

ZWEITER TEIL

4. Schwierige Unterscheidungen: *An Imperative Duty*

I.

Ein ästhetisches Programm, das sich einer Analogisierung von "Romanform und Gesellschaftsform"¹⁸⁶ verschreibt, stellt den im ersten Kapitel gesteckten Rahmen dieser Arbeit gleich wieder in Frage: seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts formulierte William Dean Howells in seinen Rezensionen und literarischen Essays nachdrücklich einen Anspruch der amerikanischen Demokratie auf Realismus in den Künsten¹⁸⁷ und setzte damit den Maßstab für seine eigenen Bemühungen auf dem Feld des Romans und der Kurzgeschichte. Wie kann das Reale normative Kraft in ästhetischer und gesellschaftlicher Hinsicht entfalten? Jedenfalls nicht positivistisch verstanden als das, was schlichtweg vorliegt. Aus Howells' Realismus spricht weniger der Glaube an Objektivität als ein Gespür für die normative Kraft dessen, was als "normal" gilt. Denn Normalität schafft jenen gemeinsamen Grund - *the commonplace*¹⁸⁸ -, auf dem die nur logisch absolut getrennten Sphären von Sein und Sollen ihre alltägliche Gestalt gegenseitiger Durchdringung überhaupt erst annehmen. Sie wird damit zu einem Gut, das gepflegt werden muß. Als solches ist sie weit mehr als der jederzeit empirisch zu ermittelnde Durchschnitt.

Die Wiedergewinnung der Normalität für Fragen gesellschaftlicher Verbindlichkeit ist eine mögliche Antwort auf die oben beschriebene Entrückung eines normativen Naturbegriffs. Denn erst nach dem Verlust absoluter

¹⁸⁶ Heinz Ickstadt, *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert. Transformation des Mimetischen*, Darmstadt 1998, S. 16.

¹⁸⁷ Edwin H. Cady, *The Road to Realism. The Early Years 1837-1885 of William Dean Howells*, Syracuse 1956, S. 182-245 und ders., *The Realist at War. The Mature Years 1885-1920 of William Dean Howells*, Syracuse 1958, passim.

¹⁸⁸ Nach Cadys kleinem Glossarium einer der Schlüsselbegriffe des Realismus, wenn auch Cady an dieser Stelle nicht viel zu seiner Klärung tut: "commonplace, the - essence of reality, the one uncommon subject of art." Edwin H. Cady, "What kind of critic was Howells?", in *William Dean Howells as Critic*, edited by Edwin H. Cady, London und Boston 1973, S. 1-6, hier: S. 5.

metaphysischer Normen gilt, daß "im Ausnahmefall die Norm vernichtet" wird: "Die Norm", schreibt Carl Schmitt, "braucht ein homogenes Medium. Diese faktische Normalität ist nicht bloß eine 'äußere Voraussetzung' [...]; sie gehört vielmehr zu ihrer immanenten Geltung. Es gibt keine Norm, die auf ein Chaos anwendbar wäre."¹⁸⁹ "Normativität" ruft also nicht nur die Ausrichtung des Faktischen auf ein Gesetz, sondern auch die Normalität der Lebensverhältnisse auf. Angesichts der "zunehmenden Heterogenität der amerikanischen Gesellschaft im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts"¹⁹⁰ bedeutet die Herausforderung, sich dieses "homogenen Mediums" zu vergewissern, für einen Demokraten wie Howells allerdings etwas anderes als für einen deutschen Theoretiker der Diktatur im zwanzigsten. Charakteristisch für Howells' Stil in dem hier ausgewählten Text, *An Imperative Duty* aus dem Jahr 1891¹⁹¹, ist ein Gespür für semantische Überschüsse im Verhältnis zwischen Norm und Normalität, das Howells weder in die festgezurrte Begrifflichkeit reinlichen Denkens noch in eine objektivistische Verstümmelung des Realen abgleiten läßt.

Die normative Kraft gesellschaftlicher Normalität fügt sich durchaus in das oben beschriebene, um die Jahrhundertwende in den Vereinigten Staaten gewonnene moderne Rechtsverständnis ein. Normalität kann zumindest noch im späten 19. Jahrhundert einen gewissermaßen natürlichen Grund des Rechts abgeben. Die Implikation des Wahrscheinlichen und Gewöhnlichen stellt die Normalität der Verhältnisse in engen Zusammenhang zu Oliver Wendell Holmes' funktionalem Verständnis des Rechts als Kalkulation auf die Zukunft. Über dieselbe Brücke rückt das Recht wieder an zeitgemäße Vorstellungen vom Naturgesetz heran: die Wahrscheinlichkeit, die das Naturgesetz bestimmt, wird gegen die logische Reduktion

¹⁸⁹ Schmitt, *Politische Theologie*, S. 19.

¹⁹⁰ Ickstadt, *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert*, S. 16.

