sehen:

'Why in God's name did you let your damned grandson come down here, Gracie?' cried the old white man in extreme exasperation.

'I didn't ... he ran away ... he wanted to see ... I had told him so much about you all.'

'Why didn't you tell him about his colored relations? ... My God, are the white Vaidens ...'

The withered old quadroon pointed a scornful finger at the man. 'Colored relations! What colored relations? I was born to my mother, old Hannah, long after Old Pap sold off her husband Jericho! I'm not white for nothing! Aunt Creasy told me long ago that my father was Old Pap, the same as yours! Toussaint, the son I had by you, was nothing but a Vaiden on both sides. The child Lucy had by Toussaint, the son you hanged, I named Marcia; and Marcia's boy you're holding in jail this minute is named James Vaiden Hodige. Who would my grandchild come back to see except white people, Miltiades?' (*Unfinished Cathedral* 180)

Miltiades reagiert mit der typischen Arroganz des weißen Mannes (*Unfinished Cathedral* 181), aber diesmal versucht er wenigstens Verantwortung für seine farbigen Nachkommen zu zeigen, indem er James entkommen lässt (191). Doch ironischerweise verursacht gerade das seinen endgültigen Niedergang, seinen Tod.

Während Miltiades diese Tat auch aus ökonomischen Gründen begeht, da seiner Meinung nach das den inhaftierten Schwarzen drohende Lynchen den momentanen wirtschaftlichen Boom von Florence gefährden könnte, macht er sich dadurch die noch immer starken konservativ-rassistischen Kreise (123) zum Feind. Diese heuern schließlich einen Mörder an, der außerdem noch private Gründe für die Tat hat (349), da Milt seinem Vater einmal geschadet hatte.

So schließt sich der Teufelskreis aus arrogantem Rassismus und inzestuösen Verstrickungen. „Niggers earned every penny of my fortune, they are going to lay every marble block of my tomb“ (331), entgegnet Milt weißen Arbeitern, die sich darüber beschwerten, dass nur Schwarze am Bau der Kathedrale beteiligt sind, und ahnt nicht, wie sehr die Schwarzen bzw. sein Verhalten ihnen gegenüber ihm zum Verhängnis werden.

Ein ebensolches Opfer seiner Geisteshaltung wird Milts Neffe Jerry Catlin. Hatte er es schon in *The Store* abgelehnt, Toussaint aus dem Gefängnis zu befreien („He's a

nigger. [...] I'll see us both in hell first!“ , *The Store* 560-561), so weigert er sich nun, einen kompetenten Anwalt für die sechs inhaftierten schwarzen Jungen (unter ihnen sein Cousin James) zu engagieren (*Unfinished Cathedral* 102). Er bezahlt diese Einstellung mit dem Tod seiner Frau und seiner Schwiegereltern, die von aufgebrauchten Schwarzen ermordet werden (379).

„[...] incest offenders are usually very troubled people unable to cope with a family life that is often disrupted and fragmented“, schreibt Constance Hill Hall (3). Was auf den ersten Blick sehr gut auf Miltiades Vaiden und sein Familienleben (zwei Ehen, eine Verlobung, eine inzestuöse Beziehung mit seiner Halbschwester) zu passen scheint, gilt in noch stärkerem Maße für Faulkners Charaktere, für die Richard H. King sogar ein „desire for incest“ (117) konstatiert. Laut C. H. Hall begreift Faulkner Inzest als Metapher für die Ur-Sünde (Hall 11, 14), die die südstaatliche Zivilisation bedroht. King schließt sich dieser Meinung an, wenn er bemerkt: „Incest is the great repetition which cancels the cultural order. It represents a move back to point zero 'out of the loud world' and to the need for a new order which is not yet at hand“ (118).

Bei Faulkner zerstört der Inzest die Ordnung aber nicht durch die oft gewaltsame Union von Halbgeschwistern verschiedener Hautfarbe, sondern beschränkt sich weitgehend auf die weiße Familie.

Hall stellt für *The Sound and the Fury* inzestuöse Tendenzen auf drei Ebenen fest: Benjy und Caddy, Quentin und Caddy sowie Jason und Caddys Tochter Quentin. Benjys Zuneigung zu Caddy geht ihrer Meinung nach weit über die normale geschwisterliche Liebe hinaus (Hall 39):

Benjy's relationship with Caddy also acquires sexual overtones through the imagery of the golf game; the words 'caddy' and 'balls' link his sister with his gelding and remind us that castration has been the traditional punishment for incest. (40)

Benjy verkörpert Stagnation, Regression und mangelnde Entwicklung, alles Charakteristika der inzestuösen Familie, die sich ja nicht fortpflanzen darf, bzw. nur geschädigte Nachkommen erzeugt.

Hall sieht in der Verbindung von Inzest und Benjy eine deutliche Metapher für den Niedergang des Südens:

His restriction to the Compsons' grounds and his complete dependence on the family, which his condition necessitates, imply an inwardness that is often associated with incest. It is a quality that describes not only Benjy and the Compsons but the South as well – a region that, since the 1830's, had closed its ranks against any kind of external influence. In addition Benjy's shattered mind recalls the age-old biological argument against incest, the belief that the offspring of an incestuous union would be defective. This is not to say that Benjy is the result of incest, for he is not. We are reminded rather that the association of these two themes – incest and idiocy – has been widespread and of long duration, that in *The Sound and the Fury* the two themes do meet in the person of Benjy, and that they denote the same end: the demise of the Compsons. (Hall 41-42)

Hall argumentiert also, dass Inzest auch deswegen verhängnisvoll ist, weil so gut wie kein Austausch von fremdem Erbgut stattfindet, sozusagen keine Blutauffrischung vonstatten gehen kann, und sieht darin eine Parallele zur kulturellen und zivilisatorischen Isolation des Südens, die dieser durch sein reaktionäres und anachronistisches System der Sklaverei herbeigeführt hat.

Diese These wird durch die Interpretation von Quentin Compsons Verhalten gestützt. Die Grundlage für seine inzestuösen Gefühle zu seiner Schwester Caddy ist sein Narzissmus. Er fühlt sich zu ihr hingezogen, weil er sie als Reflexion seines Selbst sieht. Sein Schatten in der Tür (*The Sound and the Fury* 50) erinnert Quentin an Caddys Abbild im Spiegel: „[...] repeatedly – no fewer than six times – Caddy is pictured 'in the door'“ (Hall 42), und so lässt sich schließen, dass er jedesmal durch Caddy sich selbst sieht. Durch diese starke Ich-Bezogenheit, diese Beschränkung auf sich selbst, die sich der restlichen Welt verschließt und letztendlich wieder in Selbstzerstörung endet, wird Quentin zum Sinnbild des Niedergangs. „What Quentin seeks in his relationship with Caddy is a refuge from 'the multiplicity of conflicts of opposites', which according to Andrew Lytle, characterizes life in the fallen world“, schreibt Hall (42) und der Schluss des Romans fasst diese These eindrucksvoll zusammen: Benjy sitzt in der Kutsche hinter dem alten *weißen* Pferd, dessen Schritt mit einem „prolonged and suspended fall“ (*The Sound and the Fury* 190) verglichen wird, und klammert sich bezeichnenderweise an eine zerbrochene Narzisse (*The Sound and the Fury* 189), das Symbol des Niedergangs der Compsons und des gesamten Südens.

3.2.3 Der Verlust der Religion

Man muss an dieser Stelle fragen, ob nicht die Religion einen Halt bietet bzw. welche Rolle sie überhaupt spielt. Dass sie eine spielt, ist unstrittig, schließlich wird der Süden der USA nicht ohne Grund auch „bible belt“ genannt.

Die Religion der südstaatlichen Pflanzaristokratie ist mehrheitlich der Protestantismus der baptistischen oder methodistischen Richtung. Als gutes Beispiel für Richard M. Weavers Ansicht, der typische Südstaatler sei „an authentically religious being [with] a deep and even frightening intuition of man's radical dependence in this world“ (15), mag Striblings Old Man Jimmy Vaiden dienen, dessen religiöse Disputationen mit dem Wanderprediger Mulry die Trilogie beginnen (*The Forge* 1-13). Doch während diese Episode die Vaidens noch in religiöser Verwurzelung zeigt, präsentieren sie sich im dritten Teil der Trilogie, der in den 1920er Jahren spielt, als eine Gemeinschaft, die man nur noch formal als religiös bezeichnen kann.¹²⁸

Jerry Catlin, Miltiades' Neffe, ist mittlerweile ein Methodisten-Pfarrer geworden, doch ihn, der zurück nach Florence, der Heimat der Vaidens, berufen wurde, zeichnen ebensowenig wie seine Kollegen geistliche Ideale und Zurückgezogenheit aus. Stribling beschreibt die Führungsspitze der methodistischen Gemeinde vielmehr als materialistische Clique, die nur darauf bedacht ist, noch größere Kirchen zu bauen und für sich selbst noch lukrativere Engagements auszuhandeln.

Dr. Blankenship, dem Jerry als Assistent dient, lässt im Einvernehmen mit Miltiades und nach dessen Plänen eine noch größere Kathedrale bauen (*Unfinished Cathedral* 16). Beide werden dabei kaum von religiösen Gefühlen geleitet. Milt will sich damit ein Denkmal setzen, in dem er einst begraben werden möchte, Blankenship will den wirtschaftlichen Boom ausnutzen. Er ist so in die materialistischen Prioritäten verstrickt, dass geistliche und moralische Werte völlig in den Hintergrund treten. Er ist:

[...] the go-getting pastor of the town's Methodist church, a bosom friend to realtors, and an ardent booster who eagerly responds to Florence's frenzied real-estate boom by spearheading the construction of a vast nonsectarian cathedral [...]. (Piacentino, „Babbitry Southern Style“ 37)

¹²⁸Vgl. Dalke 28-29.

Seine Kathedrale soll dann bezeichnenderweise auch eher den weltlichen, materiellen und sozialen Bedürfnissen der Gemeinde dienen. Obwohl er sie als „designed to minister to the Body, Brain, and Soul“ (*Unfinished Cathedral* 84) bezeichnet, wirkt sie nach seinen Plänen eher wie eine soziale Begegnungs- und Vergnügungsstätte mit vielen Freizeitmöglichkeiten, denn es gibt:

[...] restaurants, kitchens, cold storage, game rooms, library, children's library, moving-picture room, basketball court, gymnasium, running track, laundry, billiard room, lecture rooms, and, of course, on the first floor, the main auditorium and chapels. On the second, third, and fourth floors, additional auditoriums equipped with loudspeakers were designed to accommodate overflow congregations. (*Unfinished Cathedral* 84)

Völlig zu Recht bemerkt daher W. J. Cash:

[...] it was now almost impossible as in the North to distinguish the minister from any other business executive bent on pleasing his board of directors and hanging up a record as a go-getter and a builder, or to distinguish the institutions itself from another factory or Rotary club. (Cash 298)

Als Illustration mögen die Hinweise von Dr. Blankenship dienen, die er Jerry mit auf den Weg zu einer Versammlung von Grundstücksmaklern gibt, wo er Geld für die Kathedrale eintreiben soll.

'Now, any minister can get a check, but to get a drawing account - I mean checks when you are not there to ask for them - you've got to sell them something they need and want.' [...]

'First, of course, it's a Tri-City ... really North Alabama cathedral ... You know ... reflect honor and dignity on the future metropolis of the South ... that's the idea ... merger ... Tri-City ... North Alabama ... All Alabama ... All South ... step it up to metropolitan importance ... buildings for hundreds of thousands yet to come ... they'll get that, Jerry, a lot more quickly than you'll say it ... they're real estate men.' [...]

'And listen ... don't forget this ...' he paused an instant, 'don't forget to paint out that a great interdenominational church, such as All Souls cathedral will be, would prevent so many smaller churches having to be built here and there ... you know ... in a dozen new developments.' (*Unfinished Cathedral* 19-20)

Jerry Catlin sucht zweimal nach Enttäuschungen in Liebesdingen Zuflucht in der Religion, doch sein religiöses Ideal ist degeneriert. Seine Religion und sein Glaube

sind weltlich und gewöhnlich: „Jerry really had entered the ministry for spiritual ends of his own. These appeared more and more remote as his work progressed.“ (*Unfinished Cathedral* 86) Doch obwohl ihn deswegen zuweilen eine gewisse Traurigkeit beschleicht (*Unfinished Cathedral* 48), geht er seinen Weg konsequent zu Ende. Als er auf der Methodistenkonferenz, die eher einer Börse gleicht (*Unfinished Cathedral* 369-377), eine noch besser bezahlte Stelle als Geldeintreiber in einer anderen Gemeinde angeboten bekommt (*Unfinished Cathedral* 377), greift er nach kurzem Zögern und nochmaliger Reflexion entschlossen zu:

And Jerry remembered how this simple evangel sent out [...] to sympathize with and to try to comfort the world was the very spirit and image of what he, Jerry Catlin, once had dreamed of being. And so, Jerry suspected, lay a smothered similar dream in the heart of every minister at the Conference.

But they had all learned better. Amid the practical necessities of the world, amid schools and hospitals and churches and libraries and printeries, they had recovered from their romantic youth, they had recovered from romanticism, which another youth twenty-six years old, had started in a vast wave around the globe, from a Cross. [...]

Atkins and his delegation needed a practical financier for their endless good and necessary works. The world might possibly lay claim to a soul; no one knew, no one was sure; but it was possessed by a body.

At the next station Jerry telegraphed his acceptance. (*Unfinished Cathedral* 382-383)

Jerry, ein Geistesverwandter der alten Herrscher-Klasse, der hier glaubt den Niedergang des Südens überwunden zu haben, indem er sich zu den Jasons gesellt und nur noch an materielle Werte („body“) glaubt, repräsentiert dennoch den Verfall der südstaatlichen Kultur, denn seine protestantische Glaubensausübung musste nach Ansicht vieler den Niedergang mit sich bringen: „Since the abyss cannot be avoided, the only way it can be dealt with individually or corporately is by the kind of a completely developed sacramental system which is not available under a protestant dispensation.“ (Sullivan, „*The Fathers and the Failure of Tradition*“ 763)

Wilbur J. Cash ist dagegen anderer Ansicht. Er meint, der Süden brauche einen simplen, emotional-orientierten Glauben:

A faith to draw men together in hordes, to terrify them with Apocalyptic rhetoric, to cast them into the pit, rescue them, and at last bring them shouting into the fold of Grace. A faith, not of liturgy and prayer book, but of primitive frenzy and the blood sacrifice – often of fits and jerks

and barks. The God demanded was an anthropomorphic God – the Jehovah of the Old Testament; a God who might be seen, a God who *had* been seen. A passionate, whimsical tyrant, to be trembled before, but whose favor was the sweeter for that. A personal God, a God for the individualist, a God whose representatives were not silken priests but preachers risen from the people themselves.

What was demanded here, in other words, was the God and the faith of the Methodists and the Baptists, and the Presbyterians. (Cash 58)

Allen Tate vertritt dagegen in *I'll Take My Stand* die Meinung, dass der Süden mit dem Protestantismus eben die falsche Religion gehabt habe. Die ursprünglich agrarische Struktur des Landes wäre eher eine gute Basis für den Katholizismus gewesen:

Because the South never created a fitting religion, the social structure of the South began grievously to break down two generations after the Civil War; for the social structure depends on the economic structure and economic conviction is the secular image of religion. No nation is ever simply and unequivocally beaten in war; nor was the South. But the South shows signs of defeat, and this is due to its lack of a religion which could make her special secular system the inevitable and permanently valuable one.

We have been inferior to the Irish in this virtue, though much less than the Irish have we ever been beaten in war. (Tate, „Remarks“ 168-169)

Gerade diese letzte Bemerkung zeigt, wie sehr Tate den Katholizismus der irischen Landbevölkerung schätzt, der dieser die Kraft gab, ihre verlorenen Rechte wieder zurückzuerobern und sie vor Identitätsverlust bewahrte.

Diese z.T. verwirrenden Standpunkte zum Thema der Religion in den Südstaaten bedürfen einer klärenden Zusammenfassung und Interpretation:

Das Verhältnis der Südstaaten zu ihrer Religion gleicht einem Teufelskreis. Die bis in die zwanziger Jahre agrarische Gesellschaft des Südens hängt dem Protestantismus an, einer eher merkantilen Glaubensrichtung¹²⁹, die nicht zu dieser Gesellschaftsstruktur passt. Als sich die Verhältnisse ändern und der Süden verstärkt eine technologisch und materialistisch-orientierte Region wird, wie es Stribblings *Unfinished Cathedral* zeigt, hat er eigentlich mit dem methodistischen oder baptistischen Protestantismus die „richtige“ Religion, die dann aber wiederum nur degeneriert auftritt, wie die Analyse

¹²⁹Vgl. Sullivan, „*The Fathers and the Failure of Tradition*“ 760.

solcher Charaktere wie Jerry Catlin und Dr. Blankenship beweist und ein weiteres Bild des Verfalls zeichnet.

Diese degenerierte Religionsausübung wird dann auch zu Recht als noch schlimmer angesehen als die von Jason Compson, der jegliche religiösen Gefühle, Rituale oder Handlungen negiert (England 231) und somit zumindest eine Konsequenz beweist, die Striblings Charakteren fehlt.

3.3 Verwüstet, verfallen, niedergebrannt: äußere Anzeichen des Niedergangs

Neben den bisher genannten – oftmals psychischen – Niedergangs-Aspekten muss man feststellen, dass auch der physische Verfall der Südstaatenaristokratie, der sich zumeist in den Gebäuden und Räumlichkeiten widerspiegelt, mit dem Niedergang der irischen *Protestant Ascendancy* korreliert.

Castle Rackrent und Inver House verfallen zunehmend. Letzteres brennt schließlich, genau wie Danielstown, ab. Die Herrenhäuser des Südens machen Ähnliches durch: Tara aus *Gone With the Wind* wird von den Yankees verwüstet und gleicht in manchem sowohl Inver House als auch Danielstown (*Gone With the Wind* 607). Pleasant Hill (*The Fathers*) und die Lacefield-Plantage (*The Forge*) werden niedergebrannt und Miltiades Vaidens Vaterhaus, die kleine Plantage von Old Jimmie steht genauso zum Verkauf (*The Forge* 262) wie Castle Rackrent.

Sutpens Haus in *Absalom, Absalom!* erinnert in seinem Verfall weniger an Castle Rackrent oder die charakteristischen Herrenhäuser des Südens (abgesehen davon, dass es – wie fast alle – am Schluss in einem Akt der typischen Selbstzerstörung – denn die Brandstifterin Clytie ist auch eine Sutpen – niederbrennt), als vielmehr an Edgar Allan Poes House of Usher.¹³⁰ Poes Erzählung ist in gewisser Weise ebenfalls eine Big House-Geschichte und Richard P. Adams (142) meint sogar, Faulkners Roman hätte auch *The Fall of the House of Sutpen* heißen können¹³¹, denn Quentin Compson glaubt bei seiner Begegnung mit dem Haus einen Riss darin zu sehen (*Absalom, Absalom!* 301). Auch wenn dies nur Quintins Sichtweise in der ohnehin täuschenden Dunkelheit ist, so ist doch die Ähnlichkeit der Empfindung bei Poes Erzähler offenkundig. Dieser sieht „a barely perceptible fissure“ (140) in Ushers Haus und kann seiner Wahrnehmung ebensowenig trauen wie Quentin der seinigen. Hall spricht dann auch von „the flaw, the deep crack, that brings down the edifice at Sutpen's Hundred“ (Hall 88) und verdeutlicht die Bezüge zu Poe genauso wie Quentin es noch einmal macht, wenn er in der Retrospektive die Geschehnisse überdenkt und zu dem Schluss kommt, „Nevermore of peace. Nevermore of peace. Nevermore Nevermore Nevermore“ (*Absalom, Absalom!* 307), seine Überlegungen mit fast denselben Worten schließend

¹³⁰Vgl. Cowley, „Poe in Mississippi“ 115 und Polk, der in diesem Zusammenhang auch bei Faulkner von einer „Gothic tradition“ spricht (29-30).

¹³¹Interessanterweise sollte *Absalom, Absalom!* zunächst „The Dark House“ heißen, wie ein Manuskriptfragment belegt (vgl. Gray, *The Life of William Faulkner* 222). Gray bezeichnet dort Sutpen's Hundred auch als „surreal like the House of Usher“ (ebd.).

wie Poes lyrisches Ich in dem Gedicht „The Raven“ („Raven“ 1372). Adams nimmt an, dass Faulkner die Poe-Geschichte gelesen hat, als er an *Absalom, Absalom!* arbeitete und bekräftigt seine Sichtweise mit einer ganz bestimmten Stelle aus Faulkners Roman:

[Sutpen's mansion, like the House of Usher, has an air of sentience. As Quentin and Miss Rosa approach it on a hot night, we are told that 'the dead furnace-breath of air in which they moved seemed to reek in slow and protracted violence with a smell of desolation and decay as if the wood of which it was built were flesh.' (Adams 143)

Zudem bemerkt Adams in beiden Erzählungen die auffälligen Andeutungen von inzestuösen Gefühlen zwischen Bruder und Schwester – Roderick und Madeline Usher einerseits und Henry und Judith Sutpen andererseits – bis hin zur Verwendung fast identischer Wortwahl bei Poe und Faulkner, um dieses Verhältnis zu beschreiben.¹³²

Das Big House in Faulkners Snopes-Trilogie ist schon eine Ruine, wenngleich immer noch ein unwiderstehlicher Reiz von ihm ausgeht (*The Hamlet* 334-366).

Der Besitz der Compsons ist bereits stark geschrumpft und besteht eigentlich nur noch aus dem Wohnhaus, die Ländereien sind verkauft worden, was England als weiteres Zeichen des Niedergangs wertet (England 215-216), da das Gefühl der Bodenständigkeit verloren gegangen sei.¹³³

Der Niedergang der Compsons wird außerdem noch durch die Küchenuhr, deren Ticken „the dry pulse of the decaying house itself“ (*The Sound and the Fury* 170) sein könnte, verdeutlicht, denn sie geht ständig nach (*The Sound and the Fury* 179) und symbolisiert so die Rückständigkeit der alten Ordnung, die es unterlässt sie neu zu stellen und es damit versäumt, sich an die neue Zeit anzupassen.

Allen Häusern gemeinsam ist letztendlich, dass sie ihrer eigentlichen Funktion beraubt sind, ihren Bewohnern keine Zuflucht gewähren¹³⁴, dass sie dem Leser quasi anthropomorphisiert erscheinen.

¹³²Vgl. Adams, „Apprenticeship“ 143.

¹³³Ähnliches gilt für *How Many Miles to Babylon*, wo Alexander von seiner Mutter zur Kriegsteilnahme gedrängt und somit vom Land entfremdet wird, für das sein Vater ihn gerade zu begeistern versuchte (Johnston 33, 39, 42); vgl. auch Henn 217.

¹³⁴Vgl. Madden-Simpson 45.

3.4 Jason in den Südstaaten

3.4.1 Alte Werte in einer neuen Welt

Lässt man die Variationen des Themas wie man sie z. B. bei John Banville vorfindet, einmal außer Acht, so muss man feststellen, dass der typische irische Big House-Roman mehr oder weniger nach dem Aufstieg der neuen Mittelklasse abbricht. Wir erfahren nicht, wie es mit Jason Quirk weitergeht oder wie John Weldon mit seinem neuen, durch die Heirat der Tochter erworbenen Reichtum umgeht.

Anders sieht es bei den amerikanischen Romanen aus. Diese gehen über den Fall der alten Herrschaftskaste und den Aufstieg der neuen hinaus und zeichnen das Leben der neuen Machthaber auch nach deren Sprung an die Spitze nach.

„A part of Jason remains forever shackled by a plantation mentality“, schreibt Alan Perlis (109) mit Bezug auf Jason Compson, der alle Traditionen seiner Väter negiert, den Lebenswandel seiner Nichte aber mit den Worten „But I've got a position in this town, and I'm not going to have any member of my family going on like a nigger wench. You hear me?“ (*The Sound and the Fury* 114) kritisiert und damit zeigt, dass die alten Werte und Moralvorstellungen auch für ihn noch Bedeutung haben.

Gleiches gilt für fast alle Figuren, die in den südstaatlichen Romanen die neue Führungsschicht verkörpern. Scarlett O'Hara, die genau wie Miltiades Vaiden zuerst den Niedergang erlebt, dann aber sich den neuen Werten öffnet und so wieder zu Wohlstand gelangt, träumt trotz ihrer durch den neuen Reichtum gesellschaftlich gesicherten Position noch immer von der Eleganz und dem Geist der vergangenen Epoche:

[...] life would be a placid, unhurried affair. She would have time to play with her children and listen to their lessons. There would be long warm afternoons when ladies would call and, amid the rustlings of taffeta petticoats and the rhythmic harsh cracklings of palmetto fans, she would serve tea and delicious sandwiches and cakes and leisurely gossip the hours away. And she would be so kind to those who were suffering misfortune, take baskets to the poor and soup and jelly to the sick and 'air' those less fortunate in her fine carriage. She would be a lady in the true Southern manner, as her mother had been. (*Gone With the Wind* 679-680)

Miltiades Vaiden hat den Wunsch sich ein neues Haus zu bauen, nachdem er wieder zu Wohlstand gekommen ist. Bezeichnenderweise wünscht er sich „an old brick

manor with green jalousies, a colonnaded piazza, an observatory on top [...]“ (*The Store* 348). Letztendlich zieht er zwar doch nur in das Haus seiner jungen Frau Sydna ein, das er aber nach seinen Wünschen im für die südstaatlichen Plantagen so typischen klassizistischen Stil verändern möchte (*The Store* 444-445).

Auch die Idee, eine Kathedrale bauen zu lassen, entspringt diesem Wunsch nach äußerlicher Größe und Respektabilität. „I'm interested in a ... a crypt, [...] and of course the whole idea of a classic, monumental ...“ (*Unfinished Cathedral* 19), beschreibt Miltiades seine Vorstellungen. Er, der als Sohn eines – wenn auch armen – Plantagenbesitzers immer schon nach Größe strebte und Armut am eigenen Leib erfahren hat, will auch nach seinem Tod nichts von dieser Größe einbüßen. Auf die Frage, wie er sich diese Kirche vorstelle, antwortet er ungehalten:

'Why, damn it, a church! A church to be buried in, a reverent place where there will be music and solemnity and beauty. I don't want to spend the first three hundred years after my death in a damned hotel and amusement hall. I don't like hotels; I don't like amusement halls. I don't want boys whooping and running over my grave!' (*Unfinished Cathedral* 132)

Obwohl er selbst auch das Neue verkörpert, sind ihm neuzeitliche Symbole wie Vergnügungshallen ein Greuel. So ist es erklärlich, dass er auch keine elektrische Türklingel besitzt, sondern noch immer eine alte Löwenpfote aus Messing, deren „single clang seemed more in keeping with the portico and grand hallway and ornamental iron balcony at the second-story level than an electric bell would have been“ (*Unfinished Cathedral* 306).

Das Haus, das für Milts Schwiegermutter Drusilla eher einem Museum gleicht (*Unfinished Cathedral* 333), verdeutlicht den Wunsch von Miltiades und seinen literarischen Vettern nach einer neuen Aristokratie, die sich zwar diesmal nicht auf Sklaven und Landbesitz, sondern auf Kapital gründet, aber in der Gefahr steht, die Fehler der Vergangenheit noch einmal zu begehen, denn die Einstellung zu den Schwarzen hat sich nicht verändert (*Unfinished Cathedral* 129) und der alte Ehrenkodex (*Unfinished Cathedral* 160) sowie südstaatliche Überheblichkeit (*Unfinished Cathedral* 271-272) existieren noch immer bzw. erhalten neue Nahrung.

Selbst Flem Snopes und seine Verwandten, die im Gegensatz zu Scarlett und Miltiades keine ruhmreiche Vergangenheit haben, streben nach Respektabilität und aristokratischen Werten.

Ähnlich einer Dynastie lösen sie sich als Besitzer des Snopes-Hotels ab (*The Town* 40), und Flem baut sich ein Haus, das mit seinen Säulen wie ein altes Herrenhaus zur Konföderiertenzeit aussieht (*The Town* 352; *The Mansion* 153-154). Dirk Bork schreibt dazu:

In Yoknapatawpha County, houses are also areas of social competition. This becomes apparent in Faulkner's rendering of the lives of Flem Snopes and Thomas Sutpen. As soon as Flem becomes the owner of the de Spain mansion, he changes the venerable house into a 'colonial monstrosity' and thus into a prestige object that reflects his social position. (268)

Neben der oft beschriebenen Geldgier ist es vor allem der Wunsch nach Respektabilität, der den Mann ohne Traditionen – Flem Snopes – antreibt¹³⁵ und nur zu diesem Zweck gebraucht er sein Geld (*The Town* 263).

V.K. Ratliff, der zynische Beobachter in Faulkners Snopes-Trilogie interpretiert Flems Verhalten so:

'When it's jest money and power a man wants, there is usually some place where he will stop; there's always one thing at least that ever – every man wont do for jest money. But when it's respectability he finds out he wants and has got to have, there aint nothing he wont do to get it and then keep it. And when it's almost too late when he finds out that's what he's got to have, and that even after he gets it he cant jest lock it up and set – sit down on top of it and quit, but instead he has got to keep on working with ever – every breath to keep it, there aint nothing he will stop at, aint nobody or nothing within his scope and reach that may not anguish and grieve and suffer.' (*The Town* 259)

Dies erklärt, warum es Flem nicht genügen kann, Vizepräsident der Bank zu sein, und er es schließlich bis zum Präsidenten bringt. Sein Leben lang versucht er, sich die Insignien der Aristokratie – Reichtum und Ansehen – anzueignen (*The Mansion* 153). Am Ende gleicht er in vielem Miltiades Vaiden: Beide sind Bankpräsidenten, beide haben es mit z.T. illegalen und unsauberen Methoden so weit gebracht, und die nachfolgende Charakterisierung von Flem Snopes träfe mit nur wenigen Änderungen auch auf Miltiades zu. Flem ist schließlich:

the capitalist himself who owned the parlor and the house, the very circumambience they dreamed in, who had begun life as a nihilist and then softened into a mere anarchist and now

¹³⁵Vgl. „He had never heard of respectability. He didn't even know it existed, until suddenly he found that he needed it“ (*Faulkner in the University* 130).

was not only a conservative but a tory too: a pillar, rock-fixed, of things as they are. (*The Mansion* 222)

Er wirkt damit wie ein Plantagenbesitzer vor dem Bürgerkrieg, den nur der Erhalt der alten Ordnung interessiert. Die Charakterschwächen der alten Klasse zeigen sich nun auch schon ansatzweise bei ihm, er ist „eher noch verworfener als die unter dem Erbe der Väter oder in ihrer dumpfen Unwissenheit dahinvegetierenden Aristokratenenkel und *poor whites* des 'alten Südens'“ (Schulze 432).

Emotionale Defizite, die z.B. die Vaidens oder die Poseys kennzeichneten, findet man auch bei ihm, der seinen Cousin jahrzehntlang im Gefängnis „schmoren“ lässt, weil es ihm Geld spart (*The Hamlet* 265), und der es auch duldet, dass seine Frau ihn betrügt, weil er sich auch dadurch Vorteile verschafft (*The Town* 92-95).

Der Aufstieg der neuen Klasse trägt also die Möglichkeit des erneuten Niedergangs in sich und verweist somit auf einen historischen Zyklus von einander ablösenden Herrschafts- und Gesellschaftssystemen, der sich hier in der Literatur wiederfindet.

Wie tief die Abneigung gegen alles Andersartige oder Neue ist, zeigt immer wieder die Figur des Miltiades Vaiden. Als er sich sein an den cleveren Händler Handback verlorenes Vermögen illegal zurückholt und mit dem Gedanken der Flucht nach Texas spielt, ist ihm die Vorstellung von Cowboys, Indianern und all dem, was den Westen ausmacht, zuwider: „[...] he had no moral objection to these, but he had an objection of taste to them all. They were undignified. They had nothing in them of the grand manner, which he admired and to which he was born.“ (*The Store* 192-193)

Diejenigen Südstaatler, die die Schwächen der alten Traditionen erkannt haben und sich der neuen Welt öffnen, haben oft gegen ihre verknöcherten Verwandten und Freunde zu kämpfen. Jim Allard, Fontaines Sohn, erkennt die Zeichen der Zeit und muss sich dafür von seiner Schwester Cally beschimpfen lassen: „'Running a store,' she cried. 'You, Jim Allard, running a store. No wonder, that man didn't know you were Papa's son [...].'“ (*None Shall Look Back* 331)

Doch Jim ist im Gegensatz zu seiner Schwester fähig zu reflektieren und lässt sich von der Vernunft und nicht vom Stolz leiten. Seine Mutter und Cally wollen den Krieg nicht vergessen (332) und entziehen sich somit einer Verbesserung ihrer Lage. Jim dagegen akzeptiert die neuen, pragmatischen Ideale: „They had been fighting now for

years and what good had it done them? They had better come home and see what they could make of the country, ruined as it was.” (332)

Scarlett O'Hara verkörpert denselben Typus. Sie erkennt, dass die von ihrer Mutter überlieferten Ideale, Lehren und Werte ihr nicht helfen werden, Tara, die verwüstete Plantage, wiederaufzubauen, da all diese Ideale keinen pragmatischen Nutzen haben:

Scarlett thought in despair: 'Nothing, no, nothing, she taught me is of any help to me! What good will kindness do me now? What value is gentleness? Better that I'd learned to plough or chop cotton like a darcy. Oh, Mother you were wrong!' (*Gone With the Wind* 436)¹³⁶

Doch Scarlett versinkt nicht in Melancholie und Nostalgie, sondern passt sich den neuen Begebenheiten an: „Symbolically, she can only save the Old South by resigning herself to life in the New South.“ (Cobb, *Redefining Southern Culture* 175-176)

Sie handelt ähnlich wie Allen Tate's George Posey, der ansonsten aber mehr Rhett Butlers Pendant ist in seiner Rücksichtslosigkeit, doch auch er bricht mit den Traditionen: „He would never carry on the life at Pleasant Hill [...]“ (*The Fathers* 133), schätzt ihn Lacy Buchan völlig richtig ein, und auch Miltiades Vaiden weiß das: „[...] the stately days of the old manor were gone.“ (*The Forge* 498) Er beginnt sogar, seine kleine Plantage selbst zu bewirtschaften, wenngleich es ihm sehr peinlich ist, hinter dem Pflug zu stehen (*The Forge* 503), was noch einmal den Konflikt zwischen den Wertesystemen verdeutlicht. Der Colonel erkennt dann auch, wie die soziale Ordnung sich verändern wird, und antizipiert die Verhältnisse der *Reconstruction Era*¹³⁷: „A twitch, almost a mirth, went through Miltiades. The reins of power in the South would be transferred to tradesmen, to shop-keepers, to men like Handback, or even to such a grub as Alex BeShears.“ (*The Forge* 510)

Genau wie in Irland wechseln also die Besitz- und Machtverhältnisse. Die Männer der alten Ordnung stellen fest, dass nicht nur die Yankees ihre Feinde waren, sondern dass sie nun auch noch gegen die neue Klasse der früheren Mittel- und Unterschicht zu kämpfen haben¹³⁸, wenn sie nicht selbst ihre alten Ideale begraben und sich der neuen Zeit stellen. David Minter spricht in diesem Zusammenhang von „dislocations,

¹³⁶Vgl. auch *Gone With the Wind* 603.

¹³⁷Vgl. Dickins 346-347.

¹³⁸Vgl. Cowley 18.

discontinuities, and confusion“ (209) als typische Aspekte, die den Südstaatenroman beeinflussen und sich z. B. sehr deutlich in der Stribling-Trilogie und Faulkners Snopes-Romanen wiederfinden.

Im Folgenden soll daher der Repräsentant der neuen Ordnung, die Figur des Jason, die so charakteristisch für die geänderten Verhältnisse in der irischen Literatur war, auch im südstaatlichen Roman genau betrachtet werden.

3.4.2 Die Figur des Jason im südstaatlichen Roman

Q. Do you think that one of the things
that's wrong with the South is
that there are too many characters
like this, like Jason Compson in it?

A. Yes, there are too many Jasons in the South.
(Faulkner in the University 17)

Es ist auffallend, dass die neue Herrschaftsschicht, die die alte Aristokratie ablöst, sowohl in Irland als auch in den amerikanischen Südstaaten die gleichen Charakterzüge trägt. Einem Jason Quirk oder John Weldon entsprechen im amerikanischen Süden Scarlett O'Hara bzw. Rhett Butler (*Gone With the Wind*), George Posey (*The Fathers*), Jason Compson IV (*The Sound and the Fury*), Flem Snopes (*The Hamlet, The Town, The Mansion*) und Miltiades Vaiden (*The Forge, The Store, Unfinished Cathedral*).

Bemerkenswert und auffällig ist dabei die Namensgleichheit zwischen Jason Quirk, der die neue Generation in der ersten Big House-Novel überhaupt verkörpert, und Jason Compson aus Faulkners *The Sound and the Fury*. Beschäftigt man sich näher mit diesem Vornamen, so ergibt sich eine interessante Theorie über dessen Herkunft.¹³⁹

Die Figur des Jason bzw. Iason ist aus der griechischen Mythologie bekannt. In der Argonautensage raubt Iason mit List, Tücke und der Hilfe von Medea das goldene Vlies und präsentiert sich als rücksichtsloser Charakter (er ermordet Apsyrtos), der jeder Situation gewachsen ist. Seinem Onkel, der Iasons Vater den Thron geraubt hatte, wird außerdem prophezeit, er möge sich vor einem Mann hüten, der als

¹³⁹Auch in William Freemans *Dictionary of Fictional Characters* findet sich ein Eintrag für Jason: Freeman erwähnt einen Dick Jason, der in Margery Allinghams Roman *Dance of the Years* signifikanterweise als „estate agent“ vorkommt (Freeman 238).

Fremdling und doch als Landsmann zu ihm komme (Schwab 93). Auch hier ist die Parallele zur neuen Herrschaftsschicht in Irland und den USA augenfällig, denn die Quirks, Poseys oder Snopes sind ebenfalls Fremde und doch Landsmänner für die Aristokratie. Der Iason der Sage beschuldigt außerdem seinen Onkel, die Herden und Felder des Vaters gestohlen zu haben (Schwab 93-94), was sich auf die irische Situation übertragen lässt, denn die *Protestant Ascendancy* hatte sich ihren Besitz auch nur durch die oft gewaltsame Kolonialisierung des Landes gesichert. Iason will die alte Macht zurück, die seiner Meinung nach seinem Geschlecht zusteht. Klaus Lubbers bezeichnet dann auch Jason Quirk als den „nach dem goldenen Vlies strebenden jungen Quirk“ (*Geschichte der irischen Erzählprosa* 65) und zieht somit die Parallele, ohne aber näher darauf einzugehen. Iasons Machtstreben endet letztlich in Maßlosigkeit: Er handelt treulos gegenüber Medea, der er alles verdankt (Schwab 159), und begeht Selbstmord.

