

In einer Schlüsselszene von „Native Son“, der 1950 entstandenen Verfilmung seines gleichnamigen Romans, wird Richard Wright in der Rolle des Chauffeurs Bigger Thomas von vier weißen Reportern bedrängt, die sich für die mutmaßliche Entführung der Tochter von Biggers Arbeitgeber interessieren. Wright hatte vor Beginn der Dreharbeiten ein paar Kilo abgenommen und sein Haar wachsen lassen. Seine helle, sanft und verhalten anmutende Stimme, der unschuldige Ausdruck seiner Augen und das jugendhafte Lächeln verliehen ihm den Anschein eines deutlich jüngeren Mannes und lassen den Zuschauer einen Moment lang vergessen, dass Bigger die junge Frau am Vorabend getötet und ihre Leiche im Kohleofen des Hauses verbrannt hat.

Dass der 1908 auf einer Plantage östlich von Natchez, Mississippi, als Sohn eines Landarbeiters geborene Schriftsteller die Hauptfigur seines 1940 erschienenen Romans dennoch nicht überzeugend verkörperte, mag weniger daran gelegen haben, dass Wright mit einundvierzig Jahren mehr als doppelt so alt war wie Bigger Thomas, sondern daran, dass er seine schauspielerische Darstellung ebenerer Selbstzensur unterwarf, die er beim Schreiben des Romans auf radikale Weise überwunden hatte. „Sohn dieses Landes“, so der Titel der 1941 im Züricher Humanitas Verlag erschienenen und jetzt in überarbeiteter Neuausgabe bei Kein & Aber wiederaufgelegten Übersetzung von Klaus Lambrecht, die am Montag erscheint, ist ein Epos von fast homerischem Zorn, der Roman einer selbstzerstörerischen, im Inferno eines kulturellen Abtraums vollzogenen Entfesselung. Während sich in Wrights distanzierterem, gewissermaßen selbstentfremdetem Spiel das Gesicht einer Zeit zu zeigen scheint, in der ein Schwarzer in den für ein weißes Massenpublikum produzierten Filmen einer weißen Kultur immer eine Fehlbesetzung war, offenbart seine literarische Darstellung des Bigger Thomas den aggressiven Zorn und den unkontrollierbaren Schmerz, das in panischer Verzweiflung pulsierende Herz eines im Schwarz-Weiß des amerikanischen Rassenkonflikts brutalisierten Menschen. Bigger reimt sich auf Nigger.

„Die Südstaatler behaupteten, den ‚Nigger‘ zu kennen, und ich war, was sie einen ‚Nigger‘ nannten“, so Wright in „Black Boy“, seinen 1945 veröffentlichten Erinnerungen an die in Mississippi, Arkansas und Tennessee, in Armut und Angst verbrachte Kindheit und Jugend, an die Demütigungen und Diskriminierungen, „die Furcht vor den Weißen“, die sich als „ständige Bedrohung“ in Wrights Empfindungen und Phantasien einnistete. Sie war da, auch wenn er den Herabsetzungen durch die weißen Südstaatler keinen Glauben schenkte, wie es in „Black Boy“ heißt, und den „Wert meines Menschentums“ nie anzweifelte. „Gewiss, ich hatte gelogen. Ich hatte gestohlen. Ich hatte mit aller Kraft gegen die in mir brodelnde Wut angehen müssen. Ich hatte gekämpft. Und es war vielleicht nur ein Zufall, dass ich nie gemordet hatte“, so Wright, der das Leid der von einer Flucht in den Norden träumenden schwarzen Landbevölkerung in den Erzählungen von „Onkel Toms Kinder“ schilderte, seinem 1938 erschienenen Debüt. „Aber Widerstand, Aufsässigkeit und Aggression waren die einzigen Möglichkeiten, die mir der Süden gelassen hatte, wenn ich ein natürliches, wirkliches Leben führen und der Mensch sein wollte, der ich war.“ Mit der Figur des Bigger Thomas, der mit seinen Freunden im Kino vor den Bildern weißer Frauen masturbiert und die betrunkene Mary Dalton im Affekt versehentlich erstickt, der ihrer Leiche den Kopf abhackt und in einer Schlüsselszene des Romans schließlich die Flucht ergreift, als die Reporter in der Asche des qualmenden Ofens erst einen Knochen und dann Marys Ohring entdecken, entwarf Wright das imaginäre, ins Surreale überzeichnete Selbstporträt des jungen Mannes, dessen Schicksal auch für ihn vorherbestimmt schien, als er im Dezember 1927 neunzehnjährig im Schwarzengetto von Chicago eintraf.