¹⁹¹ William Dean Howells, *The Shadow of a Dream and An Imperative Duty*, A Selected Edition of W. D. Howells, volume 17, Martha Banta et al. (Hg.), Bloomington und London 1970.

der sozialen Normen auf einen vom Faktischen ganz und gar unabhängigen Geltungsanspruch als wesentliche Kategorie des Rechts bewahrt; so kommt die Allianz zwischen Naturgesetz und sozialer Norm noch einmal davon.¹⁹² Andererseits ist das "Normale" dem Wandel der Zeiten und Bräuche unterstellt. Es kann Gegenstand demokratischer Willensbildung sein und für die Selbstvergewisserung der "Nation" dienstbar gemacht werden.¹⁹³

Problematischer ist das Verhältnis eines gesellschaftlichen Konsenses über das, was als normal gilt, zur literarischen Fiktionalität. Jeder Realismus betritt die literarische Szene mit einer polemischen Geste gegen die Schmähung der Kunst als bestenfalls nützliche Lüge, deren Kehrseite ihre quasi-religiöse Verklärung zu einer weltfremden, "höheren" Wahrheit ist. Wenn Howells in einer Rezension zum Theater seines Zeitgenossen Edward Harrigan die perfekte Illusion mit der Gegenwärtigkeit des Faktischen in eins setzt, kann das als Beispiel dieses polemischen Gestus gelten.¹⁹⁴ Howells läßt mit der historistischen Kategorie der Normalität einerseits jenen heilsgeschichtlich absolut gesetzten Wahrheitsbegriff des "von Anbeginn Jederzeitliche[n]"¹⁹⁵ hinter sich, unter dem die Künste sich mit Naturwissenschaften, Recht und Theologie trafen¹⁹⁶; andererseits nimmt er die spezifische Eigengesetzlichkeit der Entfaltung literarischer Form zugunsten einer Verpflichtung auf die normative Kraft gesellschaftlicher Normalität zurück. Er schreibt dem löschtenden Charakter der Fiktionalisierung, der

¹⁹² Zum Auseinanderklaffen von sozialer Norm und Naturgesetz als Antwort auf die Philosophie Kants und Humes siehe Hans Kelsen, *Society and Nature*, S. 249-266.

¹⁹³ Winfried Fluck, "Realismus, Naturalismus, Vormoderne", S. 172, in *Amerikanische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Hubert Zapf, Stuttgart und Weimar 1996, S. 154-217.

¹⁹⁴ William Dean Howells, "Editor's Study. July, 1886", in *Editor's Study by William Dean Howells*, edited, with an introduction, by James W. Simpson, Troy (New York) 1983, S. 30b; vgl. Cady, *William Dean Howells as Critic*, S. 84-88. Cadys Sammlung nimmt zwar Kürzungen in Howells' Original vor, umfaßt aber auch Schriften außerhalb der "Editor's Study", als deren Verfasser für Harper's Monthly Howells zwischen 1886 und 1892 tätig war.

¹⁹⁵ Erich Auerbach, "Figura", *Archivum Romanicum: Nuova Revista di Filologia Romana* 22 (1938), S. 436-489, hier: S. 474.

¹⁹⁶ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 409.

Unterordnung des Thematischen unter die Selbstbehauptung der literarischen Form entgegen. Will er dabei nicht in eindimensionale Didaktik verfallen, muß er sowohl Normalität so anreichern, daß sie eine Erfahrung jenseits bloßer Subsumtion und Typisierung erlaubt, als auch die Eigengesetzlichkeit literarischer Entfaltung auf eine erstrebenswerte gesellschaftliche Normalität und Normalisierung zurichten. Das "Angesicht der Tatsachen", welches die "perfekte Illusion"¹⁹⁷ im Theater eröffnet, ist eher Resultat einer Art spontaner Übereinkunft¹⁹⁸ im Publikum

¹⁹⁷ "In certain moments of Dan's Tribulations the illusion is so perfect that you lose the sense of being in the theatre; you are out of that world of conventions and traditions, and in the presence of the facts." Howells über Harris' Theater, "Editor's Study. July, 1886" (Simpson), S. 30b.

¹⁹⁸ Der Bedeutung des Vertragsgedankens für den amerikanischen Realismus des späten 19. Jahrhunderts geht Brook Thomas nach in *American Literary Realism and the Failed Promise of Contract*, Berkeley und Los Angeles 1997, passim. Winfried Fluck und Heinz Ickstadt beschreiben das Gespräch als Modell einer im Sinne von Howells oder auch Henry James "gelungene[n] Lektüre": "Im Idealfall", schreibt Fluck, "würde der Text somit einen Kommunikationsraum darstellen, für den das Gespräch als eine sich selbst korrigierende, tendenziell unabschließbare Kommunikationsform Vorbild ist. Erfahrung allein ist nicht genug. Sie muß zugleich konsensfähig und gesellschaftsbildend sein und kann daher erst im Akt kommunikativer Interaktion - und damit im Akt interpretatorischer Perspektivierung - produktiv gemacht werden." Ickstadt erkennt in den Romanen Howells' das Bemühen "um den Dialog zwischen Autor und Publikum", das eine "homogene Kultur voraus[setzt], die andererseits gerade durch [diesen] Dialog [...] erst kommunikativ verwirklicht werden soll." Winfried Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865-1900*, München 1992, S. 33 (Zitat) und S. 9-87; ders., *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*, Frankfurt am Main 1997, S. 250-277. Heinz Ickstadt, "Öffentliche Fiktion und bürgerliches Leben - der amerikanische Roman der Jahrhundertwende als kommunikatives System", in *Amerikastudien - Theorie, Geschichte, interpretatorische Praxis*, herausgegeben von Martin Christadler und Günter Lenz, Stuttgart 1977, S. 223-247, hier: S. 238; ders., "Concepts of Society and the Practice of Fiction - Symbolic Responses to the Experience of Change in Late Nineteenth Century America", in *Impressions of a Gilded Age*, Marc Chénétier und Rob Kroes, editors, Amsterdam 1983, S. 77-95; ders., *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert*, S. 15 ff.