Die Sage von Iason und dem goldenen Vlies dürfte auch den irischen und amerikanischen Schriftstellern bekannt gewesen sein. William Faulkner erwähnt bereits in seinem ersten Roman *Soldiers' Pay* die Iason-Gestalt, als er bei der Beschreibung der jungen Kriegsheimkehrer seinen Erzähler kommentieren lässt: „Cadet Lowe, young and dreadfully disappointed, knew all the old sorrows of the Jasons of the world who see their vessels sink ere the harbor is left behind“ (*Soldiers' Pay* 23) und damit zumindest klar macht, dass er die Sage gut kennt. Inwieweit sie die Schriftsteller bei der Auswahl ihrer Charaktere beeinflusst hat, darüber lässt sich nur spekulieren, doch die Doppeldeutigkeit des englischen Wortes „fleece“, das sich als Nomen mit „Vlies“, als Verb aber auch mit „jemanden schröpfen“ übersetzen lässt, war ihnen sicher bewusst. Und die Aktivitäten eines Jason Quirk, eines Miltiades Vaiden, Flem Snopes oder Jason Compson lassen sich mit dem Begriff „schröpfen“ gut charakterisieren.¹⁴⁰ Bedenkt man zudem die Suche südstaatlicher Literaten nach einem identitätsstiftenden Mythos, die später noch ausführlicher besprochen wird, so erscheint einem die bewusste Nutzung des Iason-Motivs plausibel, denn es könnte in diesem Zusammenhang natürlich für den typischen geschäftstüchtigen und -süchtigen Yankee stehen, von dem der „Cavalier“ des Südens bedroht wird und von dem er sich abgrenzen muss.

¹⁴⁰Vgl. McCormack, *Ascendancy and Tradition* 120.

Allen Tate bemüht sogar den antiken Mythos und lässt ihn von Lacy Buchans totem Großvater, der dem Jungen erscheint, erzählen. In Anspielung auf George Posey beschreibt er Iason als einen Mann, dessen Natur es war, zu betrügen (*The Fathers* 268). Menschliche Werte zählen für ihn nicht: „[...] he was actually repudiating [...] the very meaning of human loyalties and ties. [...] He was a noble fellow in whom the patriarchal and familial loyalties had become meaningless [...]“ (268-269), und so präsentieren sich die Jasons der Südstaaten-Romane dann auch als zumeist sehr nüchterne, pragmatische und gefühlsarme Figuren, die erfolgreich sind, weil sie im Gegensatz zu den Plantagenbesitzern keine Traditionen haben bzw. die Vergangenheit nicht mythologisieren oder idealisieren.

Das historische Bewusstsein der Südstaatenaristokratie endet in einer Konfusion zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Phantasie und Realität, doch weder die Wiederholung der Vergangenheit, noch die Erinnerung verwischen die Tatsache, dass die Aristokraten in einem „bygone age“ (Hobson 253) leben. Sie sind „blind, exclusive, and thoughtless“ (Hobson 254), während die neue Klasse der Jasons und der Snopes (die den Typus zum Extrem steigern) zumeist alle Verbindungen zur Vergangenheit abgebrochen hat.¹⁴¹ In Faulkners Romanen wird dies besonders deutlich, denn er lässt die rückwärtsgewandten Vertreter der alten Ordnung mit den aufstrebenden Parvenus der neuen Ordnung konkurrieren.¹⁴²

Sie sind ohne Familienstolz wie Jason Compson, der es nicht einsieht, ein Haus voller schwarzer Bediensteter zu finanzieren (*The Sound and the Fury* 138). „He renounces every ideal that his family has tried to live by“, stellt Kenneth England (215) fest und beschreibt ihn auch sehr zutreffend als „obsessed by the desire for money“ (230), wenn man daran denkt, dass er sogar von seiner eigenen Schwester Geld erpresst, um diese ihre Tochter sehen zu lassen (*The Sound and the Fury* 123) oder aber die Freikarten für eine Show verbrennt, weil ihm der junge Schwarze Luster keinen Nickel dafür geben kann (*The Sound and the Fury* 152-153). Einen typischen Ausspruch von ihm zitierend schreibt Cobb: „Insisting, 'I haven't got much pride, I can't afford it,' Jason embodies the most sinister aspects of the materialistic and

¹⁴¹Eine Ausnahme bildet Miltiades Vaiden, der die neuen Werte nur akzeptiert, um soviel Wohlstand dadurch anzusammeln, dass er den *Old South* in einer neuen Zeit für sich wieder herstellen kann; vgl. auch Kap. 5.

¹⁴²Vgl. Minter 207.

corrupt New South and bears no small resemblance to the Snopeses, whose sinister ascent Faulkner would soon begin to trace“ (*Redefining Southern Culture* 177).

Faulkner selbst nennt ihn „completely inhuman“ (*Faulkner in the University* 132) und Robert D. Jacobs meint, Jason sei der „degenerate economic man“ („Faulkner's Tragedy of Isolation“ 191), was sicherlich zutrifft, doch für Jacobs resultiert diese Degeneration aus dem beklagenswerten Verlust der alten Traditionen und deshalb muss hier zumindest Zweifel an seiner Sichtweise gestattet sein.

Im Gegensatz zur Südstaaten-Aristokratie ist Jason gerade aufgrund seiner Eigenschaften überlebensfähig, was auch Michael Millgate zu bedenken gibt:

Since Jason's instincts are commercial and materialistic they are also antirural and antitraditional: he is a willed deracination from the community in which he continues to live. [...] however, it is this very materialism and deracination which makes Jason the one male Compson with any practical competence. (Millgate, „Sound and the Fury“ 105)¹⁴³

Wegen ihrer Herkunft aus der sehr traditionsgebundenen Familie Bascomb ist Jasons Mutter den Compsons gegenüber sehr kritisch eingestellt, weil sie sie schon für degeneriert hält und sie ist daher froh, dass Jason nicht ein typischer Compson ist (*The Sound and the Fury* 121). Sie schenkt ihm deshalb mehr Sympathien und setzt ihre ganze Hoffnung auf ihn (58, 64)¹⁴⁴, ohne zu bedenken, dass sie dadurch den Niedergang der Familie Compson beschleunigt, denn Jason ist nicht an der alten Aristokratie und ihren Werten interessiert, er steht für die andere Alternative des Südens, „to repudiate its history and traditions totally and forever“ (Singal, *The War Within* 178). Auch sie leidet also an Relativitätsverlust. Ineke Bockting schreibt über Jason Compson: „his sense of self is based on not sharing“ (77) und liefert im Weiteren eine bestechende Analyse seines Charakters, der vor allem von der Paranoia, seinen Besitz zu verlieren, geprägt sei, da er sehr viel stärker als die alte Südstaatenaristokratie von materiellen Werten determiniert ist:

His money, kept in a strong box in a drawer inside a dresser behind the locked door of his room, is a symbol of his state of mind. He lives in a world of precarious reality. He has corrupted and abandoned those aspects of biological reality that Bernstein mentions as 'the deepest universals we all share ... emotions, or affects' and that Faulkner himself called in his

¹⁴³Zur Lebenstüchtigkeit von Jason Compson vgl. auch Bockting 78, 85.

¹⁴⁴Vgl. auch Martin Schulze, der ihn als den normalsten Compson bezeichnet, obwohl er ein „brutaler, habsüchtiger Pedant“ sei (Schulze 428).

Nobel Prize Acceptance Speech 'the old verities and truths of the heart, the old universal truths ... love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice'. Jason has no need for pride in cultural reality: the 'great traditions' of his native South, or the heritage of his ancestors. (Bockting 85)

Alan Perlis, dessen Theorie vom Einfluss von Thomas Mann auf Faulkner später noch behandelt wird, vergleicht ihn mit Thomas Buddenbrook, der genau wie Jason Compson der einzig Vernünftige in seiner Familie sei.¹⁴⁵ Genau wie Konsul Buddenbrook sei Jason eine Mischung aus „activist and fatalist“ (Perlis 102). Buddenbrook wisse genau, dass die Zerbrechlichkeit und das künstlerische Temperament seines Sohnes Hanno Zeichen des Niedergangs der Familie seien. Genau so wisse Jason, dass sein zurückgebliebener und kastrierter Bruder das Symbol des Niedergangs für die Compsons sei. Sowohl Jason als auch Buddenbrook lassen jegliche Humanität gegenüber Bruder und Sohn vermissen, sondern konzentrieren sich darauf, wirtschaftlich zu überleben: „Both men [...] characterize themselves as intensely practical: as their families' breadwinners and as the last stay against the disintegration and chaos that seem to be overtaking them [...] Jason and Tom must confront the artistic temperament that is infecting their families' mercantile core.“ (Perlis 103)

Der Versuch, den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wandel aufzuhalten bzw. sich ihm wenigstens entgegenzustemmen, zerstört letztendlich sowohl die Compsons als auch die Buddenbrooks. Alan Perlis ist der Meinung, dass die passive Seite ihres Charakters zu sehr dominiert: „[...] they are thus fated to repeat the rigidified forms of behavior of their ancestors.“ (106) Diese Rigidität manifestiert sich in den charakterlichen und körperlichen Unzulänglichkeiten von Benjy Compson und Hanno Buddenbrook.

Wie schon erwähnt, fängt Benjy an zu brüllen, wenn man ihn – abweichend von der Gewohnheit – links am Konföderiertendenkmal vorbeifährt (*The Sound and the Fury* 190-191). Jason, der von seinem nutzlosen Versuch, das von seiner Nichte gestohlene Geld wieder zu bekommen, zurückkehrt, sieht sich gezwungen einzugreifen, packt die Zügel und korrigiert die Fahrtrichtung, wodurch er die alte Ordnung wiederherstellt bzw. bestätigt.

¹⁴⁵Vgl. Perlis 101.

Hanno teilt mit Benjy dessen totale Unfähigkeit sich an Veränderungen anzupassen. Als er zur Schule geschickt wird, erträgt er es nicht, Fragen von Lehrern zu beantworten und ist regelrecht paralysiert (*Buddenbrooks* 720). Gäbe es nicht seinen Freund Kai Möln, würde Hanno keine der vielen Angriffe auf seine Sensibilität überstehen: „The last members of Buddenbrook and the house of Compson are the most fixed and the most severely incapacitated. They are the emblems of the fate that their families have helplessly watched overwhelm them.“ (Perlis 106)

Die rücksichtslosen Praktiken des Jason Compson machen ihn zum Verwandten der Snopes, die die typischen Eigenschaften der Jasons in potenziertes Form besitzen, nämlich: „Identitäts- und Traditionslosigkeit, Negierung aller Bindungen an die Gesellschaft und die skrupellose Ausbeutung des Landes und der Menschen“ (Heller 158). Die Snopes stammen von Ab Snopes ab, der während des Bürgerkriegs an beide Seiten gestohlene Pferde verkaufte. Der wichtigste unter ihnen ist Flem Snopes, der es vom Angestellten in Varners Laden bis zum Bankpräsidenten in Jefferson bringt. Da ihm und seiner Familie der Ruf, Brandstifter zu sein¹⁴⁶, vorseilt, versucht ihn Varner durch die Anstellung in seinem Laden zu binden und zur Dankbarkeit zu verpflichten, doch damit schaufelt sich die Südstaaten-Aristokratie ihr eigenes Grab und trägt einmal mehr zu ihrer eigenen Zerstörung bei (*The Hamlet* 27, 60):

Flem is Faulkner's prize villain. He is ruthless, cunning – and he is sterile, for a true Snopes cannot reproduce himself. The emotion of love is utterly unknown to him. The Snopeses trade sharply and dishonestly; they will stoop to any depth to gain their ends, for unlike the Compsons and the Sartorises they have no standards of ethical behaviour to conform to at all. (Rubin, „Chronicles of Yokapatawpha“ 58)¹⁴⁷

Mit „a furious already dissipating concentration of energy“ (*The Hamlet* 64) und ausgeprägtem Geschäftssinn nimmt Flem der alten Ordnung den Wind aus den Segeln und nutzt sie für seine Zwecke. Flem kauft über Varners Laden die Ausrüstung für eine neue Schmiede, etabliert das neue Geschäft am Ort und verkauft es schließlich an Varner:

¹⁴⁶Vgl. Faulkners Kurzgeschichte „Barn Burning“.

¹⁴⁷Auch Jason Quirk hat keine Nachkommen, denkt noch nicht einmal ans Heiraten (*Castle Rackrent* 96), ähnlich wie einige andere Charaktere der anglo-irischen *Ascendancy*, die unwillig oder unfähig sind, Nachkommen zu erzeugen.

Within a month the new shop had got all the trade [...] and three months after that Snopes had sold the new shop - smith, clientele and goodwill and new equipment – to Varner, receiving in return the old equipment in the old shop, which he sold to a junk man, moved the new equipment to the old shop and sold the new building to a farmer for a cow shed, without even having to pay himself to have it moved, leaving this kinsman now apprentice to the new smith – at which point even Ratliffe had lost count of what profit Snopes might have made. (66-67)

Auch Will Varner und sein Sohn Jody bemerken nicht bzw. zu spät, dass sie ihren Einfluss und ihre Macht an ihn verlieren (83, 88-89), obwohl er schließlich symbolträchtig sogar in ihr Haus einzieht (89), „the usurper on the throne instead of the rightful heir“ (Kerr, „Snopes“ 195), und damit klarstellt, dass er zwar einerseits die neue Zeit verkörpert, andererseits aber im Grunde nur die alten Hierarchiestrukturen der Südstaatenaristokratie fortsetzen will, wie Woodrow Stroble feststellt:

Faulkner [...] must have recognized that Flem could not be a self-made man. It is no coincidence that Flem's model of business conduct is old Will Varner, as is symbolized by his emulating Will's black bow tie. [...] Flem differs from old man Varner only in having perfected his principles of economic exploitation. (200)

Elizabeth M. Kerr knüpft da an, wenn sie schreibt:

Flem is the essence of a rudimentary rationalism: utterly lacking in imagination and capacity to dream fine dreams, he can only copy others, within the narrow limits of observation afforded by Jefferson. Sutpen's design was creative; Flem's plan was merely imitative. Flem began with nothing and ended with emptiness, symbolized by his chewing on air. (Kerr, „Snopes“ 192)

Rubin vergleicht den Erfolg der Snopes mit dem nun nutzlosen Idealismus der alten Familien und stellt fest: „[...] it is as if Faulkner were saying that honor, courage, pride, pity, love were outmoded attributes in the twentieth-century South, and that animal shrewdness and avarice were all that mattered“ („Chronicles of Yoknapatawpha“ 59).

Faulkner selbst gesteht ihnen freimütig zu, dass sie erfolgreich sind. Auf die Frage eines Studenten: „What characters in general, what sort of people in your novels, do you think respond best to the progress?“ antwortet er: „The Snopes have responded to it and have coped with it pretty well“ (*Faulkner in the University* 253). Noch

deutlicher beschreibt James C. Cobb den Erfolg der Snopes-Sippe und den Unterschied zwischen ihnen und alten Südstaaten-Familien:

Although the local folk share Flem's desire for prosperity, they are still encumbered by an attachment to the past with its myths of glory and bounty whereas Flem is immune to such distractions. Instead, as what Gray calls a 'seamless capitalist,' he relies on 'logic: that unswerving ability to strip things down to their essentials.' In this sense, Flem is all the more frightening because he is not necessarily so much more mercenary than those he dupes but simply more evolved, or, as Gray put it, 'he is a little further down the path of history than they are'. (*Away Down South* 143)

Und Cecil Robinson, der bei der Big House-Thematik sogar Parallelen zum südamerikanischen Roman sieht, stellt fest:

The large Snopes clan in Faulkner's novels – metallic, rootless, and unscrupulous – complete the destruction of the old families, surprising them by a flint-hearted violation of the rules of an accepted code in which human values were supposed to prevail over material values. (18)

Jason Compson, den die Sekundärliteratur¹⁴⁸ für einen noch übleren Charakter hält als Flem Snopes, lässt sich in *The Mansion* auf eine Art Duell mit Flem ein („a two-handed stud game“, 324). Er versucht, ihm weiszumachen, dass auf dem alten Compson-Besitz demnächst ein Flugplatz gebaut werde und bietet Snopes das Gelände zum Kauf an, in der Hoffnung, selber ein glänzendes Geschäft zu machen, während Flem auf dem Land sitzenbliebe, weil der Flugplatz doch nicht gebaut wird (322-328).

Doch Jasons Rechnung geht nicht auf, denn „their mutual master, the Devil“ (326), mit dem sich Flem in einer allegorischen Episode auch erfolgreich einlässt (149-153), zeigt in dem Fall mehr Sympathie für Snopes, der Jason durchschaut und ihm das Land zwar abkauft, doch nur, um es nach dem Krieg mit Profit als Baugrund weiter zu verkaufen (327).

Zu Opfern seines Geschäftssinns und seiner Rücksichtslosigkeit waren schon Jahrzehnte vorher die Einwohner von Frenchman's Bend geworden. Einmal lässt er ihnen halbwilde Mustangs verkaufen, die dann wieder alle austrissen (*The Hamlet* 271-333), ein anderes Mal vergräbt er in der Ruine eines alten Herrenhauses, die er zuvor

¹⁴⁸Vgl. Warren 64, 75; England 230.

für wenig Geld von Will Varner gekauft hatte, ein paar Münzen, lässt sich dann beim Graben beobachten, um drei Bewohnern von Frenchman's Bend weiszumachen, dass dort ein Schatz vergraben sei, und verkauft ihnen dann für teures Geld das wertlose Gelände (334-366).

Für Rubin sind solche Charaktereigenschaften der Jason-Figuren: „just the elements that will eventually destroy the societies in which they live and flourish“ (Rubin, „Scarlett O'Hara“ 85).¹⁴⁹ Er hat insofern Recht, dass Flem und seine Gesinnungsgenossen keinen Sinn für Besitz haben, denn Snopes verkauft ja schließlich auch ohne Gewissensbisse die alte Herrenhausruine (*The Hamlet* 353-354), was ein Angehöriger der alten Schicht nicht getan hätte.

Martin Schulze stimmt ihm zu, wenn er schreibt, dass die Snopes „Vertreter des eiskalten Materialismus [sind], Repräsentanten eines 'neuen Südens', der der Dekadenz der Pflanzeraristokratie keine echte Alternative zu bieten hat“ (432).

Doch Rubin und Schulze übersehen dabei, dass Charaktere wie Jason Compson, Flem Snopes oder auch Scarlett O'Hara nur den Nutzen aus der vergangenen, verfallenen Gesellschaftsform ziehen wollen, indem sie die Fehler ihrer Vorgänger nicht noch einmal machen, was Rubin erstaunlicherweise im selben Aufsatz ihnen dann auch zugesteht:

[...] Scarlett O'Hara's subsequent career as businesswoman and entrepreneur in postwar Atlanta is depicted as the response of one who, determined not to be borne down to destruction by living in the past, squares her shoulders and makes the most of a new and more elemental world. As she says of the women of postwar Atlanta, 'The silly fools don't seem to realize that you can't be a lady without money!' [*Gone With the Wind* 611]. For Ashley Wilkes it may be the Götterdämmerung [*sic*]; Scarlett will live in the present. (Rubin, „Scarlett O'Hara“ 89)¹⁵⁰

Scarlett kann als Prototyp der neuen Herrschaftsschicht des Südens gelten, die erkannt hat, dass die Macht nun nicht mehr bei der „Plantation“ ist, sondern beim „Store“. Ihr Credo „I've found out that money is the most important thing in the world and, as God is my witness, I don't ever intend to be without it again“ (*Gone With the Wind* 632) zeigt, dass sie genau wie Jason Quirk und John Weldon nur materialistisch denkt, angeleitet durch das Vorbild Rhett Butlers, an Mut ihn jedoch noch

¹⁴⁹Eine ähnliche Meinung vertritt Young xix.

¹⁵⁰Vgl. Lenz 40-41.

übertreffend, nicht zuletzt weil sie eine der wenigen weiblichen Jason-Figuren ist¹⁵¹, wodurch die Thematik auch noch eine feministische Komponente erhält: „For feminist critics, Scarlett succeeds because she overthrows the restrictive conventions of the southern belle and embraces the freedoms of the new independent woman.“ (Higgins 42) Der Unterschied zu den irischen Charakteren liegt darin, dass sie nicht die alte Aristokratie ausnutzt, weil sie selbst zu ihr gehört, und sich durch die Anpassung an die neue Zeit zu einem neuen Start verhelfen will. David Minter bezeichnet den Typ, den sie repräsentiert, als notwendig für den neuen Süden, wenn er schreibt: „But socialized by her changing world, she becomes not the woman the Old South would have her be, 'a lady', but the opportunistic creature whom Mitchell presents the South as needing and secretly wanting: one who takes whatever she can get but never gives any” (210).

Gemeinsam ist allen Jason-Figuren eine gewisse Tragik – darin dem antiken Iason und seinem Ende ähnlich – denn sie bekommen nie, was sie wirklich wollen.¹⁵² Faulkner geht in dieser Hinsicht sogar noch weiter, denn seine Jason-Charaktere – Flem Snopes und eben Jason Compson – sind bindungsunfähig, sogar impotent, wodurch sie sich in interessanter Weise vom überaus potenten Thomas Sutpen aus *Absalom, Absalom!* unterscheiden. Es darf angenommen werden, dass Faulkner den Kontrast zwischen dem erschaffenden Sutpen und Flem Snopes, dem jegliche Imagination und Kreativität fehlen, bewusst gestaltet hat.¹⁵³ Noel Polk spricht in diesem Zusammenhang von dem Big House, das er als „dark house“ (25) bezeichnet, als Symbol für dysfunktionale Familien: „Children in Faulkner's work of the period 1927-1932 are prisoners in the dark house of family dysfunction, houses whose darkness is rooted in fear and loathing of the life processes of sex and death, in denial and repression of desire.” (Polk, 29)

Sogar Scarlett O'Hara, eher bekannt als Prototyp der attraktiven und verführerischen Südstaaten-Lady, muss diese typischen Eigenschaften aufgeben um den neuen Umständen Rechnung zu tragen:

¹⁵¹Eine weitere wäre Charlotte Mullen aus Somerville & Ross' Roman *The Real Charlotte*; vgl. auch Claire Norris (115), die diese als Geistesverwandte eines Jason Quirk ansieht.

¹⁵²Vgl. Norris 118.

¹⁵³Vgl. Stroble 200 und Kerr, „Snopes“ 200.

Thus, by becoming a businesswoman, and, worse yet, a successful one, Scarlett manages to 'unsex herself' in the eyes of the community. She stoops to employing convict labor and turns her head to the way her foreman abuses them because her mill is operating so profitably. She realizes that her behavior would have scandalized her genteel, aristocratic mother [...] but this Old South image gives way to a New South 'impulse', one 'hard, unscrupulous and greedy, which had been born in the lean days at Tara and was now strengthened by the present uncertainty of life.' (Cobb, *Redefining Southern Culture* 176)

Geraldine Higgins nennt ihr Verhalten allerdings „hardheaded 'Irish' business sense“ (36), was in ironischem Gegensatz zu einem typischen irischen Attribut stehe: „anti-materialism“ (ebd.). Rhett Butler weist Scarlett gegen Ende des Romans dann auch auf die Nutzlosigkeit des Beharrens auf Traditionen hin, wenn er bemerkt: „The O'Haras might have been kings of Ireland once but your father was nothing but a smart Mick on the make. And you are no better [...]“ (*Gone With the Wind* 891) und ihr damit auch klarmacht, wo sie steht und worauf es nun ankommt. Ihr irisches Erbe ist für Rhett „shorthand for commonness and a certain vulgar aptitude for social climbing“ (Higgins 37).

Eine andere Sicht der Dinge in Bezug auf Scarlett vertritt Kieran Quinlan. Er findet an vielen Stellen im Roman den zentralen irischen Konflikt:

between the Green, the Red, and the Orange: the heroine's Catholic father fled Ireland to escape British authorities after he had killed an Orange man who had insulted him; mentally disoriented after the war, Gerald O'Hara only refuses to sign the federally required oath to the Union when he hears that his Orange neighbor has done so. (Quinlan 123)

Er sieht Scarletts Rolle eher tragisch:

The tragedy is that the South's 'Celtic hardheadedness did not prevent it from choosing the pretty illusions of cavalier gentility, which include a cavalier defense of chattel slavery and the caste system that goes with it. The South, like Scarlett, blinded itself to reality, and thereby lost what was most precious to it'. By returning to Tara at the end of the novel, then, Scarlett is symbolically declaring the need for this Irish element. (Quinlan 123)

So sehr ihm auch in Bezug auf die irischen Aspekte des Romans – denen er ein ganzes Kapitel („Tara Transplanted“¹⁵⁴) widmet – beizupflichten ist, so sehr muss

¹⁵⁴Vgl. Quinlan 118-136.

seine Interpretation von Scarletts Verhalten kritisch gesehen werden: Natürlich besitzt sie Charakterzüge, die typisch irisch sind, dennoch ist sie, wie gezeigt wurde, fähig, sich anzupassen und eher eine Jason-Figur, einem Thomas Sutpen näher als dem typischen Vertreter der Pflanzeraristokratie.

George Posey, der von Tate explizit mit dem Jason des Mythos verglichen wird, ist weniger als Scarlett an Traditionen interessiert. Er ist ethisch und gesellschaftlich wurzellos und verkörpert das neue, industrielle Amerika. Posey sieht – wie Jason Quirk und John Weldon – seinen Besitz als „economic entity and takes measures to protect it as income. [...] Treating Pleasant Hill as a place of business rather than as the family home begins the destruction of the traditional pattern of life“ (Kane 12). Auch hier müssen die negativen Konnotationen, die in diesem Zitat mitschwingen, relativiert werden: Der Süden konnte nur durch die Jasons und Poseys überleben, die keinem überlieferten Kodex verhaftet waren.

Ähnliche Ziele wie Scarlett O'Hara verfolgt dagegen, wie schon bemerkt, Miltiades Vaiden, der nach dem Bürgerkrieg durch den Bankrott des Händlers J. Handback verarmt und dann durch Methoden, die einem Flem Snopes alle Ehre gemacht hätten¹⁵⁵, sich nicht nur an Handback rächt, sondern es darüber hinaus zum reichen Landbesitzer und Bankier bringt.

Für den irischen Big House-Roman stellt McCormack „money as the base of marriage“ (McCormack, *Ascendancy and Tradition* 120) fest. Auch hierin gleicht Colonel Milt seinen irischen Vettern, denn er verlässt die gerade zurückeroberte Drusilla (sie wurde durch den Krieg zur Witwe), weil sie verarmt ist, und heiratet stattdessen die wenig ansehnliche Ponny BeShears, die als Mitgift den Kramladen ihres Vaters mitbringt (*The Forge* 512). Miltiades akzeptiert durch diese Heirat implizit die Verschiebung der Machtverhältnisse¹⁵⁶, indem er sich auf die Seite der Händler schlägt und sich sogar von seinem Feind Handback anstellen lässt (*The Store* 61). An diesem rächt er sich, indem er dessen Baumwolle auf eigene Rechnung verkauft (120-201), und darf sich für seine Methoden loben lassen, „you should have been a Yankee, Mr. Vaiden“ (198), obwohl ihm dieser Diebstahl noch Jahrzehnte später nachgesagt wird (*Unfinished Cathedral* 282).

¹⁵⁵Vgl. Flora 285.

¹⁵⁶Vgl. Cross viii.

Genau wie in Irland kann die Südstaaten-Aristokratie den Kampf gegen die neuen Mächte nur verlieren, da ihre Waffen der Tradition in der neuen Welt keinen Wert mehr haben. Walter Sullivan fasst zusammen:

The traditional southern aristocrat, whose very southernness exists in the code by which he lives, is unable to defend that code against representatives of modernity and antitraditionalism who refuse to recognize or abide by the established ways. He must submit to defeat by the more pragmatic and, therefore, superior weapons of his adversary or by fighting fire with fire he loses anyway by ceasing to be what he was and, therefore, abandoning what he was struggling to preserve. (Sullivan, „*The Fathers and the Failure of Tradition*“ 759)

3.5 Absalom, Absalom! – Ein besonderes Beispiel

Absalom, Absalom!, der historische unter den großen Romanen William Faulkners,¹⁵⁷ erfordert eine gesonderte Besprechung. Nicht etwa, weil die Gründe, die zum Niedergang der Hauptfigur Thomas Sutpen führen, sich grundlegend von denen unterscheiden, die für die anderen Romane konstatiert wurden, sondern weil Faulkners Süden in direktem Kontrast zum romantisierten Süden anderer Romane steht und er hier Aufstieg *und* Fall schildert und dieser Aufstieg z. T. schon Gründe für den Fall in sich trägt. Alle bisher besprochenen südstaatlichen Romane zeigten eine etablierte pseudoaristokratische Gesellschaft und ihren Niedergang. Selbst Striblings Miltiades Vaiden entstammt einer etablierten, wenn auch recht armen Pflanzerfamilie, so dass auch er sich nicht mit Thomas Sutpen vergleichen lässt, obwohl er in seinem späteren Leben wie Sutpen ein Parvenu ist, doch seiner Herkunft nach gehört er zur Aristokratie.

Für einige Literaturkritiker ist Thomas Sutpen weder eine typische, noch eine repräsentative Figur des Vorkriegs-Südens:

The abstract nature of his design, the contempt for the community he inhabits, the utter ignorance and lack of feeling for tradition, his very pragmatic attitude towards race [...] – surely none of these attributes is characteristic of the Old South. (Rubin, „Scarlett O'Hara“ 91-92)

Louis D. Rubin ist zweifellos zuzustimmen, doch er übersieht, dass Sutpen nach all den Werten des alten Südens strebt. Da er keine Tradition besitzt, muss er sie erwerben:

For him the tradition is not a way of life 'handed down' or 'transmitted' from the community, past and present, to the individual nurtured by it. It is an assortment of things to be possessed, not a manner of living that embodies certain values and determines men's conduct. The fetish objects are to be gained by sheer ruthless efficiency. (Brooks, „History and the Sense of the Tragic“ 188)

Als kleiner Junge wird er – der zum *white trash* gehört – an der Tür eines Herrenhauses von einem Schwarzen zurückgewiesen, der ihm bedeutet, „never to come to that front door again but to go around to the back“ (*Absalom, Absalom!* 191).

¹⁵⁷Vgl. Brumm, „Geschichte als Geschehen und Erfahrung“ 258.

Dieses Initiationserlebnis prägt Sutpen und er reagiert darauf mit der oft zitierten Rifle-Analogie.

He thought 'If you were fixing to combat them that had the fine rifles, the first thing you would do would be to get yourself the nearest thing to a fine rifle you could borrow or steal or make, wouldn't it?' and he said Yes. 'But this aint a question of rifles. So to combat them you got to have what they have that made them do what the man did. You got to have land and niggers and a fine house to combat them with. You see?' and he said Yes again. (*Absalom, Absalom!* 196)

Sutpen will sich also für die erlittene Erniedrigung rächen, indem er sich den gleichen Status verschafft, den die alte Pflanzeraristokratie besitzt. Natürlich besitzt er keine Tradition und lehnt soziale Kontakte ab, wie Rubin bemerkt, doch sein Plan, sein „design“, zielt darauf ab, Ansehen zu erwerben und eine Dynastie zu gründen, wobei allein schon dieser Begriff aristokratische Konnotationen weckt: „You see, I had a design in my mind. [...] To accomplish it I should require money, a house, a plantation, slaves, a family – incidentally of course, a wife. I set out to acquire these things, asking no favor of any man.“ (*Absalom, Absalom!* 217)

Schon dieses Zitat belegt seine Zielstrebigkeit, die vielfach zur Skrupellosigkeit wird und ihn von seinem ersten Auftreten an im Roman kennzeichnet; er erscheint als Dämon – „faint sulphur-reek still in hair clothes and beard“ (*Absalom, Absalom!* 6) – ohne Vergangenheit, „when he first rode into town out of no discernible past“ (8). Im Streben nach Respektabilität bleibt bei Sutpen die Menschlichkeit auf der Strecke.¹⁵⁸ Das Fehlen dieser Menschlichkeit, diese emotionalen Defizite, verbinden ihn wieder mit den irischen Landlords und der Südstaatenaristokratie, doch er übertrifft sie alle durch seine kühl-rationale Berechnung, obwohl es festzuhalten gilt, dass alle Versuche, Sutpen zu charakterisieren, Spekulationen sind, da wir seine Geschichte bekanntlich nur subjektiv gefärbt durch z. T. sehr voreingenommene Erzähler erfahren, die ihrerseits selbst oft nur auf Vermutungen zurückgreifen können.¹⁵⁹

Seine emotionalen Defizite erscheinen besonders deutlich, wenn man seine Dynastie-Pläne betrachtet: „You see, all I wanted was just a son. Which seems to me, when I look about at my contemporary scene, no exorbitant gift from nature or circumstance to demand –“ (*Absalom, Absalom!* 241), rätioniert er kühl gegenüber Quentin

¹⁵⁸Vgl. Edwards 562.

¹⁵⁹Vgl. Brumm, „Geschichte als Geschehen und Erfahrung“ zur Problematik der Geschichtsdarstellung und -erzählung in *Absalom, Absalom!*

Compons Großvater, dem er auch erklärt, warum er seine erste Frau auf Haiti verließ, als sich herausstellte, dass sie keine hundertprozentige Weiße ist: „I found that she was not and could never be through no fault of her own, adjunctive or incremental to the design which I had in mind, so I provided for her and put her aside.“ (*Absalom, Absalom!* 198)

Sutpen denkt und handelt nur zweckgebunden. So ist es erklärlich, dass er nach dem Tod seiner zweiten Frau und dem Zerwürfnis mit seinem Sohn Henry seiner Schwägerin vorschlägt „that they breed together for test and sample and if it was a boy they would marry“ (*Absalom, Absalom!* 146) und der jungen Milly Jones, mit der er ein Verhältnis hatte, um doch noch einen Sohn zu bekommen, nach der Geburt nur Zynismus entgegenbringt. Als er auf die Frage „horse or mare?“ (*Absalom, Absalom!* 235) erfährt, dass es „nur“ ein Mädchen ist, bemerkt er: „Well, Milly; too bad you're not a mare too. Then I could give you a decent stall in the stable.“ (*Absalom, Absalom!* 235)

Sutpen plant sogar seine Kinder, so vermutet Quentin (*Absalom, Absalom!* 215), und verstößt sie, wenn sie nicht zu seinem großen Plan passen. Im Falle von Charles Bon, dem Sohn aus erster Ehe, dessen „Blut“ nicht in sein „design“ passte und den er deshalb ebenso wie Bons Mutter verließ, geht er sogar soweit, dass er ihn Jahrzehnte später, als dieser wieder auftaucht, nicht anerkennen will und jegliche Kommunikation mit ihm verweigert (*Absalom, Absalom!* 281).

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet hat Sutpen weder Moral noch Gewissen. Er selbst glaubt aber fest daran, beides zu besitzen. Ausgehend von seiner Rifle-Analogie betrachtet er alles als moralisch, was seinen Plänen nutzt. Er verliert seine Unschuld in dem Moment, als der Schwarze ihn von der Schwelle weist, und im gleichen Augenblick erwächst daraus seine naive und rücksichtslose Moral:

[...] ingredients of morality were like the ingredients of pie or cake and once you had measured and balanced them and mixed them and put them into the oven it was all finished and nothing but pie or cake could come out. (*Absalom, Absalom!* 216)

So hat ihn zwar die Entscheidung, seine erste Frau zu verlassen, durchaus berührt, „but he had argued calmly and logically with his conscience until it was settled“ (*Absalom, Absalom!* 216). Er fühlt sich als der Betrogene, da man ihm die Tatsache,

dass seine Frau keine Weiße war, vorenthalten hat und er dadurch in seinem Plan zurückgeworfen wird (*Absalom, Absalom!* 217). Sutpen betrachtet sein Weggehen und den damit verbundenen Verzicht auf die Ländereien und den Wohlstand auf Haiti als großzügige Tat, die von seinem Gewissen gebilligt werden kann (*Absalom, Absalom!* 218). Die Einwände von General Compson, aus denen der gesunde Menschenverstand und ein allgemeingültiges Moralverständnis sprechen (*Absalom, Absalom!* 218), prallen an ihm ab, weil sie nicht für ihn gelten. Er beharrt auf seinem Verständnis von Moral und Gewissen: „[...] the conscience again which could not allow her and the child any place in the design“ (*Absalom, Absalom!* 219).

Robert D. Jacobs bringt es auf die kurze Formel: „Those human beings who stand in the way of his scheme can be removed“ (Jacobs, „Faulkner's Tragedy of Isolation“ 170).

Sutpen wird das Unrecht nie als gesellschaftliches Phänomen klar. Für ihn ist es die private Herausforderung eines Kastensystems, dessen Recht oder Unrecht ihn nichts angeht.

Thomas Sutpen will sich über das menschenunwürdige Dasein seines Vaters erheben. „Sehnsucht nach Freiheit vom Druck gesellschaftlicher und kreatürlicher Bedingtheit“, nennt Martin Christadler (55) Sutpens Beweggründe, dessen Plan für ihn durchaus messianischen Charakter hat.¹⁶⁰ Doch dieser „Traum von einer nobleren Humanität schlägt um in die Instrumentalisierung und Opferung des Menschen“ (Christadler 56). „Thomas Sutpen fails in *Absalom, Absalom!* because his grand design is conceived without love“, konstatiert Rubin („Chronicles of Yoknapatawpha“ 64) und in dieser Lieblosigkeit, dieser Gefühllosigkeit liegt der Wunsch begründet, die eigene Vergangenheit zu verleugnen: „But this is his doom, since what he repudiates returns to destroy him.“ (King 124)

Doch Sutpen erkennt seinen Fehler und seine Schuld nicht, denn er stellt seinen Plan (um dessen Erfolg er durch die Inzest-Androhung Bons fürchtet) nie in Frage. Ihn plagt nur ein vages Gefühl der Verwunderung, dass sein Konzept dennoch scheitern musste. Er fragt sich: „Where did I make the mistake in it, what did I do or misdo in it, whom or what injure by it to the extent which this would indicate“ (*Absalom, Absalom!* 217). Dabei übersieht er die Hybris, die sein Handeln bestimmt und auch die

¹⁶⁰Biblische Größe erlangt er durch Rosa Coldfields Charakterisierung, die das alttestamentarische „Be Light“ mit seinem Schöpfungsplan „Be Sutpen's Hundred“ (*Absalom, Absalom!* 6) gleichsetzt.

Tatsache, dass er lediglich die Südstaatengesellschaft, wie sie vor dem Bürgerkrieg bestand, kopieren will.¹⁶¹

Sutpens Ursünde liegt, wie schon angedeutet, in der Zurückweisung von Bon, aus der sich eine nicht mehr zu stoppende Lawine von Konsequenzen ergibt.