Bigger flieht durch die verschneiten Straßen der Stadt, das Schneetreiben in der von einem weißen Schleier verhüllten Welt nimmt ihm die Sicht. In „Sohn dieses Landes“ ist das weiße Amerika „eine drohende Naturgewalt“, ein eisiger Sturm, der über die Schwarzen hinwegfegt und sie mit brutaler Kälte in die Grenzen einer unterdrückten, von den Weißen dämonisierten Schattenwelt zurückdrängt. „Hatte er nicht Unvorstellbares vollbracht?“ Die Provokation liegt auch für den heutigen Leser in der Drastik, mit der Wright in seinem vom sozialkritischen Naturalismus Theodore Dreisers und Upton Sinclairs sowie den Erzähltechniken des Kinos beeinflussten Roman den für Bigger vorgesehenen Weg zum elektrischen Stuhl in einem un-

nachgiebigen Close-up sichtbar macht. „Nun ertrug er mit neuer Kraft, dass er schwarz war und zum Abschaum der Welt gehörte. Was ihm einmal Messer und Revolver bedeutet hatten, bedeutete ihm jetzt das Wissen um seinen Mord.“ Die Provokation liegt in der entschiedenen Verurteilung des Mythos vom „American Dream“, der Perversion von Biggers tiefer Sehnsucht, mit anderen zu verschmelzen, „Teil dieser Welt“ zu sein und „wie ein Mensch“ zu leben, „obwohl er schwarz war“ – seines Traums von Gleichberechtigung, der sich unter der amerikanischen Flagge der Jim-Crow-Ära für ihn erst realisierte, als er sich durch den Mord an Mary in seiner Stärke unverwundbar und den Weißen ebenbürtig fühlt. „Wie sehr sie ihn auch auslachen mochten, weil er schwarz und einfältig war – nun konnte er ihnen ohne Zorn in die Augen blicken. Er war der tödlichen Umarmung einer unsichtbaren Macht entronnen.“

„In ‚Onkel Toms Kinder‘, in ‚Sohn dieses Landes‘ und vor allem in ‚Black Boy‘ fand ich zum erstenmal in meinem Leben die Not, die Wut und die tödliche Bitterkeit zum Ausdruck gebracht, von denen

mein Leben und das Leben der Menschen um mich herum verzehrt wurde“, so der 1924 in Harlem geborene James Baldwin, der ähnlich wie der zehn Jahre ältere Ralph Ellison in seinen Anfängen von Wright protegert wurde und sich später von ihm distanzierte. „Sein Werk bedeutete für mich eine ungeheure Befreiung und Offenbarung. Er wurde mein Verbündeter, mein Kronzeuge und ach! Mein Vater“, so Baldwin, der Wright als Zwanzigjähriger kennengelernt hatte. Im Alter von Bigger Thomas also, „ein kannibalisches Alter“, wie er später schrieb und mit seinem im Frühjahr 1949 erschienenen Essay „Jedermanns Protest-Roman“ den Vätermord vollzog, der sein Verhältnis zu dem seit 1947 mit seiner weißen Ehefrau im Pariser Exil lebenden Wright zerrütete und den Weg für Baldwins eigene Karriere ebnete. „Biggers Tragik liegt nicht darin, dass er frieren muss, schwarz ist oder hungert, nicht einmal darin, dass er Amerikaner, farbiger Amerikaner ist“, so Baldwin, der „Sohn dieses Landes“ als das negative, zudem vom Dogma eines kommunistischen Glaubensbekenntnisses verinnahmte Pendant zu Harriet Beecher

Stowes sentimentalem, am Mitgefühl und Liebe appellierendem Mahnmal „Onkel Toms Hütte“ desavouierte und in Wrights Figur das rassistische Stereotyp vom unterlegenen, dem Weißen nicht ebenbürtigen Schwarzen bestätigt sah: „Tragisch für ihn ist, dass er eine Religion angenommen hat, die ihm seine Daseinsberechtigung abspricht“, so Baldwin, „und sich deshalb gezwungen sieht, um sein Menschentum unter jenen brutalen Bedingungen, die ihm bei seiner Geburt aufgezwungen wurden, zu kämpfen.“