Mit diesem Ansatz wird es möglich, den Realismus funktional zu beschreiben und zu verstehen, ohne in die literaturwissenschaftlich unfruchtbare Debatte einsteigen zu müssen, ob der jeweils vorliegende realistische Text denn auch "wirklich" die Wirklichkeit wiedergebe, der er sich verpflichtet hat. Wieviel damit gewonnen ist, zeigt ein Blick auf das Gros der Literatur zum amerikanischen Realismus, das kaum von der Frage nach der angemessenen Abbildung von Wirklichkeit im Roman loskommt (siehe dazu den Überblick bei Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit*, S. 46-72).

Verfahren und Praktiken der Kommunikation im Roman zu erkennen und als verbindlich zu akzeptieren ist das eine; die Vorstellung vom Lesen als einer dialogischen Kommunikation oder eines Gesprächs mit dem Text oder dem Autor, schon gar in ihrer demokratischen Konnotation eines Austauschs unter "gleichberechtigten Kommunikationspartner[n]" (Fluck, *Das kulturelle Imaginäre*, S. 264), das andere, das mir schwer

sowie zwischen Publikum und Künstlern über den Stand der Dinge, als daß es der Euphorie entspränge, zur Eigentümlichkeit der Dinge selbst vorgedrungen zu sein.

Dazu paßt, daß Howells seinen Realismus aus dem Unterschied zwischen "mapping" und "picturing life" zu gewinnen sucht. Denn das kartographische Zusammenstellen eines Inventars dessen, was vorliegt, weist Howells an anderer Stelle von sich zugunsten einer nicht nur abbildenden, sondern bildnerischen und letztlich sogar bildenden Kunst im moralisch-erbaulichen Sinn¹⁹⁹:

When realism becomes false to itself, when it heaps up facts merely, and maps life instead of picturing it, realism will perish, too. Every true realist instinctively knows this, and it is perhaps the reason why he is careful of every fact, and feels himself bound to express or to indicate its meaning at the risk of over-moralizing.

"Picturing life" ist eine doppelbödige Vorstellung, die zwischen Schaffen (eines Konsenses über den Stand der Dinge) und Abbilden (der Dinge selbst) oszilliert. Diese Oszillation geht über die generelle Mediatisierungsproblematik zwischen Objekt und Repräsentation, der auch das bloße "Kartographieren" unterläge, hinaus: mag sie für die kognitive Aneignung des Objekts ein Problem sein, für Howells' künstlerischen Realismus ist sie eine Chance. Howells nutzt sie in einem Moment emphatischer Selbsterklärung, wenn er hier den Bedeutungsüberschuß des Wortes "picturing" umspielt. Solch rhetorisches Spiel, zumal in einem nicht-fiktionalen Text, verträgt sich nicht

nachzuvollziehen bleibt. Solange ein literarischer Text beim Lesen überhaupt Fragen aufwirft, bleibt er ein im materiellen Sinn fest umrissener Block, eine gebundene oder zumindest graphisch begrenzte Gestalt, ein rätselhaftes Ding, das uns weder anspricht noch auf uns zukommt, sondern das man bestenfalls findet. Schon die Notwendigkeit, lesend oder auch zuhörend in den Sprachraum eines Textes einzutreten und interpretierend, wenn nicht verzweifelt, dann jedenfalls dringlich nach Regeln zu suchen, denen man sich dankbar fügt, um wenigstens die Illusion zu haben, man sei auf dem Weg des Verstehens, diktiert eine Unterwerfung, die mir weit entfernt zu sein scheint von den situationsgebundenen strategischen Allianzen und Divergenzen, die man im Gespräch austrägt. Der Text verändert sich nicht, egal was man zu ihm sagt; Texte sind auf ihre Art stumm, und sie sind es auch für ihren Autor. Dies ist keine Mystifizierung der Literatur, sondern es sind die einfachen, ganz undramatischen Spielregeln literarischen Lesens. Denn literarische Texte sind genügsam, weil sie uns als Brocken von Buchstaben so fremd sind: man kann das Lesen auch einfach lassen, während man ein Gespräch oft weder verweigern kann noch darf. Das wäre unmenschlich – aber Bücher sind eben Dinge.