Charles Bon trifft an der Universität Henry Sutpen, seinen Halbbruder, und wird sein bester Freund. Als Henry ihn in den kommenden Jahren zu Weihnachten mit ins väterliche Haus bringt, reift der Entschluss Bons, Henrys Schwester Judith (die ja ebenfalls seine Halbschwester ist) zu heiraten. Es bleibt unklar, ob er diesen Plan aus wahrer Liebe zu Judith oder aus Berechnung fasst, um seinen Vater durch diese Inzest-Drohung zu zwingen, ihn als Sohn anzuerkennen¹⁶². Sutpen aber bleibt hartnäckig und verweigert die Heirat, ohne Gründe dafür zu nennen. Der immer noch unwissende Henry verzichtet daraufhin aus Liebe zu Bon auf sein Geburtsrecht und Erbe und verlässt seinen Vater. In der Folgezeit erfährt Henry von Bons wahrer Identität und ist hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu seinem Freund und der zu seiner Schwester. Erschwerend kommt hinzu, dass diese Liebe über die normale Zuneigung zu Geschwistern und Freunden hinausgeht. Constance Hill Hall beschreibt das Verhältnis zwischen Henry und Judith als semi-inzestuös: „Had Bon been unrelated by blood to Judith, as Mr Compson thought him to be, then Henry's relationship with his sister would truly have been 'the pure and perfect incest' [...].“ (Hall 70)¹⁶³ Außerdem konstatiert sie homosexuelle Elemente für die Beziehung von Henry zu Bon (Hall 72), so dass die Gefühlswelt des ersteren völlig in Unordnung gerät. Henry ist so verwirrt, dass er den Inzest billigt und sogar Rechtfertigungen dafür sucht:

'But kings have done it! Even dukes! There was that Lorraine duke named John something that married his sister. The Pope excommunicated him but it didn't hurt! It didn't hurt! They were still husband and wife. They were still alive. They still loved!' (*Absalom, Absalom!* 282)

Was er dagegen nicht billigen kann (schon gar nicht nach dem von Shreve konstruierten Gespräch mit seinem Vater im Bürgerkrieg) ist die Rassenvermischung, die sich aufgrund von Bons Blut ergäbe. Auf Bons Feststellung „*So it's the miscegenation, not the incest, which you cant bear*“ (*Absalom, Absalom!* 294)

¹⁶¹Vgl. Kuyk 116.

¹⁶²Vgl. Hall 65.

¹⁶³Vgl. *Absalom, Absalom!* 79.

antwortet Henry nicht und stimmt ihm damit zu. In Henry wird dadurch eins der typischen Verfallselemente des Südens offenbar: die rassistische Zurückweisung der Schwarzen. Halls Interpretation ist ganz ähnlich und schließt:

Henry's inability to swallow the miscegenation in the marriage, although he has managed to stomach the incest, an act that comes under a near-universal taboo and is considered inimical to civilisation itself – this constitutes, surely, a powerful comment on the Southerner's rejection of his black brother. (Hall 68)

Bon fordert Henry heraus – „I'm the nigger that's going to sleep with your sister. Unless you stop me, Henry“ (*Absalom, Absalom!* 295) – so dass dieser ihn schließlich bei der Rückkehr nach Sutpens Hundred tötet, obwohl es nie klar wird, ob Henry ihn nicht vielleicht auch deswegen umgebracht hat, weil Bon heimlich mit einer Mulattin in New Orleans verheiratet war, mit ihr einen Sohn hatte und Henry dadurch die Familienehre in Gefahr sah (*Absalom, Absalom!* 281). Wie dem auch sei, Henry wird durch die Tat zum unbewussten Werkzeug seines Vaters, dessen „stillen Auftrag“ (Ostendorf 274) er ausführt.

Darin zeigt sich einmal mehr die selbstzerstörerische Potenz der Südstaatenaristokratie, der sich auch Sutpen nicht zu entziehen vermag, vor allem deshalb nicht, weil er aktiv und bewusst an dieser Zerstörung mitgewirkt hat, wenn man den verschiedenen Erzählern Glauben schenken darf. Rosa Coldfield bezeichnet Sutpens Kinder als „doomed“ (*Absalom, Absalom!* 139) von Beginn an, da sie geboren seien, sich gegenseitig zu zerstören (*Absalom, Absalom!* 14), und Shreve sieht Sutpen aus dem Krieg zurückkommen „and find accomplished and complete the situation he had been working for“ (*Absalom, Absalom!* 147). Bon ist tot und Henry ist erneut – diesmal als Mörder – geflohen, der insofern ebenfalls schuldig am Niedergang seiner Familie ist, als dass er im Gegensatz zu seinem Vater keinen Grund zu Grausamkeit und Gewalt hat. Sutpens Gefühlskälte und seine naive Moral kann dieser als Entschuldigung für sein Verhalten anführen, Henry dagegen ist zu Gefühlen fähig, doch anders als sein Vater besitzt er nur wenig Willenskraft (was ihn zum Geistesverwandten der irischen Rackrents und Predevilles macht) und handelt nicht aus Liebe für Bon, sondern trotz dieser.

Sutpens Drang nach Ansehen verbindet ihn mit Flem Snopes.¹⁶⁴ Beide haben das gleiche Vorbild, das Faulkner interessanterweise ganz ähnlich gestaltet hat. Für Snopes ist es Will Varner, „lying with his shoes off in the barrel-stave hammock slung between two trees in his yard“ (*The Hamlet* 105), und Sutpen erfährt seine Initiation, als er den reichen Pflanzer „in a barrel-stave hammock between two trees, with his shoes off“ (*Absalom, Absalom!* 187) sieht. Auch die Ehen beider Protagonisten sind rein zweckgerichtet, weil sie das Erreichen des gesteckten Ziels fördern, denn beide Frauen besitzen das, wonach die Männer streben: Respektabilität.¹⁶⁵

Selbst Sutpens unerhörte Gefühlskälte gegenüber seiner Familie findet sich auch bei Flem Snopes:

[...] Flem [...] rids himself of those graceless creatures whose actions or very existence slander the Snopes name [...]. Flem denies his own flesh, using and moving them like so many pawns, pitting one against the other, ignoring human values, and, finally, virtually takes Mink's life by allowing him to spend thirty-eight years in prison. (Edwards 566)

Bei beiden wirkt sich dieses Verhalten selbstzerstörerisch aus. Sutpens heroisches „design“ endet tragisch in völliger Zerstörung (als einziger Nachfahre Sutpens bleibt ironischerweise nur der schwachsinnige Schwarze Jim Bond übrig), und Flem hat mit der immer größer werdenden Zahl der unerwünschten und für ihn nutzlosen Vettern zu kämpfen.

Sutpen und Snopes verkörpern eine neue Generation. Hyatt Waggoner zieht Martin Buber zur Charakterisierung Sutpens heran, für den seine Mitmenschen nur Objekte in einer *Ich-Es-Beziehung* sind.

Sutpen was the new man, the post-Machiavellian man consciously living by power-knowledge alone, refusing to acknowledge the validity of principles that he cannot or will not live by and granting reality to nothing that cannot be known with abstract rational clarity. He lives by a calculated expediency. (Waggoner 183)

Auch für Cleanth Brooks ist Sutpen der „modern man“ (Brooks, „History and the Sense of the Tragic“ 187), für den es nichts gibt, „that cannot be satisfied by sufficient money payment“ (184). Er ist somit in seiner Traditionslosigkeit und seinem

¹⁶⁴Vgl. Edwards 562

¹⁶⁵Vgl. Edwards 564-565; *Absalom, Absalom!* 42 und Brooks, „History and the Sense of the Tragic“ 190.

materiellen Denken ebenfalls eine Jason-Figur und verkörpert diesen Typus auch äußerlich, wenn er nach dem Bürgerkrieg seinen „little cross-roads store“ (*Absalom, Absalom!* 149) eröffnet, erweist sich dadurch als ein Gesinnungsgenosse von Flem Snopes, Miltiades Vaiden, Scarlett O'Hara¹⁶⁶, Jason Compson und Jim Allard sowie als Verwandter der irischen Jasons und liefert damit einen weiteren Beweis für die Parallelität der Big House-Thematik in beiden Kulturen. Sutpen ist lediglich der einzige, von dem der Leser Aufstieg und Niedergang erfährt.

Dieser Niedergang findet sein Ende durch den Mord von Wash Jones, der Sutpen tötet, weil dieser seine Enkeltochter, nachdem sie ein Kind von ihm bekommen hat, kalt und brutal zurückweist (*Absalom, Absalom!* 152, 236). Sutpen, der Mann ohne Tradition und Vergangenheit, wird bezeichnenderweise von einem anderen Mann ohne Vergangenheit erschlagen. Dass dies mit einer Sense geschieht, darf nicht übersehen werden, denn sie ist das Symbol „of the eternal triumph of time“ (Jacobs, „William Faulkner“ 168).¹⁶⁷ Jones' „action is a condemnation of Sutpen's class“, schreibt David Paul Ragan (270) und deutet damit an, dass Wash Jones als Werkzeug des Schicksals mit dem Werkzeug der Zeit (die Sense) nicht nur Sutpen persönlich zerstört, sondern die gesamte Schicht der Südstaatenaristokratie, zu der Sutpen schließlich gehörte. Sein Versuch, die Plantage nach dem Krieg wiederaufzubauen und weiterhin seinen Dynastie-Plänen nachzuhängen, um sich noch fester zu etablieren, muss nach dieser Ansicht dann auch scheitern, weil er unzeitgemäß ist, womit der Aspekt der Realitätsfeindlichkeit wieder eine Rolle spielen würde.

Diese Realitätsfeindlichkeit hat selbst nach 50 Jahren noch für Quentin Compson Bedeutung. Für ihn, den Studenten und Intellektuellen ist die Vergangenheit immer noch wichtig, womit Faulkner auf den Niedergang der Compsons in *The Sound and the Fury* verweist, der ja maßgeblich durch ein realitätsfeindliches Verhalten gekennzeichnet ist. Shreve, der rationale Kanadier, wirft Quentin deshalb nicht zu Unrecht vor, dass er in seinem Denken rückwärtsgewandt sei und sich nicht von der Vergangenheit lösen könne:

[...] We dont live among defeated grandfathers and freed slaves [...] and bullets in the dining-room table and such, to be always reminding us to never forget. What is it? something you live and breathe in like air? a kind of vacuum filled with wraithlike and indomitable anger and pride and glory at and in happenings that occurred and ceased fifty years ago? a kind of

¹⁶⁶Vgl. Quinlan 128, der Scarlett explizit einen weiblichen Thomas Sutpen nennt.

¹⁶⁷Vgl. auch Edwards 567 und Gray, *Literature of Memory* 243.

entailed birthright father and son and father and son of never forgiving General Sherman, so that forevermore as long as your childrens' [*sic*] children produce children you wont be anything but a descendant of a long line of colonels killed in Pickett's charge at Manassas? (*Absalom, Absalom!* 297)

Diese Anklage, die an die gesamte Südstaatenaristokratie gerichtet werden könnte, wird auch nicht dadurch entwertet, dass Shreve Manassas mit Gettysburg verwechselt, was nur zeigt, dass er sich um die Vergangenheit nicht schert, weil sie ihm nichts bedeutet, während Quentin sich persönlich betroffen fühlt.

Eine interessante Parallele ergibt sich noch in Bezug auf die Zeit als Faktor des Niedergangs: Sutpen stirbt durch die Sense, die Metapher des Todes. Die mittelalterliche Allegorie des Sensenmannes oder Schnitters, der kommt, wenn die Lebenszeit abgelaufen ist, wird hier evoziert; Sir Condy Rackrent will sterben, als er sieht, dass mit Jason Quirk eine neue Zeit heranbricht (*Castle Rackrent* 81). Das neue Zeitalter, das Sutpen eigentlich durch seinen Materialismus und sein pragmatisches Denken verkörpern wollte (trotz des reaktionären Strebens nach aristokratischer Respektabilität) und an dem er dann durch seine Hybris zerbricht, hat also für beide tödliche Konnotationen.

Abschließend stellt sich noch einmal die anfangs aufgeworfene Frage, ob Sutpens Lebenslauf, ob sein „design“ nun typisch für den Süden ist oder nicht. W. J. Cash würde ohne Zweifel die von Rubin eingangs verneinte Frage bejahen, da Sutpen genau in seine Vorstellung vom aufstrebenden Frontier-Mann passt. Im Roman selbst findet sich ebenfalls ein Hinweis, dass die Geschichte des Thomas Sutpen durchaus Allgemeingültigkeit für den Süden hat. Quentin beschreibt die Intention seines Großvaters, Sutpens Geschichte zu erzählen, folgendermaßen:

he was just telling a story about something a man named Thomas Sutpen had experienced, which would still have been the same story if the man had had no name at all, if it had been told about any man or no man over whiskey at night. (*Absalom, Absalom!* 203)

Auch Elizabeth M. Kerr, Ursula Brumm und Martin Christadler stellen eine enge Verbindung zwischen Sutpen und dem Süden her. Für erstere ist Sutpens Haus ein typisches Symbol der Südstaaten (Kerr 32), Brumm sieht in seinen Anstrengungen die

Aspirationen, die Probleme, die Schuld und das Geschick des amerikanischen Südens gespiegelt (Brumm, „Geschichte als Geschehen und Erfahrung“ 258) und Christadler nennt ihn gar eine „gestaltgewordene Apotheose des aristokratischen Herrschafts- und Ehrenethos des Alten Südens“ (Christadler 56).

Betrachtet man jedoch die Sekundärliteratur stellt man fest, dass diese vielfach gespaltener Meinung ist, und kommt so Sutpens zerrissenem Charakter (Verneinung der alten Traditionen bei gleichzeitigem Streben danach) näher. M. E. Bradford steht für diese und schreibt: „No other Faulkner character is less the gentleman; none other so plainly confirms the indispensability of the breed or its link with the history of the South.“ (77)

Dirk Kuyk diskutiert mehrere Interpretationen des Werks und kommt dabei zu dem Schluss, dass man den Roman bzw. Sutpens „design“ keinesfalls als historische Studie über den Süden sehen dürfe, dazu schlägt er sich auf die Seite von Daniel Joseph Singal, dessen Sichtweise er sich zu eigen macht:

[...] He [Sutpen] is the planter as nouveau riche, the southern aristocrat as self-made man, whose every action hinges on his self-centered, calculating ambition.' Faulkner makes his attack on the Cavalier ironic by rooting Sutpen's materialism not in greed but in innocence. 'If a curse did lie on the South, then, one could trace its origin not to slavery or racial segregation [...] but to this trait of stubborn, pervasive, disabling innocence that arose through the frontier character of southern society and caused southerners to adopt identities hopelessly inauthentic, based on mythology rather than on actual historical roots. (Kuyk 120)

Louis D. Rubin findet einen tragbaren Kompromiss, indem er seine Meinung aus dem eingangs dieses Kapitels zitierten Aufsatz revidiert und letztlich feststellt:

One cannot separate *Absalom, Absalom!* from its relation to Southern history simply because its protagonist is not 'typically' or 'representatively' Southern. The issue is rather that in the antebellum South a Thomas Sutpen *was* possible [...] In any society, one might say, there are such men [...] who can bend it to their personal desire, exploit its institutions, seize upon its openings, capitalize upon its weaknesses for their own purposes. Given the antebellum South as it was, with its attitudes towards land, its structures of caste, its reliance upon human slavery, this is what the ruthless ambition of a Sutpen would do, and the cost in human degradation that such ambition could exact. Such is Faulkner's story, or part of his story. (Rubin, „Scarlett O'Hara“ 92)

Am überzeugendsten erscheint Daniel J. Singals Analyse, die noch über Rubins Gedanken hinausgeht:

[...] Faulkner in writing *Absalom, Absalom!* was attempting to locate what he sensed was an essential and tragic truth about the old planter class that the region's reigning mythology had tended to omit or repress – a flaw that had proved of enormous consequence in shaping the South right up to his own day, giving rise to the havoc so vividly depicted in *The Sound and the Fury*. Sutpen thus stands as the founder not so much of the actual, historical South but of the southern psyche. (Singal, *William Faulkner* 194-195.)

Sutpen scheitert also nicht hauptsächlich an überkommenen Vorstellungen und Werten wie die übrige, hier vorgestellte Südstaatenaristokratie („no sins of the fathers come home to roost“, *Absalom, Absalom!* 220), sondern im wesentlichen daran, dass er im Gegensatz zu ihr überhaupt keine gesellschaftliche Moral besitzt und eine persönliche Schuld auf sich lädt, die allerdings die seiner Gesellschaft spiegelt. Sein ohne jegliche Integrität geplantes Streben nach Ansehen und Anerkennung trägt daher den Niedergang als logische Konsequenz schon in sich. Dies deckt sich mit Faulkners eigener Interpretation von Sutpen, die sich z. T. aus seinen Antworten im Gespräch mit Studenten während seiner Zeit an der Universität von Virginia ablesen lässt. Auf die Frage, ob der Bürgerkrieg und damit die südstaatliche Denkweise der Grund für Sutpens Niedergang gewesen sei, antwortet Faulkner:

No, I used the Civil War to – for my own ends there. Sutpen's country was wrecked by the Civil War, but that didn't stop Sutpen, he was still trying to get the son, still trying to establish a dynasty. He was still trying to get even with that man who in his youth had said, Go to the back door. (*Faulkner in the University* 73).

Absalom, Absalom! ist somit ebenfalls zum Genre des Big House-Romans zu rechnen, obwohl diese Interpretation nur eine unter vielen ist und das Werk im Übrigen wesentlich facettenreicher und weniger eindeutig erscheint als die anderen, hier besprochenen Romane.

3.6 Neuere Bearbeitungen des Genres in der amerikanischen Literatur

Dass die Thematik auch heute noch aktuell ist, beweisen nicht nur Werke der Sekundärliteratur wie James C. Cobbs *Away Down South* (2005) oder Ellen Crowells *The Dandy in Irish and American Southern Fiction* (2007), sondern auch die Romane von Ishmael Reed (*Flight to Canada*, 1976), Tom Wolfe (*A Man in Full*, 1998), Edward P. Jones (*The Known World*, 2003) und E.L. Doctorow (*The March*, 2005), wobei letzterer Shermans Marsch durch die Südstaaten während des Bürgerkriegs fiktionalisiert. Auch wenn es nicht Doctorows primäres Ziel war, eine *plantation novel* zu schreiben, so finden sich doch auch hier überzeugende Beispiele für die südstaatliche Geisteshaltung, die in dieser Arbeit analysiert wird. Doctorow gelangen dabei eindringliche Schilderungen des beginnenden Verfalls, wie die folgende Textstelle illustrieren mag: Als die vorrückende Armee der Union auf eine weitere Plantage mit dem typischen Herrenhaus vorrückt, bietet sich ihnen dieses Bild:

A tall elderly man stood on the porch. He was in a robe and slippers, and his silver hair was uncombed. Cassius! the old man yelled, his voice deep and hoarse. A Negro appeared. Cassius, the old man said, not lowering his voice or looking at the house slave, who stood in obeisance right next to him. Show these Union beggars what they lookin for. [...]

[...] A slave appeared with an armchair. The old man sat. Two white women appeared, one to put a shawl about his shoulders and the other with a blanket robe for his knees. With an imperial calm, he stared at the Union troops. (*The March* 221)

Schon diese Textstelle fasst die charakteristischen Verfallsmerkmale zusammen: die herrische Pose – selbst im Angesicht der Niederlage – und die Arroganz gegenüber den Siegern („Union beggars“). Im weiteren Verlauf der Episode sitzt der alte Pflanzer zunächst regungslos in seinem Lehnstuhl vor dem Haus und mustert die Unionssoldaten, nennt sie im Geiste „a thieving pack of highwaymen“ (221). Als endlich auch die Sklaven seiner Plantage auftauchen, um zu sehen, wer zu ihrer Befreiung gekommen ist, hält der alte Pflanzer eine bemerkenswerte Rede:

All right, the old planter said, his voice deep and hoarse. Y'all see these Yankees come to free you up. Go ahead, turn around an look. There they be.

And some of the slaves did turn and look back dutifully at the troops, who were discomfited by this silent acknowledgment directed by the old planter. It was as if he had made them all, slaves and soldiers, relations of one another. (*The March* 222-223)

Doctorow gelingt es hier, den südstaatlichen Snobismus herauszustellen, indem er den Alten die Soldaten und Sklaven auf eine Stufe stellen lässt und darüber hinaus die Soldaten der Unionsarmee gegenüber den Sklaven als eine Art Anschauungsobjekt noch weiter herabwürdigt. Betrachtet man aber die Sprache des alten Pflanzers, so fällt auf, dass Doctorow ihn nicht nur über das, *was* er sagt, charakterisiert, sondern auch durch das *wie*. Denn der alte Mann, der sich selbst im Angesicht der absoluten Niederlage noch dermaßen über die Sieger erhebt und sie vor seinen Sklaven degradieren will, benutzt dazu ein Idiom, das ihn und seine Haltung entlarvt: Er, der scheinbar Kultur und Lebensstil gegenüber dem Abschaum der Besatzungsarmee verkörpern will, benutzt eine Sprache, die von fehlerhafter Grammatik und Archaismen geprägt und von Drohungen und Bösartigkeit durchsetzt ist:

You been coddlin such thoughts of them Yankees, the old man said. You think I don't know that? You think I doan know ever thought goes on in them heads of yorn? I know! I know what you think [...] every one of you – yes, down to the weeist pickaninny of your wicked makin. Because, free or not free, you will never be smarter than your massah.

[...]

Well I'm tellin you now, said the planter, you thinkin to go with the Yankees, why just you do that. Out there – he pointed – is a whole army of'em. And they is all thieves. They is all beggars. You see how these gone sniffin around back now like a pack a hound dogs? They didn't ride in here because they knowed you was here waitin, nosir, they come for my vittles and my stores, for my stock and my horses and my mules. They come for whatever their thievin souls can lay their hands on. So you go with them, go on, and good riddance if you do, 'cause they doan care one way or t'other. You be on your own and God help you, because I won't. You won't have the Massah to take care of you no more. Nor to give you a decent Christian burial when your time comes. Nosir. You'll be no better than a wanderin Jew with no place in the world to lay his head down 'cept he fall dead in a ditch somewheres for the carrion birds to peck him clean. So you just go ahead and take it, this freedom of yorn, and may the Lord have mercy on your poor nigger souls. (*The March* 223-224)

Nach dieser Ansprache erhebt er sich und geht ins Haus, bis zum letzten Augenblick von der Rechtschaffenheit seiner Haltung überzeugt und damit die Schwächen und Fehler seiner Gesellschaftsschicht bestätigend.

Tom Wolfe beschreibt in seinem Roman *A Man in Full* den südstaatlichen Industriellen Charlie Croker, der quasi eine moderne *Big House*-Figur ist und – passend zu den nun modernen Zeiten – gegen den Verfall seines Immobilien-Imperiums kämpfen muss. Die Anklänge an die *plantation novel* sind schon im ersten

Kapitel deutlich. Croker wird von seinen Untergebenen nur „Cap'm Charlie“ (*A Man in Full* 4) genannt und lebt auf einer riesigen Plantage, deren Zentrum natürlich das auch von Wolfe so bezeichnete „Big House“ (3) ist. Croker sieht sich ganz explizit in der Nachfolge der südstaatlichen Großgrundbesitzer:

Charlie liked to think he went out shooting quail at Turpmtine just the way the most famous master of Turpmtine, a Confederate Civil War hero named Austin Roberdeau Wheat, had done it a hundred years ago; [...] (5)

And to think what he, Cap'm Charlie, had here! Second biggest plantation in the state of Georgia! He kept up 29,000 acres of fields, woods, and swamp, plus the Big House, the Jook House for the guests, the overseer's house, the stables, the big barn, the breeding barn, the Snake House, the kennels, the gardening shed, the plantation store, the same one that had been there ever since the end of the Civil War, likewise the twenty-five cabins for the help – he kept all this going, staffed, and operating, not to mention the landing field and a hangar big enough to accommodate a Gulfstream Five [...] And it wasn't sufficient to be rich enough to do it. No, this was the South. You had to be man enough to *deserve* a quail plantation. You had to be able to deal with man and beast, in every form they came in, with your wits, your bare hands, and your gun. (9)

Seine Dekadenz offenbart sich vor allem in seiner Obsession für die Wachteljagd – „he kept all this going staffed, and operating year round ... for the sole purpose of hunting quail for thirteen weeks“ (9) – die ihm wichtiger ist als seine wirtschaftlichen Probleme, was ihn zum Geistesverwandten der irischen Big House-Bewohner und der südstaatlichen *antebellum*-Plantagenbesitzer macht.

Edward P. Jones variiert die Thematik in *The Known World* dahingehend, dass sein Plantagenbesitzer Henry Townsend ein freigelassener Schwarzer ist, der nun selber Sklaven besitzt und die überkommenen Werte der weißen Pflanzeraristokratie übernimmt. Townsend – „a black man of thirty-one years with thirty-three slaves and more than fifty acres of land that sat him high above many others, white and black“ (5) – hat ähnlich wie Faulkners Thomas Sutpen in *Absalom, Absalom!* einen festen Plan für sein Leben¹⁶⁸, nachdem sein ehemaliger Besitzer William Robbins ihm eine Ausbildung angedeihen ließ und er schließlich von seinen Eltern freigekauft werden konnte, denen dies für sich selbst schon zuvor gelungen war.

¹⁶⁸Vgl. *The Known World* 5.

Henry übernimmt die Maßstäbe der weißen Sklavenhalter, obwohl er eigentlich besser sein will als diese.¹⁶⁹ Deutlich wird dies, als einer seiner Sklaven zu fliehen versucht und Henry, der eine humanistische Bildung genossen hat (er liebt z. B. Miltons *Paradise Lost*), nur darüber nachdenkt, ob er dem entflohenen Sklaven das ganze oder doch nur einen Teil eines Ohres abschneiden lässt.¹⁷⁰ Genau wie seine weißen Vorbilder ist ihm nicht bewusst, dass die Werte, die er sich zu eigen macht, schon längst überkommene Werte sind. Edward P. Jones lässt seinen Erzähler dies auch kommentieren:

Henry had always said that he wanted to be a better master than any white man he had ever known. He did not understand that the kind of world he wanted to create was doomed before he had even spoken the first syllable of the word *master*. (64)

Jones widmet sich in seinem Roman nicht nur einem vergleichsweise unbekanntem Kapitel der Geschichte des Südens (schwarze Sklavenhalter), sondern hebt die Tragik des Henry Townsend noch dadurch hervor, dass er dessen „weiße“ Werte mit der Einstellung seiner Eltern konfrontiert, die alles dafür getan hatten, ihren Sohn letztendlich auch frei zu kaufen. Als Henry seinen ersten Sklaven von Robbins kauft und damit seinen Status festigt, sagt er seinen Eltern nichts davon: „[...] the day he bought from Robbins his first slave, Moses, he did not go to their house and did not go to them for a long time. He spent the first day of ownership with Robbins [...]“ (122) und nachdem ihm Robbins noch einmal seine neue Stellung als Sklavenhalter klar gemacht hat, statuiert er bei der ersten Gelegenheit ein Exempel an seinem Sklaven (124). Als seine Eltern von seinem Sklavenbesitz erfahren, reagieren sie entsetzt (137), Henry selbst jedoch ist sich keiner Schuld bewusst: „Papa, I ain't done nothin I ain't a right to. I ain't done nothin no white man wouldn't do“ (138) und stellt sich mit diesem Satz eindeutig in die Tradition der weißen Sklavenhalter.

Jones revidiert die Thematik so sehr, dass nach dem Tod von Henry Townsend sogar dessen Frau Caldonia die alte Ordnung aufrecht erhält. Sie beginnt eine sexuelle Beziehung mit dem schwarzen Aufseher Moses, der sich dadurch seine Freiheit bzw. wenigstens eine deutlich bessere Stellung erhofft: „He had hoped that by having her again they would cross an irrevocable threshold. But there were no tears and no hint

¹⁶⁹ „[...] talking about how he would be a master different from any other, the kind of shepherd master God had intended“ (180).

¹⁷⁰Vgl. *The Known World* 84-85, 93.

that she wanted him [...]“ (286); und als ihr Bruder ihr den Vorschlag macht, mit ihm nach New York zu gehen und die Plantage aufzugeben, klingt ihre Antwort wie die eines arrivierten weißen Sklavenhalters:

'Calvin, you have only yourself and whatever is on your back. I have the responsibility of so many people. Adults and children. I cannot choose not to have that. My husband has built something here, and now it is mine and I can't abandon that for a foreign land.' [...]
She could not see any of those thirty or so human beings living as free people [...] (291)

New York und der Norden erscheinen ihr wie ein „foreign land“, was ihre Einstellung und ihr Verharren auf typisch südstaatlichen Positionen deutlich unterstreicht. Sie fragt sich sogar, ob man ihre sexuelle Beziehung zu Moses Rassenschande („Was this some kind of miscegenation? she wondered“, 292) nennen würde, wodurch sie sich noch stärker von Moses und der gemeinsamen ethnischen Verwurzelung abgrenzt.

Ishmael Reed ist in seiner Revision des Themas noch radikaler, wobei die postmoderne Gestaltung seines Romans *Flight to Canada* diese Haltung unterstützt. Der Roman beschreibt die Flucht des Sklaven Raven Quickskill, dessen Gedicht „Flight to Canada“ sowohl der Impetus für seine Flucht als auch das Mittel ist ihn wieder aufzuspüren. Der zweite Protagonist ist Uncle Robin, eine radikale Alternative zu Harriet Beecher Stowes Uncle Tom, der das Testament seines Besitzers so geschickt ändert, dass dieser seine Plantage Uncle Robin vererbt. Während Raven bemerkenswerterweise mit dem Flugzeug (der Roman spielt während des amerikanischen Bürgerkriegs) nach Kanada flieht, bleibt Uncle Robin auf der Plantage und versucht die Herrschaft von Master Swille von innen heraus zu untergraben. Letztendlich ist er damit erfolgreicher als Raven, der am Ende des Romans desillusioniert von Kanada und der dort erhofften Freiheit zurückkehrt. Freiheit, so deutet Reed an, ist etwas, was man erschaffen und nicht einfach nur suchen muss.

Beide Gestalten entsprechen der literarisch-mythologischen Tradition des *tricksters*, einer Figur, die mit Hilfe von Tricks die Ordnung im (göttlichen) Universum durcheinanderbringt. Die Nutzung dieser mythologischen Gestalt ist nur einer von vielen postmodernen Aspekten, deren sich Reed bedient. Andere sind die schon erwähnte Vermischung der Zeitebenen bzw. der Einbau von moderner Technologie

(Fernsehen, Flugzeuge, Kutschen mit Klimaanlage und Radio usw.) in die Handlung, die eigentlich im Zeitraum des amerikanischen Bürgerkriegs (1861-1865) angesiedelt ist. Die postmoderne Haltung findet sich explizit dann auch auf den ersten Seiten, im Einleitungskapitel, in dem Reed Quickskill über mehrere Seiten ähnlich wie ein Ich-Erzähler monologisch zu Wort kommen lässt und dieser quasi die postmoderne Vorgehensweise mit den Worten: „*Who is to say what is fact and what is fiction?*“ (*Flight to Canada* 7) bzw. „*Where does fact begin and fiction leave off?*“ (10) kommentiert.

Die Revision des Genres zeigt sich schon auf den ersten Seiten. Das bereits erwähnte titelgebende Gedicht beinhaltet die Verse:

Last visit I slept in
Your bed and sampled your
Cellar. Had your prime
Quadroon give me
She-Bear. Yes, yes
(*Flight to Canada* 4)

Quickskill deutet hier die Umkehrung der Rollen an: Er schläft im Bett des Masters und er vergnügt sich mit dessen Geliebter. Auch die Form des Gedichtes bzw. das Gedicht selbst gehört schon zur Revision: Ein Sklave schreibt einen Brief an seinen Master in Form eines Gedichtes, dies dann aber wieder im typischen Englisch der Sklaven. Überhaupt liegt es Reed zu Beginn des Romans sehr daran, die althergebrachten Traditionen und Sichtweisen zu torpedieren. Quickskills Eingangsmonolog beinhaltet auch einen Kommentar zu Harriet Beecher Stowe – die später sogar als Romanfigur auftritt – der sie als geldgierige Opportunistin bloßstellt:

She couldn't take to Lincoln. She liked Nobility. Curious. The woman who was credited with ruining the Planters was a toady to Nobility, just as they were. [...] She popularized the American novel and introduced it to Europe. Uncle Tom's Cabin [...] The story she 'borrowed' from Josiah Henson. Harriet only wanted enough money to buy a silk dress. (8)

Nichts scheint so zu sein, wie man glaubt, doch auch bei Reed gibt es die Konstante des realitätsfeindlichen Südens und der Lust am eigenen Untergang: „*Curious. Even in the Confederate anthem there was a belle fading away and losing her color. What was*

this fascination with declining belles in the South? What was the South all about?“ (14) lässt der Erzähler Quickskill am Ende des ersten Kapitels feststellen, um in den folgenden Kapiteln die Dekadenz des alten Südens, hier durch den Sklavenhalter und Plantagenbesitzer Swille personifiziert, in den Mittelpunkt zu rücken. So weiß Swille nicht was Kanada ist: „Robin, what have you heard about this place up North, I think they call it Canada?“ (19) und seine Frau lässt sich von den Sklaven füttern, waschen und bedienen (20). Sklaven, die fliehen, sind nach Swilles Ansicht nicht unzufrieden oder freiheitsliebend, sondern krank und es gibt sogar einen lateinischen Fachbegriff dafür (18). Als Präsident Lincoln zu Besuch kommt, versucht Swille ausgerechnet ihm die Vorzüge des aristokratischen Lebens einzureden:

[...] Abe, a man like you can have a soft hustle down here. You could be walking around and wallowing in these balmy gardens and these halls. The good life. Breakfast in a dress coat. Exotic footbaths. Massages three times a day. And what we call down here a 'siesta'. Niggers fanning you. A fresh bouquet of flowers and a potent julep delivered to your room. Roses. Red roses. Yellow roses. White roses. We can bring back 'the days that were.' Just fancy yourself the Earl of Lincoln, or Count Abe. Or Marquis Lincoln. Marquis Lincoln of Springfield. You could have this life, Lincoln.' (25-26)

Wenig später empfiehlt er ihm sogar noch eindeutiger: „[...] you'd better come on and get this Camelot, if you know what's good for you“ (27), doch Reed zerstört das Bild, das der Leser sich nun von Swille gemacht hatte, schon bald darauf wieder, indem er ihn in einer Art ironischen Rolle rückwärts die zuvor ihm zugeteilte Dandy-Rolle kritisieren lässt und somit erneut klar macht, dass er geneigt ist, mit dem Genre zu spielen bzw. es spielerisch zu kritisieren¹⁷¹:

'Yes, I know what you think of me. I never went to none of that fancy Harvard and don't lounge around Café Society quaffing white wine until three in the afternoon, and maybe my speeches don't contain a lot of Latin, and maybe my anecdotes aren't understated and maybe I ain't none of that cologned rake sojourning over shrimp cocktails or sitting around in lavender britches, like a randy shank or a dandy rake.' (28-29)

Swille lässt sich im Weiteren seine dekadenten und ignorante Haltung bestätigen. Cato, eins seiner illegitimen Kinder, die er wie jeder archetypische Plantagenbesitzer

¹⁷¹ „Reed artfully attacks the myth of Camelot, Arthur Swille's world [...]“, schreibt Johnnella E. Butler (69) passenderweise in einer Besprechung des Buches und greift dabei die Vorliebe des Südens für die europäischen Feudalmythen auf (siehe auch Kap. 4 dieser Arbeit).

natürlich mit einer Schwarzen gezeugt hat, und der nun als Aufseher arbeiten darf, soll ihm Quickskills Gedicht erläutern und gibt sich dabei alle Mühe, den Master in seiner rückwärtsgewandten Haltung zu bestätigen: „That nigger ain't in no Canada. There ain't no such place; that's just reactionary mysticism. I never seed no Canada, so there can't be none. The only thing exists is what I see. Seeing is believing.“ (52) Die letzten Sätze fassen genau die typische, aristokratische Haltung der Swilles, O'Haras und ihrer Geistesverwandten zusammen, wobei Reed auch hier erneut die ironische Brechung sucht, wenn er Cato zunächst für seine kritische Haltung und ausschmückende Erzählweise kritisiert und dieser dann antwortet: „But, Mr Swille, you sent me to school for that. To be critical about things. They gibbed me a Ph. D. Don't you remember?“ (53). Nichts ist mehr so, wie es war: Die moderne Welt hat Einzug gehalten, doch im Inneren ist immer noch alles wie früher: Lincoln ist immer noch Präsident, Swille träumt davon König zu werden (109) und es gibt immer noch Master und deren Sklaven, auch wenn die mittlerweile in einem Penthouse mit Wasserbett und Fernseher leben (56), so dass man feststellen muss, dass die gesellschaftliche Ausrichtung des Südens und dessen Werte sich nicht verändert haben, sie haben sich sogar auf die schwarze Bevölkerung übertragen, denn nun diskriminieren sich die Sklaven gegenseitig, übernehmen die Werte der Weißen (72-74) und bieten sich selbst als Sklaven an (80).

Reed sieht die Problematik des Südens darin, sich nicht von den alten Werten lösen zu können, obgleich die Rollen nun vertauscht sind¹⁷² und sich der Süden vor allem gerne als poetische Vision einer Lebensart sieht. Erneut wird Quickskill hier zum Sprachrohr des Autors:

'[...] For what Camelot can't win on the battlefield it'll continue in poetry. [...] The South can't continue Camelot. That's what it's all about. Effete men leaving the management of their plantations to uncles; the women playthings; popinjays partying endlessly, flowery waistcoats. And their poetry – gentlemen's gardening triviality. [...] They're as Feudalist and Arthurian as Davis, but whereas he sees it as a political movement, they see it as a poetry movement.' (96)

Am Ende des Romans, in einer Art Epilog, werden diese Zeilen fast wortgetreu vom Erzähler wiederholt (141), der dann sogar Sir Walter Scott zitiert, der über den Verlust des Alt-Angelsächsischen lamentiert und ohnehin für die südstaatlichen

¹⁷²Auch wenn es ihm in erster Linie in diesem Roman um die Rassenproblematik geht, wie Christine Levecq in ihrem Aufsatz „Nation, Race, and Postmodern Gestures in Ishamel Reed's *Flight to Canada*“ herausarbeitet.

Plantagenbesitzer ein Idol darstellte, was im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch stärker in den Mittelpunkt rücken wird.

Als am Ende des Romans Uncle Robin die Plantage von Swille übernimmt, verspricht er unter Tränen: „I'm going to run it just like my Massa run it“ (167) und untermauert damit die Persistenz der alten Werte, die auch in diesem postmodernen Roman, der das Thema und Genre subversiv revidiert, noch zur Sprache kommen. Gleichzeitig wird damit aber aufgezeigt, dass die Thematik immer noch lebendig und von Interesse ist, auch wenn man sie nun offenbar nur noch in dieser Form bearbeitet.