Auch „Von dieser Welt“, Baldwins erster, 1953 im Original als „Go Tell It On The Mountain“ veröffentlichter Roman, dessen Neuübersetzung im Rahmen der bei dtv erscheinenden Edition im vergangenen Jahr hierzulande die Wiederentdeckung des 1987 verstorbenen Schriftstellers eingeläutet hat, ist ein Meisterwerk der von Harold Bloom im Konflikt eines jungen Autors mit einem übermächtigen Vorläufer beobachteten Einflussangst. Das Meisterwerk einer schöpferischen poetischen Fehllektüre, die sich in der weitgehend kritiklosen Bewunderung fortsetzt, die Baldwin in den Feuilletons nicht

nur für seine stilvolle Prosa erfährt, sondern auch für die Eleganz der Schuhe, die er auf Fotos trägt. Im Unterschied zu seinem verlorenen Sohn ist Richard Wright, der im November 1960 zu früh starb, um wie Baldwin von der Bürgerrechtsbewegung zu profitieren, auch als Posterboy von „Black Lives Matter“ eine Fehlbesetzung, obgleich der radikale Humanismus seines Werks jeder literarischen Mode trotz der harten Asphalt-Dschungel von Chicago dem heutigen Leser vielleicht nur auf behagliche Weise fern ist als Baldwins Harlem – vielleicht weniger einladend und betörend als der Glamour jenes Blues, der als „traurig-schöner Song“ durch Baldwins Prosa weht, in der Norman Mailer noch den süßlichen Duft eines vornehmen Parfüms wahrzunehmen meinte.

„Was werden die Weißen denken, wenn ich das Bild eines solchen Negerjungen zeichne?“ Bigger flieht durch die verschneiten Straßen Richtung Süden zum Haus seiner Freundin, die er vergewaltigt und mit einem Ziegelstein erschlägt, weil er sie auf seiner Flucht unmöglich mitnehmen kann. „Was werden die schwarzen Doktoren, Anwälte, Zahnärzte, Bankkaufleute, Lehrer, Sozialarbeiter und Geschäftsleute von mir denken, wenn ich ein solches Bild von Bigger zeichne?“ Er flieht in ein leerstehendes Haus, um sich zu verstecken, während der „Schwarze Gürtel“ der Stadt bereits mit einem Korдон von fünftausend Polizisten und mehreren tausend Freiwilligen abgeriegelt ist, die nach und nach die Straßen des Gettos durchkämmen. „Je mehr ich darüber nachdachte, desto überzeugter war ich, dass ich genau wie Bigger reagiere, wenn ich ihn nicht so beschreiben würde, wie ich ihn sah und fühlte“, so Wright im März 1940, als sich sein wenige Wochen vorher erschienener Roman bereits mehr als zweihunderttausendmal verkauft hatte und weit vor John Steinbecks unlängst mit dem National Book Award ausgezeichneten „Früchte des Zorns“ die Bestsellerlisten anführte. „Ich musste den Roman nicht nur schreiben, damit andere ihn lesen konnten, sondern um mich selbst von diesem Gefühl der Scham und Angst zu befreien“, so Wright, der das bei der Arbeit an „Sohn dieses Landes“ für sich beanspruchte „Menschenrecht, das Recht eines Menschen auf seine ehrlichen Gedanken und Gefühle“, mit dem Plädoyer des Anwalts, der Bigger nach der Ergreifung in dem von einem rasenden Mob begleiteten Gerichtsprozess verteidigt, schließlich für alle Bürgerinnen und Bürger der schwarzen, vom weißen Amerika „gefangengehaltenen Nation“ einklagt.