¹⁹⁹ Howells, "Editor's Study. May, 1886" (Simpson), S. 22a.

mit einem Realismus, der sein Pathos aus dem Ringen um das nackte Objekt zu gewinnen sucht. Howells entfaltet ein anderes, ganz eigenes Pathos: er tastet herum in einer Welt verwischter Konturen, über deren diesseits und jenseits man sich verständigen muß. Irrealität ist für ihn dort, wo er allein bleibt.

II.

In einer Rezension, die Howells in derselben Ausgabe von *Harper's Monthly Magazine* unterbringt, wo er *An Imperative Duty* als Fortsetzungsroman lanciert, bescheinigt er den *Principles of Psychology* seines Freundes William James einen "pittoresken" Stil, der das Werk dem allgemeinen Lesepublikum eröffne.²⁰⁰ James versichere uns nicht nur der Tatsachen, sondern verstehe es, ebenso bildnerisch wie bildend zu schreiben. Offenheit für den "gemeinen Leser" zu attestieren ist für Howells mehr als die in Rezensionen übliche Einordnung eines Buches nach dem anvisierten Publikum. Im "pittoresken" Stil geht das Werk über den akademischen Zirkel hinaus und gibt sich einen demokratischen Habitus. Es wird allgemeinverständlich und richtet sich so an jenes "homogene Publikum", das Anfang und Ende von Howells' literarischen Bemühungen ist.²⁰¹ Der "general reader" ist die geistige Brücke, die Howells schlägt, damit der Autor James, die vielen Leser eines demokratischen Publikums und nicht zuletzt der Rezensent Howells sich begegnen können. Diesen Weg können sie alle gehen, wenn sie nur wollen. Er beginnt und endet in James' "menschlicher" Haltung zu seinem Gegenstand, die es ihm erlaubt, sich erfolgreich an "Leute durchschnittlicher Kultur" zu wenden oder, wie es an anderer Stelle in noch deutlicherer Verbindung von Norm und Normalität heißt, den "Durchschnittsmenschen" für sich einzunehmen.²⁰² Lesen wird

²⁰⁰ Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 323-325.

²⁰¹ Ickstadt, *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert*, S. 17 f.

²⁰² Howells faßt die Charakterisierungen des Publikums als "people of average culture", "the average human being" und "the general reader" ein mit der Eulogie auf James' "friendly and consciously fallible

so zur Begegnung auf gemeinsamem Grund und zu einem Bekenntnis zu diesem Grund. Um den Grund, der die Begegnung erst möglich macht, ist es Howells zu tun. Trotz aller anti-sentimentalen, "erwachsenen"²⁰³ Vernünftigkeit in Howells' Realismus spricht aus der hegenden Sorge um den gemeinsamen Grund eine im besten sentimentalsten Sinne herzerweichende Angst des Schriftstellers vor Vereinsamung. Howells schreibt so, als ersehe er eine Antwort: "es ist gut", möchte man ihm übers Jahrhundert hinweg zurufen, "wir sind alle noch da". Für einen Autor, der nicht mehr für überschaubare Zirkel, sondern zunehmend für einen massenhaften literarischen Markt schreibt und schreiben will, ist das ein unerfüllbarer Wunsch. Die Sorge um einen Grund der Begegnung muß umso größer sein, als James' Buch in seinen Thesen schon das bißchen festen Boden, das sich bei aller Verunsicherung beruhigend unter den eigenen Füßen bemerkbar macht, in einen "Strom" umdeutet, der das Selbstbewußtsein mit sich forttrage. Die Angst, auch nur einen Schritt zu weit zu gehen, gibt Howells die Disziplin, die Oberfläche seiner Texte zu einer fast schon sublimen Freundlichkeit zu polieren, selbst wenn es um eine durchaus beunruhigende Sache wie James' *Principles of Psychology* geht.²⁰⁴

Howells empfiehlt eine Passage aus den *Principles*, die das Problem einer erfolgreichen Selbstschöpfung im Alltag konventionalisierten Zusammenlebens als entscheidende Lebensaufgabe herausstellt:²⁰⁵

attitude [called] 'human'", mit der die Rezension ihren Anfang nimmt und in der sie schließlich endet: "This fidelity [to the truth] is as signal in it as the generosity of the feeling, the elevation of the thought, the sweetness of the humanity which characterize it. [...] [The book] is a treasury of suggestion which any cultivated intelligence can profit by." "Kultiviert" bekommt in diesem Zusammenhang eine ganz eigene Bedeutung, nicht etwa im Sinne einer Vertrautheit mit den letzten Geheimnissen des Geschmacks, sondern im Sinne der Fähigkeit, selbst die "menschliche" Haltung einnehmen zu können. "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 323-325.

²⁰³ Fluck, *Insznerierte Wirklichkeit*, S. 24/25.

²⁰⁴ Zu William James und Howells im Zusammenhang mit *An Imperative Duty* siehe Henry B. Wonham, "Writing Realism, Policing Consciousness: Howells and the Black Body", *American Literature* 67 (1995), S. 701-724, S. 702 ff.

²⁰⁵ Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324a/b.