4. Zwischen Adaption und Transformation: Ein Vergleich

4.1 Die Vorliebe der Südstaaten für den europäischen Feudalismus

Kieran Quinlan zitiert mehrfach den irischen Autor Seán O'Faolain, der in seiner Aufsatz-Sammlung *The Vanishing Hero* über William Faulkner schreibt, dass man in Irland mit diesem Typus eines Autors vertraut sei, denn es gäbe dort in den Südstaaten: „the same passionate provincialism; the same local patriotism; the same southern nationalism [...] there is the same vanity of an old race; the same gnawing sense of old defeat; the same capacity for intense hatred [...] the same escape through sport and drink” (O'Faolain 75).¹⁷³ Und so nimmt es nicht wunder, wenn man in Irland auch den amerikanischen Bürgerkrieg mit deutlichen Sympathien für die südstaatliche Seite verfolgte:

There was very good reason for such an unusual degree of popular concern about a war thousands of miles away. Money from Irish workers in America – an important component in the Irish economy of the Victorian era – was not reaching its destination, while jobs in English factories dependent on the importation of southern cotton were also drying up. The challenge to the Union in the United States called into question the more recent union between Great Britain and Ireland. Most important of all, not only were many Irish-born immigrants fighting in this war, but they were doing so on both sides – 150,000 in the Union army, at the very least 20,000 with the Confederates. Even more surprisingly, perhaps, the evidence leads overwhelmingly to the conclusion that Irish sympathies [...] were with the southern cause. [...] The general opinion was that supporting the South seemed to be the right thing to do because its struggle for self-determinacy was very much like Ireland's. (Quinlan 77-79)

Im Weiteren merkt Quinlan an, dass geschichtlich informierte Südstaatler darüber irritiert waren, dass ihr Bürgerkriegsheld Stonewall Jackson oft mit Oliver Cromwell verglichen wurde, „because they perceived themselves rather as Cavaliers fighting against New England Puritans.” (82) Für den damals wohl berühmtesten Feldgeistlichen der Südstaaten, Kaplan Bannon, war es ein unheiliger und grausamer Krieg: „In his view, the North was trying to turn the South into a political and economic dependency, as England had already done to Ireland.“ (Quinlan 85)

¹⁷³Quinlan (228-230) erwähnt außerdem die langjährige Freundschaft zwischen der Südstaaten-Autorin Eudora Welty und Elizabeth Bowen. Welty, die sich immer schon für irische Mythologie interessiert hatte, war eine Verehrerin von W. B. Yeats und fühlte sich durch die Ruinen der irischen Herrenhäuser an ihre Heimat in Mississippi erinnert. In ihrer Freundin Elizabeth Bowen sah sie eine Geistesverwandte: „At any rate, Elizabeth is a *Southerner*“ (zitiert nach Quinlan 230).

James C. Cobb erwähnt Wyatt-Brown, der argumentiere, dass der deutlichste Unterschied zwischen den Nord- und den Südstaaten nicht bei wirtschaftlichen oder sozialen Statistiken zu suchen sei, sondern bei der Aufrechterhaltung eines streng maskulinen Ehren-Kodexes, der im stärker puritanisch geprägten Norden anders interpretiert wurde als im Süden. Im Norden bezog sich der Ehrbegriff lediglich auf häusliche und bürgerliche Tugend, mit der typisch puritanischen Betonung von individueller Verantwortung und Schuld: „In the South, however, a more 'primal,' communally derived concept of honor provided the 'keystone in the arch of social order,' and the white male's power, prestige, and reputation for manliness in the eyes of others were the crucial influences on his behavior.” (Cobb, *Away Down South* 41)

Cobb selbst schlägt den Bogen noch weiter und weist nach, dass das südstaatliche Ideal von Ehre und Aristokratie sich sogar bis zum antiken Griechenland mit seiner Idee des Freistaats auf der Basis von Sklavenarbeit zurückverfolgen lasse¹⁷⁴, was man auch an der Vorliebe für die *Greek Revival* Architektur der Herrenhäuser ablesen könne (*Away Down South* 42-43).

Und Allen Tate stellt in seinem zwischen Lob und Kritik für den Alten Süden mäandernden Aufsatz „The Profession of Letters in the South“ fest, dass der Süden blind an europäischen Gefühlen und Normen festhalte, und fragt sich:

How many Englishmen have told us that we still have the eighteenth-century amiability and consideration of manners, supplanted in their country by middle-class reticence and suspicion? And, where outside the South, is there a society that believes even covertly in the Code of Honor? (165)

Für ihn ist der Süden eine Kopie des ländlichen Englands aus dem 18. Jahrhundert.

Blickt man nun wieder auf die Primärliteratur, so findet man Bestätigung. Striblings Hauptfigur Miltiades Vaiden gibt nach dem verlorenen Bürgerkrieg zu bedenken: „I was just thinking how easy it would be for the South to fall into the condition of Ireland [...]“ (*The Forge* 401) und bezieht sich dabei auf die Besatzungspolitik, die England in Irland ausübt und die dem Süden nun durch die Yankees droht. Colonel

¹⁷⁴Vgl. Quinlan (236), der Thomas Nelson Page, einen der maßgeblichen Südstaaten-Autoren in dem Sinne zitiert, dass der Süden das Beste der griechischen, hebräischen, römischen und angelsächsischen Kultur verbinde.

Milt übersieht dabei, dass schon in seiner Gegenwart viele Parallelen zu Irland und seiner Sozialstruktur bestehen.

Ganz explizite Bezüge bestehen in *Gone With the Wind*, denn Tara, das Herrenhaus der O'Haras wurde nach dem Sitz der alten Hochkönige von Irland benannt¹⁷⁵ und Scarletts Vater Gerald O'Hara ist ein Ire, der sein Vaterland verlassen musste, weil er den Agenten eines englischen Landlords wegen einer beleidigenden und ehrenrührigen Äußerung getötet hatte (*Gone With the Wind* 45). Er ist „that most familiar of Irishmen – Catholic, nationalist, and sentimentalist“ (33), wie Geraldine Higgins schreibt, was durch seine Beschreibung im Roman gestützt wird:

The only Latin he knew was the response of the Mass and the only history the manifold wrongs of Ireland. He knew no poetry save that of Moore and no music except the songs of Ireland that had come down through the years. (*Gone With the Wind* 46)

Schon damals in Irland hatten ihm Ehre und Tradition viel bedeutet, so daß es ihm nicht schwer fiel, sich den südstaatlichen Werten und Idealen anzupassen (*Gone With the Wind* 47), wobei ihm Tara als Bindeglied dient: „Tara serves to connect Gerald O'Hara to his place of origin while simultaneously re-rooting him in the red earth of Georgia [...]“. (Higgins 33)

Die südstaatlichen Ideale scheinen in der Tat den europäischen Aristokratien nachgebildet zu sein. Richard Gray geht in dieser Beziehung bis zu den ersten Kolonien zurück:

[...] the colonizers tended to see the southern colonies as a place appropriate for the recovery of an old order style of life, long since abandoned in the mother country. In effect, the new 'Eden' that they saw in Virginia and the other southern colonies was an idealized version of the historical past rather than a projection of future possibility. (Gray, *Literature of Memory* 10)

Bis auf die Tatsache, dass dieser Lebensstil im Mutterland (hier: Irland) durchaus noch nicht ausgestorben war, ist Gray voll und ganz zuzustimmen. Man setzte die englischen Formen von Sozialtradition und Aristokratie (die ja auch für das Irland der *Protestant Ascendancy* galten) fort¹⁷⁶ – „England was actually the model employed

¹⁷⁵Vgl. Higgins 3.

¹⁷⁶Vgl. Bishop 5; Luraghi 79; Pendleton 153; Paine xxvi; Nicholls 43, 46.

by the South“ (Ransom 3) – und übernahm von dort auch das Konzept des großen Herrenhauses.¹⁷⁷

„Indeed, for any agricultural civilisation, the country mansion was of great importance“, konstatiert Raimondo Luraghi (67) und erinnert daran, dass sowohl Irland als auch der Süden der USA agrarische Gesellschaften waren, deren Bezug zum Land sehr wichtig war und die deshalb beide eine hochindustrialisierte, moderne Gesellschaft ablehnten (Luraghi 62). „The prosperity of the semicolonial South depended on farm prices. The farmer was the backbone of the South“, schreibt Louis D. Rubin („Southern Literature“ 32) und so darf es nicht verwundern, wenn der Süden an diesem System festhalten will, so realitätsfeindlich dies auch sein mag: „Will the Southern establishment, the most substantial exhibit on this continent of a society of the European and historic order, be completely crumbled by the powerful acid of the Great Progressive Principle?“, fragt John Crowe Ransom (20), der als Vertreter der Nashville Agrarians eine eher rückwärtsgewandte Wirtschaftspolitik für die Südstaaten vertritt. Die Agrarians traten für diesen reaktionären Standpunkt noch in den dreißiger Jahren ein und verteidigten nicht nur die Entwicklung des Südens nach dem Bürgerkrieg, sondern forderten 1930 in ihrem programmatischen Werk *I'll Take My Stand*: „The South must be industrialized – but to a certain extent only, in moderation.“ (Ransom 22) James C. Cobb erläutert diese Sichtweise so, dass die Agrarians, die für ihn Teil der südstaatlichen Intelligenzia sind, zunächst einmal an den Bestrebungen, die Gesellschaft zu befreien und zu erneuern, teilnehmen; aber: „as time passes, some of its members may become critical of these efforts or even reject them altogether.“ (*Redefining Southern Culture* 165). Ransom sieht kein fehlerhaftes Verhalten in der südstaatlichen Gesellschaft, die für ihn keineswegs realitätsfeindlich war (Ransom 14) und die seiner Ansicht nach auch nicht in romantischer Verklärung lebte:

The arts of the section, such as they were, were not immensely passionate, creative, and romantic; they were the eighteenth-century social arts of dress, conversation, manners, the table, the hunt, politics, oratory, the pulpit. These were arts of living and not arts of escape; they were also community arts, in which every class of society could participate after its kind. The South took life easy, which is itself a tolerably comprehensive art. (Ransom 12)¹⁷⁸

¹⁷⁷Vgl. auch Singal: „[...] there was the remarkable convergence between the Victorian concept of the gentleman and the traditional southern identity of the Cavalier. Because of that fact, Victorianism seemed expressly tailored for the South.“ (*The War Within* 26)

¹⁷⁸Vgl. Simkins 12.

Doch dieses lockere und kunstvolle Leben, das ja auch für das Irland der Rackrents (man denke nur an Sir Condys Feste und die künstlerischen Ambitionen seiner Frau), Predevilles und Naylor's das Idealbild war, ist natürlich Eskapismus, weil es den Fortschritt in Form von Kapitalismus und Industrialisierung nicht wahrhaben bzw. sich ganz gezielt vom Merkantilismus und der beginnenden Industrialisierung des Nordens absetzen will. P. P. Sharma schreibt dazu, dass diese Vorstellung von den Südstaaten vornehmlich der Fantasie des Dichters entsprungen war und nicht auf Fakten basierte. Es war eine sentimentale Idealvorstellung, so wie es hätte sein sollen, vor allem in Abgrenzung zum materiellen und industriellen Norden:

This South is opposed to chaotic and fragmented life; it would like people to achieve wholeness and integration. [...] Their [the Fugitives'] South, in other words, is more a set of attitudes, a special orientation towards and perspective on a life which they would like to trace back to their own putative antebellum tradition than to any objective reality discoverable in the present-day world. (Sharma 127)

Ransom teilt die Realitätsfeindlichkeit des Old South, wenn er dessen Gesellschaft quasi als die natürlichste Form preist, die sich hilflos und ungerechterweise dem Moloch des Fortschritts unterwerfen muss:

The American progressive principle was like a ball rolling down the hill with an increasing momentum, and by 1890 or 1900 it was clear to any intelligent Southerner that it was a principle of boundless aggression against nature which could hardly offer much to a society devoted to the arts of peace.

But to keep on living shabbily on an insufficient patrimony is to decline, both physically and spiritually. The South declined. (Ransom 17)

Berechtigterweise nennt David Minter die Haltung in *I'll Take My Stand* reaktionär, da versucht werde, die Zeit zurückzudrehen durch die Bevorzugung des agrarischen Systems und des alten, überkommenen Klassenbewusstseins. „Where life is concerned, slow time is their aim“, schreibt er (208) und wirft Ransom und seinen Mitstreitern vor, die Zeit zurückdrehen zu wollen.

Auch Tindall¹⁷⁹ und Luraghi sehen die Südstaaten als Opfer der Industrialisierung, denn ihr wichtigstes Produkt, die Baumwolle sei ihnen quasi durch die industrielle Revolution in den technologisch moderneren Ländern und deren kapitalistische

¹⁷⁹*Emergence of the New South* 184.

Ausrichtung aufgezwungen worden, was sie dann mit einer bis dahin unbekannt Form des Wohlstandes konfrontierte: „It was a prosperity generated only by a special and temporary conjuncture in an industrial world totally extraneous to the South itself.” (Luraghi 55) Des Weiteren führt Luraghi aus, dass die moderne Industrie-Bourgeoisie nicht länger mit einer Sklavenhaltergesellschaft vereinbar war: „Free soil meant the breakdown of the old plantation system, which had to be limited to what already existed, waiting to be 'suffocated like a rat in a hole' [...].” (58)

Ähnlich wie Ransom beschreibt auch Luraghi den Süden zwischen 1830 und 1860 als eine Gesellschaft auf dem zivilisatorischen Höhepunkt (trotz der Sklavenhaltung), die nur noch einen Schritt vom „ideal state“ entfernt war. Doch er folgert: „Like any other 'ideal state', the southern Confederacy was destined to be utopian, doomed to defeat, albeit to a magnificent defeat, its ideal heritage to be handed down to following generations to meditate upon” (Luraghi 61) und setzt sich somit vom verklärenden „moonlight and magnolia“¹⁸⁰-Standpunkt Ransoms ab. Auch Allen Tate geht im schon erwähnten Aufsatz kritisch mit der Geisteshaltung des Old South um und macht diese verantwortlich für intellektuelle Defizite: „the genteel tradition has never done anything for letters in the South“ („Profession of letters“ 172), schreibt er und meint, dass die scheinbaren Verdienste des alten Systems den *man of letters* nicht verwirren dürften: „its preference for human relations and not economic relations, tempt the historian to defend the poor literature because he feels that the old society was a better place to live in than the new.“ (170-171)

Francis Gaines Pendleton gesteht der Plantation-Ära im Sinne Luraghis ebenfalls den Stellenwert eines „Arcadian scheme of existence“ (Pendleton 4) zu, doch er erkennt den Wunschgedanken, die nostalgische Verklärung, die in einer solchen Bewertung liegt. Zur Begründung führt er an, dass es eine angeborene, romantische Liebe zu Feudalismus und Aristokratie in Amerika gebe, und fährt fort: „Particularly does this feeling seem to enjoy free scope in our sentimental fancies as expressed, for example, in literary preferences. Now the plantation alone among native institutions, satisfies this craving for a system of caste.” (Pendleton 2-3)

Ihm gelingt damit auch der Brückenschlag zum irischen Big House-Roman, in dem z.B. Thady Quirk (*Castle Rackrent*) und Shibby Pindy (*The Big House of Inver*) durch

¹⁸⁰Vgl. Havard 421.

ihre Versuche, die aristokratische Struktur zu erhalten bzw. wiederherzustellen, diese Liebe zum Feudalismus verkörpern.

Auch in intellektueller Hinsicht ergeben sich Parallelen. Konnte man für Sir Condy und Kit Prendeville feststellen, dass sie beide schon im Ansatz den Versuch zu einer höheren Bildung aufgeben (*Castle Rackrent* 38; *The Big House of Inver* 41-43), so bemerkt Simpson für die Südstaaten:

In *The Education of Henry Adams* (1918) the antebellum South expressed 'no need or desire for intellectual culture in its own right.' [...] Adams remarks that the Southerner was 'handsome, genial', and born to command, yet could hardly conceive of an idea, let alone analyze one. He had 'no mind, he had a temperament.' (Simpson 164)

Diese Eigenschaften treffen auch auf Condy und Kit zu, deren gutes Aussehen zwar in die Waagschale geworfen wird, den Niedergang aber nicht aufhält, sondern vielmehr als Symbol für ihre Handlungsunfähigkeit gesehen werden kann, denn sie posieren nur, überzeugen aber nicht durch Taten.

Kieran Quinlan macht die Parallelen noch einmal deutlich, indem er sich auf W. J. Cash bezieht:

[...] W. J. Cash has noted [...] that the South lacked complexity because, in its world of small farms and large plantations, there were hardly any towns. He adds, in a remark similar to that made by the young W. B. Yeats about the Anglo-Irish gentry, that people's interest was in horses, dogs, and guns rather than in books: the culture's satisfactions were in the immediacies of speech rather than in the remoteness of writing. It was not a culture of detachment, but rather, and 'before all else, personal.' (Quinlan 189)¹⁸¹

Es gilt dabei herauszustellen, dass gerade diese Abkehr von Intellekt, Kultur und Literatur die Realitätsfeindlichkeit des Südens ausmacht.

¹⁸¹Vgl. Cash 100-101.

4.2 Der Verlust der Identität

Maria Edgeworth befürchtet in ihrem Vorwort zu *Castle Rackrent*, dass durch die kommende Union mit England Irland seine Identität verlieren werde und dass es dann versöhnlich an Charaktere wie Sir Condy zurückdenken würde (*Castle Rackrent* 5). Sie impliziert dadurch, dass Irland sich mit den neuen Macht- und Besitzverhältnissen nicht identifizieren kann, so schwach und fehlerhaft das alte System auch gewesen sein mag.¹⁸² Mit Thady Quirk zeichnet sie dann auch direkt eine Figur, die sich mit der neuen Ordnung nicht abfinden kann (*Castle Rackrent* 77), und auch die Bevölkerung akzeptiert den Wechsel von Condy zu Jason nicht (*Castle Rackrent* 79).

Die Südstaaten verlieren ihre Identität durch den Bürgerkrieg, der sie enturzelt und ihnen eine schmerzliche Einsicht in die Realität der modernen Zeit gewährt. Ashley Wilkes verkörpert diesen völlig enturzten Typus. Auf Scarletts Frage, wovor er denn Angst habe, antwortet er:

Oh, nameless things. Things which sound very silly when they are put into words. Mostly of having life suddenly become too real, of being brought into personal, too personal contact with some of the simple facts of life. It isn't that I mind splitting logs here in the mud, but I do mind what it stands for. I do mind, very much, the loss of beauty of the old life I loved. [...] There was a glamour to it, a perfection and a completeness, and a symmetry to it like Grecian art. Maybe it wasn't so to everyone. I know that now. But to me, living at Twelve Oaks, there was a real beauty to living. I belonged in that life. I was part of it. And now it is gone and I am out of place in this new life, and I am afraid. (*Gone With the Wind* 529)

Trotz des Abstandes von mehr als 50 Jahren erleidet der aus dem 1. Weltkrieg heimkehrende südstaatliche Soldat also einen ähnlichen Verlust. Er findet eine Welt vor,

[...] der er keinen Sinn mehr abgewinnen kann. [...] Er kehrt nicht in eine materiell gesättigte Welt zurück, deren ethische Normen bedeutungslos geworden sind, sondern in eine Gesellschaft, die, wirtschaftlich rückständig, noch von dem Glanz der Vergangenheit vor dem Bürgerkrieg zehrt oder aber ihre Misere durch die Schuld, die sie durch die Sklavenhalterei auf sich lud, bedingt sieht. Er erlebt diese Gesellschaft in einem Stadium, da sie befürchten muß, ihre Eigenart durch die einsetzende Industrialisierung zu verlieren. (Link 182)

¹⁸²Vgl. Henn 218.

Es darf also nicht verwundern, wenn die Suche nach einer neuen Identität noch bis in die zwanziger und dreißiger Jahre anhält. Es fällt dabei auf, dass nach Ansicht der führenden Literaten und Historiker der damaligen Zeit, diese neue Identität viele Parallelen zur alten aufweist.

William C. Havard kritisiert in seinem Aufsatz „The Search for Identity“ die Sentimentalität der Südstaatenliteratur nach dem Bürgerkrieg (Havard 416), die in dem schon erwähnten Werk *I'll Take My Stand* ihre Fortsetzung findet. Die Identität der Agrarians und ihrer Gesinnungsgenossen „involves the possibilities of a defensive preservation of a traditionally Southern culture as opposed to displacement by a totally rationalized one“ (Havard 427), weil sie die Befürchtung hegen: „Under a fully developed industrial system, the individual's identity is reduced to that of a producer and consumer of material goods“ (Havard 420).

Die Suche hielt also noch an und so scheint es logisch zu sein, daß die hier besprochenen Romane der Südstaatenliteratur noch keine neue Identität anbieten, stattdessen den Verlust der alten präsentieren und durch die neue Klasse der Jasons, Snopes und Poseys allenfalls einen Versuch in Richtung einer neuen Identität darstellen, der scheitern muss, weil sie alle keine Sympathieträger sind und zudem, wie noch zu zeigen sein wird, in ihrem Etablierungsprozess Strukturen der alten Ordnung wieder hervorholen. Nicht ohne Grund spricht C. Vann Woodward in Bezug auf die Compsons in Faulkners *The Sound and the Fury* von einer Tragödie, als diese die Werte der Snopes akzeptieren.¹⁸³

¹⁸³Vgl. Woodward, *Burdens of Southern History* 38.

4.3 Die Bedeutung der Vergangenheit für die Literatur: Der Mythos des Südens

Aus dem Gesagten wird deutlich, wie stark die Bezüge zur Vergangenheit sind und so ist es nur natürlich, wenn dies das dominante Thema für die Literatur nach dem Bürgerkrieg bis hin zur *Southern Renaissance* ist.¹⁸⁴ „Local history shapes literature“, schreibt David Minter (204) und diese Aussage gilt nicht nur, aber auch und in besonderem Maße für William Faulkner, für den „the envelopment of the present by the past, until the living merely act out roles ordained for them by the still-vital ghosts of their ancestors“ (Jacobs, „William Faulkner“ 144) ein immer wiederkehrendes Thema ist.¹⁸⁵

Sein Yoknapatawpha County (aber auch Tates Virginia und Striblings Alabama) ist: „[a] land haunted by memory [...] a still and silent land where the ghosts often seem more real, more alive than the people who conjure them, and the prevailing mood is one of elegant despair“ (Gray, *Literature of Memory* 236).

Diese Konfusion der Zeitebenen, diese Lebendigkeit der Vergangenheit und die Schwierigkeit, diese Welt zu erfassen, legen die Frage nahe, ob es sich hier überhaupt um eine reale Welt handelt oder ob der Hang zu Sentimentalität und romantischer Idealisierung nicht einen Mythos des Old South geschaffen hat, der nun übermächtig Denken und Handeln beeinflusst. Nicht ohne Grund setzt sich Quinlan mit Francis B. Simpkins¹⁸⁶ auseinander, der argumentiere, dass man die Vergangenheit der Südstaaten nur nach den damals geltenden Standards bewerten dürfe. Quinlan fährt fort:

Simkins repeated a famous, and probably sincerely held, bromide: 'A majority of Southerners believes that the nearest approach to heaven this side of the grave is that aristocratic perfection known as the Old South,' a belief that 'has brought about a unity of spirit which results in a friendly tie between the masses and the classes.' (Quinlan 243)

An dieser Stelle ist es daher notwendig, zu erläutern, was im Zusammenhang dieser Arbeit als Mythos verstanden wird. Aleida Assmann, deren Definition hier maßgeblich sein soll, versteht unter dem Begriff Mythos:

¹⁸⁴Vgl. Jones 363.

¹⁸⁵Vgl. Minter 206.

¹⁸⁶Vgl. Simpkins, „Tolerating the South's Past“ (1955).

die *affektive Aneignung* der eigenen Geschichte. Mythos in diesem Sinne ist eine fundierende Geschichte, die nicht durch Historisierung vergeht, sondern mit einer andauernden Bedeutung ausgestattet wird, die die Vergangenheit in der Gegenwart einer Gesellschaft präsent hält und ihr eine Orientierungskraft für die Zukunft abgewinnt. Die zum Mythos gesteigerte Geschichte ist in der sozialen Vergangenheit 'in der Weise gegenwärtig, daß Vergangenheit und Gegenwart an bestimmten Orten und in bestimmbaren Handlungen ineinanderfließen'.¹⁸⁷ (*Der lange Schatten der Vergangenheit* 40-41)

Für Daniel J. Singal ist der „Cavalier myth“ prägend für die Haltung der südstaatlichen Literaten bis weit ins 20. Jahrhundert, nicht zuletzt um sich darüber gegenüber den „Yankees“ zu definieren:

With his larger-than-life scale and his aura of romance, the Cavalier has in fact become the very symbol of the South, intimately bound up with the region's sense of identity, [...] Twentieth-century southern intellectuals found that they had no choice but to confront this mythological view of their society before they could address themselves to the region's ills. (*The War Within* 11)

„There are few areas of the modern world that have bred a regional mythology so potent, so profuse and diverse, even so paradoxical, as the American South“, stellt auch George B. Tindall („Mythology 1) fest und denkt dabei vor allem an den „kindly old marster [*sic*] with his mint julep; happy darkies singing in fields perpetually white to the harvest or, as the case may be, sadly recalling lost days of old; coquettish belles wooed by slender gallants in gray underneath moonlight and magnolias“ (Tindall, „Mythology“ 4).

J.V. Ridgeley, David Minter und C. Vann Woodward versuchen, Erklärungen für diesen Hang zum Mythos zu finden.

Ridgeley vertritt die Ansicht, dass in der verklärenden Retrospektive die Schuld an der Sklavenhaltung gemildert wird, ja, dass man sie sogar vergisst (Ridgeley 91).

Minter sieht den Süden als Region, die die Schuld auf sich nimmt (205), dieses Leid dann aber quasi idealisiert und sich zum trotzigem und bisweilen bösentigen Opfer stilisiert:

¹⁸⁷Assmann zitiert hier aus John Borlands Artikel „Graffiti, Paraden und Alltagskultur in Nordirland“ (2001).

Four years of decimating war followed by twelve years of occupation left it sequestered in shame and resentment and poor in everything except subregions, dialects, and the great negative lessons of history, all of which both cut across and sharpened divisions based on class, caste, race, and gender. [...] the South remained guilt-ridden yet defiant [...] southern backwardness went with vice [...]. (205-206)

Des Weiteren unterstützt er die These vom Mythos des *Old South* durch seine Interpretation der Intentionen eines Allan Tate, der in seinem Werk eine Vorstellung des Südens evoziert, die es so nie gegeben habe. Er nennt Tates „Erfindung“ allerdings „a necessary invention of a moralist searching for some adequate means of scolding both the South and the modern world into a program of conservative restoration“ (213). In ganz ähnlicher Weise argumentiert der schon zuvor zitierte P. P. Sharma, der den Süden eine Erfindung der Dichter nennt.¹⁸⁸

Woodward sieht den südstaatlichen Mythos als weniger außergewöhnlich an, denn jede Gesellschaft schaffe sich ihre Mythen „about its origins, its mission, its righteousness, its benevolence, its general superiority“ (*Burden of Southern History* 12). Aber nur wenige Mythen der Neuen Welt hätten sich solch einer destruktiven Analyse unterziehen müssen wie die der Südstaaten: „The Cavalier Legend as the myth of origin was one of the earlier victims. The Plantation Legend of ante-bellum grace and elegance has not been left wholly intact.“ (*Burden of Southern History* 13)

Dennoch sieht Woodward in den Folgen, die das Ende des *Cavalier Myth* mit sich bringt, eine einzigartige und für Amerika untypische Erfahrung:

But the history of the South includes a long and quite un-American experience with poverty. [...] For Southern history, unlike American, includes large components of frustration, failure, and defeat. It includes not only an overwhelming military defeat but long decades of defeat in the provinces of economic, social, and political life. [...] The South's preoccupation was with guilt, not with the dream of perfection. Its experience in this respect, as in several others, was on the whole a thoroughly un-American one. [...] The experience of evil and the experience of tragedy are parts of the Southern heritage that are as difficult to reconcile with the American legend of innocence and social felicity as the experience of poverty and defeat are to reconcile with the legends of abundance and success. (Woodward, *Burden of Southern History* 17-21)

Wilbur J. Cash, von dem sich Woodward dezidiert abgrenzte, trug mit seinem Werk *The Mind of the South* (1941) hauptsächlich zur Entmythologisierung des Südens bei.

¹⁸⁸Vgl. Sharma 127.

Das Buch, das immer wieder besprochen und z.T. hart kritisiert wurde¹⁸⁹, negiert sowohl den Mythos vom Old South als auch den des New South.

Für Cash sind beide eine Legende, die ihre Wurzeln, wie schon Punkt 4.1 zeigte, in Europa hat.

It was a sort of stage piece out of the eighteenth century, wherein gesturing gentlemen moved soft-spokenly against a background of rose gardens and dueling grounds, through always gallant deeds, and lovely ladies, in farthingales, never for a moment lost that exquisite remoteness which has been the dream of all men and the possession of none. Its social pattern was manorial, its civilization that of the Cavalier, its ruling class an aristocracy coextensive with the planter group – men often entitled to quarter the royal arms of St. George and St. Andrew on their shields, and in every case descended from the old gentlefolk who for many centuries had made up the ruling classes of Europe.

They dwelt in large and stately mansions, preferably white and with columns and Grecian entablature. Their estates were feudal baronies, their slaves quite too numerous ever to be counted, and their social life a thing of old world splendor and delicacy. What had really happened here, indeed, was that the gentlemanly idea, driven from England by Cromwell, had taken refuge in the South [...].

But in the legend of the New South the Old South is supposed to have been destroyed by the Civil War and the thirty years that followed it, to have been swept both socially and mentally into the limbo of things that were and are not, to give place to a society which has been rapidly and increasingly industrialized and modernized both in body and in mind – [...].

These legends, however, bear little relation to reality. (Cash ix-x)

Dieser z.T. ironischen Darstellung lässt Cash rasch eine Richtigstellung folgen: Wer annahme, dass es im Süden eine regelrechte Aristokratie gegeben habe, der ignoriere „the frontier and that *sine qua non* of aristocracy everywhere – the dimension of time. And to ignore the frontier and time in setting up a conception of the social state of the Old South is to abandon reality“ (4). Für ihn ist der Süden genauso ein Frontier-Gebiet, wie es allgemein für den amerikanischen Westen angenommen wird. Lediglich Virginia gesteht er eine gesellschaftliche Ordnung zu, die man Aristokratie nennen könne (5, 8). Aber Virginia sei nicht stellvertretend für den ganzen Süden. Im großen und ganzen entwickelt sich für Cash die sog. Südstaatenaristokratie aus dem kleinen Farmer, der (bezeichnenderweise) aus Irland kommend ein Stück Land erwirbt, es urbar macht, erfolgreich Baumwolle anpflanzt, nach und nach sich ein immer größeres

¹⁸⁹Vgl. Donald Davidson, „Mr. Cash and the Proto-Dorian South.“; Michael O'Brien, „A Private Passion: W.J. Cash.“; Richard H. King, „Narcissus Grown Analytical: Cash's Southern Mind.“

Haus baut und sich einen guten Platz in der sich auf gleiche Art und Weise entwickelnden Südstaaten-Gesellschaft sichert (Cash 15-17). Als er schließlich stirbt, hinterlässt er „two thousand acres, a hundred and fourteen slaves, and four cotton gins“ (Cash 17) und die Zeitung spricht von ihm als einem Gentleman der alten Schule. Cash beschließt diesen exemplarischen Lebenslauf ironisch:

His wife outlived him by ten years – by her portrait a beautifully fragile old woman, and, as I have heard it said, with lovely hands, knotted and twisted just enough to give them character, and a finely transparent skin through which the blue veins showed most aristocratically. (17)

Für ihn ist Aristokratie eine Frage der Definition. Seiner Meinung nach ist der Begriff hier falsch angewendet und trägt dadurch zur Verklärung und Mythenbildung bei:

In the light of all this, is it possible still to maintain that the ruling class of the great South was, in the full sense and as a whole, an aristocracy? Or that it was anything, for the great part, but the natural flower of the backcountry grown prosperous? (21)

Allerdings begeht Cash denselben Fehler, denn auch er spricht nicht klar aus, was er unter Aristokratie versteht.¹⁹⁰

Die Frage ist für ihn rein theoretischer Natur, denn er verneint sogar den englischen Einfluss, der für die meisten Literaten und Historiker die Basis für die südstaatliche Gesellschaft war. Cashs Südstaatler:

[...] had much in common with the half-wild Scotch and Irish clansman of the seventeenth and eighteenth centuries whose bond he so often shared, and from whom, in so far as he remained the product of European influences, he mainly drew his tradition; but with the English squire to whom the legend has always assimilated him and to whom the Southern Agrarians have recently sought to re-assimilate him, not much. (Cash 30)

Für Cash bleibt die Pflanzer-Ideologie nach dem verlorenen Bürgerkrieg bestehen, doch ihm erscheint sie eher bürgerlicher als aristokratischer Natur zu sein.¹⁹¹

Ziel dieser Arbeit ist es aber nicht, festzustellen, ob Cash nun mit dieser Einschätzung Recht hat, doch es muss festgehalten werden, dass bestimmte Elemente

¹⁹⁰Vgl. dazu die Erläuterung des Begriffs in Kap. 3.1.

¹⁹¹Vgl. Cobb, *Redefining Southern Culture* 6.

der sogenannten Legende auch vieles für sich haben, dessen sich selbst Cash nicht entziehen kann. Cashes Werk ist vielfach intensiv besprochen und analysiert worden, zuletzt sehr anschaulich durch James C. Cobb, der die wechselhafte Wirkungsgeschichte von *The Mind of the South* und den Historikerstreit über dieses Buch in seinem Artikel „Does 'Mind' Still Matter? The South, the Nation and *The Mind of the South*“ in seinem Werk *Redefining Southern Culture* (1999) sehr genau beschreibt.

Mag nun die Gesellschaft des Südens eine echte Aristokratie gewesen sein oder „nur“ eine reichgewordene Farmergemeinschaft, sie besaß diese Tendenz zur Realitätsfeindlichkeit und zum Hedonismus, der schon für Bowens *The Last September* konstatiert werden konnte und den auch Cash feststellt (46, 48). Die Entwicklung von kleinen Farmen zu großen Plantagen tat ihr übriges, um den Südstaatler von der Realität zu entfremden, so dass er schließlich frei war „to play the lord at dignified ease“ (Cash 49).

Cash schließt sich an die o.g. Meinung Ridgeleys an, dass der Süden selbst zu seiner Mythologisierung beigetragen habe, um die Sklavenhaltung in einem etwas günstigeren Licht erscheinen zu lassen (63-64, 75). Eine Hauptrolle kommt hierbei dem verlorenen Bürgerkrieg zu:

[...] like many other people come upon evil days, the South in its entirety was filled with an immense regret and nostalgia; yearned backward toward its past with passionate longing. [...]

It was in this period that the legend of the Old South finally emerged and fully took on the form in which we know it today. With the antebellum world removed to the realm of retrospect, the shackles of reality, as so often happens in such cases, fell away from it altogether. (127)

Für John Crowe Ransom besteht, wie schon bemerkt, dieser Mythos nicht. Für ihn ist er Realität, der Old South immer noch das Idealbild, doch gibt er immerhin zu, dass seine Ansicht aus einem Gefühl der Nostalgie entstanden ist:

Nostalgia is a kind of growing-pain, psychically speaking. It occurs to our sorrow when we have decided that it is time for us, marching to some magnificent destiny, to abandon an old home, an old provincial setting, or an old way of living to which we had become habituated. (Ransom 6)

Frei von der Subjektivität eines Ransom kommen aber auch Frank Kermode und Raimondo Luraghi zu dem Schluss, dass der Mythos nicht ohne reale Grundlage ist (Kermode 72). Luraghi zitiert den Historiker Ludwell H. Johnson, der die Korrespondenz südstaatlicher Familien untersuchte und herausfand: „[...] those letters are 'a compelling evidence' that the Old South, as depicted by writers like Thomas Nelson Page or Margaret Mitchell 'did exist, that it is not the product of weak-minded romanticizing.'” (Luraghi 73).

Der Einspruch anderer Historiker und Literaturwissenschaftler ist energisch. Boney bezeichnet die Herrschaftsklasse als „a homegrown lot unrelated to the old aristocracy of Europe“ (1391) und sieht in dem Versuch der Mythologisierung die Schaffung einer mittelalterlichen Welt, die nie existierte (1392).

Francis Gaines Pendleton vertritt die Meinung Cashs, dass es sicherlich einige aristokratische Familien gab, vorzugsweise in Virginia, gibt jedoch zu bedenken, dass diese nicht als pars pro toto dienen dürfen¹⁹²: „The uniform portrayal of the very noblest elements which may have existed in places, as the normal has resulted in idealization of the whole.” (Pendleton 144)

Darden A. Pyron gesteht als einer der wenigen beiden Interpretationen ihre Existenzberechtigung zu und verweist auf die jeweiligen Forschungszweige (1117), während Havard und King die Hauptschuld an der Mythologisierung der Nach-(Bürger-) Kriegs-Literatur geben:

In the aftermath of the Civil War [...] the Southern writers withdrew into the never-never land of the Lost Cause, out of which they created a romantic vision of a grand, tragically doomed civilization that they were determined to make live in historic memory. Sentimentality rather than the effort to confront reality thus replaced the political ideology of separatism (or Southern nationalism) as the moving force behind Southern literature during the last third of the nineteenth century. (Havard 416)

Richard H. King ergänzt:

Even more than the prewar plantation literature, this fiction was suffused with nostalgia for a way of life which had 'Gone With the Wind.' [...] While the rest of the nation was becoming increasingly heterogeneous, the South prided itself on its aristocratic origins and bemoaned the destruction of the aristocratic way of life. (King 29)

¹⁹²Eine ähnliche Ansicht vertritt John Cronin für Irland (J. Cronin 28).

Daniel J. Singal spricht von der retardierenden Funktion des sog. *New South* der Agrarians¹⁹³ und Cobb bringt es auf den Punkt, wenn er in dem Zusammenhang von „continuity and change“ schreibt: „not in conflict but in synthesis, their fortunes so interwoven that the effort to separate them [...] promises to become the lost cause of southern historiography [...]“ (Cobb, *Redefining Southern Culture* 24).¹⁹⁴ Cobb, ein Historiker, macht letztendlich auch die Abwesenheit einer kritisch-historischen Tradition im Süden für die rückwärtsgewandten Tendenzen der *Southern Renaissance* verantwortlich.¹⁹⁵

Anhand dieser Kontroversen wird deutlich, dass eine eindeutige Klärung der Fragen: „Mythos oder Wirklichkeit, Dichtung oder Wahrheit?“ nur schwer möglich zu sein scheint. Fest steht jedoch, dass die Literatur in diesem Prozess eine wichtige Rolle gespielt hat, ja sogar selber die eigentliche Mythologie ist, wie Martin Schulze erklärt. Allan Tates Ausspruch von der „peculiarly historical consciousness“ zitierend (Schulze, 507) legt er dar, dass die Wehmut des Südens über die verlorene Vergangenheit mit ihrem Glanz angesichts des Materialismus des Nordens bestimmte literarische Formen hervorbringen musste, die wiederum sich als historische Weltansichten begriffen und mythenbildend wirkten. Nach Schulze ist es nicht zuletzt Faulkners Verdienst, dass sich diese Einstellung insofern gewandelt hat, „als Mythen des Vergangenen nach dem Zweiten Weltkrieg in der Literatur des Südens mehr und mehr in zeitgenössische Seinsinterpretationen einbezogen und so als Instrumente der Entmystifizierung der Geschichte wirksam wurden“ (Schulze 507).