„Unzufriedenheit und ungestillte Sehnsucht nach einer Art von Erfüllung [...] ziehen Tag für Tag durch unser Land. Das Bewusstsein eines Bigger Thomas und Millionen anderer, die ihm mehr oder weniger gleichen, bildet den Treibsand, auf dem die Fundamente unserer Zivilisation gebaut sind.“ Als Sohn eines gespaltenen, von selbstzerstörerischen Kräften zerrütteten Amerikas ist Bigger die verstörende Symbolfigur einer nationalen Tragödie, die Wright gegen Ende seines Romans mit einer Prophezeiung beschließt, die die Massenproteste der Bürgerrechtsbewegungen vorherzusehen scheint und wie das Beben einer scheinbar vergangenen Zeit bis in die gesellschaftspolitische Gegenwart der Trump-Ära nachhallt. „Ein neuer Bürgerkrieg in unseren Staaten ist nicht unmöglich; und wenn die Verständnislosigkeit für das Leben dieses Jungen ein Anzeichen dafür ist, wie falsch die Besitzenden das Bewusstsein der unterdrückten Millionen beurteilen, so ist ein solcher Bürgerkrieg tatsächlich nicht mehr fern.“ THOMAS DAVID



In der ersten Verfilmung von „Native Son“ spielte Richard Wright 1950 selbst die Hauptfigur des Bigger Thomas. Eine Fehlbesetzung? Foto Ullstein

Eine amerikanische Tragödie

In Richard Wrights Roman „Sohn dieses Landes“ ist das weiße Amerika ein eisiger Sturm, der über die Schwarzen hinwegfegt. Das Buch, das nun erstmals vollständig übersetzt erscheint, ist bis heute eine Provokation.

Frankfurter Anthologie

Konstantin Kavafis

Troer

Unsre Bemühungen, die von Schicksalsuldern,
Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer.
Stückchen richten wir grade, Stückchen
Nehmen wir über uns und beginnen,
Mut zu haben und gute Hoffnungen.

Immer doch steigt etwas auf und heißt uns stillstehn.
Aufsteigt in dem Graben uns gegenüber
Er, Achill, und schreckt uns mit großen Schreien. –

Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer.
Kühn gedenken wir, mit Entschluss und Wagmut
Fallenden Schlag des Geschickes zu ändern.
Und wir stellen uns draußen auf zum Kampfe.

Aber sobald die große Entscheidung nahkommt,
Geht uns der Wagmut und der Entschluss verloren,
Unsere Seele erbebt, fühlt Lähmung,
und in vollem Kreis um die Mauern laufen wir,
Durch die Flucht zu entrinnen bestrebt.

Dennoch ist unser Fall gewiss. Dort oben
Auf den Mauern begann schon die Totenklage.
Unsrer Tage Erinnerungen weinen, Gefühle weinen.
Priamos bitter um uns und Hekabe weinen.

Aus dem Neugriechischen übertragen von Helmut von den Steinen

Hans Christoph Buch

Was soll ohne Barbaren aus uns werden!

Dies ist eins der folgenreichsten Gedichte der modernen Literatur, an deren Beginn es steht. Konstantinos Kavafis, geboren 1863, war eine Art älterer Bruder von Franz Kafka und Fernando Pessoa: der letzte klassische und erste moderne Dichter Griechenlands, kein Formzertrümmerer, sondern ein Formerneuerer, anknüpfend an eine zweitausendjährige Tradition, die von Homer bis zu byzantinischen Autoren reicht. Was ihn mit Kafka und Pessoa verband, war sein unauffälliges Leben als Angestellter der Suezkanal-Verwaltung und seine Verwurzelung im multikulturellen Alexandria, wo Ägypter, Türken, Griechen, Italiener und Engländer, Muslime, Katholiken, Anglikaner, Kopten und orthodoxe Christen auf engem Raum zusammenlebten. Eine untergegangene Welt, der Lawrence Durrell in seinem „Alexandria-Quartett“ ein Denkmal gesetzt hat.

Die Homosexualität, die viele Gedichte von Kavafis grundiert und ihnen eine besondere Stellung verleiht, hat nichts eitel Exhibitionistisches an sich: Im Gegenteil, das erotische Begehren ist hier wie bei Sappho heilige Handlung und göttliche Fügung zugleich. Edle Einfachheit und stille Größe: Winckelmanns berühmte Formel passt zu Kavafis, dessen Gedichte unspektakulär daherkommen und sich trotzdem oder gerade deshalb mit Widerhaken im Bewusstsein der Leser festsetzen. Das gilt auch für den vorliegenden Text, der eine erstaunliche Wirkung entfaltet, stehend und fall-

end mit dem wie ein Refrain wiederholten Vers: „Unsre Bemühungen sind wie jene der Troer.“