It will have been perceived from this how the moral aspect of the facts ascertained interests the writer, who feels their value not only as a moralist but as an artist; he cannot help stating them picturesquely. This must commend him to the general reader [...]. It would be hard for us, at least, to find a more important piece of writing in its way than the chapter on Habit; it is something for [...] the young to read with fear and hope, the old with self-pity or self-gratulation, and every one with recognition of the fact that in most things that tell for good or ill, and much or little in life, we are creatures of our own making. It would be well for the reader to review this chapter in the light of that on the Will, where the notion of free-will is more fully dealt with. In fact the will of the weak man is not free; but the will of the strong man, the man who has *got the habit* of preferring sense to nonsense and 'virtue' to 'vice,' is a *freed will*, which one might very well spend all one's energies in achieving. It is this preference which at last becomes the man, and remains permanent throughout those astounding changes which every one finds in himself from time to time.

Das Erkennen der Tatsachen ("facts ascertained"; "every one with recognition of the fact"; "In fact") ist entscheidend für eine erfolgreiche Lebensführung, was nicht nur gesellschaftliche, sondern nationale Relevanz hat: nur wer erkennt, ist frei und stark, ein "neuer Mensch" amerikanisch-demokratischen Zuschnitts. All dies hängt davon ab, sich der Tatsachen zu versichern als das, was sie für uns sind in einer vergegenwärtigenden Darstellung, die unsere Sprache spricht - die wir als normal empfinden, in der wir also die Tatsachen und uns selbst erkennen und so schon wieder Normalität vollziehen. Dazu bedarf es ästhetischer (bildnerischer) als auch moralischer (bildender) Kompetenz. Doch damit nicht genug, denn die Tatsachen an sich bilden keinen festen Grund der Erkenntnis; sie bleiben sich in ihrer Beziehung zu uns nicht gleich:²⁰⁶

'Every thought we have of a given fact,' Mr James says, 'is, strictly speaking, unique, and only bears resemblance of kind with our other thoughts of the same fact. When the identical fact recurs, we *must* think of it in different relations from those in which it last appeared. And the thought by which we cognize it is the thought of it-in-these-relations, a thought suffused with the consciousness of all that dim context. Often we are ourselves struck at the strange differences in our successive views of the same thing. We wonder how we ever could have opined as we did last month about a certain matter. We have outgrown the possibility of that state of mind, we know not how. From one year to another we see things in new lights. What was unreal has grown real, and what was exciting is insipid. The friends we used to care the world for are shrunken to shadows; the women, once so

²⁰⁶ Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b. Vgl. William James, *The Principles of Psychology*, Cambridge [Massachusetts] und London 1983, S. 227/28.

divine, the stars, the woods, and the waters, how now so dull and common; the young girls that brought an aura of infinity, at present hardly distinguishable existences; the pictures so empty; and as for the books, what was there to find so mysteriously significant in Goethe, or in John Mill so full of weight? Instead of all this, more zestful than ever is the work, the work; and fuller and deeper the import of common duties and of common goods.'

We can safely leave to the reader the implications of this admirable thought.

Howells' ironisches Zutrauen an uns ist hier eher eine Zumutung, denn was ist nun überhaupt noch sicher? Der Umgang mit den Implikationen der Jamesschen Sprache jedenfalls nicht. Wie kann man noch von "identischen Tatsachen" reden, wenn keine Tatsache dem Bewußtsein in ihrer Identität mit sich selbst zugänglich ist? Zur "Identität" der Tatsache dringt das Bewußtsein nach James gar nicht vor; es muß sich auf Ähnlichkeiten verlassen. Ähnlichkeit als solche zu erkennen heißt, sich einer Maske bewußt zu werden, hinter der man Identität zwar vermutet, die aber genauso gut Nichtidentität verschleiern könnte.²⁰⁷ Zudem ist der Erkenntnisprozeß überhaupt bei James kompliziert, denn das Verhältnis, in dem das Bewußtsein zum Gegenstand steht, ist Teil des "Gegenstands-in-Relation", also Teil des Erkenntnisprozesses selbst. Das erkennende Bewußtsein steht vor dem nicht auflösbaren Dilemma, während der Beobachtung des Gegenstands sich selbst beobachten zu müssen.

Howells legt in der Vorbereitung des James-Zitats einen Akzent auf die Vergewisserung ("ascertain") und das Wiedererkennen des Faktischen in James' *Psychology* als Grundvoraussetzung für einen "pittoresken" Stil. Das Zitat selbst dagegen gewinnt den Unterschied "unreal"/"real" weniger aus Tatsachen als aus dem Bewußtseinszustand des Betrachters, der vom Gegenstand der Betrachtung nicht zu trennen ist: "From one year to another we see things in new lights. What was unreal has grown real, and what was

²⁰⁷ "We have been using the word Object. *Something must now be said about the proper use of the term Object in Psychology.* In popular parlance the word object is commonly taken without reference to the act of knowledge, and treated as synonymous with individual subject of existence. [However, the] object of every thought [...] is neither more nor less than all that the thought thinks, exactly as the thought thinks it, however complicated the matter". W. James, *Psychology*, S. 265 und 266; vgl. S. 212 ff., 265 ff., 434 ff., 499 ff. und 913 ff.