Es ist festzuhalten, dass dieser Mythos einer aristokratischen Gesellschaft im Niedergang in zwei verschiedenen Regionen und deren Romanliteratur mit gleichen oder zumindest sehr ähnlichen Verfallsstrukturen auftritt. Nach der bis hierher erbrachten Analyse und Interpretation der maßgeblichen literarischen Werke liegt somit der Schluss nahe, dass es diese Gesellschaftsform zumindest in den Köpfen gegeben haben muss, auch wenn eine Überprüfung der Wirklichkeit weit über das Ziel dieser Arbeit hinausgeht. Es gilt daher den Fokus auf mögliche Einflussfaktoren in beiden Regionen zu richten.

¹⁹³Vgl. Singal, *The War Within* 8-9.

¹⁹⁴Vgl. auch Cobbs Artikel „The New South and the Old Cause“ in *Away Down South*, 67-98.

¹⁹⁵Vgl. *Away Down South* 130.

5. Literarische und außerliterarische Einflüsse

5.1 Europäische Helden und Vorbilder

Im Rückblick wird klar, wie deutlich die Parallelen zwischen dem irischen Big House-Roman und dem der amerikanischen Südstaaten sind. Die eingangs zitierte Verwunderung von Henn oder Lubbers ob der auffallenden Ähnlichkeiten in beiden Literaturen greift nun nicht mehr, zu eindeutig sind die Ähnlichkeiten der Verfallscharakteristika. Selbst eine so scheinbar einmalige Figur wie die des Jason findet ihr Pendant im südstaatlichen Roman.

Nachdem unter Punkt 4 versucht wurde, eine Begründung der Parallelen zu finden und dabei hauptsächlich sozial-geschichtliche und ideologische Aspekte im Vordergrund standen und es um die in der Forschung sehr kontrovers diskutierte Frage ging, ob es eine solche aristokratische Gesellschaft im amerikanischen Süden wirklich gegeben hat, bleibt noch zu erörtern, ob es literarische und außerliterarische Einflüsse auf die Südstaatengesellschaft und -literatur gab.

Für M. Thomas Inge ist der Fall klar:

[...] southern literature has nearly always required interdisciplinary approaches to its understanding. As long ago as 1952, C. Vann Woodward said in *The Burden of Southern History*, 'the South had undergone an experience that it could share with no other part of America – though it is shared by nearly all the peoples of Europe and Asia – the experience of military defeat, occupation, and reconstruction.' (Inge 16)

Finden sich also diese von Inge erwähnten ähnlichen Erfahrungen auch in der Literatur und literarischen Einflüssen wieder? Kieran Quinlan geht von einem sog. postmodernen Verhältnis zwischen Irland und den Südstaaten aus, „one that is made up of a patchwork of bits and pieces from the past and the present rather than forming a comforting organic unity“ (15) und ihm ist da zuzustimmen, wie man sehen wird.

Wie schon zuvor erwähnt, kopierte die Südstaatenaristokratie den englischen Feudalismus. Auch den literarischen Geschmack bestimmte die zahlenmäßig geringe Oberschicht der Pflanzeraristokratie, die die klassischen Ideale der englischen Literatur den zeitgenössischen Werken vorzog.¹⁹⁶ Clement Eaton bemerkt hierzu:

¹⁹⁶Vgl. Schulze 106.

„The majority of planters did not know at first hand how English squires lived, but the tradition had been handed down from the colonial period and strengthened by the reading of English and Scottish novels.” (*Growth of Southern Civilisation* 2)

Unter diesen Romanen scheinen besonders die von Sir Walter Scott sehr einflussreich gewesen zu sein. „Scott was enormously read throughout the South, and he undoubtedly made more conscious a romantic disposition that was already there“, stellt John Peale Bishop (8) fest. Cobb¹⁹⁷ und Cash stimmen ihm zu und letzterer führt aus:

Walter Scott was bodily taken over by the South and incorporated into the Southern people's vision of themselves. If it is not strictly true that his novels (which one Yankee bookseller said he sent below the Potomac by the trainload) 'gave the South its social ideal', it is unquestionable that they did become the inspiration for such extravaganzas as the opéra bouffe title of 'the chivalry' by which the ruling class [...] habitually designated itself. (Cash 67-68)

Auch Quinlan hebt hervor, dass die Scott-Rezeption im Süden vor allem zu einer romantisierenden Beschäftigung mit der Vergangenheit führte, „one not counterbalanced by a critical perspective“ (194).

Auch die Literaten selber sehen diesen Einfluss, so antwortet William Faulkner auf eine diesbezügliche Frage während einer der *Faulkner in the University*-Sitzungen:

I think that Scott was read more in the South for the reason that at a time the Southerner had very little of his money to devote to the buying of books, and there was a kinship perhaps between the life of Scott's Highland and the life the Southerner led after Reconstruction. They too were in the aftermath of a land which had been conquered and devastated by people speaking its own language, which hasn't happened too many times. And so every Southern household when they bought books they bought Scott. (*Faulkner in the University* 135)

Für Singal werden Scotts Helden-Romane schon bald „as much a southern staple as cotton itself“ (*The War Within* 13), da die Plantagenbesitzer sich stark mit dessen Helden identifizieren konnten, was soweit ging, dass man sogar Ritterturniere abhielt, genau wie Scott sie beschrieben hatte. Diese Romane beeinflussten also ganz augenscheinlich das südstaatliche Selbstbewusstsein, Allan Tate nennt den Süden

¹⁹⁷„The zeal of the southern upper classes for the Cavalier legend had also been stoked by the enormously popular writings of Sir Walter Scott.“ (*Away Down South* 45)

„Uncle Sam's Other Province“ (Tate, *Memories* 146), genauso wie George Bernard Shaw Irland in einem Drama „John Bull's Other Island“ nannte. Tate fährt fort:

The social situation produced a sentimental literature of Narcissism, in which the South tried to define itself by looking into a glass behind its back: not inward. It was thus not a literature of introspection, but a literature of romantic illusion; and its mode was what I have called elsewhere the Rhetorical Mode. (146)

Diese Literatur brachte die typischen Charakteristika wie Heroismus, Ehrenkodex und den Hang zur romantischen Idealisierung hervor. Am deutlichsten wird dies in Tates *The Fathers*. Die schon zuvor erwähnte Turnierszene (*The Fathers* 60-71) erscheint Janet Smith wie eine Episode aus *Ivanhoe* oder *Waverly*; der letztere Roman scheint ihr auch unter anderen Gesichtspunkten Ähnlichkeiten mit Tates Werk aufzuweisen:

The span between the action of *The Fathers* (1860-61) and the writing of it is comparable to the span between 1745 and the writing of *Waverly*. Both novelists write of events outside their own memories, but within that of people they have known. Both write of the last days of an order – the clan system in the Highlands, the half-feudal order of ante-bellum Virginia [...]. Yet the old orders had a style, a set of values – rating honour above personal advancement, hospitality above wealth – to which their commercially minded successors looked back with nostalgia. (J. Smith 718)

Durch die Vorliebe des Südens für Tradition werden diese Ähnlichkeiten und diese Hinwendung zu romantischen und klassizistischen Werken verständlich.¹⁹⁸

Bemerkenswert ist nun aber, dass Scotts Werke, vor allem *Waverly*, ganz offensichtlich von Maria Edgeworth beeinflusst wurden. Robert Hogan stellt fest: „Indeed, Scott in the postscript to *Waverly* wrote that he was attempting to do for Scotland what Edgeworth had done for Ireland“ (66).¹⁹⁹ Dies würde für einen maßgeblichen, wenn auch indirekten Einfluss der anglo-irischen Literatur auf die Südstaaten sprechen.²⁰⁰

¹⁹⁸Vgl. Luraghi 64, 67 und Eaton, *Mind of the Old South* 293.

¹⁹⁹Vgl. auch A. N. Jeffares: „[...] her Irish novels stimulated Sir Walter Scott's writing about Scotland [...]“ (*Pocket History* 27).

²⁰⁰Auch W. B. Yeats war ein Scott-Verehrer. Seine erste Begegnung mit Scotts Roman *Ivanhoe*, den er vorgelesen bekam, brachte ihn dazu, den Roman am nächsten Tag direkt noch einmal selbst zu lesen (Yeats, *Autobiographies* 68).

Dennoch muss man sich fragen, warum ein Teil einer insgesamt fortschrittsgläubigen Nation im 19. Jahrhundert eine vergleichsweise rückwärtsgewandte Vision entwickelt, in der sie sich als Feudalherrscher sehen. Für die Antwort darauf müssen wir noch einmal kurz auf soziologische und historische Erklärungen zurückgreifen.

Trotz des allgemeinen Optimismus, des Fortschritts und der demokratischen Reformen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, geprägt durch die Präsidentschaft Andrew Jacksons, schlich sich langsam eine gewisse Zukunftsangst in der amerikanischen Gesellschaft ein, gekoppelt an eine nostalgische Sehnsucht nach der vorgeblichen Stabilität der Vergangenheit:

Embarked on an unprecedented experiment in democratic politics and personal liberty and separated from the civilizing influence of Europe by three thousand miles of ocean, Americans were understandably fearful that their young nation might be too fragile to withstand the pressures Jacksonianism brought in its wake. (Singal, *The War Within* 14)

Singal liefert eine überzeugende Erklärung dafür, warum angesichts dieser Entwicklungen und Ängste die Hinwendung zum „Cavalier myth“ nur logisch erscheint. Was heute als typisch amerikanisch erscheint und den amerikanischen Traum für uns ausmacht, wurde von zeitgenössischen Kritikern als „excessive individualism tearing at the roots of social order“ (Singal, *The War Within* 14) wahrgenommen. Die südstaatlichen Plantagenbesitzer, aufgewachsen mit den Werten des 18. Jahrhunderts, wie z. B. Ordnung und Zurückhaltung, sahen die Gesellschaft dadurch bedroht und so begannen sie sich dem „Cavalier myth“ zuzuwenden, nicht zuletzt auch deshalb, weil der Süden fast ausschließlich auf die Plantage als gesellschaftliche Institution angewiesen war. Diese florierte auf Kosten der Entwicklung der restlichen Gesellschaft:

By importing from outside the region whatever goods and services it was unable to supply itself, for example, the plantation effectively choked off the economic growth of southern towns and thus prevented the rise of an independent middle class. [...] The result was a rural society spread over an immense territory with remarkably few focal points of population or commerce and with a frequent lack of those institutions one would normally expect to find in a settled community. (Singal, *The War Within* 16)

Kein Wunder also, dass man sich dem Mythos zuwendet, „to mask the apparent deficiencies in their society“ (Singal, *The war Within* 17) und dies auch die Literaten betrifft, denn was einen Mythos so attraktiv – und in diesem Fall sogar völlig unentbehrlich – macht, ist seine Fähigkeit soziale Identität zu verstärken:

Myth is no mere literary device; rather, it is a means for members of a society to 'share communally in the nature of inner experience.' By projecting a people's deepest dreams and fears onto a series of external characters and events, myth can become the organizing framework for the society's shared emotions, providing its members with their most fundamental sense of unity and purpose. Yet despite its numerous positive functions, mythology can also become a source of danger [...] for if a myth descends into pure fantasy, it can become 'fanatical and obsessive' and begin to serve as a substitute for reality. That, it appears, began to occur in the antebellum South. (Singal, *The War Within* 17)

Indem man auch in der Literatur die Figur des südstaatlichen Gentleman fortbestehen lässt, indem man das mythische Bild der Plantagen-Gesellschaft in idealistischer Weise fortschreibt, schafft man die Gesellschaft bzw. das Bild einer Gesellschaft, die man für den Süden für richtig hält. Ein gutes Beispiel dafür liefert Allen Tate, der darauf bestand, dass das Wertesystem des Old South das Individuum vor den negativen Auswirkungen des „excessive individualism“ schütze, denn es biete Gemeinschaft anstelle von Eigeninteresse und Ordnung anstelle von Chaos.²⁰¹ Diese Ansicht, diese Bewahrung des aristokratischen Lebensstils, ist nach Singal auch in der verklärten Nachbetrachtung der eigentliche Grund für den Bürgerkriegseintritt des Südens.²⁰² Wenn also z. B. Henry W. Grady, einer der bedeutendsten Journalisten und Fürsprecher des Südens, von der sozialen Ordnung vor dem Bürgerkrieg als „feudal in its magnificence“ spricht und das Ideal des „Cavalier“ als Erklärung für den Gang der südstaatlichen Geschichte heranzieht, drückt er damit seine Vorstellung aus, „ what the South really was and where its future development would surely return it“ (Singal, *The War Within* 23).

Kieran Quinlan stellt einen regelrechten Minderwertigkeitskomplex des Südens gegenüber dem industrialisierten Norden fest, der sich auch in den Äußerungen der Agrarians – wiederum im direkten Vergleich mit Irland – manifestierte:

²⁰¹Vgl. Singal, *The War Within* 241.

²⁰²Vgl. Singal, *The War Within* 21.

As Robert Penn Warren noted, he and his fellow Agrarians in Nashville in the 1920s and 1930s 'used to talk about Yeats and Ireland vis-à-vis England as having a sort of parallel to the writer in the South, in a retarded and depressed society facing a big, booming, dominating society.' (211)

Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts werden sich die Schriftsteller des Südens von dieser Haltung befreien und abgrenzen.

Man kann diese Sichtweise sehr gut an Faulkners Figur des Thomas Sutpen verdeutlichen, denn:

The story suggests that the Cavalier identity as associated with the men who dominated the region just prior to the Civil War was born in response to a painful consciousness of backwoods crudeness and isolation, that the pose of aristocratic sophistication was created to cover up an essential provinciality. As Sutpen confided to General Compson, 'I was that green, that countrified, you see.' To Faulkner, even the South's evil partook of this quality. (Singal, *The War Within* 190)

Mithin ist sich William Faulkner also dieser Haltung sehr bewusst und so schreibt James C. Cobb dann auch: „No writer struggled more painfully or brilliantly with the persistence of the South's deficiencies or the decay of its virtues than William Faulkner“ (*Redefining Southern Culture* 40) und zitiert Fred Hobson, der meint, dass ein Vergleich von z. B. Thomas Sutpen mit dem bei Cash erwähnten „new raw planter“ andeuten würde, dass beide durchaus vergleichbar sind und dass Sutpen genauso ein „upland planter“ ist, der dem von Cash beschriebenen typischen Südstaatler entspricht (ebd. 57).

5.2 William Faulkner: Quellen und Einflüsse

5.2.1 Thomas Mann und Oswald Spengler

Faulkner ist also in vielerlei Hinsicht als der wichtigste Autor im Kontext dieser Arbeit anzusehen und soll daher im Folgenden bezüglich möglicher literarischer Einflussfaktoren noch stärker in den Fokus rücken, nicht zuletzt auch deshalb, weil er selber die Widersprüche zwischen Old und New South verkörperte, wie Cobb bemerkt:

Although Faulkner himself mocked the materialism and social pretentiousness of the New South's nouveau riche, he overextended himself severely to acquire a badly run-down antebellum estate and later in life loved to don the ostentatious garb of the Virginia hunting set and regale members of this group with embellished accounts of his ancestry. (*Redefining Southern Culture* 176)

Auch wenn seine Haltung zum alten, aristokratischen Süden in Teilen durchaus ambivalent ist, so zeigt er sich doch angewidert von dem, was den Old South ablöst, was mithin seine Motivation für die Snopes-Trilogie ist.²⁰³ Cobb charakterisiert ihn als jemanden, der stets zwischen Ablehnung und Anerkennung steht:

Frederick R. Karl observed that although he struggled to conceal it, Faulkner actually yearned for 'position and respectability' and 'the accoutrements of the antebellum planter class,' while seeking, in the grand manner of the old Cavalier, to act as though these things actually meant nothing to him. More than any of his literary contemporaries, Faulkner, as Karl notes, was 'born into history – not only a community with values which he assimilated, but into a historical process he could both struggle against and assimilate.' (*Away Down South* 138)

Faulkner ist sich dessen bewusst. Auf die Frage eines Studenten an der Universität von Virginia, ob ein südstaatlicher Schriftsteller von der Realitätsfeindlichkeit seiner Umgebung, die immer noch den alten Traditionen anhängen wolle, beeinflusst und motiviert werde, antwortet er:

It does, in that that is a condition of environment. It's something that is handed to the writer. He is writing about people in the terms that he's most familiar with. That is, it could have sociological implications, but he's not too interested in that. He's writing about people. He is

²⁰³Vgl. Cobb, *Redefining Southern Culture* 177-178.

using the material which he knows, the tools which are at hand, and so he uses the instinct or the desire or whatever you will call it of the old people to be reactionary and tory, to stick to the old ways. It's simply a condition, and since it is a condition it lives and breathes, and it is valid material. (*Faulkner in the University* 57)

Doch auch bei Faulkner vermutet die Forschung europäische Einflüsse.²⁰⁴ Hall sieht wichtige Parallelen zum Werk Miltons (Hall 11-12), Lind bemüht für *Absalom, Absalom!* gar einen ganzen europäischen Literaturkanon von Shakespeares *Hamlet* und *Macbeth* bis hin zu *Lanzelot*²⁰⁵, doch interessanter für den Rahmen dieser Arbeit scheinen die Mutmaßungen von Alan Perlis zu sein. Er glaubt, dass Faulkners Thema vom Zerfall der aristokratischen Familie, wie er ihn in *The Sound and the Fury* beschreibt, maßgeblich von Thomas Manns *Buddenbrooks* beeinflusst worden sei:

Buddenbrooks had a prominent place in Faulkner's personal library; and a comparison of certain critical elements of that novel and *The Sound and the Fury* suggests that the chronicler of the deterioration of the Compson family may very well have derived some of his central ideas for depicting the family from reading it. (Perlis 98)

Auch Jürgen Wolter erwähnt in einem Beitrag zur *Faulkner Encyclopaedia* die Bezüge zwischen *Buddenbrooks* und Faulkners Werken. Obwohl Faulkner im Allgemeinen eine Antipathie gegenüber allem Deutschen hegte, so bewunderte er dennoch Thomas Mann: „he publicly admired Thomas Mann, whom in 1932 he rated among 'the best living writers' [...] and whose *Buddenbrooks* (1901) he eulogized as 'the greatest novel of this century.'“ (Wolter 145)²⁰⁶ Diese Ausführungen sind sehr stichhaltig, werden aber durch eine Bemerkung in den Fußnoten zu Perlis' Aufsatz in Frage gestellt. *The Sound and the Fury* erschien 1929, *Buddenbrooks* erstmals 1901 und die von Faulkner benutzte Übersetzung 1924 als Modern Library Edition (Perlis 112). Wie bei seinen Lieblingsbüchern üblich, signierte Faulkner das Buch, doch als Datum findet sich das Jahr 1940. Perlis ist sich dieses Problems zwar bewusst und zitiert zum einen den Faulkner-Biographen Joseph Blotner, der meint, „the reader cannot assume that Faulkner did not own the book prior to the date he put in it“ (Perlis 112) und weist zum anderen auf Gespräche Faulkners mit Freunden über die

²⁰⁴Vgl. z. B. Richard P. Adams, der für Faulkners Privatbibliothek feststellt, dass die dort vorhandenen europäischen Werke die Anzahl der amerikanischen bei weitem übertreffe (Adams, „Faulkner. The European Roots“ 24).

²⁰⁵Vgl. Lind 285.

²⁰⁶Vgl. zur Wertschätzung von Mann auch *Faulkner in the University* 280.

Errungenschaften Manns hin (Perlis 111), und auch Michael Millgate nennt es „tempting to think that it contributed to the working out not only of *Flags in the Dust*, his novel about the decline of the Sartoris family, but also of his very different novel about the decline of the Compson family“ („Faulkner's Masters“ 146). Es gäbe zwar nur wenige direkte Entsprechungen zwischen *Buddenbrooks* und den Faulkner-Werken, doch letztlich tauchten doch viele „ingredients“ des Mann-Romans, wie Millgate es nennt, in *The Sound and the Fury* auf.

Diese „ingredients“ untersucht Alan Perlis in seinem Aufsatz sehr genau und es lohnt sich daher, seinen Gedankengang einmal genauer zu betrachten.

Perlis ist der Ansicht, die Parallelen zwischen *Buddenbrooks* und Faulkners Werk *The Sound and the Fury* seien „too distinctive to be regarded as mere coincidences, especially when examined in light of Faulkner's public admiration for Mann“ (98) und geht im Weiteren davon aus, dass die beiden Schriftsteller ähnliche Vorstellungen von Geschichte und wie sich diese in dem unausweichlichen Niedergang einer wohlhabenden Familie verkörpern, haben. Er verfolgt dabei einen kulturphilosophischen Interpretationsansatz und beruft sich im Folgenden auf Oswald Spengler und sein Werk *Der Untergang des Abendlandes* (1923).²⁰⁷ Spengler vertritt darin eine episodische Geschichtsauffassung, geschichtliche Epochen tragen demnach ihren Verfall schon in sich. Er lehnt eine logisch-kausale Geschichtsbetrachtung ab und ersetzt diese durch eine Theorie des Schicksals und der Vorsehung bzw. Unausweichlichkeit (Perlis nennt es „Destiny“ bzw. „Inexorableness“, 107):

Es stand bis jetzt frei, von der Zukunft zu hoffen, was man wollte. Wo es keine Tatsachen gibt, regiert das Gefühl. Künftig wird es jedem Pflicht sein, vom Kommenden zu erfahren, was geschehen *kann* und also geschehen *wird*, mit der unabänderlichen Notwendigkeit eines Schicksals, und was also von persönlichen Idealen, Hoffnungen und Wünschen ganz unabhängig ist. Gebrauchen wir das bedenkliche Wort Freiheit, so steht es uns nicht mehr frei, dieses oder jenes zu verwirklichen, sondern *das Notwendige oder nichts*. Dies als »gut« zu empfinden kennzeichnet den Tatsachenmenschen. Es bedauern und tadeln, heißt aber nicht, es ändern können. Zur Geburt gehört der Tod, zur Jugend das Alter, zum Leben überhaupt seine Gestalt und die vorbestimmten Grenzen seiner Dauer. (Spengler 55)

Perlis sieht darin Einflüsse sowohl auf Mann als auch – in der Folge – auf Faulkner. Große Charaktere tragen nach Spengler ihr tragisches Potential von Anfang an in sich:

²⁰⁷ Auch W. B. Yeats hat dieses Buch mit Interesse gelesen, vgl. Jeffares, *Yeats* 283.

Such a soul, burdened by irreconcilable conflicts, achieves its moments of greatest triumph in the building of cities, which Spengler views as the outward manifestation of mercantile enterprise. But inherent in the growth of the city, which mirrors the desires of character, are the sources of disintegration. (Perlis 108-109)

Perlis sieht Spengler in der Tradition von Sigmund Freud, der die Stadt ebenfalls als einen Ausdruck des Thanatos, des Todestriebes sah:

Damit findet die Geschichte der Stadt ihren Abschluß. Aus dem ursprünglichen Markt zur Kulturstadt und endlich zur Weltstadt herangewachsen, bringt sie das Blut und die Seele ihrer Schöpfer dieser großartigen Entwicklung und deren letzter Blüte, dem Geist der Zivilisation zum Opfer und vernichtet damit zuletzt auch sich selbst. (Spengler 684)

Im Spenglerschen Sinne sind für Perlis daher die Architekten des Buddenbrook- und Compson-Anwesens auch Städtebauer. Ihr Reichtum, symbolisiert durch das Herrenhaus, ist demzufolge von vornherein kurzlebig und zum Niedergang bestimmt.²⁰⁸ Diese „logic of Destiny“ (Perlis 110) beherrsche die Romane von Mann und Faulkner. Die Familien Buddenbrook und Compson würden zeitweilig als „chorus of doom“ (Perlis 110) dienen und seien sich bewusst, dass die herausragende Position ihrer Familien nur von begrenzter Dauer sei.²⁰⁹

Hier ist Perlis auf der Grundlage der bisher herausgearbeiteten Deutung zu widersprechen, denn es wurde gezeigt, dass Realitätsverleugnung und -feindlichkeit zu den herausragenden Verfallsaspekten gehörten, nicht aber ein Bewusstsein für den eigenen Verfall. Demzufolge ist auch Perlis' Schlussfolgerung: „The families themselves comprise people who are at once extraordinarily prophetic and yet determined to struggle against a fate that they know is inevitable“ (110) abzulehnen, vor allem angesichts der von ihm nur wenige Seiten zuvor vertretenen Meinung, die Buddenbrooks, „aware of the doom that hangs over the old house [...] seem determined to act as its agents“ (101), damit implizierend, dass sie genau wie z. B. ihre irischen Vettern den eigenen Niedergang noch beschleunigen (wobei die irischen Vertreter sich dieses Niedergangs ja oft noch nicht einmal bewusst waren). Zwar ist es in Teilen zutreffend, wenn er schreibt, dass gerade die jeweils letzten Vertreter der Familiendynastien diejenigen seien, die am stärksten kämpfen würden um die alte

²⁰⁸Vgl. Perlis 109.

²⁰⁹Vgl. Perlis 101.

Ordnung aufrecht zu erhalten, doch blickt man auf die Familie Compson, so findet man mit Jason Compson jemanden, dem diese alte Ordnung doch recht wenig bedeutet und der sich lieber an den Snopes orientiert. Sein Wetteifern mit Flem Snopes ist an anderer Stelle ja schon beschrieben worden.

Trotz dieser genannten Unstimmigkeiten ist Perlis' Ansatz wichtig für das Verständnis der Interdependenzen zwischen Faulkner und Mann als Exponat der europäischen Literatur. Er spricht von „kindred consciousness“ (111) und führt aus:

[...] one begins to recognize what Faulkner seems to have learned from Mann. Faulkner almost certainly understood the demise of the aristocratic family in the midst of social change on his own. But it was probably in *Buddenbrooks* that he saw for the first time such history documented in fiction – and perhaps most importantly, documented in scrupulous chronological fashion [...]. Moreover, the character types in *The Sound and the Fury* and *Buddenbrooks*, from the Tiresian prophetesses and improvident daughters to the obsessive merchants and artists manquées, are so similarly drawn and developed that Mann's characters seem to be Faulkner's prototypes. [...] it is Mann's understanding of the family itself as a [*sic*] entropic unit carrying through generations the genetic and psycho-social seeds of its own undoing that must [...] have impressed Faulkner the most in reading Mann. (110-111)

Dennoch sind dies letztlich nur Vermutungen und noch keine Beweise für eine tatsächliche Einflussnahme durch den Mann-Roman. Es ist jedoch mit David Minter festzustellen, dass Aspekte wie Verlust, Niederlage, Schuld und Armut, die sich in den verfallenden Häusern und Familien manifestieren, Faulkners Romane noch stärker durchziehen als die von Mann, Proust oder Joyce, in deren Tradition Faulkner offenbar von Minter gesehen wird.²¹⁰

²¹⁰Vgl. Minter 222; erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch Joseph Roths Romane *Radetzky marsch* (1932) und *Die Kapuzinergruft* (1938), die den Aufstieg und Fall der Familie Trotta schildern, deren Akteure in vielem an die Romangestalten aus Irland und den Südstaaten erinnern und deren Verfallsmerkmale weitgehend identisch sind. Im Nachwort zur *Kapuzinergruft* schreibt Werner Bellmann: „Beiden Verfallsromanen liegt das Konzept zugrunde, eine signifikante Familiengeschichte mit der krisenhaften gesellschaftlichen und politischen Entwicklung zu parallelisieren und zu verknüpfen [...]“ (271).

5.2.2 Faulkner und Stribling: *Two of a kind*

Die schon zuvor erwähnte Romantrilogie *The Forge*, *The Store* und *Unfinished Cathedral* von T. S. Stribling rückt bei der Betrachtung möglicher Einflüsse auf Faulkners Werk noch einmal in den Blickpunkt, denn es gibt einige Parallelen und Übernahmen aus Striblings Werk, die sich vor allem in Faulkners Snopes-Romanen *The Hamlet*, *The Town* und *The Mansion* finden.

Striblings Trilogie, die zwischen 1931 und 1934 erschien und ihm den Pulitzer-Preis einbrachte, handelt ganz ähnlich wie Faulkners Werk von „miscegenation, incest, and racial violence, along with the growing mercantilism of the New South“ (149), wie Judith Bryant Wittenberg im wohl einzigen Aufsatz über die Beziehung der beiden Autoren feststellt. Ähnlich wie Faulkner benutzt er seine reichhaltige Familientradition und -geschichte als Inspirationsquelle. Dass Faulkner mit Striblings Romanen vertraut war, ist bekannt und dokumentiert, auch wenn die einschlägigen Faulkner-Biographien Stribling kaum erwähnen²¹¹, was wohl nicht zuletzt daran liegt, dass Stribling als Autor kaum noch wahrgenommen wird. Erstaunlicherweise wird die Beziehung zwischen Striblings Werk und der Snopes-Trilogie noch nicht einmal ansatzweise in der 2004 erschienenen Biographie Striblings erwähnt. Wittenberg begründet dieses Desinteresse der Literaturwissenschaft mit der zu geringen Komplexität seiner Romane (159). Faulkner aber muss sich sehr für die Romane interessiert haben:

Faulkner apparently acquired the three volumes of Stribling's trilogy about the time they were published and kept them in his library for the next thirty years [...]. Moreover, Faulkner signed his name in all of them, an act which Joseph Blotner tells us was reserved for those works which he 'cared about' and were his 'special favorites' [...]. Furthermore, summaries of the plots and character types and descriptions of major themes of both Stribling's trilogy and his earlier published novels reveal numerous ways in which they anticipate Faulkner's Snopes trilogy, as well as other 'post-Stribling' works, such as *Absalom, Absalom!*, *The Unvanquished*, and *Go Down, Moses*. (Wittenberg 150)

Wittenberg weist sogar nach, dass einige Faulkner-Figuren ihre Namen seiner Stribling-Lektüre verdanken: „Lump“, „Drusilla“ und natürlich vor allem „Vaiden“, der Nachname von Striblings Hauptperson (150). Sie sieht darin eher intertextuelle

²¹¹Vgl. Wittenberg 149.

Bezüge als eine literarische Abstammung, ohne diese Behauptung jedoch weiter zu untermauern bzw. zu differenzieren (150). Wie später noch gezeigt werden wird, hatte Faulkner aber ohnehin keine Skrupel sich bei anderen Schriftstellern zu bedienen, zudem ist natürlich jeder Schriftsteller auch ein Leser und wird das, was er an interessantem Material vorfindet, im eigenen Werk verarbeiten. Dennoch ist im Falle Striblings und der Snopes-Trilogie seinem Ausspruch: „I thought of the whole story at once like a bolt of lightning lights up a landscape and you see everything“ (*Faulkner in the University* 90) auf der Grundlage der Erkenntnisse von Judith B. Wittenberg nicht ganz zu trauen.

Striblings Werk war in den frühen 30er Jahren sehr populär²¹² und auch wenn Wittenberg wohl zuzustimmen ist, dass seine Trilogie gegenüber der von Faulkner weniger komplex ist²¹³, so bleibt festzuhalten, dass bestimmte Motive von Stribling sehr deutlich auch bei Faulkners Romanen auftauchen: Faulkners Flem Snopes und Thomas Sutpen tragen Züge von Striblings Hauptfigur Miltiades Vaiden, der genau wie die beiden Faulkner-Charaktere von der Hand eines *poor white* getötet wird, Dilsey aus *The Sound and the Fury* gleicht Gracie Vaiden.

Kenneth W. Vickers, der Biograph Striblings sieht ihn zusammen mit anderen als eine Art Vorreiter und Vorbild für seine Zeitgenossen, wenn er schreibt:

By the early 1930s, William Faulkner, Thomas Wolfe, Ernest Hemingway, and F. Scott Fitzgerald had taken the realistic approach of Stribling and his contemporaries and added the linguistic experiments of the great European modernist writers like Joseph Conrad, Franz Kafka, and James Joyce. (Vickers 185)

Und Edward J. Piacentino stellt in seinem kurzen Eintrag zu Stribling in der *New Encyclopedia of Southern Culture* fest: „William Faulkner, the principal beneficiary of Stribling's legacy, treats a similar pattern of southern social history in chronicling the rise and fall of Thomas Sutpen in *Absalom, Absalom!* (1936) [...]“ (Piacentino, „Stribling“ 433).

Zweifellos ist Faulkners Werk ungleich komplexer, was die Erzählperspektive angeht; Wittenberg schreibt dazu:

²¹²Vgl. die sehr positiven Rezensionen, die er z. B. vom *London Times Literary Supplement* erhielt, die bei Vickers (160-161) erwähnt werden.

²¹³Vgl. Wittenberg 152-155.

Faulkner's trilogy diverges sharply from Stribling's in many ways, including his use of multiple narrators and his foregrounding of the process of storytelling, elements which mark Faulkner's texts as more sophisticatedly modernist and also thematize questions about cognition and self-reflexivity. [...] Nonetheless, it is also possible that Faulkner was somewhat influenced technically by his reading of Stribling when he came to prepare his own trilogy. (Wittenberg 154-155)

Diese fehlende Komplexität und sein eher mimetischer Ansatz sorgen laut Wittenberg für die vergleichsweise geringe Bekanntheit von Stribling – kein einziger der Faulkner-Biographen erwähnt ihn – obwohl einige zeitgenössische Kritiker beide Autoren mit Begriffen wie „horror-mongers“ und „merchants of death, hell, and the grave“ (zitiert nach Wittenberg 155) bezeichnen, andererseits wird der Mann aus Tennessee von Vickers in einem Atemzug mit Faulkner, Thomas Wolfe, Erskine Caldwell und Robert Penn Warren genannt, die Striblings Themen übernommen und verarbeitet hätten.²¹⁴

Vor allem die schon erwähnte Gruppe der *Agrarians* mit Donald Davidson, John Crowe Ransom, Allen Tate und Robert Penn Warren gehört zu Striblings schärfsten Kritikern. Sein satirischer Stil und seine immerhin Pulitzer-Preis gekrönte Trilogie seien „anachronistic“ und litten an „lack of artistry“ (Wittenberg 155). Vor allem Warrens Kritik an Stribling ist geradezu verletzend, wenn er ihn schon in der Überschrift zu einem Artikel von 1934 auf „A Paragraph in the History of Critical Realism“ reduziert. Ein Grund für die Ablehnung durch die *Agrarians* mag gewesen sein, dass Stribling jegliche verklärende Nostalgie des *Old South* vermied.

Insgesamt lässt sich daher sagen, dass diese Missachtung Striblings durch die einflussreichen Literaturkritiker seiner Zeit mit dafür gesorgt hat, dass er als durchaus interessanter und gewichtiger Einfluss auf Faulkner aus dem Blickfeld der Literaturwissenschaft verschwunden ist, dennoch soll hier in Übereinstimmung mit Judith B. Wittenberg abschließend festgehalten werden:

[...] the fiction of T. S. Stribling, however 'minor' it may now seem, merits recognition as one of the more distinctive threads in that vast intertextual network where, for many of us, Faulkner's novels occupy the honored central position. (Wittenberg 160)

²¹⁴Vgl. Vickers 243.

5.2.3 Faulkner und Yeats

Zu großen Teilen besteht noch Unklarheit über den Einfluss irischer Literatur auf den Roman der Südstaaten, auch wenn Noel Polk Faulkners Werk „a house-haunted fiction“ (25) nennt und somit die symbolische Bedeutung des Big House auch für die Südstaaten in den Fokus rückt; die Gebäude bei Faulkner hätten „a pervasive, symbolic presence [...] inscribing on Faulkner's North Mississippi landscape the class structure of the plantation system“ (25). Joel Williamson sieht sogar biographische Ähnlichkeiten zwischen Thomas Sutpen und Faulkner selbst²¹⁵ und Louis D. Rubin Jr. sieht klare Parallelen, wenn er schreibt:

In Mississippi the suddenness of social and cultural change was most violent, the contrasts it offered most dramatic. Mad Ireland hurt you into poetry, the poet Auden remarked of William Butler Yeats; one might also say the same for the sole owner and proprietor of Yoknapatawpha County. („Dixie“ 65)

Ellen Crowell²¹⁶ ist sich sicher, dass William Butler Yeats einen starken Einfluss auf Faulkner hatte. Zum Beweis führt sie Yeats' Gedicht „Ancestral Houses“ aus dem Zyklus „Meditations in Time of Civil War“ an, in dem das lyrische Ich sich vorstellt, wie Kunst und Gewalt zusammenfinden um *die* Ikone der *Protestant Ascendancy*, das Big House zu schaffen:

Some violent bitter man, some powerful man
Called architect and artist in, that they,
Bitter and violent men, might rear in stone
The sweetness that all longed for night and day,
The gentleness none there had ever known [...]
(Yeats, *Poems* 170)

Kurz danach fragt sich das lyrische Ich, ob architektonische Schönheit, die entworfen wurde um imperiale Gewalt darzustellen, nicht sogar die Wurzel allen kulturellen Verfalls ist:

What if the glory of escutcheoned doors,

²¹⁵Vgl. Williamson 343.

²¹⁶Vgl. Crowell 8-11.

And buildings that a haughtier age designed
[...]
What if those things the greatest of mankind
Consider most to magnify, or to bless,
But take our greatness with our bitterness?
(Yeats, *Poems* 170)

Yeats hinterfragt in diesem Gedicht die Ästhetik von Macht und Überlegenheit und muss zugeben, dass diese hier geschilderten Aspekte schon in ihrem Kern durch die ihnen innewohnende Gewalt bedroht ist. Für Crowell²¹⁷ ist die Geschichte von Yeats' „violent and bitter men“ auch die Geschichte von Faulkners Thomas Sutpen und sie findet in *Absalom, Absalom!* ein bewusstes und beabsichtigtes Echo von Yeats' Text, wenn Faulkner Sutpens Ankunft 1833 mit seinem eigenen Architekten beschreibt:

[...] the architect in his formal coat and his Paris hat and his expression of grim and *embittered* amazement lurked about the environs of the scene with his air something between a casual and *bitterly* disinterested spectator and a condemned and conscientious ghost [...]
(*Absalom, Absalom!* 31, Hervorhebungen hinzugefügt)

Kann man also davon ausgehen, dass Faulkner sich bewusst von Yeats inspirieren ließ? Glaubt man dem Dichter selber, so ist er völlig unbeeinflusst von literarischen Strömungen: „I have never done one page of research“ (*Faulkner in the University* 251), behauptet er noch 1958.²¹⁸

Als sein Verleger ihm 1927 einige Bücher zusendet, dankt ihm Faulkner und spricht davon, dass dies der Grundstock für seine Bibliothek sein könnte, denn: „I possess no books at all“ (*Selected Letters* 34). In vielen Interviews hält er diese Scharade aufrecht und besteht darauf, dass er niemals Joyce, Freud oder andere zeitgenössische Schriftsteller gelesen habe. David J. Singal bemerkt nicht ohne Ironie, dass F. Garvin Davenport Faulkner noch 1970 als „alone in the Mississippi countryside“ bezeichnet,

²¹⁷Vgl. Crowell 9-10, Quinlan 225.