Im Jahr 1953 erschienen die Gedichte, von Helmut von den Steinen kongenial übersetzt, in der neugegründeten Bibliothek Suhrkamp, und von Kavafis' Kunst beeindruckt, schrieb Brecht drei Jahre später in den Buckower Elegien: „Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters // In den Tagen, als ihr Fall gewiss war / Auf den Mauern begann schon die Totenklage / Richtete der Troer Stückchen grade, Stückchen / In den dreifachen Holztoren, Stückchen. / Und begannen Mut zu haben und gute Hoffnung. // Auch die Troer also ...“

Nach der Niederschlagung des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953 nahm Brecht eine Auszeit in Buckow, und es ist nicht ganz klar, ob das Gedicht sich auf die Atomkriegsgefahr bezog oder auf die Entstalinisierung der DDR – vielleicht beides zugleich. Doch Brechts Hommage an den Spätgriechen, dessen poetischen Rang er sofort erkannte, hat einen Schönheitsfehler: Bei Kavafis ist nirgends von Stadttoren die Rede, weil Troja nicht mit Gewalt erobert wurde, sondern mit Hilfe des hölzernen Pferdes, und „Stückchen graderücken“ steht stellvertretend für Stückwerk oder Flickwerk, für sinnlose Routine angesichts drohender Gefahr. Über den historischen Kontext hinaus haben die „Troer“ von Kavafis eine existentielle Dimension, die das Gedicht wie Brechts Parabeln vom Herrn

Keuner universell anwendbar macht: Nicht bloß in Geschichte und Politik, sondern im Alltagsleben werden Probleme ja nicht gelöst, sondern ignoriert, bis andere, noch größere Probleme sie von der Tagesordnung verdrängen. So besehen ist das Stückwerk, von dem Kavafis spricht, eine poetische Metapher für das Vergehen der Zeit, die alle menschlichen Bemühungen unterläuft.

„Wie armselig kam ihm da das Warten auf der Festungsmauer und sein ständiges Starren auf die verlassene Tatarenwüste vor“, heißt es Dino Buzzatis gleichnamigen Roman, der, in viele Sprachen übersetzt, in der Grenzfestung eines imaginären Reiches spielt: „Man lebt hier oben wie in der Verbannung. Da muss man einfach ein Ventil finden ... Einer hat es sich als erster in den Kopf gesetzt und angefangen, von Tataren zu reden ... Die Tataren ... Anfangs hält man es natürlich für Unsinn, aber zu guter Letzt glaubt man selber daran.“ Der italienische Romancier, Maler und Journalist hatte vermutlich Kavafis gelesen, vor allem aber Kafka, in dessen Nachfolge er schrieb.

Franz Kafka wiederum kannte das Werk von Kavafis nicht, doch die dem Gedicht zugrundeliegende Situation einer belagerten Stadt kehrt in vielen seiner Texte wieder, vom Fragment „Der Riesenmaulwurf“ bis zur späten Erzählung „Der Bau“. Der Protagonist, ein Dachs, verirrt sich im Labyrinth seiner Ängste ebenso wie in

dem weitverzweigten Bau, den er zum Schutz vor Feinden unermüdlich ausbessert. Noch deutlicher tritt das Thema hervor im unvollendeten Zyklus „Beim Bau der chinesischen Mauer“, wo die vor dem Kaiserpalast lagernden Nomaden sich und ihre Pferde von blutigem Fleisch ernähren, ein sprechendes Detail schon deshalb, weil Kafka Vegetarier war. Dazu passt ein vielzitiertes Gedicht von Konstantin Kavafis, das so endet: „Und jetzt – was ohne Barbaren aus uns wird! / Diese Menschen waren eine Art Lösung.“

Konstantin Kavafis: „Das Gesamtwerk“. Aus dem Neugriechischen von Helmut von den Steinen. Fischer Taschenbuchverlag. 384 S., br., 14,95 €.

Von Hans Christoph Buch ist soeben erschienen: „Tunnel über der Spree. Traumpfade der Literatur.“ Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 2019. 200 S., geb., 20,- €.

Eine Gedichtlesung von Thomas Huber finden Sie unter www.faz.net/anthologie.

Redaktion Hubert Spiegel