exciting is insipid." Hieran anschließend fällt James in eine Litanei auf die Sinnentleerung der Welt, wobei jeder aufgegriffene Gegenstand die Bewegung von "exciting" zu "insipid" durchläuft. Wie steht es dann um die Bewegung von "unreal" zu "real" innerhalb dieses durchgängigen Musters? Das Muster, das mit dem Schritt von "unreal" zu "real" eingeleitet wird, ist aufgrund seiner Insistenz so stark, daß es eben diesen Schritt rückwirkend in sich vereinnahmt. So behauptet sich zum einen der melancholische Blick, für den "real" auf einer Seite steht mit "insipid", "shrunken to shadows", "dull and common [!]", "hardly distinguishable existence[...]" und Bedeutungsverlust schlechthin ("what was there to find so mysteriously significant?"). Andererseits sind die Satzhälften in "What was unreal has grown real, and what was exciting is insipid" nicht nur in Analogie, sondern auch als Spiegelung lesbar. In diesem Fall würde der erste Teilsatz nicht die insistierende Abwärtsbewegung der folgenden Sätze vorwegnehmen, sondern ihr einen zyklischen Austausch voranstellen. Die unbedeutenden Tatsachen sind "real" und bedeutend geworden, während das, was früher aufregend war, seine Realität verloren hat und entrückt ist. Die Aufwärtsbewegung im ersten Teilsatz verbände sich dann mit der Abwärtsbewegung im zweiten zu einer zyklischen Vertauschung der Werte. Der Zusammenhang spricht für die zweite Lesart: Howells ist "Realist", und James bezeichnet an anderer Stelle in seiner *Psychology* das Reale als das, was für uns von Bedeutung ist²⁰⁸. James' melancholisches Zwischenspiel wäre dann aber selbst völlig bedeutungslos. Für reinen Spott ist es nicht leicht genug: es vergehen Freundschaft und Liebe, Natur und Kunst entleeren sich, Weisheit verstummt. Die Ambivalenz bleibt in James' melancholischem Ton erhalten, der dem Austausch der Werte das Triumphierende nimmt. Der Weg von "unreal"

²⁰⁸ "In the relative sense, then, the sense in which we contrast reality with simple unreality, and in which one thing is said to have more reality than another, and to be more believed, reality means simply relation to our emotional and active life. This is the only sense which the word ever has in the mouths of practical men." W. James, *Psychology*, S. 924.

zu "real" ist zumindest *auch* ein Abstieg.²⁰⁹ James bleibt am Grund der melancholischen Bewegung; er bietet nicht den Ausblick auf neue Höhen, sondern eröffnet auf dem Boden des Gewöhnlichen einen Weg aus der Erstarrung in Untätigkeit, die die eigentliche Versuchung des Melancholikers ist. Über das Gewöhnliche kommt man nicht hinaus, aber das Gewöhnliche selbst erhält eine neue Bedeutung: "Instead of all this, more zestful than ever is the work, the work; and fuller and deeper the import of common duties and of common goods". Mit der Wiederholung von "common" besteht James auf einem Schlüsselwort der amerikanischen Demokratie und des amerikanischen Realismus, das er vorher und diesmal eindeutig am Ende der Abwärtsbewegung verortet hat: "the women, once so divine, the stars, the woods, and the waters, how now so dull and common". Das Insistieren auf dem Wort "common" schafft eine Brücke zwischen dem Gewöhnlichen, dem Gemeinen und dem Gemeinsamen. Auch "the work" wird in der Wiederholung und Abtrennung vom Folgenden ein stark aufgeladener Begriff, obwohl Tätigkeit als Gegengift gegen Melancholie ganz innerhalb der Tradition bleibt. "The work" muß eine Arbeit sein, die jedem ansteht und die nach dem Abstieg ins Gemeine und Gewöhnliche auch nur dort bewältigt werden kann.

In dem langen James-Zitat zeichnet sich eine Möglichkeit ab, die Vergewisserung des Faktischen und deren bildnerische und bildende Vermittlung im "pittoresken" literarischen Stil stark genug mit Komplexität anzureichern, um Normalität zum Feld der Künste werden zu lassen. Es gibt keinen offenbarenden Blick hinter die Maske des Gewöhnlichen und Gemeinen, wohl aber einen Blick hinter die Masken pompöser künstlerischer Konvention, die den Blick auf das Gewöhnliche und Gemeine verstellen. Realitätsgefühl ist ein vom Beobachter abhängiger Gemütszustand. Dennoch wird das Axiom von der Selbstidentität der Welt nicht aufgegeben. "Tatsachen"

²⁰⁹ Cady beschreibt die "moral vision" des amerikanischen Realismus im späten 19. Jahrhundert als solidarischen Abstieg ins Alltägliche nach den dionysischen Höhenflügen der Romantik. Edwin H. Cady, *The Light of Common Day. Realism in American Fiction*, Bloomington und London 1971, S. 10 f.