²¹⁸Ein 2010 in der *New York Times* erschienener Artikel widerspricht dem allerdings: In diesem wird darüber berichtet, dass Faulkner die Tagebücher eines Plantagenbesitzers aus der Mitte des 19. Jahrhunderts als Quelle und Inspiration für seine Romane *Go Down, Moses*, *The Sound and the Fury* sowie *Absalom, Absalom!* benutzt hat. So entstammen bestimmte Namen und einzelne Episoden diesen Büchern. Der Ur-Großenkel des Plantagenbesitzers, Edgar Wiggins Francisco Jr. war ein Jugendfreund Faulkners und dessen Sohn wiederum, Edgar Wiggins Francisco III, erinnerte sich, dass Faulkner die Tagebücher häufig in den Händen hatte, „always taking copious notes“ (Cohen, Feb. 2010). Diese Tagebücher werden mittlerweile als wichtige Quelle für Faulkners Arbeitsprozess angesehen. Sally Wolff, die die Tagebücher und die Verbindung zu Faulkner fand, schrieb darüber in der Herbstausgabe des *Southern Literary Journal* 2009.

„with Shakespeare and the Old Testament his sole companions, reaching his vision through some indeterminable alchemy of intuitive genius and regional savvy“ (*The War Within* 157). Tatsächlich hatte Faulkner schon im Alter von acht Jahren begonnen, sowohl die klassische als auch die moderne Literatur seiner Zeit zu lesen, bis hin zu James Joyce und Ernest Hemingway. Zuvor hatte er mit Cooper, Dickens, Cervantes, Balzac, Flaubert, Shakespeare, Fielding, Keats, Shelley und Conrad begonnen und so besaß er am Ende seines Lebens eine repräsentative und umfangreiche Bibliothek, die sein Biograph Joseph Blotner auch im Detail beschreibt.²¹⁹ Hinzu kam, dass sein Freund und Förderer Phil Stone ihn immer wieder mit interessanten Literaten und deren Werken bekannt machte: Swinburne, Housman, Eliot, Aiken, Sherwood Anderson, Hardy, Tolstoi, Dostojewski, Oscar Wilde, Robert Frost und eben auch William Butler Yeats²²⁰, während er anscheinend wenig für die zeitgenössischen amerikanischen Schriftsteller übrig hatte, die er „'a yelping pack' of adolescent bards, 'mired in swamps of mediocrity'“ (Oates 29) nannte, „while writing inferior Keats or sobbing over the Middle West“ (Adams, „Apprenticeship“ 116).²²¹

Stones Einfluss auf Faulkners literarische Bildung darf nicht unterschätzt werden, Stephen B. Oates illustriert diesen Einfluss mit einer Anekdote, die einen guten Einblick in das Verhältnis der beiden liefert:

[...] Stone brought him to the family's hilltop mansion, an antebellum dwelling with white columns and a wrought-iron balcony in front, and showed him the expansive library on the second floor. [...] They sat in Stone's room, with books and magazines piled everywhere, and Stone lectured about anything that came to mind: about Thackeray and Dickens, Swinburne and Keats, about his sojourn at Yale, where he had heard the great Irish poet William Butler Yeats, about postwar Mississippi and the rise of the rednecks – that new breed of acquisitive, unscrupulous farmers who had appeared after the Civil War. He laughed derisively about their crude and persistent ways and taught his morbid protégé to laugh at them, too. In time, they shared a bitter derision that was all their own, with Faulkner making a sort of snort and falling into soundless chuckles, when Stone recounted another redneck story. (Oates 16-17)

²¹⁹Vgl. Blotner, Joseph. *William Faulkner's Library – A Catalogue*. 1964.

²²⁰Vgl. auch Williamson (197, 357) sowie Brodsky (84), die ebenfalls von Faulkners autodidaktischer literarischer Bildung bzw. dem Einfluss Stones berichten.

²²¹Stephen B. Oates zitiert diesen Satz Faulkners ebenfalls, jedoch ist ihm dabei ein interessanter Fehler unterlaufen, denn bei ihm heißt es: „[...] as they wrote inferior *Yeats* or sobbed over the Middle West“ (Oates 29, Hervorhebung hinzugefügt). Eine Überprüfung der Originalquelle (*Early Prose and Poetry* 74) ergab, dass Oates sich hier irrt, während Adams den Satz korrekt zitiert hat. Vgl. auch Brodsky (91), der diese Ansicht Faulkners bestätigt und zudem erwähnt, dass dieser sich als Vorläufer von Hemingway, Dos Passos und Thomas Wolfe ansah.

Yeats, die „rednecks“, die „carpetbaggers“ – diese Arbeit hat gezeigt, wie sich all dieses in Faulkners Werk wiederfindet. Es wäre falsch, sein Werk nur als reine Südstaatenliteratur anzusehen, denn das hieße, es lediglich als soziologisch-historische Dokumentation zu deuten und die vielfältigen europäischen Einflüsse und Parallelen zu leugnen. André Bleikasten nennt Faulkner im gleichen Atemzug mit Marcel Proust, Thomas Mann, Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Hermann Broch, Vladimir Nabokov und Samuel Beckett (79), stellt ihn mithin in den Kontext der europäischen Moderne und merkt für die Werke dieser Autoren – und damit auch Faulkners – an: „Written in a time of social change and cultural crisis, their works question, revise, recompose, and reevaluate the legacy of the past without ever canceling it“ (81). Betrachtet man Faulkners eigene Äußerungen zu möglichen Einflussnahmen, so findet man die schon oben genannten Einschränkungen und diffusen Stellungnahmen seinerseits. Bestenfalls lässt er sich zu Statements wie diesem hinreißen:

When I read Joyce and Proust it is possible that my career as a writer was already fixed, so that there was no chance for it to be influenced other than in the tricks of the trade, you might say [...]. When I named the writers that I'd read, I did not mean by that that I had not read anything else and did not read anything else, but they were the ones that, to me, had been masters, and I felt towards them the same loyalty and affection and respect the young student feels towards his professor, his master, which doesn't mean that the young student doesn't exchange ideas with his contemporaries. Joyce was, well, in a way, a contemporary of mine; Proust, almost a contemporary of mine, that is, he was writing towards the top of his talent at the time when I was writing towards mine. (Meriwether, Millgate 112)

Es wird hier klar, dass Faulkner unter „Einflüssen“ etwas anderes verstand als man allgemein annimmt; noch deutlicher wurde er in einem Interview in Nagano, als er offen zugab:

A writer is completely rapacious, he has no morals whatever, he will steal from any source [...]. Probably no writer can say, 'I was influenced by so and so.' He can say, of course, 'So and so encouraged me, I admired his work,' and he might say, 'I was influenced by him and no one else.' But that writer is wrong, he is influenced by every word he ever read [...] and he is so busy writing that he hasn't time to stop and say, 'Now, where did I steal this from?' But he did steal it somewhere. (Meriwether, Millgate 128).

In *diesem* Sinne versteht er den „Austausch“ von Ideen, was man als unbeabsichtigte oder unbewusste Intertextualität bezeichnen könnte. Unstreitig ist dagegen der Einfluss von Joyce in erzähltechnischer Hinsicht (man denke nur an die Verwendung der *free indirect speech* in Faulkners Werken, die von Joyces *stream of consciousness*-Technik beeinflusst ist²²²), auch wenn Faulkner noch 1932 in einem Interview behauptete *Ulysses* nie gelesen zu haben, obwohl der Interviewer eine Ausgabe des Romans von 1924 auf seinem Schreibtisch sah²²³, er es angeblich sogar mit auf seine Hochzeitsreise genommen hatte²²⁴ und Faulkner im Jahre 1958 Joyce „one of the great men of my time“ (*Faulkner in the University* 280) nannte, dessen Nähe er in seinen jungen Jahren in Paris gesucht hatte: „I knew of Joyce, and I would go to some effort to go to the café that he inhabited to look at him.“ (Blotner, *A Biography* 159)²²⁵

Doch zurück zu Yeats und seinem möglichen Einfluss auf den jungen Faulkner: In der maßgeblichen Faulkner-Biographie von Joseph Blotner finden sich sowohl in der einbändigen wie auch in der zweibändigen Ausgabe viele Hinweise darauf, dass Faulkner Yeats als einen großen Einfluss für sein Werk ansah. „Faulkner admired the poetry of Yeats“, schreibt Blotner in der zweibändigen Ausgabe (448) und an anderer Stelle findet sich die Aussage: „He had fallen under the spell of William Butler Yeats, and he would read aloud, trying to imitate the way Yeats chanted his poetry“ (*A Biography* 58), was zudem den Schluss nahe legt, dass Faulkner genau gewusst haben muss, wie Yeats seine Lyrik vortrug, die er nun auch als Vorlage für eigene lyrische Versuche nahm.²²⁶ Nur wenige Seiten später zählt Blotner den irischen Nobelpreisträger neben Keats und Shelley zu Faulkners Favoriten (78) und stellt sogar biographische Ähnlichkeiten zwischen beiden Autoren fest: „[...] after the birth of Johncy's son, Jimmy, and Estelle Franklin's son, Malcolm, William Faulkner might have felt like William Butler Yeats, who apologized in his poem 'Pardon, old fathers' for having reached the age of forty-nine with 'nothing but a book' to show.“ (113) Und Yeats bleibt offenbar bis zum Schluss ein Liebling Faulkners, was eine Episode von 1961 belegt:

²²²Vgl. Ferris 21.

²²³Vgl. Adams, „Apprenticeship“ 138-139, der dort auch den Süden des Quentin Compson mit der Situation Irlands vergleicht.

²²⁴Vgl. Quinlan 211.

²²⁵Wenn nicht gesondert vermerkt, beziehen sich die bibliographischen Angaben auf die einbändige Ausgabe der Biographie.

²²⁶Vgl. Snell, *Phil Stone* 79.

As Yvonne Blotner summoned her guests for dinner, her husband had just begun to recite the most stirring poem about aerial combat he knew, Yeats's 'An Irish Airman Foresees His Death':
'I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above ...'
Then suddenly he was struck for the next line. Faulkner took it up almost without a pause:
'Those that I fight I do not hate,
Those that I guard I do not love,'
and then he completed the poem as they followed the others in to dinner.
(Blotner, *A Biography* 690)

Und laut William R. Ferris hatte ein Ratschlag von Sherwood Anderson einen entscheidenden Einfluss auf Faulkner, der ebenfalls eine Beziehung zum irischen Dichter aufbaut:

During his early years as a writer Faulkner lived with a group of writers and artists in New Orleans. It was there that Sherwood Anderson told him he should return to Oxford and write about what he knew best, what Faulkner would later call his 'little postage stamp of native soil.' Anderson's appeal to Faulkner to return home recalls Yeats's visit with John Millington Synge in Paris, during which Yeats encouraged Synge to return home to Ireland, and specifically to the west, where people dug their livings out of stones. Synge followed Yeats's call and, inspired by folktale he overheard in the west of Ireland, wrote his classic play, *The Playboy of the Western World*. (Ferris 23)

Doch interessanterweise findet sich in Blotners Katalog von Faulkners Privatbibliothek keine einzige Monographie des irischen Dichters. Blotner, der den Katalog nach Nationalliteraturen aufgeteilt hat, listet zwar immerhin sechzehn Werke irischer Autoren auf – darunter irische Märchen sowie verschiedene Werke von Joyce (*Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* und *Ulysses*), George Moore, Liam O'Flaherty, John M. Synge und Oscar Wilde – aber Werke von Yeats sucht man vergebens (*Faulkner's Library* 76-77). Auch Bart H. Welling, der den Katalog 1999 noch einmal aktualisierte, kommt zu keinem anderen Ergebnis.

Kannte Faulkner Yeats also nur durch seinen Freund und Förderer Phil Stone, der den Iren sogar einmal bei einer Lesung gesehen hatte, oder nur durch die Texte, die sich von ihm im *Oxford Book of English Verse, 1250-1918* fanden, einer Ausgabe von 1939, die Faulkner besaß (*Faulkners Library* 70), die allerdings nur auf zwei Seiten

Gedichte von Yeats enthielt? Die Angaben aus Blotners Biographie lassen aber darauf schließen, dass sich Faulkner schon früher als 1939 mit Yeats befasst haben muss, so dass man auch ausschließen kann, dass sich Blotner auf die von Yeats selbst 1936 herausgegebene Anthologie *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935* bezieht, die dieser mit einem einleitenden Essay begann. Somit erscheint es am wahrscheinlichsten, dass der literarisch sehr gebildete Phil Stone ihn mit den entsprechenden Werken versorgt hatte. Die Erwähnungen durch Blotner sind zu eindeutig, als dass Zweifel angebracht wären. Genauere Angaben können allerdings nicht gemacht werden, da Stones Bibliothek 1942 bei einem Brand zerstört wurde.²²⁷ Einen wichtigen Hinweis liefert allerdings Susan Snell in ihrer Phil Stone-Biographie. Bei der Schilderung des Studentenlebens des kulturbesessenen Phil Stone in Yale erwähnt sie dessen Entzücken unter anderem Enrico Caruso gehört zu haben, doch sei dieses Erlebnis noch dadurch übertroffen worden, dass Stone im März 1914 an einer Lesung von Yeats während dessen Amerikatournee teilgenommen hatte (Snell, *Phil Stone* 69).

Doch damit nicht genug:

It was Yeats's third American tour. The Stone anecdotes place him again in America in the spring of 1918, when Bill Faulkner shared Phil's rooms on York Street for a few months, but it appears that after 1914 Yeats did not return until 1920, when he came for the first time with his wife. [...] In any case, as Emily Stone knew the anecdote from Phil, Stone *and* Faulkner had heard Yeats make a public address, and they were both very much taken with him. Phil was intrigued by the exaggerated way in which Yeats read, which was 'practically incantatory,' he said, and as early recordings substantiate, and Stone would try to reproduce it [...]. According to the story, Yeats was on campus for several days and Phil and Bill by chance saw him again as they were walking down a corridor in a classroom building. A door there was open and Yeats was inside. In awe of the great man, they stopped to listen. (Snell, *Phil Stone* 69)

Es kann angesichts der spärlichen Faktenlage angenommen werden, dass dieses Ereignis – so anekdotenhaft es sein mag, sogar Susan Snell zweifelt daran²²⁸ – zusammen mit Stones literarischer „Erziehung“ Yeats zu einem herausragenden Einfluss für Faulkner werden ließ.

²²⁷Vgl. Snell, „Faulkner, Stone and Carter“ 86.

²²⁸Vgl. Snell, *Phil Stone* 351.

Trotz der also offensichtlich geringen Faktendichte, was den direkten und eindeutig nachweislichen Einfluss von Yeats auf Faulkner betrifft, geht die Literaturwissenschaft davon aus, dass es diesen gegeben haben muss und sucht sich ihre Erklärungswege.

Kieran Quinlan ist skeptisch:

It is doubtful, however, that Faulkner had a deep interest in the Irish Literary Renaissance as such. Still less, of course, was Yeats familiar with southern literary happenings, though he does mention George Washington Cable in an 1892 comment on the new national literature being created in America, had actually visited the South on his lecture tours, entertained a romantic sympathy for the Confederate cause, and was proud that a ship of his mother's family business had been designed to run the Union blockade during the Civil War. Faulkner was aware at least that Yeats, Joyce, and other writers were part of a new Irish movement. (Quinlan 225)

Doch auch er möchte Parallelen sehen und einen Verstehensansatz konstruieren, was deutlich wird, wenn er schreibt:

What one would want to emphasize above all in a more positive comparison of Yeats and Faulkner would be elements of uncertainty and contradiction, their not pushing toward an ultimate 'unity of culture' however much that metaphor may have been invoked in the past. (Quinlan 225)

Im Folgenden wird man sehen, dass diese „elements of uncertainty and contradiction“ zwar nicht von der Hand zu weisen sind, dass aber auch der Aspekt der „unity of culture“ durchaus eine Rolle spielt.

Cleanth Brooks argumentiert in seinem Aufsatz „William Faulkner and W. B. Yeats“, ein gewinnbringender Vergleich von Faulkner und Yeats „must proceed from a recognition of the general parallels between the provincial cultures that nourished the genius of both men“ (332); er lehnt also einen biographisch-literarischen Einfluss von Yeats auf Faulkner ab, obwohl dieser nachweislich schon früh zu Faulkners Lieblingsautoren gehört habe²²⁹, seine Argumentation beruht einzig und allein auf den kulturellen Einflussfaktoren, denen beide Autoren in ihrer jeweiligen sozio-kulturellen Umgebung ausgesetzt waren. Hier trifft er sich wieder mit Ellen Crowell, für die eine gegenseitige sozio-kulturelle Einflussnahme die Grundvoraussetzung ihrer Studie ist:

²²⁹Vgl. Brooks, „Faulkner and W. B. Yeats“ 332 und Minter 216, der Faulkner dort einen „failed poet“ nennt, der stark von englischer Lyrik beeinflusst gewesen sei.

Tracing ideological and aesthetic connections between the literary traditions of the Anglo-American South and Protestant Ireland from the early nineteenth century through the modernist period, this study argues that in the elaborate, often desperate, aristocratic aesthetics of an 'other' across the Atlantic, Irish and Southern writers have long seen reflected the careful self-aestheticisations of their own cultures. We see such recognition in the 'violent men' of Yeats's 'Ancestral Houses' and Faulkner's *Absalom, Absalom!*, but this longstanding dialogue is made all the more evident by a common narrative focus, starting in the post-revolutionary atmosphere of the early nineteenth century, on the question 'what makes a gentleman?' [...] Irish and Anglo-Southern writers conducted a sustained exploration into constructions of aristocracy through the figure of the dissipated, deviant gentleman (or lady): the dandy. (11)

Sind die literarischen Einflüsse also doch nur das Produkt der sozio-kulturellen Sphäre beider Regionen, der „literary landscapes“ (Crowell 13)? Oder ist eine Verbindung von Literatur und sozialen Verhältnissen gar unabdingbar, wie Ilse D. Lind²³⁰ vermutet? Cleanth Brooks argumentiert ebenfalls in diese Richtung, wenn er schreibt:

A vigorous folk culture itself implies a number of other parallel features – conservatism, old-fashioned customs and ideas, a paternalistic system centered in an aristocracy or at least a landowning squirearchy. In short, a folk society based on the land implies the Big House with landed proprietors and the ethos that goes with such a governing class as part of the larger cultural continuum in which the folk subsists. (Brooks, „Faulkner and W. B. Yeats“ 332)

Für ihn ist demnach die Herausbildung einer solchen Thematik unter diesen Umständen unumgänglich, auch wenn er den Begriff der „aristocracy“ angesichts der amerikanischen Gesellschaft für nicht ganz passend hält.²³¹ Sowohl Faulkner als auch Yeats waren seiner Meinung nach vor allem vom Intellekt dieser jeweiligen Oberschicht fasziniert, unabhängig von echter Aristokratie²³², auch wenn die Protagonisten – besonders die bei Faulkner – natürlich ihre moralischen Defizite haben, die in den vorangegangenen Kapiteln herausgearbeitet wurden. Quinlan erläutert, warum Brooks an dem Vergleich interessiert ist:

[...] it offered a starting point for his argument that just as Yeats had turned the seeming limitations of his provincial background into a source of strength for a poetry of universal

²³⁰Vgl. Lind 273.

²³¹Vgl. Brooks, „Faulkner and W. B. Yeats“ 334.

²³²Vgl. Brooks, „Faulkner and W. B. Yeats“ 335.

import, so too had Faulkner transformed the 'postage stamp' of his northern Mississippi locale into a map of the world. (Quinlan 218)

Für den irischen Dichter Sean O'Faoláin steht daher auch fest, dass Faulkner eigentlich nicht in der Tradition der südstaatlichen Literatur stehe, sie weder kenne noch verstehe:

[...] Faulkner is not really in the oldest Southern tradition at all, does not know it and does not understand it. The people he knows are, whether poor white trash or not, people without intelligence or culture, people with (like himself) comparatively shallow roots in the South, not people made and marked by the full force of Southern traditions. He is not, in other words, writing about a defeated South; he is writing about a wrecked and corrupted South. The Snopes and their ilk are the only people he really knows. The true race of Sartoris is outside his gamut; what he produces as Sartorises are romanticizations. Not being informed by the finest traditions of the pre-Civil war South, all he has to handle are the shards and broken scraps of an old, lost, rich and complex life. He reflects most persuasively the ruin, the despair and the night. Nothing of so much that was fine and fructive and hopeful emerges. (O'Faoláin 110-111)

Während jedoch Faulkner Flem Snopes und Jason Compson als Gewinner bzw. als einzig Überlebende – wenn auch ohne ethische Grundsätze²³³ – zeigt, drückt Yeats seine Verachtung für die Bourgeoisie im berühmten Gedicht „September 1913“ aus. Für ihn sind die Jason-Figuren Menschen, „[who] fumble in a greasy till / And add the halfpence to the pence [...] until [they] have dried the marrow from the bone“ (*Poems* 86). Im selben Gedicht findet sich die berühmte Zeile „Romantic Ireland's dead and gone“ (86), die Yeats' Einstellung noch einmal auf den Punkt bringt.²³⁴

Im Gedicht „The Seven Sages“ bezeichnet Yeats die Einstellung der Bourgeoisie als „whiggery“ in Anlehnung an die politische Partei der Whigs und drückt seinen Hass darauf wie folgt aus:

[...] what is Whiggery?
A levelling, rancorous, rational sort of mind

²³³Vgl. George O'Donnell 286.

²³⁴Vgl. dazu auch Yeats pessimistische Prophezeiung in seinem Gedicht „A Prayer for my Daughter“ (Yeats, *Poems* 159-161) und die Einschätzung seines Biographen A. N. Jeffares, dass er seine Verachtung für die materialistische irische Mittelklasse in seinem Gedicht „September 1913“ entwickle, wo er eben jenen Materialismus mit seinen Helden der Vergangenheit – O'Leary, Emmet, Tone – kontrastiere (Jeffares, *Yeats* 191).

That never looked out of the eye of a saint
Or out of a drunkard's eye.
(Yeats, *Poems* 204)

Es fällt nicht schwer in Charakteren wie Jason Compson und Flem Snopes Prototypen dieser „whiggery“ zu sehen, was auch Brooks konstatiert²³⁵, der beiden Autoren Sympathie für die aristokratische Schicht unterstellt, wobei aber festzuhalten ist, dass Faulkner die Nachfolger der Pflanzaristokratie literarisch würdigt, während Yeats dies nicht tut, sondern sein Hauptaugenmerk darauf legt, den aristokratischen Lebensstil zu preisen:

Yeats spent many holidays with Lady Gregory and discovered the attractiveness of the 'country ideal', seeing in an aristocratic life of elegance and leisure in a great house a method of imposing order on chaos and a symbol of the Neoplatonic dance of life. (Baym 2365)

Seine Einstellung manifestiert sich auch hier in einem Gedicht, nämlich in der letzten Strophe von „A Prayer for my Daughter“, wo es heißt:

And may her bridegroom bring her to a house
Where all's accustomed, ceremonious;
For arrogance and hatred are the wares
Peddled in the thoroughfares.
How but in custom and in ceremony
Are innocence and beauty born?
Ceremony's a name for the rich horn
And custom for the spreading laurel tree.
(Yeats, *Poems* 161)

Yeats ignoriert dabei bewusst – genauso wie in dem 1910 entstandenen Gedicht „Upon a House Shaken by the Land Agitation“ (Yeats, *Poems* 77) – dass die entscheidenden Veränderungen auf dem Gebiet des Landbesitzes schon vor der irischen Unabhängigkeit in Gang gekommen waren²³⁶, was ihm wohlbekannt war. Für ihn ist das Big House und die damit verbundene aristokratische Kultur eine Art ideologisches Konzept, dem er genauso anhängt wie seiner romantischen Vorstellung

²³⁵Vgl. Brooks, „Faulkner and W. B. Yeats“ 344.

²³⁶Vgl. McCormack, „Setting and Ideology“ 57.

von Irland. In seinen *Autobiographies* erwähnt er seine Gefühle für Irland als Junge. Er, der Ire, kann den Nationalstolz seiner englischen Mitschüler nicht teilen:

They thought of Cressy and Agincourt and the Union Jack and were all very patriotic, and I, without those memories of Limerick and the Yellow Ford that would have strengthened an Irish-Catholic, thought of mountain and lake, of my grand-father and of ships. Anti-Irish feeling was running high, for the Land League had been founded and landlords had been shot, and I, who had no politics, was yet full of pride, for it is romantic to live in a dangerous country. (Yeats, *Autobiographies* 61)

Nicht umsonst bezieht sich Yeats in sein aristokratisches Konzept mit ein und bezeichnet sich und seine Schicht als „no petty people“ (Yeats, *Speeches* 99) in seiner berühmten Senatsrede. Dabei stellt er sich in eine Reihe mit anderen berühmten irischen Geistesgrößen wie Burke, Grattan und Jonathan Swift, die gälische Kultur und Tradition des Landes komplett außer Acht lassend²³⁷, was seine ambivalente Stellung noch einmal unterstreicht: Einerseits gehört er zur anglo-irischen Führungsschicht, andererseits gehören seine Sympathien der unterdrückten irischen Landbevölkerung, deren Sprache er wiederum nicht spricht. Antony Coleman nennt dies „Yeats's central dilemma“ (136) und zitiert im Weiteren Thomas Flanagan, der ganz klar herausstellt: „Instinct and logic alike suggested to him that the strong nourishing root of Irish culture was its Gaelic traditions, but he was reluctant to accept that these traditions were vested in the Irish language.“ (Flanagan 48)

Eine von seinem Biographen A. Norman Jeffares erwähnte Anekdote unterstreicht dies noch weiter: Seine Frau, Georgia, las ihm in den 20er Jahren aus dem Buch *Recollections of Jonah Barrington*²³⁸ vor, den Erinnerungen eines typischen *Ascendancy*-Vertreter, für die er sich sehr interessierte, weil dieser die gegenseitige Wertschätzung von Landbevölkerung und Landlords in diesem *Golden Age* beschrieb:

His interest in Sir Jonah Barrington was symptomatic of his recognition of his roots in the Anglo-Irish world of the eighteenth century – the one Irish century without confusion, as he remarked – and its authors whom he had either not known or, for his nationalist purposes,

²³⁷Vgl. „I had noticed that the Irish-Catholics among whom had been born so many political martyrs had not the good taste, the household courtesy and decency of the Protestant Ireland I had known [...]“ (Yeats, *Autobiographies* 104-105) und „[...] the Gaelic propagandists being the most impassioned, which had the intensity and narrowness of theological sects“ (ebd. 273).

²³⁸Jonah Barrington (1760-1834): irischer Landbesitzer, Anwalt, Richter und Politiker.

ignored when he was exploring the world of Irish legend and mythology in his youth, something recognised in his reference in the third section [of „The Tower“] to

The people of Burke and of Grattan

That gave, though free to refuse – (Jeffares, *Yeats* 276-277)

Bestätigt fühlte er sich wohl auch durch Begegnungen wie die mit einem Musikanten, der durch eine Lähmung zu einem Bettler geworden war,

who lamented the fall of the great houses burned out or left empty: 'The gentry have kept the shoes on my feet, and the coat on my back and the shilling in my pocket – never once in all the forty and five years that I have been upon the road have I asked a penny of a farmer.' (Jeffares, *Yeats* 283-284).

Kieran Quinlan, der den Brooks-Aufsatz zu Faulkner und Yeats sehr ausführlich bespricht und z. T. revidiert, stellt auch hier die Parallelen zwischen beiden Autoren fest, die beide eine Hassliebe zu ihrem Land verbindet und merkt dazu an: „Such attitudes are the typical products of narrow, intensely felt, and introspective cultures that lack the escape hatches of mobility and urban anonymity, however contrary to the arcadian ideal these may be“ (220).

Von daher muss auch aufgrund dieser Engstirnigkeit im Kontext von Yeats von Aristokratie als „elected myth“ (Coleman 135)²³⁹ und nicht von Aristokratie als Fakt gesprochen werden. Ironischerweise geht es ihm dabei wie den gälischen Dichtern, seinen Vorgängern: Er ist nicht in der Lage sich mit der neuen Ordnung abzufinden.²⁴⁰ Im Gegensatz zu Faulkner, der die Vergangenheit nicht verklärt oder romantisiert, überhöht er die Errungenschaften der *Ascendancy* – „courtesy, disinterestedness in public service, disdain for material gain, and a tradition of high intellect going back to Bishop Berkeley and Jonathan Swift“ (Moynahan 199)²⁴¹ – und mythologisiert die Geschichte, was ihm Seamus Deane in seinen *Celtic Revivals* harsch vorwirft: „He was translating into a proud assertion an almost comically absurd historical fiction. Unfortunately, the fiction has been believed.“ (30) Ellen M. Wolff spricht in dem Zusammenhang von Anglo-Ireland als „artifact“ und davon, dass die verbliebenen Big

²³⁹Vgl. auch Moynahan 205-207 zum Aspekt „mistaking myth for actuality“ (Moynahan 208).

²⁴⁰Vgl. Coleman 137.

²⁴¹Im weiteren Verlauf dieses Artikels spricht Moynahan sogar von „falsifications of actuality which proved serviceable as poetic myths or fictions“ (204).

Houses nicht so sehr für einen anglo-irischen Stil stünden, sondern vielmehr für „Anglo-Irishness *as style*“ (48).

Nicht ganz so harsch drückt es Baker aus, wenn er (Richard Kearney²⁴² zitierend) Yeats vorwirft, er suche nach den „sacred mythologies of the Celtic Twilight in an effort to establish a nationalist consciousness and identity for his homeland [...]. Yeats turns to myth to articulate the struggle of the colonized Irish, the group with which he feels the more sympathy“ (63-64). Für Deane ignoriert Yeats die Tatsache, dass die von ihm hofierte Aristokratie gar keine ist und er die Begriffe *aristocracy* und *ascendancy* nicht unterscheidet: „Had he known a little more about the eighteenth century, he would have recognized that the *Protestant Ascendancy* was, then and since, a predominantly bourgeois social formation.“ (30) Seiner Ansicht nach entspricht Yeats' Sicht der *Ascendancy* so sehr einem Wunschdenken, dass er zu einer verzerrten Geschichtsauffassung kommt:

Yeats was so eager to discover an aristocratic element within the Protestant tradition and to associate this with the spiritual aristocracy of the Catholic and Celtic peasantry – defining aristocracy in each case as a mark of Irishness and Irishness as a mark of anti-modernism – that he distorted history in the service of myth. (32)

Charles Baker, der sich mit Deanes Ansichten auseinandersetzt, versucht Yeats' Ansinnen zu verstehen:

[...] Yeats received much criticism for his promiscuous use of heroic figures. Nevertheless, these images invoke a nationalist sense of identity, legitimizing an Irish culture that pre-exists the time of British imperialism; simultaneously, they point toward the future and offer hope to the oppressed people. (Baker 65)

Auch Ellen M. Wolff setzt sich von Deane ab, obgleich sie an anderer Stelle – wie oben erwähnt – ebenfalls der Meinung ist, dass die Verherrlichung des anglo-irischen Lebensstils etwas Künstliches an sich hat:

I will argue that these novels are in fact richly textured narratives that sustain continuous debates with their own visions of history and culture. How shall I assess my home culture's systems of value and belief? How shall I account for its appropriation of Irish land? How shall I portray the historically flawed relation of Anglo-Ireland to Ireland 'proper'? How shall I

²⁴²Vgl. Kearney 61.

represent 'Irishness'? 'Anglo-Irishness'? Wrestling with charged questions as these, Anglo-Irish writers generate agitated, self-divided texts. Their novels bear out Walter Benjamin's claim [...]: 'works of literature are also acts of resistance, continued but never wholly determined by what is resisted'. (16)

Julian Moynahan zeigt ein gewisses Verständnis für Yeats, denn für ihn gehört er zusammen mit Somerville und Ross zur letzten Generation der anglo-irischen Minorität: „After them the Ascendancy strain would persist in memory and commemoration but not as a culture that lived on.“ (200) Er sieht daher Yeats' Bemühungen als „effort to preserve what is dying out as a precious legacy of cultural memory“ (ebd.), die auch durch den Einfluss von Oscar Wilde²⁴³ und Friedrich Nietzsche zustande gekommen seien. Vor allem dessen Konzept des künstlerischen Individuums, das sich selbst überkommen müsse, habe Yeats ab 1902 geprägt.²⁴⁴

A. Norman Jeffares, der maßgebliche Yeats-Biograph, schlägt dieselbe Richtung ein und gesteht Yeats zu, dass es ihm um ein „remaking of Ireland's awareness of its own cultural identity“ (Jeffares, *Yeats* 69) gehe.

Jeffares zufolge sah Yeats die Notwendigkeit einer Allianz zwischen den gebildeten Schichten und der Landbevölkerung²⁴⁵, wobei diese Allianz eine klare Führung brauche: „he found himself urging that the despotic rule of the educated classes was the only end to Ireland's troubles [...]. It would need force, marching men; it would promise no particular measures but a way of life“ (*Yeats* 315-316), was ihm nicht zu Unrecht zumindest zeitweilig den Vorwurf einer faschistischen Orientierung einbrachte. Moynahan zitiert in diesem Zusammenhang aus Yeats' Tagebuch vom März 1909:

In spite of myself my mind dwells more and more on ideas of class. Ireland has grown sterile, because power has passed to men who lack the training which requires a certain amount of wealth to ensure continuity from generation to generation, and to free the mind in part from other tasks. (Moynahan 217-218)²⁴⁶

Deane argumentiert, dass Yeats seine politische Theorie der Aristokratie in die Literatur herüber gebracht habe:

²⁴³Vgl. Moynahan 209-210.

²⁴⁴Vgl. Moynahan 210.

²⁴⁵Vgl. Jeffares, *Yeats* 108, 315.

²⁴⁶Vgl. Yeats, *Memoirs* 178.

[...] it has had, since Yeats, a very long run in Irish writing. The Big House surrounded by the unruly tenantry. Culture besieged by barbarity, a refined aristocracy beset by a vulgar middle class – all of these are recurrent images in twentieth-century Irish fiction which draws heavily on Yeats's poetry for them. (31)

Nach Deanes Ansicht hat das Big House als Genre nur wegen Yeats' Einfluss überlebt, was zudem noch die Armut der irischen Romantradition bezeuge.²⁴⁷ Er spricht vom „long Indian summer as a cultural memory and myth“ des Big House und geht soweit zu behaupten, „Irish literature sometimes reads like a series of studies in dying cultures [...]“ (*A Short History* 204).

Für Yeats bedeutete seine Sicht der Dinge außerdem eine Verachtung der modernen Welt, der er seine Ästhetik entgegensetzen wollte²⁴⁸, was Cleanth Brooks auch für Faulkner feststellt, wie Quinlan meint:

What Brooks saw Yeats and Faulkner as having in common was their attempt to shore up a traditional culture – of which each of them had had personal experience – threatened with extinction by the crass materialism of the modern world. The culture comprised both a peasantry and 'the Big House with landed proprietors,' as well as 'the ethos that goes with such a governing class.' (219)

Quinlan sieht Brooks in der Tradition der Fugitives bzw. Agrarians, die eine stabile, hierarchisch gegliederte Gesellschaft bevorzugten, in der eine „aristocracy of character“, bestehend aus „peasants and patricians“ (219) die natürliche Führung übernahm:

Hence Brooks's claim that 'the ethos of Faulkner's stories and novels reflects that of an older, more heroic society,' a romantic South almost 'dead and gone' like Yeats's nobler Ireland in 'September 1913,' to be replaced by a new world under the rule of Flem Snopes and Paudeen. Snopes and his kind could be included in Yeats's classic condemnation of 'those mean and narrowminded' hucksters who 'fumble in a greasy till.' (Quinlan 219-220)

Die Nashville Fugitives und Agrarians waren von Yeats beeindruckt, „because it seemed to them that this was a situation in which poetry as such had had perceptible

²⁴⁷Vgl. Deane, *Celtic Revivals* 32.

²⁴⁸Vgl. Deane, *Celtic Revivals* 33.

political consequences“ (Quinlan 217), womit sie aber nicht den irischen Konflikt mit England um die Unabhängigkeit meinten, sondern:

rather Yeats's apparent nostalgia for an older, hierarchical society, a sentiment close to their own desire for a return to a lost agrarian past, an aspiration that initially rendered Joyce's work less relevant. For them, according to Terence Diggory, the 'wealthy planter and yeoman farmer' stood in for 'Yeats's noble and peasant. The South, in the Agrarian image, offered precisely that 'concrete relation to life undiluted by calculation and abstraction' that Tate credited ... to Yeats's pastoral.' The past they sought, of course, was not the sentimental Old South of Thomas Nelson Page's conception but rather one in which men lived in full awareness of the contingencies of life, the fulfillment of the Jeffersonian ideal that 'Those who labour in the earth are the chosen people of God, if ever he had a chosen people, whose breasts he has made his peculiar deposit for substantial and genuine virtue.' (Quinlan 217)

Sowohl Yeats als auch Faulkner, so Quinlan, glaubten nicht an den Fortschritt²⁴⁹, „calling it 'the sole religious myth of modern man“ (Quinlan 220). Liest man Yeats' Satz „I did not yet know that intellectual freedom and social equality are incompatible“ (189) aus den *Autobiographies*, so ist man geneigt, Seamus Deane's kritischer Haltung zuzustimmen, auch wenn man zu Yeats' Verteidigung anfügen sollte, dass er – beeinflusst von den Ansichten eines Standish O'Grady – immer von einer „working aristocracy“ (Jeffares, *Yeats* 36) träumte und darin Maria Edgeworth und ihrer Ablehnung des *absentee landlordism* nahestand. Man darf annehmen, dass, im Lichte der Argumentation Quinlans, William Faulkner eine ähnliche Auffassung besaß.

Die Realität hätte Yeats aber eigentlich beweisen sollen, dass seine gesellschaftliche Sichtweise schon nach 1870 redundant war. Denn bald nach der Famine und den Land Acts drängten sich die Händler, Krämer und Pub-Besitzer, mit anderen Worten: die Schicht der Jasons in den Vordergrund²⁵⁰ und deren Materialismus stieß Yeats natürlich ab, wobei nicht übersehen werden sollte, dass seine Ablehnung auch generell eine Ablehnung der aufsteigenden katholischen Mittelklasse war²⁵¹, worin er sich wieder mit Faulkner trifft:

²⁴⁹Vgl. Quinlan 220 und Brooks, „Faulkner and W. B. Yeats“ 332, 337, 341, 343, 344.

²⁵⁰Deane führt diese Gedanken auch in seiner *Short History of Irish Literature* (1986) aus, vgl. dort 204, 206.

²⁵¹Vgl. Quinlan 223.