bleiben vorausgesetzt als "Tatsachen", obwohl der Beobachter selbst teilhat an dem Beziehungsgeflecht, in das jede dieser Tatsachen vor dem Bewußtsein gehüllt bleibt.²¹⁰ In diesem Geflecht kann es keine nackte Objektivität geben; insofern folgt Howells in seinem Realismus dem Diktum William James': "Knowledge about a thing is knowledge of its relations."²¹¹ Es scheint, daß in dieser säkular-pragmatischen Auratisierung die Gegenstände des Wissens offen bleiben für eine literarisch-fiktionale Annäherung, die sich als realistische verstanden wissen will. Die Aura aus nicht erschöpfend aufzuzählenden Beziehungen, die alles umgibt, ersetzt funktional jene auratische zweite Wirklichkeit hinter oder vielleicht besser über allem, auf die es die Autoren der *romance* abgesehen hatten.²¹² Wo der Betrachter selbst Teil der Aura seines Gegenstandes ist, ersetzt Nähe die Überschau als Modus der Erkenntnis. Nähe ist immer auch Gefahr, und wo nichts sicher ist, wird Normalität zur Aufgabe: "more zestful than ever is the work, the work". Im Strom des individuellen Bewußtseins, in dem Identität immer nur aus Ähnlichkeiten erschlossen werden kann, gibt es *gemeinen* Grund nur in tätiger Auseinandersetzung und gegenseitiger Versicherung: "and fuller and deeper the import of common duties and common goods". Wird das Sehen in der Literatur dieser Zeit nur so wichtig, weil seine Verlässlichkeit in Frage steht? Der Akzent auf dem Austausch mit der Umwelt in sprachlicher Kommunikation²¹³ und Arbeit impliziert den Verlust einer zentralen Perspektive, ein Tasten und Rufen.

²¹⁰ Im Vorwort zur *Psychology* schreibt James: "Psychology, the science of finite minds, assumes as its data (1) *thoughts and feelings*, and (2) *a physical world* in time and space with which they coexist and which (3) *they know*. [...] [Psychology] can go no farther - can go no farther, that is, as a natural science. If she goes farther she becomes metaphysical". Die Analogie zu einem Realismus, der den Schritt ins Romantisch-Idealisierende vermeiden muß, ist augenfällig. W. James, *Psychology*, "Preface", S. 6.

²¹¹ W. James, *Psychology*, S. 250.

²¹² Zum Verhältnis von *romance* und *realism* in der amerikanischen Literatur des späteren 19. Jahrhunderts siehe Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit*, S. 57-72.

²¹³ Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit*, S. 33-45; ders., *Das kulturelle Imaginäre*, S. 250-277; Ickstadt, "Öffentliche Fiktion und bürgerliches Leben" und "Concepts of Society and the Practice of Fiction", beide *passim*; ders., *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert*, S. 15 ff.

Das hieße auch, daß die "weltumspannende Bewegung zu Leben und zu Wahrheit"²¹⁴, an der realistische Literatur in Howells' Verständnis Anteil zu nehmen hätte, Ausdruck dafür ist, daß sich Leben und Wahrheit weit genug entzogen haben, um ein literarisches Wiedereinholen erforderlich zu machen. Wie aus dem James-Zitat hervorgeht, stellt sich dieses Erfordernis nicht nur als überfällige Korrektur einer romantisierenden Geschmacksverirrung innerhalb der amerikanischen literarischen Szene, sondern in Antwort auf aktuelle Einsichten in das Problem der Erkenntnis. James reagiert auf ein Erkenntnisproblem mit einem Aufruf zur Arbeit an Gemeinsamkeit: angezeigt ist "the work" eingedenk des Gewichts "gemeinsamer Pflichten und Güter".

Für das kognitive Verhältnis zwischen Betrachter und Objekt der Betrachtung ist das Verschwinden von Unterschieden in einem Nebel von "hardly distinguishable existences" problematisch. Dagegen begreift James und mit ihm Howells²¹⁵ dasselbe Phänomen im sozialen Verhältnis, also zwischen Mitgliedern einer Gemeinschaft, als Stärke. Auf das Gemeinsame kommt es an, und dies gerade angesichts einer undurchsichtigen gegenseitigen Verstrickung der Gegenstände von Erkenntnis. Das Gemeinsame ist ausgerichtet auf Pflichten (duties) und Werte (goods), also auf bedeutungsvolle und relative, nicht objektive Unterschiede, die konsensual und ohne Rücksicht auf besondere Privilegien gehandhabt werden. Die Bewegung zu Leben und Wahrheit ist dann eine Bewegung zur Reproduktion einer verbindlichen Pragmatik gemeinsamen Unterscheidens. Der Verlust an Unterschieden zwischen den Dingen, so wie sie sind, wird kompensiert, indem solche Unterschiede gepflegt werden, die für das Zusammenleben der Gemeinschaft von Bedeutung sind: diejenigen zwischen Werten und Mängeln, Pflicht und Verantwortungslosigkeit. Die Gemeinschaft erhält sich aus der konsensualen Handhabung dieser Unterschiede.