Faulkner's characterizations of the Snopeses likewise go well beyond simple philosophical critique and reflect some of his own class biases, biases illuminatingly reflected in his friend Phil Stone's remark that 'the real revolution in the South was not the race situation but the rise of the redneck, who did not have any of the scruples of the old aristocracy, to places of power and wealth.' In other words, the two authors remain alike – as do their cultural situations – but their agendas are seen as having been less innocent than Brooks supposed. (Quinlan 223)

Betrachtet man nun William Faulkners Obsession mit dem Big House des amerikanischen Südens muss bedacht werden, dass Faulkner einer verarmten südstaatlichen „Adelsfamilie“ entstammt und er ähnlich wie Yeats einen Mythos schaffen will, bzw. sich des schon bestehenden Südstaaten-Mythos bedient. Richard J. Gray schreibt dazu: „The aristocratic dandy of his adolescence, for instance, was a convenient means of dramatizing his uneasy, ambigious relationship to his homeplace. Like many others in Oxford, Mississippi, and in the South, he was at home and yet not at home in the modern world [...]“ (*Life of William Faulkner* 3)

Faulkner ist die Diskrepanz zwischen der Regionalität einer Südstaaten-Literatur einerseits und dem universellen Anspruch eines Autors andererseits bewusst und lange Zeit glaubt er, dass die kulturelle Umgebung Amerikas dem Künstler keinen Spielraum gewährt. Richard P. Adams illustriert dies wie folgt:

He concedes that Shakespeare, Flaubert, and Balzac were deeply rooted in their native localities of time and place [...], the provinces of European writers are steeped in human time and filled with the works of men, whereas America has no drama or literature worth the name, and hence no tradition. (Adams, „Apprenticeship“ 125).

Mit seinen Werken, insbesondere mit *Absalom, Absalom!* erschafft er diesen Mythos, installiert sich quasi als eine Art literarischer Archäologe²⁵² und verwurzelt sich ähnlich wie die von ihm bewunderten Europäer und befreit sich von der scheinbar beschränkenden Regionalität.

Die Parallelen zwischen Irland und dem amerikanischen Süden drängen sich geradezu auf, wenn Deane schreibt:

The Big House novel, given a new lease of life by Yeats's poetry, continued to attract writers because of its attractive, if archaic, confrontation between civility (of the old, *ancien régime* kind) and philistinism (of the contemporary, *arriviste* kind). [...] In each case the spectacle of

²⁵²Vgl. Gray, *Life of William Faulkner* 14.

decay in the Irish Big House setting was part of a wider vision of lives marginalized by the slow internal collapse of the British Empire. (*A Short History* 225)

Faulkner will mit seiner Darstellung des Thomas Sutpen eine Art „glamorous fatality“ (George O'Donnell 289), eine „grand tragic vision“ (Lind 272) oder einen „ideological dream“ (Rahv 118) schaffen und sich und seinen Protagonisten dann doch wieder von den Snopes absetzen und den Konflikt der Sartorises, Sutpens und Compsons mit diesen Emporkömmlingen letztendlich als Kampf zwischen Humanismus und Naturalismus darstellen, nicht zuletzt deswegen, weil er „a traditional man in a modern South“ (George O'Donnell 285) ist:

All around him the anti-traditional forces are at work [...]. He could not fail to be aware of them. It is not strange, then, that his novels are, primarily, a series of related myths [...] built around the conflict between traditionalism and the anti-traditional modern world in which it is immersed. (ebd. 285).

O'Donnells Standpunkt gleicht dem von James C. Cobb, der Faulkner ebenfalls als jemanden deutet, der zwar einerseits den Werten des Old South skeptisch gegenüber steht – „If he was ambivalent about the underpinnings and the unexplored inner reality of the South's aristocratic tradition, Faulkner was repulsed outright by what he saw replacing it“ (Cobb, *Redefining Southern Culture* 177) – andererseits aber auch dem New South nichts abgewinnen kann:

For Faulkner, the process of social displacement and decay that brought down the Sartorises and Compsons and replaced them with the Snopeses went hand in hand with the emergence of 'a thing known whimsically as the New South,' a society transformed from a rural, agrarian folk-based economy and culture to one increasingly characterized by factories and cities and depersonalized social relations, one where who or what a man or woman was mattered less than how much he or she was worth. (Cobb, *Redefining Southern Culture* 178)

So erklären sich die Parallelen zwischen beiden Autoren durch die Ähnlichkeit ihrer jeweiligen *literary landscapes*, die wiederum durch ähnliche sozialgeschichtliche Faktoren geprägt sind und durch die Attraktivität der Konfrontation zwischen dem Alten und dem Neuen, wobei sich Faulkner dem Ende der alten Strukturen mehr bewusst zu sein scheint als Yeats, der den Mythos nicht kathartisch wie Faulkner nutzt, sondern ihn nur aufrechtzuerhalten wünscht.

Die Forschungen zum kulturellen Gedächtnis unterstützen diese Sichtweise. Für Aleida Assmann gibt es nicht nur ein Gedächtnis in der Gruppe, sondern auch ein „Gedächtnis der Gruppe“ (*Erinnerungsräume* 132). Dieses besitze zwar keine organische Basis und sei daher im wörtlichen Sinne undenkbar, es sei jedoch auch nicht nur rein metaphorisch anzusehen:

Die Studien des französischen Historikers Pierre Nora haben gezeigt, daß weder Kollektivseele noch objektiver Geist hinter dem Gedächtnis der Gruppe steckt, sondern die Gesellschaft mit ihren Zeichen und Symbolen. Über die gemeinsamen Symbole hat der einzelne teil an einem gemeinsamen Gedächtnis und einer gemeinsamen Identität. Nora vollzog in der Gedächtnistheorie den Schritt von der in raum-zeitlicher Kopräsenz verbundenen Gruppe [...] zur abstrakten Gemeinschaft, die sich raum- und zeitübergreifend über Symbole definiert. Die Träger dieses Kollektivgedächtnisses brauchen sich gar nicht zu kennen, um dennoch eine gemeinsame Identität für sich in Anspruch zu nehmen. (*Erinnerungsräume* 132)

Im Weiteren belegt Assmann ihren Ansatz mit Hilfe der Gedächtnistheorien von Friedrich Nietzsche, Pierre Nora und Maurice Halbwachs, die alle den konstruktivistischen und identitätsstiftenden Charakter der Erinnerung betonen und deren Recht gegenüber einer objektiven und neutralen Geschichtswissenschaft.²⁵³ Ralph Waldo Emerson²⁵⁴ zitierend merkt sie außerdem an, dass der Einzelne „niemals der souveräne Konstrukteur seiner Identität“ ist: „Was er [Emerson] 'negative power' nennt, sind jene Elemente unseres Lebens, die nicht das Produkt bewusster Leistung und Lebensgestaltung sind, sondern auf längerfristige Prägungen und unbewusste Einflüsse zurückgehen.“ (*Geschichte im Gedächtnis* 75) Nietzsche sieht die Menschen als „Resultate früherer Geschlechter“, die „auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrtümer, ja Verbrechen“ (229-230) sind. Er bezeichnet dies als Kette, von der man sich nicht lösen könne. Assmann greift das Bild auf und meint, die Kette könne zum einen positive Energien ausbilden, die in die Zukunft führten, zum anderen bildet diese Kette aber auch „eine Fessel, die die Gegenwart an die Vergangenheit bindet“ (*Geschichte im Gedächtnis* 75), wie wir es hier bei den besprochenen Werken und Autoren sehen. Im Zusammenhang dieser Arbeit müsste man also von einem kollektiven Gedächtnis der irischen und südstaatlichen Autoren ausgehen bzw. von der „überzeitlichen Wirkmacht von Bildern und Symbolen und

²⁵³Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume* 133.

²⁵⁴Vgl. Emerson, *The Collected Works Vol. IV*, 8.

ihre[r] historische[n] Konstruiertheit“ (31), wie Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit* schreibt. Sie entkräftet dort auch gleich den möglichen Einwand, dass Bilder und Symbole gemacht seien und dadurch als fiktiv, unecht oder manipulativ angesehen werden könnten²⁵⁵, „weil der Status der 'Gemachtheit' [...] für alle kulturellen Artefakte gilt“ (31).

5.2.4 Faulkner und die literarische (Post-) Moderne

Betrachtet man Faulkners Werk im Kontext der klassischen literarischen Moderne, so scheinen die gerade dargelegten Standpunkte des „elected myth“, des „ideological dream“ und des kulturellen Gedächtnisses überzeugend zu sein. Patrick O'Donnell vertritt die Ansicht, dass die Werke von Joyce, Yeats, Pound, Woolf, Proust und eben Faulkner oft den Versuch des Autors widerspiegeln „to construct a self-contained, imagined 'world' that vies to replace the lost world of political, cultural, and theological order“ (32). Trotz der natürlich bestehenden Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren und Werken gäbe es bei allen eine „geography of imagination“ (33) und fast alle versuchten inmitten der oft verwirrenden Vielfalt der Moderne eine Ordnung zu erschaffen, die mit der Vergangenheit brechen würde. Wie diese Arbeit gezeigt hat, kommen Autoren wie Faulkner aber dabei immer wieder auf jene Vergangenheit, die es eigentlich zu überwinden gilt, zurück. Ein Paradox, das auch Patrick O'Donnell auffällt:

Paradoxically, these linguistic worlds inevitably replicate the past even as they represent the ethereal attempt to break free of it. All of the realms I have mentioned are haunted by – if not deeply rooted in – some version of the cultural past that defies renovation, that insists on repeating itself as the 'return of the repressed'. [...] the characters who inhabit Faulkner's Yoknapatawpha are locked into the tragic repetitions of their personal pasts [...]. The modernity of these works, then, partially resides in the negotiation of an essential contradiction between a rejection of the past and the inevitable repetition of the past in that very rejection. This contradiction exists because modernism can be viewed as an attempt to replace outworn orders and old monuments with new, linguistic orders and imagined geographies that, necessarily, reproduce the structures which have preceded them. (Patrick O'Donnell 33-34)

Insofern wäre also die Nutzung des Big House-Motivs auch ein Merkmal der literarischen Moderne. Übertragen auf *Absalom, Absalom!* hieße das, dass Sutpen

²⁵⁵Vgl. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit* 31.

durch die Errichtung seines Herrenhauses an der Seite seiner Sklaven (die wiederum dabei helfen, etwas zu erschaffen, von dem sie dann ausgeschlossen werden) versucht, den Teil seiner Vergangenheit auszulöschen, in dem er selber ein Opfer der sozialen Unterschiede war. Um dies – und auch das spätere Scheitern Sutpens – aufzuzeigen, muss auch ein Schriftsteller der Moderne wie William Faulkner auf die Vergangenheit zurückgreifen, die er eigentlich überwinden will. Wie alle Weißen in Faulkners Werken, so ist auch Sutpen geradezu dazu verdammt, die Vergangenheit zu wiederholen und dieselben Fehler wieder zu begehen, um am Ende von Gestalten wie Flem Snopes oder Jason Compson abgelöst zu werden. Faulkner gleicht in Bezug auf Motivation und Haltung hierin seiner Romanfigur Quentin Compson, der hofft, sich durch das Erzählen vom Erzählten lösen zu können: „If Quentin hoped to escape his past by pouring it out, in fact in the telling he is only drawn in more deeply. He returns, in his mind, to the burden of the southern past, of southern values, of southern myths, of himself and his family as southerners.” (Andrews 438)

Faulkner zeigt sich hier nach Ansicht von Patrick O'Donnell sogar als Vertreter der Postmoderne; diese resultiere in seinen „revisionary capacities, which enabled him to scrutinize and put under question the constituent elements of the modern, mythologized 'world' he had erected across the Yoknapatawpha novels“ (49).

Interessanterweise ist es die Betrachtung der literarischen Moderne, die die Parallelen zwischen den Big House-Romanen beider Kulturen erklären könnte, und uns sogar wieder zurück zu Maria Edgeworth brächte. McCormack stellt in einem Aufsatz zum irischen Big House fest:

For the classic modernist texts of Thomas Mann, James Joyce, and Franz Kafka set out from a profound sense of cultural dislocation which affected notions of social class as well as literary genre. All three novelists just named [...] deal with the consequences of bourgeois decay, seeking forms of order which do not re-impose the totalitarian imperatives of race or bureaucracy, of fideism or instrumental rationality. These issues are the ironical product of the Enlightenment, and Edgeworth's fiction is the most sustained investigation of an earlier crisis of the Enlightenment values, an investigation and crisis all the more significant for its transcending the romantic-national boundaries of 'Ireland' and 'England' to interrogate the culture of the United Kingdom itself in the era of imperial conflict with revolutionary and (then) Napoleonic France. („Setting and Ideology“ 51-52)

Auch für den postmodernen Erneuerer des Big House-Motivs, John Banville, stellt sich die Frage, in welcher Tradition er sich sieht, wie Imhof in *Banville. A Critical Introduction* bemerkt: „The central question for every serious artist, as Banville saw it in 1977, is whether to 'choose realism or formalistic experimentation, social sanity or morbidity', or whether to follow the method of Kafka or Thomas Mann“ (14).

Wie wir zuvor gesehen haben, gibt es einen indirekten Einfluss von Maria Edgeworth auf den amerikanischen Süden durch den „Umweg“ über ihren Bewunderer Sir Walter Scott. McCormack deutet einen weiteren indirekten Einfluss an, indem er das Big House- und Verfallsmotiv in den Kontext der Moderne stellt und tatsächlich ist das Motiv des Verfalls einer großen Familie oder der Niedergang eines großen Hauses ein beherrschendes Thema in der modernen Literatur, man denke als Vergleich nur an bedeutende Werke der deutschsprachigen Literatur, wie z. B. den schon erwähnten Roman *Buddenbrooks* oder Joseph Roths *Radetzky* und *Kapuzinergruft*. Reagierten Yeats, Faulkner, Stribling und die anderen also nur auf die eh herrschenden literarischen Strömungen und trafen sich dann thematisch aufgrund der ähnlichen sozialen Strukturen und der schon erwähnten *literary landscapes*?

Ein anderer Denkansatz sieht den Süden als eine postkoloniale Gesellschaft, die durch den Widerstand gegen die Kolonialgewalt eine eigene Identität entwickelt. Mit dieser Kolonialgewalt sind hier dann die Nordstaaten als Gewinner des Bürgerkriegs gemeint, ganz im Sinne von C. Vann Woodward schon an anderer Stelle genanntem Zitat: „the South had undergone an experience that it could share with no other part of America [...] the experience of military defeat, occupation and reconstruction“ (*Burdens of Southern History* 190).

Nicht ohne Grund fasst Charles Baker den Begriff des Postkolonialismus sehr weit und allgemein – „Postcolonialism considers the process by which one culture dominates another and the means through which the oppressed culture resists, thereby reestablishing its own identity and autonomy“ (3) –, beschränkt ihn nicht auf die typische europäische Komponente und zieht in seinem Werk *William Faulkner's Postcolonial South* den Vergleich mit Irland.²⁵⁶ „Oppressed people everywhere respond to their conditions by celebrating who they are“ (138), fasst er zusammen und betont, „like people of color around the world, white American Southerners lived under conditions that greatly resemble imperialism; consequently, Southern writers,

²⁵⁶Vgl. Baker 3, 25, 27.

led by William Faulkner, recreated and reasserted the identity of their region in a move that might be termed *postcolonial*“ (29). Sein Ansatz verbindet sich sogar mit der vorher geschilderten Vorliebe des Old South für Sir Walter Scott. Baker zitiert dazu Faulkners Ausführungen während einer seiner Universitätsansprachen:

At one point, he was asked about the works of Sir Walter Scott, a very popular author in the South. Again, Faulkner saw a correlation between a dominated foreign people and his own land, explaining, 'there was a kinship between the life of Scott's Highland and the life the Southerner led after Reconstruction. They [the Scots] too were in the aftermath of a land which had been conquered and devastated by people speaking its own language'. (Baker 5)

Akzeptiert man also, dass der Süden nach der Bürgerkriegsniederlage eine postkoloniale Situation aufweist, dann muss man auch Faulkners Werk in diesem Licht betrachten. Zusammen mit anderen Vertretern der *Southern Renaissance* versucht er die Identität der Region wieder herzustellen, was eine Form von südstaatlichem Nationalismus bedeutet: „Faulkner calls for a reassessment of the Southern legacy, complete with all its flaws, as well as a reassertion of 'Southern-ness'. He analyzes the past in order to find a way for his region to enter the future.“ (Baker 7) Auch hier zieht Baker erneut den Vergleich mit Irland, wenn er schreibt: „the Irish returned to their history to determine their future – a move later undertaken by the Southerners as well“ (36). Ganz ähnlich argumentiert James C. Cobb, wenn er von einer „love-hate“ Beziehung der südstaatlichen Intellektuellen zu ihrer Region spricht.²⁵⁷

Auch David Gleeson stellt die engen Bezüge der irischen Einwanderer zu den Südstaaten heraus, deren Streben nach Unabhängigkeit mit dem von Irland gleichgesetzt wurde.²⁵⁸ Er erwähnt sogar ein Bürgerkriegsdenkmal, das 1878 in Charleston enthüllt wurde um an die irischen Freiwilligen zu erinnern:

At the top stands the Palmetto tree, symbol of South Carolina, surrounded by shamrocks, with the muskets stacked to the side, and the harp of Erin hanging on this tree of Carolina. Ireland's symbols are entwined with the symbol of South Carolinian independence. But this plaque also reflects the lost cause of Ireland. (Gleeson 54)

²⁵⁷Vgl. *Away Down South* 139.

²⁵⁸Vgl. Gleeson 51, 52.

Trotz naheliegender Parallelen muss man an dieser Stelle Faulkner und seine Form eines südstaatlichen Nationalismus von den *Agrarians* und *Fugitives* um John Crowe Ransom abgrenzen, denn Ransom z. B. lehnte das moderne Element, welches sich in Faulkners Werken findet, ab. Baker sieht das Manifest *I'll Take My Stand* als „a denial of industrialism and a return to plantation ideals, themes which Faulkner, although not affiliated with this group or any other, also explored at length without fully accepting“ (51). Den letzten Aspekt muss man nachdrücklich unterstreichen, denn Faulkners Werke analysieren den alten Süden, sie zeigen Stolz für die Vorfahren, ignorieren aber keinesfalls die von ihnen begangenen Sünden und drücken keinen Wunsch nach Rückkehr zum alten aristokratischen System aus, wie ihn Ransom und die anderen *Agrarians* hatten.

Dennoch ist ihre Haltung im Lichte von Bakers Argumentation nachvollziehbar:

Postcolonial people suffer from the dispossession of their traditions and heritage. Consequently, writers concerned with the identity of their people, in the South or elsewhere, often seek to reclaim possession of the lost cultures of their regions. [...] Arguably the most important facet of postcolonial literature is its reclamation of the past. (Baker 55)

Die Parallelen zur irischen Literatur und insbesondere zu Yeats' Werk sind auffällig, vor allem, wenn man Bakers Argument, dass postkoloniale Autoren für ihr literarisches Ziel oft zum Mythos zurückkehren, bedenkt: „Similarly, Faulkner turned to existing myth and also created his own.“ (59) Baker zitiert Louis D. Rubin's Auffassung, dass Yeats durch den Schmerz über Irland zur Poesie gekommen sei, und vergleicht ihn diesbezüglich mit Faulkner: „one might also say the same for the sole owner and proprietor of Yoknapatawpha County [...]. Mad Mississippi, Rubin implies, hurt Faulkner into fiction.“ (59)

Yeats, der die irische Kultur durch den Rückgriff auf die irische Mythologie wiederbeleben will, wird somit – bewusst oder unbewusst – zum Vorbild für Faulkner, der den Ansatz aber noch weiterentwickelt, indem er den bestehenden Mythos des „Southern Cavalier“ adaptiert bzw. seinen eigenen Mythos schafft²⁵⁹, wie bei der Besprechung von *Absalom, Absalom!* gezeigt wurde. Dabei benutzt Faulkner den Mythos nicht als Vehikel für eine nostalgische Rückkehr zur Vergangenheit der Pflanzeraristokratie wie einige andere Autoren, sondern eher im Sinne von

²⁵⁹Vgl. Baker 56.

Blumenberg als „ein erzählerisch-ästhetisches Verfahren zur Selbstbehauptung des Menschen gegenüber der ihn umgebenden Wirklichkeit“ (Burdorf 525) und auch nicht als „idealized image of the glorious antebellum South, as did the Agrarians, but to accept the painful legacy of history and find a way out of the darkness of conquest, slavery and sin“ (Baker 59). Faulkner ist weit davon entfernt, die Vergangenheit zu idealisieren. Er macht es sich nicht so einfach wie viele Südstaatler, die den Alten Süden romantisieren, „convincing themselves of the validity for fighting for States' Rights, ignoring the evils of slavery, and blaming the Yankees for everything“ (Baker 59-60). Diese Haltung fordert geradezu ein Yeats-Zitat – angewendet auf den Süden – heraus: „Romantic Ireland's dead and gone, / It's with O'Leary in the grave“ (Yeats, *Poems* 86).

Faulkners Be- und Verarbeitung des Südstaaten-Mythos legt die Ur-Sünde dieser Gesellschaft, die Sklaverei, bloß: „He was, after all, proposing to portray the Old South, the Lost Cause, the institution of antebellum slavery, the planter aristocracy and the like, in ways that were quite unlike, and highly subversive of, the Southern myths“ (Rubin, „Dixie“ 81) und Singal stimmt dem zu, wenn er ausführt:

In *Absalom*, Faulkner was offering an alternative myth in which the cavalier identity was less a direct legacy from a distinguished past than the product of the inherent frontier character of antebellum society. That identity was perpetuated, Faulkner's narrative suggests, by children of the backcountry, who, coming into contact with the region's prevailing system of social stratification, had become painfully conscious of their inferiority and cultural coarseness. (Singal, *William Faulkner* 198-199)

Er konstruiert also ganz im Sinne der literarischen Moderne einen Mythos der Vergangenheit um ihn dann zu dekonstruieren und damit die Wahrheit der Südstaaten-Vergangenheit zu enthüllen.²⁶⁰ Er geht damit einen Schritt weiter als Yeats: „Instead of glorifying the mythic figures of yesteryear, Faulkner deconstructs any such idolatry of the fallen heroes of the Lost Cause.“ (Baker 68) Diese Dekonstruierung zeigt dann vor allem, dass der scheinbare *self-made man* Sutpen doch nur die Kopie eines viktorianischen Modells und Ideals ist²⁶¹, dass er nur ein Stereotyp internalisiert hat und sich mitnichten selbst erschaffen hat. Darin liegt dann auch Faulkners Kritik an den Jason-Figuren: Egal ob sie zerstören und ablösen oder ob sie sich scheinbar neu

²⁶⁰Vgl. Baker 68-69, 137.

²⁶¹Vgl. Singal, *William Faulkner* 199.

erschaffen, ihrem Werk fehlt es an Authentizität. Erneut ist daher Daniel Singal zuzustimmen, der diesen Aspekt überzeugend herausarbeitet:

Here, then, Faulkner was saying, lay the origins of that pathological identity that twentieth-century southerners [...] would inherit. Heroic though it might have been in some respects, it was also founded on a mammoth falsehood that transpired when the ambitious offspring of the frontier, ashamed of their heritage, attempted to jettison their actual selves in exchange for a culture and way of life that was not rightfully theirs. (Singal, *William Faulkner* 200)

Richtet man dann den Blick vom Werk wieder auf den Schriftsteller, so lohnt sich erneut die Beschäftigung mit den Thesen von Aleida Assmann zum kulturellen Gedächtnis. „Solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird“ (Walser 9), zitiert sie aus Martin Walsers autobiographischem Roman *Ein springender Brunnen* und konkretisiert dieses Zitat dahingehend, dass die Erinnerung erst dann auf den Plan treten kann, wenn die Gegenwart „vorbei, abgebrochen oder abgeschlossen“ (Assmann, *Geschichte im Gedächtnis* 9) wurde. Doch nun ist es etwas Neues, etwas, was es aus der Perspektive der Gegenwart ist, etwas, was nie identisch sein kann mit der einstigen Gegenwart:

Die erinnerte Vergangenheit mag eine bloße Konstruktion, eine Verfälschung, eine Illusion sein, aber sie ist eine Wahrnehmung, die intuitiv für wahr genommen wird. Noch wichtiger als die Wahrheit der Erinnerung ist die Bedeutung des Erinnerungten [...]. Durch die Erinnerung dehnt der Mensch nicht nur seinen Zeithorizont aus, es wächst ihm auch eine entscheidende reflexive Dimension hinzu. [...] Die Vergangenheit ist ein Spiegel, in dem wir uns über den Augenblick hinaus wahrnehmen und das, was wir das Selbst nennen, in immer neuen Anläufen zusammensetzen. Dieser Spiegel kann heroisieren und einem das eigene Bild in doppelter Größe zurückwerfen, er kann aber auch negative und beschämende Züge hervorheben. (ebd. 9-10)

In diesem Sinne geht es dann für die hier besprochenen Schriftsteller um die Integration des eigenen Ichs in einen größeren Geschichtszusammenhang, wobei diese Haltung, die nach Assmann durchaus auf Analyse und Verstehenwollen ausgerichtet ist, keineswegs mit Verzeihen gleichzusetzen sei, sondern eine andere Form der Ablösung darstelle²⁶², so wie es für Faulkners Haltung gezeigt wurde.

²⁶²Vgl. Assman, *Geschichte im Gedächtnis* 74.

6. Zusammenfassung und Ausblick

Ziel dieser Arbeit war es, die Parallelen zwischen den beiden Romanliteraturen aufzuzeigen und die eventuell bestehenden Einflüsse herauszuarbeiten.

Wie es sich gezeigt hat, bestehen durchaus viele, zum Teil sehr eindeutige und bezeichnende Parallelen zwischen den Big House-Romanen beider Kulturkreise, doch ob sie entstanden, weil Faulkner, Mitchell, Tate, Gordon oder Stribling die Werke von Yeats, Edgeworth oder Somerville und Ross gelesen haben und sich somit direkte Bezüge im Sinne der Einflussforschung oder der Intertextualität ergäben, bleibt letztlich unklar. Betrachtet man den Zeitfaktor, so wäre es zumindest denkbar: Die wichtigsten irischen Vertreter dieses Genres entstanden vor dem ersten der hier besprochenen amerikanischen Romane, doch nur eine weitere, eingehendere Beschäftigung mit den Privatbibliotheken der jeweiligen Südstaatenautoren könnte eventuell darüber befriedigenden Aufschluss geben. Im Falle William Faulkners hat diese Arbeit gezeigt, dass dies nahezu unmöglich ist, auch wenn die Bezüge zu Yeats beispielsweise bemerkenswerte Einsichten offenbaren und die Sekundärliteratur stark beschäftigt haben. Bei den anderen Autoren liefert die Sekundärliteratur keine verwertbaren Aufschlüsse.

Die Literaturwissenschaft hat sich diesen auffälligen Parallelen überhaupt nur sehr spärlich gewidmet, was diese Arbeit auch aufgezeigt hat. Zwar werden die Ähnlichkeiten durchaus bemerkt und z. T. auch in den Blick genommen, doch nur wenigen Autoren wie z. B. Kieran Quinlan gelingt dabei eine tiefergehende Analyse. Oft widmen sie sich nur einem bestimmten Aspekt, wie Ellen Crowell z. B. dem Dandy und verengen den Vergleich dadurch. Die signifikanten Ähnlichkeiten bei der Verwendung der Jason-Figur als Sinnbild der neuen, bürgerlichen Zeit, wurden hier zum ersten Mal analysiert.

Daher hat diese Arbeit versucht, die sehr vielfältigen Aspekte dieser Parallelen herauszuarbeiten und die im letzten Kapitel erwähnten Theorien zur postkolonialen Literatur und vor allem jene von Aleida Assmann zum kollektiven Gedächtnis liefern einen befriedigenden Ansatz zur Klärung der Frage nach den Einflüssen oder dem erwähnten Mythos der Südstaaten.

Assmann schreibt in *Der lange Schatten der Vergangenheit*, dass im kollektiven Gedächtnis „mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen“ werden, „deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht ist“ (40). Diese bewirke, dass solche Mythen die historische Erfahrung von den konkreten Entstehungsbedingungen ablösen und sie zu zeitenthobenen Geschichten umformen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Wie lange sie weitergegeben werden, hängt davon ab, ob sie gebraucht werden, d.h. ob sie dem gewünschten Selbstbild der Gruppe und deren Zielen entsprechen.

Gerade wenn man diesen Aspekt des Selbstbilds betrachtet, wird die Validität dieser Theorie für das Thema dieser Arbeit deutlich, erklärt sie doch die Langlebigkeit des Genres und Motivs in Irland und die des Mythos der Südstaaten. Die Dauer dieser Mythen, so Assmann, „wird nicht dadurch begrenzt, dass die Träger wegsterben, sondern dadurch, dass sie dysfunktional und durch andere ersetzt werden“ (40).

Indem sich das Genre z. T. eng an historische Begebenheiten anlehnt, verdeutlicht es die Verbindungen zwischen Sozialgeschichte und Literatur, und wird dadurch auch zur interpretierenden Geschichtsschreibung, obwohl diese selten objektiv ist, wie die Besprechung von *Absalom, Absalom!* und das Problem der Verifizierung des südstaatlichen Mythos gezeigt haben.

Insgesamt liegt in dieser Verbindung und Interdependenz von Sozialgeschichte und Literatur aber der Schlüssel zu den Parallelen zwischen dem irischen und dem südstaatlichen Big House-Roman: Ähnliche Lebensverhältnisse und soziale Bedingungen sowie auch ähnliche traumatische Erfahrungen (amerikanischer Bürgerkrieg und Sklaverei bzw. irischer Unabhängigkeitskrieg und Unterdrückung der Landbevölkerung) brachten ähnliche Themen und deren literarische Verarbeitung hervor.

Im Falle der Figur des Jason zeigt sich dies wohl am augenfälligsten. Beide Literaturen kannten und nutzten bewusst (Maria Edgeworth, Allen Tate, William Faulkner) die griechische Sage vom nüchternen, pragmatischen und gierigen Iason, der in den Romanen beider Kulturkreise zum Sinnbild und Repräsentanten des aufsteigenden Bürgertums wird. Er ist durchaus keine sympathische Gestalt und seine Weiterentwicklung trägt sowohl in Irland als auch in den Südstaaten den erneuten Niedergang als Möglichkeit in sich, weil auch er letztlich nach den überkommenen Werten jener Schicht, die er eigentlich abgelöst hat, strebt, was sich sogar in einer

Gestalt wie Otto Beck aus Higgins' *Langrishe, Go Down* zeigt, die – als Deutscher eigentlich von außen kommend – dennoch diese Züge aufweist.

Nicht zuletzt durch diesen, von der Jason-Gestalt angedeuteten Zyklus erweisen sich der Big House-Roman bzw. die *Plantation Romance* als ein Genre, das über die Grenzen der jeweiligen Nationalliteratur hinausgeht²⁶³ und einige der ureigensten menschlichen Verfehlungen schildert: Hybris, Rassenhass und reaktionäres Festhalten an überkommenen Traditionen und Wertvorstellungen, die oft durch den Adel oder eine entsprechende Gesellschaftsschicht verkörpert werden. Diese war oft ungerecht, aber bot die Bequemlichkeit der Stabilität. Das auf sie folgende Bürgertum – im Kontext dieser Arbeit oft durch die Figur des Jason repräsentiert – herrscht weitaus brutaler und eine wirkliche Sympathie für das Neue findet sich nicht, so unausweichlich auch der Niedergang des Alten ist. So erklärt sich vielleicht auch die vor allem in den irischen Romanen des 19. Jahrhunderts (bzw. in denen, die im 19. Jahrhundert spielen) zu findende bittersüße Ironie, mit der das Verhängnis beschrieben wird, etwas, was im 20. Jahrhundert – mit Ausnahme von John Banville und Ishmael Reed – nicht mehr möglich erscheint.

Es drängt sich abschließend die Frage auf, ob der Big House-Roman in Irland und den USA durch seine Nostalgie, seine Fortsetzung der Mythen, seine Romantisierung und Traditionsliebe eine reaktionäre Tendenz²⁶⁴ verfolgt oder ob die Beschreibung des Niedergangs eher als Katharsis wirken soll. Sind die Werke von Edgeworth, Stribling und Faulkner sowie die von Banville und Higgins (um auch zwei moderne Autoren dieses Genres zu nennen) nur „Romantic ruins of the European mind“ (Deane 206) oder bieten sie Gelegenheit zur Selbstkritik und Aufklärung oder haben sie gar das Potential zur literarischen Innovation?²⁶⁵

Die z. T. postmoderne und subversive Revision des Themas und des Genres durch John Banville für den irischen sowie Edward P. Jones und vor allem Ishmael Reed für den südstaatlichen Roman scheinen letzteres aufgrund der Ironisierung (Banville, Reed) bzw. Variation (Jones) nahe zu legen, doch ist es fraglich, ob sie auch so

²⁶³Vgl. die erwähnten Romane von Thomas Mann und Joseph Roth oder auch Guiseppe Tomasi de Lampedusa Roman *Der Leopard*, der den Niedergang des Adels im Italien des 19. Jahrhunderts schildert.

²⁶⁴Vgl. Yeats' Äußerung in *Purgatory*, als er den 'Tod' eines großen Hauses, d.h den Niedergang der aristokratischen Familie als „capital offence“ (683) bezeichnet und weitgehend für die Mythologisierung und positive Bewertung der Big House-Kultur eintritt; vgl. auch Coleman 33-52.

²⁶⁵Vgl. Kreilkamp, „The Persistent Pattern“ 453.

rezipiert werden oder ob die Persistenz des Genres vor allem in Irland nur für die Armut der dortigen Romantradition spricht, wie Seamus Deane es vermutet und wie es hier an anderer Stelle besprochen wurde.

Fest steht jedoch, dass der Einfluss der Vergangenheit und das Bewusstsein dafür in beiden Kulturräumen sehr groß ist. Jeder, der einmal durch Irland gereist ist, weiß, dass es ein Land ist, „haunted by its history“ und in südstaatlichen Buchläden findet man problemlos auch heute noch den reaktionären Bestseller von James Ronald und Walter Donald Kennedy *The South Was Right!* aus dem Jahre 1994.

Was wäre also passender als Schlusswort als die berühmten Zeilen aus Faulkners Werk *Requiem for a Nun*:

„The past is never dead, it's not even past.“ (81)

Bibliographie

1. Primärliteratur

- Abrams, M. H. Stephen Greenblatt, Hrsg. *The Norton Anthology of English Literature. The Major Authors*. 1962. London: Norton, 2001⁷.
- Andrews, William L. et al., Hrsg. *The Literature of the American South. A Norton Anthology*. New York: Norton, 1998.
- Banville, John. *Birchwood*. 1973. London: Paladin Grafton Books, 1987.
- . *The Newton Letter*. 1982. London: Picador, 1999¹¹.
- Baym, Nina et. al. Hrsg. *The Norton Anthology of American Literature. Bd. I*. Hrsg. New York: Norton, 1989³.
- Behan, Brendan. „The Big House.“ *The Complete Plays*. London: Methue, 1978. 359-384.
- Bowen, Elizabeth. *The Last September*. 1929. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Cable, George Washington. *The Grandissimes*. New York: Scribner's, 1880.
- Chaigneau, William. *The History of Jack Connor*. Dublin: 1752.
- Dixon, Thomas. *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden, 1865-1900*. 1902. Ridgewood: The Gregg Press, 1967.
- . *The Clansman*. 1905. Ridgewood: The Gregg Press, 1967.
- . *The Traitor*. 1907. Ridgewood: The Gregg Press, 1967.
- Doctorow, E. L. *The March*. 2005. London: Abacus, 2006.
- Edgeworth, Maria. *Castle Rackrent*. 1800. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- . *The Absentee*. 1812. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . *Ormond*. 1817. Gloucester: Alan Utton Publishing, 1990.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson. Vol. IV*. Hrsg. Douglas E. Wilson. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* 1936. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- . „Barn Burning.“ *Dr. Martino and Other Stories*. London: Chatto & Windus, 1968². 9-31.
- . *Early Prose and Poetry*. Boston: Little, Brown and Company, 1962.
- . *Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*. Hrsg. Frederick L. Gwynn, Joseph L. Blotner. 1959. New York: Vintage Books, 1965.
- . *The Hamlet*. 1940. New York: Vintage Books, 1956.

- . *The Mansion*. 1959. New York: Vintage Books, 1965
- . *Requiem for a Nun*. 1953. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- . *Selected Letters of William Faulkner*. Hrsg. Joseph Blotner. New York, Random House, 1977.
- . *Soldiers' Pay*. 1926. New York: Signet, 1968.
- . *The Sound and the Fury*. 1929. New York: Norton, 1987.
- . *The Town*. 1957. New York: Vintage Books, 1961.
- Friel, Brian. „Foundry House.“ *Selected Stories*. Dublin: Gallery Books, 1979. 59-71.
- Glasgow, Ellen. *Barren Ground*. 1925. London: Virago Press, 1986.
- Gordon, Caroline. *Penhally*. 1931. New York: Cooper Square Publ., 1971.
- . *None Shall Look Back*. 1937. New York: Cooper Square Publ., 1971.
- Griffin, Gerald. *The Collegians*. 1829. New York: Garland Publ., 1979.
- Higgins, Aidan. *Langrishe, Go Down*. 1966. o. O.: Dalkey Archive Press, 2004.
- Johnston, Jennifer. *How Many Miles to Babylon*. London: Hamilton, 1974.
- Jones, Edward P. *The Known World*. 2003. London: Harper, 2004.
- Keane, Molly. *Loving and Giving*. 1988. London: Abacus, 1989.
- Lever, Charles. *The Martins of Cro' Martin*. 1854. London: Downey & Co., 1898.
- Mann, Thomas. *Buddenbrooks*. 1901. Frankfurt/Main: Fischer, 1974.
- Mencken, H. L. „The Sahara of the Bozart.“ *The South in Perspective. An Anthology of Southern Literature*. Hrsg. Edward Francisco, Robert Vaughan, Linda Francisco. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2001. 580-586.
- Meriwether, James B., Michael Millgate, Hrsg. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*. New York: Random House, 1968.
- Mitchell, Margaret. *Gone With the Wind*. 1936. London: Macmillan, 1985.
- Moore, George. *A Drama in Muslin*. 1886. London: Scott, 1893.
- Nietzsche, Friedrich. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ *Werke in drei Bänden. Band 1*. Hrsg. Karl Schlechta. München: Hanser, 1962. 209-285.
- O'Faolain, Seán. „Midsummer Night Madness.“ *Midsummer Night Madness & Other Stories*. London: Cape, 1932. 19-75.
- O'Flaherty, Liam. „Grey Seagull.“ *Two Lovely Beasts And Other Stories*. London: Gollancz, 1948. 87-100.
- . „Eviction.“ *Two Lovely Beasts And Other Stories*. London: Gollancz, 1948. 171-182.
- O'Kelly, Seumas. *The Lady of Deer Park*. London: Methuen, 1917.

- Page, Thomas Nelson. *In Ole Virginia*. 1897. New York: Scribner's, 1908.
- . *The Old Dominion*. 1908. New York: Scribner's, 1909.
- Poe, Edgar Allan. „The Fall of the House of Usher.“ 1839. *Tales of Mystery and Imagination*. London: Dent, 1990. 137-155.
- . „The Raven.“ 1845. *The Norton Anthology of American Literature. Vol. I*. Hrsg. Nina Baym et. al. New York: Norton, 1989³. 1369-1372.
- Porter, Katherine Anne. *The Old Order*. New York: Harvest Books, 1969.
- Reed, Ishmael. *Flight to Canada*. 1976. New York: Atheneum, 1989.
- Robinson, Lennox. *The Big House*. London: Macmillan, 1928.
- Roth, Joseph. *Radetzky marsch*. 1932. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989.
- . *Die Kapuzinergruft*. 1938. Stuttgart: Reclam, 2013.
- Schwab, Gustav. *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. 1837. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Simms, William Gilmore. *Woodcraft*. New York: Widdleton, 1854.
- Somerville, Edith, Martin Ross. *The Real Charlotte*. 1894. London: The Hogarth Press, 1988.
- . *The Big House of Inver*. 1925. London: The Zodiac Press, 1966.
- Stribling, T.S. *The Forge*. 1931. University: The University of Alabama Press, 1985.
- . *The Store*. 1932. University: The University of Alabama Press, 1985.
- . *Unfinished Cathedral*. 1934. University: The University of Alabama Press, 1985.
- Tate, Allen. *The Fathers*. 1938. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988.
- Trevor, William. *The Silence in the Garden*. 1988. London: Penguin, 1989.
- Walser, Martin. *Ein springender Brunnen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998
- Welty, Eudora. *Delta Wedding*. 1945. London: Virago, 1987.
- Williams, Tennessee. „A Streetcar Named Desire.“ *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. London: Penguin, 1962. 113-226
- . *Cat on a Hot Tin Roof*. 1955. New York: Signet, o.J.
- Wolfe, Thomas. *Mannerhouse*. 1948. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.
- Wolfe, Tom. *A Man in Full*. 1998. New York: Bantam, 1999.
- Yeats, William Butler. *Autobiographies. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. III*. 1936. New York: Scribner, 1999.
- . *The Senate Speeches of W. B. Yeats*. Hrsg. Donald R. Pearce. London: Faber and Faber, 1961.

- . *Memoirs. Autobiography First Draft and Journal*. Hrsg. Denis Donoghue. New York: Macmillan, 1972.
- . „Purgatory.“ *The Collected Plays of William Butler Yeats*. 1952. London: Macmillan, 1987. 679-689.
- . *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Hare: Wordsworth Editions, 1994.
- . *The Major Works*. 1997. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Young, Stark. *River House*. New York: Scribner's, 1929.
- . *So Red the Rose*. New York: Scribner's, 1934.

2. Sekundärliteratur

- Adams, Richard P. „The Apprenticeship of William Faulkner.“ *Tulane Studies in English* 12 (1962): 113-156.
- . „Faulkner: The European Roots.“ *Faulkner: Fifty Years After the Marble Faun*. Hrsg. George H. Wolfe. University: University of Alabama Press, 1976. 21-41.
- Anonymus. „South Carolina Society.“ *Atlantic Monthly* 39 (1877): 670-684.
- Assmann, Aleida. *Die Legitimität der Fiktion*. München: Fink, 1980.
- . *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- . *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- . *Geschichte im Gedächtnis*. München: Beck, 2007.
- Austin, Allen E. *Elizabeth Bowen*. New York: Twayne, 1971.
- Baker, Charles. *William Faulkner's Postcolonial South*. New York: Peter Lang, 2000.
- Bakhtin, Michail M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Banville, John. „Novelists on the Novel. Ronan Sheehan Talks to John Banville and Francis Stuart.“ *The Crane Bag Book of Irish Studies: 1977-82*. Hrsg. Mark Patrick Hederman, Richard Kearney. Dublin: Blackwater: 1982. 408-416.
- . „Living in the Shadows.“ *New York Review of Books* 40, 13 (15. Juli 1993): 23-24.
- Beach, Joseph Warren. *American Fiction 1920-1940*. New York: Russell & Russell, 1972.
- Becker, George J. „T.S. Stribling: Pattern in Black and White.“ *American Quarterly* 4 (1952): 203-213.
- Beckett, James C. *A Short History of Ireland*. London: Hutchinson, 1964.
- . *The Anglo-Irish Tradition*. London: Faber and Faber, 1976.
- Behrens, Ralph. „Collapse of Dynasty: The Thematic Center of *Absalom, Absalom!*“ *PMLA* 89 (1974): 24-33.
- Bischoff, Peter/Nocon, Peter. „The Image of the Irish in Nineteenth-Century American Popular Culture“. *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. 3 National Images and Stereotypes*. Hrsg. Wolfgang Zach, Heinz Kosok. Tübingen: Narr, 1987. 61-75.

- Bishop, John Peale. „The South and Tradition.“ *A Southern Reader*. Hrsg. Willard Thorp. New York: Knopf, 1955. 5-11.
- Bleikasten, André. „Faulkner from a European Perspective.“ *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Hrsg. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 75-95.
- Blotner, Joseph. *William Faulkner's Library – A Catalogue*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1964.
- . *Faulkner. A Biography. Two-Volume Edition*. New York: Random House, 1974.
- . *Faulkner. A Biography. One-Volume Edition* 1974. New York: Vintage Books, 1991.
- Bocking, Ineke. *Character and Personality in the Novels of William Faulkner. A Study in Psychostylistics*. Lanham: University Press of America, 1995.
- Boney, F. N. „Aristocracy.“ *Encyclopedia of Southern Culture*. Hrsg. Charles Reagan Wilson, William Ferris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989. 1391-1392.
- Bork, Dirk. „As if the Wood of which it was built were Flesh: The House Motif in Faulkner.“ Diss. Universität Osnabrück, 2007.
- Borland, John. „Graffiti, Paraden und Alltagskultur in Nordirland.“ *Das soziale Gedächtnis*. Hrsg. Harald Welzer. Hamburg: Hamburger Edition, 2001. 276-295.
- Bowen, Elizabeth. „The Moores.“ *The New Statesman* 18 (25. Nov. 1939): 759-760.
- . *Collected Impressions*. London: Longmans, Green & Co., 1950.
- Bradford, M.E. „Brother, Son, and Heir: The Structural Focus of Faulkner's *Absalom, Absalom!*“ *Sewanee Review* 78 (1970): 76-98.
- Brearton, Fran, Eamonn Hughes. Hrsg. *Last before America. Irish and American Writing*. Belfast: The Blackstaff Press, 2001.
- Brodsky, Louis Daniel. *William Faulkner; Life Glimpses*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Brooks, Cleanth. „History and the Sense of the Tragic: *Absalom, Absalom!*“ *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. Hrsg. Robert Penn Warren. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. 186-203.
- . „Faulkner and W. B. Yeats.“ *William Faulkner: Towards Yoknapatawpha and Beyond*. New Haven: Yale University Press, 1979. 329-344.

- . „William Faulkner.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 333-342.
- Brown, Ashley. „None Shall Look Back: The Novel as History.“ *Southern Review* 7 (1971): 480-494.
- Brown, Lesley, Hrsg. *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Brown, Terence. *Ireland. A Social and Cultural History*. London: Fontana, 1981.
- Brumm, Ursula. „Geschichte als Geschehen und Erfahrung.“ *Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert. Interpretationen*. Hrsg. Edgar Lohner. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1974. 258-274.
- . „William Faulkner and the Rebirth of Dixie.“ *Sphere History of Literature in the English Language. Vol. VIII. American Literature Since 1900*. Hrsg. Marcus Cunliffe. London: Barrie & Jenkins, 1975. 214-240.
- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2007³.
- Burgstaller, Susanne. „'This Lawless House' – John Banville's Post-Modernist Treatment of the Big- House Motif in Birchwood and The Newton Letter.“ *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Hrsg. Otto Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 239-256.
- Butler, Johnella E. „A Review of *Flight to Canada* by Ishmael Reed.“ *Contributions in Black Studies*. 1 (1977): 1-2.
- Canny, Nicholas P. *The Formation of the Old English Elite in Ireland*. Dublin: National University, 1975.
- Cash, Wilbur J. *The Mind of the South*. 1941. New York: Vintage Books, 1969.
- Castille, Philip, William Osborne, Hrsg. *Southern Literature in Transition. Heritage and Promise*. Memphis: Memphis State University Press, 1983.
- Christadler, Martin. „William Faulkners *Absalom, Absalom!* (1936): Geschichte, Bewußtsein und Transzendenz - Das Ende des historischen Romans.“ *Anglistik & Englischunterricht* 24 (1984): 51-66.
- Cobb, James C. *Redefining Southern Culture. Mind & Identity in the Modern South*. Athens: The University of Georgia Press, 1999.
- . *Away Down South. A History of Southern Identity*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- Coleman, Antony. „The Big House, Yeats, and the Irish Context.“ *Yeats Annual* 3 (1985): 33-52.
- Cooper, William J., Jr. (Hrsg.) *Jefferson Davis. The Essential Writings*. 2003. New York: The Modern Library, 2004.
- Cowley, Malcolm. „Poe in Mississippi“. 1936. *Critical Essays on William Faulkner: The Sutpen Family*. Hrsg. Arthur F. Kinney. New York: Hall, 1996. 114-116.
- . „William Faulkner's Legend of the South.“ *A Southern Vanguard*. Hrsg. Allen Tate. New York: Prentice-Hall, 1947. 13-27.
- Crowell, Ellen. *The Dandy in Irish and American Southern Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Cronin, Gearóid. „The Big House and the Irish Landscape in the Work of Elizabeth Bowen.“ *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Hrsg. Jacqueline Genet. Dingle: Brandon, 1991. 143-161.
- . „John Banville and the Subversion of the Big House Novel.“ *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Hrsg. Jacqueline Genet. Dingle: Brandon, 1991. 215-230.
- Cronin, John. *The Anglo-Irish Novel. Vol. 1: The Nineteenth Century*. Belfast: Appletree Press, 1980.
- Cross, Randy K. „Introduction.“ T.S. Stribling, *The Store*. University: The University of Alabama Press, 1985. V-Xiii.
- Dalke, Anne French. „'Love ought to be like religion, Brother Milt': An Examination of the Civil War and Reconstruction Trilogy of T.S. Stribling.“ *Southern Literary Journal* 14, 1 (1981): 24-35.
- Davenport, F. Garvin, Jr. *The Myth of Southern History. Historical Consciousness in Twentieth-Century Southern Literature*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1970.
- Davidson, Donald. „The Trend of Literature. A Partisan View.“ *Culture in the South*. Hrsg. W.T. Couch. 1934. Westport: Negro University Press, 1970. 183-210.
- . „Mr. Cash and the Proto Dorian South.“ *Still Rebels, Still Yankees and Other Essays*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972. 191-212.
- Davis, Jefferson. *The Essential Writings*. 2003. New York: The Modern Library, 2004.
- Deane, Seamus. „'Be Assured I Am Inventing': The Fiction of John BANVILLE“. *The Irish Novel in Our Time*. Hrsg. Patrick Raffroidi, Maurice Harmon. Publications de l'Université de Lille, 1975/76. 329-339.

- . *Celtic Revivals. Essays in Modern Irish Literature. 1880-1980*. London: Faber and Faber, 1985.
- . *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1986.
- Debeer, Noël. "The Irish Novel Looks Backward". *The Irish Novel in Our Time*. Hrsg. Patrick Rafroidi, Maurice Harmon. Publications de l'Université de Lille, 1975/76. 105-127.
- Dezell, Maureen. *Irish America. Coming Into Clover*. New York: Anchor Books, 2000.
- Dickens, Byrom. „T.S. Stribling and the South.“ *Sewanee Review* 42 (1934): 341-349.
- Donesky, Renard. „'that pebble's watery echo': The Five Narrators of Absalom, Absalom!“ *Heir and Prototype: Original and Derived Characterizations in Faulkner*. Hrsg. Dan Ford. Conway: University of Central Arkansas Press, 1987. 113-133.
- Donnelly, Brian. „The Big House in the Recent Novel.“ *Studies* 64 (1975): 133-142.
- Eaton, Clement. *The Growth of Southern Civilisation*. New York: Harper & Row, 1961.
- . *The Mind of the Old South*. 1964. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967².
- Edwards, Duane. „Flem Snopes and Thomas Sutpen: Two versions of Respectability.“ *Dalhousie Review* 51 (1971-1972): 559-570.
- Elliot, Maurice. „Molly Keane's Big Houses.“ *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Hrsg. Jacqueline Genet. Dingle: Brandon, 1991. 191-214.
- Engels, Friedrich. „Engels an Marx; 1856 Mai 23.“ Karl Marx, Friedrich Engels. *Der Briefwechsel. Band 2. 1854-1860*. München: dtv, 1983. 136-138.
- England, Kenneth. *The Decline of the Southern Gentleman Character As He is illustrated in Certain Novels by Present-Day Southern Novelists*. Diss. Vanderbilt University Nashville, 1957. Ann Arbor: UMI Research Press, 1991.
- Fanning, Charles (Hrsg.). *The Exiles of Erin. Nineteenth-Century Irish-American Fiction*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1987.
- . *The Irish Voice in America. Irish-American Fiction from the 1760s to the 1980s*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1990.
- Ferris, William R. „'A lengthening chain in the shape of memories'. The Irish and Southern Culture.“ *Southern Cultures* (Spring 2011): 9-29.
- Flanagan, Thomas. „Yeats, Joyce and the Matter of Ireland.“ *Critical Inquiry* 2.1 (1975-76): 38-60.

- Flora, Joseph M. „Fiction in the 1920s: Some New Voices.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 279-290.
- Foster, John Wilson. Hrsg. *The Cambridge Companion to the Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Foster, R. F. *Modern Ireland 1600-1972*. London: The Penguin Press, 1988.
- Freeman, William. *Everyman's Dictionary of Fictional Characters*. 1963. London: Dent, 1973³.
- Gill, Richard. *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1972.
- Gleeson, David T. „Another 'Lost Cause'. The Irish in the South Remember the Confederacy.“ *Southern Cultures* (Spring 2011): 50-74.
- Godkin, James. *The Land-War in Ireland*. 1870. Port Washington: Kennikat Press, 1970.
- Grantham, Dewey W. „Henry W. Grady and the New South.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 241-245.
- Gray, Richard J. *The Literature of Memory: Modern Writers of the American South*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.
- . *Writing the South. Ideas of an American Region*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- . *The Life of William Faulkner*. Oxford. Blackwell Publishers, 1994.
- Greet, T. Y. „The Theme and Structure of Faulkner's *The Hamlet*“. Hrsg. Linda Welshimer Wagner. *William Faulkner. Four Decades of Criticism*. o.O. Michigan State University Press, 1973. 302-318.
- Hall, Constance Hill. *Incest in Faulkner. A Metaphor for the Fall*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- Harmon, Maurice. *Modern Irish Literature, 1800-1967: A Reader's Guide*. Dublin: Dolmen, 1967.
- . *Select Bibliography for the Study of Anglo-Irish Literature and Its Backgrounds: An Irish Studies Handbook*. Dublin: Wolfhound Press, 1977.
- Havard, William C. „The Search for Identity.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 415-428.

- Heller, Arno. „Ideologie und Wirklichkeit: Nachklänge 'agrarischen' Gedankenguts im neueren südstaatlichen Roman.“ *Der amerikanische Roman nach 1945*. Hrsg. Arno Heller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 151-174.
- Henn, Thomas R. „The Big House.“ *Last Essays*. Gerrards Cross: Smythe, 1976. 207-220.
- Higgins, Galdine. „Tara, the O'Haras, and the Irish *Gone With the Wind*.“ *Southern Cultures* (Spring 2011): 30-49.
- Hobson, Fred. „The Rise of the Critical Temper.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 252-257.
- Hoffman, Frederick J. „The Sense of Place.“ *South: Modern Southern Literature in its Cultural Setting*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr, Robert D. Jacobs. Westport: Greenwood Press, 1961. 48-66.
- . *The Art of Southern Fiction. A Study of Some Modern Novelists*. London: Southern Illinois Press, 1967.
- Hoffmann, Gerhard, Hrsg. *Amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Fischer, 1971.
- . *Amerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Fischer, 1972.
- Hogan, Robert. „A Note on the History of Irish Writing in English.“ *The Macmillan Dictionary of Irish Literature*. Hrsg. Robert Hogan. 1980. London: Macmillan Press, 1985. 65-74.
- Holder, Alan. „The Doomed Design: William Faulkner's *Absalom, Absalom!*“ *The Imagined Past*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1980. 53-72.
- Hubbell, Jay B. *Southern Life in Literature*. Athens: University of Georgia Press, 1960.
- Imhof, Rüdiger. „John Banville's Supreme Fiction.“ *Irish University Review* 11, 1 (1981): 52-86.
- . *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Winter, 1986.
- . *Banville. A Critical Introduction*. Dublin: Wolfhound Press, 1989.
- . „Somerville & Ross: *The Real Charlotte* and *The Big House of Inver*.“ *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Hrsg. Otto Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 95-107.

- . „Molly Keane, *Good Behavior, Time After Time* and *Loving and Giving*.“ *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Hrsg. Otto Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 195-203.
- . „Politics and History in Twentieth-Century Irish Fiction“. *Ireland: Literature, Culture, Politics. Anglistik & Englischunterricht Band 52*. Hrsg. Rüdiger Imhof. Heidelberg: Winter, 1994. 109-124.
- . „The Prose Works of Aidan Higgins: Fiction, Fictionalized Autobiography, Travelogue.“ *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 114, 1 (1996): 57-90.
- . *A Short History of Irish Literature*. Stuttgart: Klett, 2002.
- Inge, M. Thomas. „Literature“. *The New Encyclopedia of Southern Culture. Vol. 9. Literature*. Hrsg. M. Thomas Inge. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2008. 1-17.
- Inge, M. Thomas, Hrsg. *New Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2008.
- Jacobs, Robert D. „William Faulkner: The Passion and the Penance.“ *South: Modern Southern Literature in its Cultural Setting*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr., Robert D. Jacobs. New York: Greenwood Press, 1961. 142-176.
- . „Faulkner's Tragedy of Isolation.“ *Southern Renaissance. The Literature of the Modern South*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1966. 170-191.
- Jeffares, Alexander N. *Anglo-Irish Literature*. London: Gill & Macmillan, 1982.
- . *W. B. Yeats. A New Biography*. London: Hutchinson, 1988.
- . *A Pocket History of Irish Literature*. Dublin: The O'Brien Press, 1997.
- Jones, Anne Goodwyn. „*Gone With the Wind* and Others: Popular Fiction, 1920-1950.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 363-374.
- Kane, Patricia. „An Irrepressible Conflict: Allen Tate's *The Fathers*.“ *Critique: Studies in Modern Fiction* 10, 2 (1968): 9-16.
- Kearney, Richard. „Myth and Motherland.“ *Ireland's Field Day*. Hrsg. Field Day Theatre Company. London: Hutchinson, 1985. 61-82.
- Kelly, Patricia. „The Big House in Contemporary Anglo Irish Fiction.“ *Literary Interrelations: Ireland, England and the World. 3. National Images and Stereotypes*. Hrsg. Wolfgang Zach, Heinz Kosok. Tübingen: Narr, 1987. 229-234.

- Kennedy, James Ronald, Walter Donald Kennedy. *The South Was Right!* Gretna: Pelican Publishing, 1994.
- Kenney, Edwin J., Jr. *Elizabeth Bowen*. Cranbury: Associated University Press, 1975.
- Kenny, John. *John Banville*. Dublin: Irish Academic Press, 2009.
- Kermode, Frank. „Old Orders Changing.“ *Encounter* 15, 2 (1960): 72-76.
- Kerr, Elizabeth M. „*Absalom, Absalom!* Faust in Mississippi, or, The Fall of the House of Sutpen.“ *William Faulkner's Gothic Domain*. Port Washington: Kennikat Press, 1979. 29-52.
- . „Snopes.“ *William Faulkner's Gothic Domain*. Port Washington: Kennikat Press, 1979. 184-219.
- Kiely, Benedict. *Modern Irish Fiction: A Critique*. Dublin: Golden Eage, 1950.
- King, Richard H. *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-1955*. New York: Oxford University Press, 1980.
- Kirby, Jack Temple. „Plantations.“ *Encyclopedia of Southern Culture*. Hrsg. Charles Reagan Wilson, William Ferris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989. 26-28.
- Kosok, Heinz. *Geschichte der anglo-irischen Literatur*. Berlin: Schmidt, 1990.
- Kreilkamp, Vera. „Reinventing a Form: The Big House in Aidan Higgins' *Langrishe, Go Down*.“ *Canadian Journal of Irish Studies* 11, 2 (1985): 27-38.
- . „The Persistent Pattern: Molly Keane's Recent Big House Fiction.“ *The Massachusetts Review* 28, 3 (1987): 453-460.
- . „Social and Sexual Politics in The Big House: Edith Somerville and Molly Keane.“ *Eire – Ireland* 23, 2 (1988): 74-87
- . *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse: Syracuse University Press, 1998.
- . „The Novel of the Big House.“ *The Cambridge Companion to the Irish Novel*. Hrsg. John Wilson Foster. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 60-77.
- Kristeva, Julia. „Wort, Dialog und Roman bei Bakhtin.“ *Literaturwissenschaft und Linguistik, Band 3*. Hrsg. Jens Ihwe. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972: 345-375.
- Kuyk, Dirk, Jr. *Sutpen's Design. Interpreting Faulkner's Absalom, Absalom*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990.

- Laigle, Deirdre M. „Images of the Big House in Elizabeth Bowen: *The Last September*.“ *Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises* 9 (1984): 61-80.
- Law, Richard. „'Active Faith' and Ritual in *The Fathers*.“ *American Literature* 55, 3 (1983): 345-366.
- Lee, Hermione. Hrsg. *The Mulberry Tree. Writings of Elizabeth Bowen*. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1986
- Leernout, Geert. „Banville and Being: *The Newton Letter* and History.“ *History and Violence in Anglo-Irish Literature*. Hrsg. Joris Duytschaever, Geert Leernout. Amsterdam: Rodopi, 1988. 67-77.
- Le Gros, Bernard. „Maria Edgeworth: Castle Rackrent.“ *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Hrsg. Jacqueline Genet. Dingle: Brandon, 1991. 61-70.
- Lenz, Bernd. „Geschichte als Bestsellers Margaret Mitchells *Gone With the Wind* (1936) als Modellfall.“ *Anglistik & Englischunterricht* 24 (1984): 35-49.
- Levecq, Christine. „Nation, Race, and Postmodern Gestures in Ishmael Reed's 'Flight to Canada'.“ *NOVEL: A Forum on Fiction* 35, 2/3 (2002): 281-198.
- Lind, Ilse Dusoier. „The Design and Meaning of Absalom, Absalom!“ *William Faulkner. Four Decades of Criticism*. Hrsg. Linda Welshimer Wagner. o.O. Michigan State University Press, 1973. 272-297.
- Link, Franz. *Geschichte der amerikanischen Erzählkunst 1900-1950*. Stuttgart: Kohlhammer, 1983.
- Lubbers, Klaus. „Die Erzählprosa des modernen Irland.“ *Einführung in die zeitgenössische irische Literatur*. Hrsg. Joachim Kornelius, Erwin Otto, Gerd Stratmann. Heidelberg: Winter, 1980. 63-78.
- . *Geschichte der irischen Erzählprosa. Band 1: Von den Anfängen bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1985.
- . „Continuity and Change in Irish Fiction: The Case of the Big-House Novel.“ *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Hrsg. Otto Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 17-29.
- Luraghi, Raimondo. *The Rise and Fall of the Plantation South*. New York: New Viewpoints, 1978.
- Lyons, F.S.L. *Ireland Since the Famine*. London: Collins/ Fontana, 1973.

- Mackethan, Lucinda H. „Plantation Fiction, 1865-1900.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 209-218.
- Madden-Simpson, Janet. „Haunted Houses: The Image of the Anglo-Irish in Anglo-Irish Literature.“ *Literary Interrelations: Ireland, England and the World. 3. National Images and Stereotypes*. Hrsg. Wolfgang Zach, Heinz Kosok. Tübingen: Narr, 1987. 41-46.
- Martin, David. „The *Castle Rackrent* of Somerville and Ross: A Tragic 'Colonial' Tale?“ *Etudes Irlandaises* 7 (1982): 43-53.
- McCormack, W.J. *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789-1939*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- . „Setting and Ideology: with Reference to the Fiction of Maria Edgeworth.“ *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Hrsg. Otto Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 33-60.
- McDonagh, Oliver. *The Nineteenth-Century Novel and Irish Social History: Some Aspects*. Dublin: O'Donnell Lecture, 1970.
- McHugh, R., Maurice Harmon. *Short History of Anglo-Irish History. From its Origins to the Present Day*. Dublin: Wolfhound Press, 1982.
- Millgate, Michael. „*The Sound and the Fury*.“ *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. Hrsg. Robert Penn Warren. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. 94-108.
- . „Faulkner's Masters.“ *Tulane Studies in English* 23 (1978): 143-155.
- Minter, David. *A Cultural History of the American Novel. Henry James to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Moody, T.W., F.X. Martin, F.J. Byrne, Hrsg. *A New History of Ireland. IX. Maps, Genealogies, Lists*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Moynahan, Julian. *Anglo-Irish. The Literary Imagination In a Hyphenated Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Nicholls, William H. *Southern Tradition and Regional Progress*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1960.
- Norris, Claire. „The Big House: Space, Place, and Identity in Irish Fiction.“ *New Hibernia Review* 8, 1 (2004): 107-121.
- Oates, Stephen B. *Faulkner. The Man and the Artist*. New York: Harper & Row, 1987.

- O'Brien, Ellen L. „Anglo-Irish Abjection in the 'very nasty' Big House Novels of Molly Keane.“ *LIT. Literature Interpretation Theory* 10, 1 (1999): 35-62.
- O'Brien, Michael. *The Idea of the American South, 1920- 1941*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.
- . *Rethinking the South. Essays in Intellectual History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1988.
- O'Donnell, George M. „Faulkner's Mythology.“ *Kenyon Review* 1, 3 (1939): 285-299.
- O'Donnell, Patrick. „Faulkner and Postmodernism.“ *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Hrsg. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 31-50.
- O'Faoláin, Seán. *The Vanishing Hero. Studies of the Hero in the Modern Novel*. New York: Grosset & Dunlap, 1957.
- O Grada, Cormac. „Poverty, Population, and Agriculture, 1801-1845.“ *A New History of Ireland. V. Ireland Under the Union, I. 1801-70*. Hrsg. W.E. Vaughan. Oxford: Clarendon Press, 1989. 108-136.
- Ostendorf, Berndt. „Faulkner. *Absalom, Absalom!*“ *Der amerikanische Roman. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Bagel, 1972.
- O'Toole, Bridget. „Three Writers of the Big House: Elizabeth Bowen, Molly Keane and Jennifer Johnston.“ *Across a Roaring Hill*. Hrsg. Gerald Dawe, Edna Longley. Belfast: The Blackstaff Press, 1985. 124-138.
- Paine, Gregory. *Southern Prose Writers*. 1947. Freeport: Books for Libraries Press, 1969.
- Parkin, Andrew. „Shadows of Destruction: the Big House in Contemporary Irish Literature.“ *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Hrsg. Michael Keneally. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988. 309-310.
- Pendleton, Francis Gaines. *The Southern Plantation. A Study in the Development and the Accuracy of a Tradition*. New York: Columbia University Press, 1925.
- Perlis, Alan. „*The Sound and the Fury: Buddenbrooks* Reconsidered.“ *Heir and Prototype: Original and Derived Characterizations in Faulkner*. Hrsg. Dan Ford. Conway: University of Central Arkansas Press, 1987. 98-112.
- Phillips, Ulrich Bonnell. „The Decadence of the Plantation System.“ *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 35, 1 (1910): 37- 41.

- . *Life and Labor in the Old South*. New York: Little, Brown and Co., 1929.
- . „Forms of Plantation Acculturation“. in: Kinney, Arthur F. (Hrsg.). *Critical Essays on William Faulkner: The Sutpen Family*. New York: Hall, 1996. 90-91
- Piacentino, Edward J. „Babbitry Southern Style: T.S. Stribling's *Unfinished Cathedral*.“ *Markham Review* 10 (1981): 36-39.
- . „Through a Lens Darkly: T.S. Stribling's Representation of the Past in His Alabama Trilogy.“ *Southern Literary Journal* 23, 1 (1990): 20-29.
- . „Stribling, T. S.“ *The New Encyclopedia of Southern Culture. Vol. 9. Literature*. Hrsg. M. Thomas Inge. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2008. 432-433.
- Pirie, Bruce. „The Grammar of the Abyss: A Reading of *The Fathers*.“ *Southern Literary Journal* 16, 2 (1984): 81-92.
- Pyron, Darden Asbury. „Plantation Myth.“ *Encyclopedia of Southern Culture*. Hrsg. Charles Reagan Wilson, William Ferris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989. 1116-1117.
- Pohanka, Reinhard. *Der amerikanische Bürgerkrieg*. Wiesbaden: Marix, 2007.
- Polk, Noel. *Children of the Dark House. Text and Context in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- Quinlan, Kieran. *Strange Kin. Ireland and the American South*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005.
- Rafroidi, Patrick. „A Question of Inheritance: The Anglo-Irish Tradition.“ *The Irish Novel in Our Time*. Hrsg. Patrick Rafroidi, Maurice Harmon. Lille: Publications de l'Université de Lille 111, 1975-1976. 11-29.
- Ragan, David Paul. *William Faulkner's "Absalom, Absalom!" A Critical Study*. Diss. University of South Carolina, 1985. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Rahv, Philip. „The Itinerary of an Ideological Dream“. Hrsg. Arthur F. Kinney, Arthur F. *Critical Essays on William Faulkner: The Sutpen Family*. New York: Hall, 1996. 117-118.
- Ramsdell, Charles W. „The Southern Heritage.“ *Culture in the South*. Hrsg. W.T. Couch. 1934. Westport: Negro University Press, 1970. 1-23.
- Ransom, John Crowe. „Reconstructed But Unregenerate.“ *Twelve Southerners, I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. 1930. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990. 1-27.

- Rauchbauer, Otto. „The Big House and Irish History: An Introductory Sketch.“
Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature. Hrsg. Otto
 Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 1-15.
- Reynolds, Lorna. „*The Last September* – Elizabeth Bowen's Paradise Lost.“
Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature. Hrsg. Otto
 Rauchbauer. Hildesheim: Olms, 1992. 149- 158.
- Rice, Alan J. Hrsg. *Liberating Sojourn: Frederick Douglass and Transatlantic
 Reform.* Athens: The University of Georgia Press, 1999.
- Ridgeley, J.V. *Nineteenth-Century Southern Literature.* Lexington: University Press
 of Kentucky, 1980.
- Rigotti, Francesca. „The House as Metaphor.“ *From a Metaphorical Point of View. A
 Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor.* Hrsg.
 Zdravko Radman. Berlin: de Gruyter, 1995. 419-445.
- Robinson, Cecil. „The Fall of the 'Big House' in the Literature of the Americas.“ *No
 Short Journeys. The Interplay of Cultures in the History and Literature of the
 Borderlands.* Tucson: The University of Arizona Press, 1992. 1-19.
- Rose, Willie Lee. *Race and Region in American Historical Fiction: Four
 Episodes in American Popular Culture.* Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Rubin, Louis D., Jr. „Southern Literature: The Historical Image.“ *South: Modern
 Southern Literature in its Cultural Setting.* Hrsg. Louis D. Rubin, Jr., Robert
 D. Jacobs. Westport: Greenwood Press, 1961. 29-47.
- . „Chronicles of Yoknapatawpha: The Dynasties of William Faulkner.“ *Writers of
 the Modern South. The Faraway Country.* Seattle: University Press of
 Washington, 1963. 43-71.
- . „Southern Literature and Southern Society. Notes on a Clouded Relationship.“
Southern Literary Study. Problems and Possibilities. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr.,
 C. Hugh Holman. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975. 3-20.
- . „The American South: The Continuity of Self-Definition.“ *The American
 South: Portrait of a Culture.* Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge:
 Louisiana State University Press, 1980. 3-23.
- . „The Dixie Special: William Faulkner and the Southern Literary Renaissance.“
Faulkner and the Southern Renaissance. Hrsg. Doreen Fowler, Ann J. Abadie.
 Jackson: University Press of Mississippi, 1981. 63-92.

- . „Scarlett O'Hara and the Two Quentin Compsons.“ *Recasting: 'Gone With The Wind' in American Literature*. Hrsg. Darden Asbury Pyron. Miami: University Press of Miami, 1983. 81-103.
- Rubin, Louis D., Jr., Hrsg. *A Bibliographical Guide to the Study of Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.
- Schulze, Martin. *Geschichte der amerikanischen Literatur*. Berlin: Propyläen, 1999.
- Serpillo, Guisepe. „'Why donsh yeh tell ush shometin about Marseille?': Being Abroad and Being Irish – Being Irish Is Being Abroad“, *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. 3 National Images and Stereotypes*. Hrsg. Wolfgang Zach, Heinz Kosok. Tübingen: Narr, 1987. 27-33.
- Sharma, P. P. „Faulkner's South and the Other South“. Hrsg. Glenn O. Carey. *Faulkner: The Unappeased Imagination. A Collection of Critical Essays*. Troy: Whitston Publishing Company, 1980. 123-137.
- Simkins, Francis Butler. „Tolerating the South's Past.“ *Journal of Southern History* 21, 1 (1955): 3-16
- . *The Everlasting South*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1963.
- Simpson, Lewis P. „The Mind of the Antebellum South.“ *The History of Southern Literature*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985. 164-174.
- Singal, Daniel J. *The War Within. From Victorian to Modernist Thought in the South, 1919-1945*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982.
- . *William Faulkner. The Making of a Modernist*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997.
- Sircar, Kanica. „The House as a Symbol of Identity.“ *Mirror and Metaphor. Material and Social Constructions of Reality*. Hrsg. David W. Ingersoll, Jr., Gordon Bronitsky. Lanham: University Press of America, 1987. 297-309.
- Smith, Christopher J. „Another 'Lost Cause'. The Irish in the South Remember the Confederacy.“ *Southern Cultures* (Spring 2011): 50-74.
- Smith, Janet. „The End of the Old Dominion.“ *The New Statesman* 59 (14. Mai 1960): 718-719.
- Snell, Susan. „William Faulkner, Phil Stone and Katrina Carter: A Biographical Footnote to the Summer of 1914.“ *The Southern Literary Journal* Vol. 15, 2 (1983): 76-86.

- . *Phil Stone of Oxford: A Vicarious Life*. Athens: The University of Georgia Press, 1991.
- Somerville, Edith, Martin Ross. *Irish Memories*. 1917. London: Longmans, Green & Co., 1925.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. 1923. München: dtv, 1972.
- Spiller, R.E. et al., Hrsg. *Literary History of the United States. Vol. I and II*. New York: Macmillan, 1974⁴.
- Stroble, Woodrow. „Flem Snopes: A Crazy Mirror“. Hrsg. Glenn O. Carey. *Faulkner: The Unappeased Imagination. A Collection of Critical Essays*. Troy: Whitston Publishing Company, 1980. 195-212.
- Sullivan, Walter. *Death by Melancholy: Essays on Modern Southern Fiction*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972.
- . „Southern Novelists and the Civil War.“ *Southern Renaissance. The Literature of the Modern South*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr., Robert D. Jacobs. Baltimore: John Hopkins University Press, 1966. 112-125.
- . „The Fathers and the Failure of Tradition.“ *Southern Review* 12 (1976): 758-767.
- Takaki, Ronald. „The Tempest in the Wilderness: The Racialization of Slavery“. *Journal of American History* 79, 3 (Dez. 1992): 892-912.
- Tate, Allen. „Remarks on the Southern Religion.“ *Twelve Southerners, I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. 1930. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990. 155-175.
- . „The Profession of Letters in the South.“ *The Virginia Quarterly Review* (Spring 1935): 161-176.
- . [on *The Fathers*] *Partisan Review* 6 (1939): 125-126.
- . *Memories and Essays: Old and New, 1926-1974*. Manchester. Carcanet Press, 1976.
- Thorp, Willard. *American Writing in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Tindall, George. „Mythology: A New Frontier in Southern History.“ *The Idea of the South*. Hrsg. Frank E. Vandiver. Chicago: University of Chicago Press, 1964. 1-15.
- . *The Emergence of the New South. 1913- 1945. History of the South, Vol. X*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967.

- Tuohy, Frank. „Five Fierce Ladies.“ *Irish Writers and Society at Large*. Hrsg. Maseru Sekine. Gerrards Cross: Smythe, 1985. 199-206.
- Vaughan, W.E. „Ireland c. 1870.“ *A New History of Ireland. V. Ireland Under the Union, I. 1801-1870*. Oxford: Clarendon Press, 1989. 726-801.
- Vickers, Kenneth W. *T. S. Stribling. A Life of the Tennessee Novelist*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2004.
- Waggoner, Hyatt. „Past as Present: *Absalom, Absalom!*“ *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. Hrsg. Robert Penn Warren. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. 175-185.
- Warner, Alan. *A Guide to Anglo-Irish Literature*. Dublin: Gill & Macmillan, 1981.
- Warren, Robert Penn. „T. S. Stribling. A Paragraph in the History of Critical Realism.“ *American Review* 2 (1933-34): 463-486.
- . *Selected Essays*. New York: Random House, 1958.
- Watson, Harry L. „Front Porch.“ *Southern Cultures* (Spring 2011): 2-8.
- Weaver, Richard M. „Aspects of the Southern Philosophy.“ *Southern Renaissance. The Literature of the Modern South*. Hrsg. Louis D. Rubin, Jr., Robert D. Jacobs. Baltimore: John Hopkins University Press, 1966. 14-30.
- Weinstein, Philip M. (Hrsg.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Welch, Robert. Hrsg. *Oxford Concise Companion to Irish Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 2000.
- Welling, Bart H. „Faulkner's Library Revisited.“ *Mississippi Quarterly* 52, 3 (1999): 365-429.
- Williamson, Joel. *William Faulkner and Southern History*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Wittenberg, Judith Bryant. „William Faulkner, T. S. Stribling, Trilogistic Intertextuality and the Politics of Criticism.“ *The Faulkner Journal* 13, 1-2 (1997/1998): 149-162.
- Wolff, Ellen M. „*An Anarchy in the Mind and in the Heart*“. *Narrating Anglo-Ireland*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- Wolff, Sally. „William Faulkner and the Ledgers of History.“ *The Southern Literary Journal* 42, 1, (2009): 1-16.
- Wolter, Jürgen. „Germany.“ *A William Faulkner Encyclopedia*. Hrsg. Robert W. Hamblin, Charles A. Peek. Westport: Greenwood, 1999. 145-147.

- Woods, Christopher J. „American Travellers in Ireland before and during the Great Famine: A Case of Culture-Shock“. *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. 3 National Images and Stereotypes*. Hrsg. Wolfgang Zach, Heinz Kosok. Tübingen: Narr, 1987. 77-85.
- Woodward, C. Vann. *The Burden of Southern History*. 1960. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1968.
- . *Origins of the New South, 1877-1913. History of the South, Vol. IX*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1962.
- Young, Thomas Daniel. „Introduction.“ Allen Tate, *The Fathers*. 1938. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988. ix-xx.
- Zender, Karl F. *The Crossing of the Ways. William Faulkner, the South, and the Modern World*. New Brunswick: Rutgers UP, 1989.
- Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.

3. Internetquellen:

- <http://www.etymonline.com/index.php?search=plantation&searchmode=none>,
16.4.2009, 20.39 Uhr
- Cohen, Patricia. „Faulkner Link to Plantation Diary Discovered.“ *The New York Times* (11. Feb. 2010): <http://www.nytimes.com/2010/02/11/books/11faulkner.html?emc=eta1&pagewanted=print>