²¹⁴ Howells, "Editor's Study. November, 1891" (Simpson), S. 342b.

²¹⁵ Howells, "Editor's Study. July, 1888", (Simpson), S. 143-147.

Die ostentative Referenzbehauptung in Howells' literarischem Realismus präsentiert also viel weniger die Welt, wie sie ist, als ihren eigenen Geltungsanspruch in der Gemeinschaft der Lesenden. Im Gestus ist Howells' Realismus deshalb weder berichtend noch erfindend, sondern kommt der rhetorischen Frage nahe: ist das nicht die Welt, wie *wir* sie kennen? Ein so gearteter Realismus hat es weniger darauf abgesehen, das Unerhörte dokumentarisch zu (re)präsentieren, als eine praktikable, verbindliche Form des vorausschauenden Umgangs damit zu etablieren. Das Unerhörte in dem William James-Zitat ist der zu Bewußtsein gekommene Verlust dessen, worauf sich Erkenntnis traditionell gestützt hat: die greifbare, für sich selbst sprechende Identität der Erkenntnisgegenstände. Aus diesem Bewußtsein heraus steht für Howells weniger die Präsentation im Vordergrund, als die Notwendigkeit der Rückversicherung hinsichtlich der Art, wie man mit diesem Verlust umgeht. Der Akzent liegt nicht auf der irreduziblen Präsenz des einzigartigen Objekts oder des subjektiven Erlebnisses. Vielmehr geht es um die Gemeinde/Gemeinschaft als "Werk"²¹⁶, also als Produkt von Arbeit, das nur zwischen denen zustande kommt, die Augen haben zu sehen und Ohren zu hören. Hören und Sehen sind als soziale Tätigkeit aufgefaßt: den Ausgeschlossenen oder sich selbst Ausschließenden sind ein "Geist der Betäubung, Augen, die nicht sehen, und Ohren, die nicht hören, bis zum heutigen Tag"²¹⁷ gegeben. Es kommt also eher auf die Augen und Ohren an als auf das Objekt. Hierin liegt die politische Bedeutung eines Realismus, dem es weniger um die Evokation der Welt als um die Verbindlichkeit der Art und Weise des Weltbezugs geht. Daß ausgerechnet das Normale zum Feld des literarischen Realismus werden kann, ist untrügliches Indiz dafür, daß die realistische Literatur nicht Reportage betreiben und den Lesern sprachlich das vermitteln will, was sie selbst noch nicht mit ihren eigenen Augen gesehen haben. Howells legt

²¹⁶ 1. Kor 9, 1.

²¹⁷ Römer 11, 8.

Zeugnis ab; das vitale Interesse des Zeugen ist die Zustimmung seines Publikums viel mehr als die eigene Wahrhaftigkeit.

III.

Das Gemeinsame als Ziel menschlichen Bemühens ("the work") ist also Problem und Abhilfe in einem: Problem als Störung traditioneller Erkenntnis, Abhilfe als Pragmatik des Umgangs mit diesem Problem. Die beiden Hauptfiguren in *An Imperative Duty* sind jeweils auf ihre Weise mit dem Verwischen des Unterschiedes zwischen personaler Integrität und Umwelt konfrontiert. Rhoda Aldgate faßt die Erkenntnis, daß sie im konventionellen, wenn auch nicht unbedingt im legalen Sinne eine Schwarze ist²¹⁸,

²¹⁸ Die rechtlichen Kriterien waren um 1880 in den Einzelstaaten verschieden. In den Staaten im Süden und Westen der USA, wo Schwarze nach einer festgesetzten Abstammungsarithmetik diskriminiert wurden, war Rhoda ein Grenzfall und wohl eher schon im rechtlichen Sinne weiß. Viele Staaten gaben aber gar keine Definitionen und sprachen in ihren Gesetzen einfach von "negroes", "mulattoes" oder "persons of color". Ein Indiz dafür, im rechtlichen Sinne schwarz zu sein, war der regelmäßige Umgang mit Schwarzen. Rhodas Tante, Mrs. Meredith, erklärt Olney, Rhodas Mutter sei ein "octoroon" gewesen (Howells, *An Imperative Duty*, S. 32); wenn ich die merkwürdige Arithmetik der Diskriminierung nach Hautfarbe nicht durcheinanderbringe, hätte dazu die Mutter aber nicht nur, wie Mrs. Meredith versichert, einen weißen Vater und Großvater, sondern schon einen weißen Urgroßvater haben müssen. Howells läßt die rechtliche Lage unklar. Jedenfalls ist sicher, daß die Heirat von Rhodas Eltern in Louisiana juristisch prekär war, denn Eheschließungen zwischen Schwarzen und Weißen waren dort wie in vielen anderen Staaten ein "infamous crime", belegt mit hohen Freiheits- und Geldstrafen für beide Ehepartner.

In Boston waren Ehen zwischen weißen Männern und schwarzen Frauen erlaubt, aber sehr selten. In seiner 1910 erschienenen, in mehrfacher Hinsicht atemberaubenden Studie *Race Distinctions in American Law*, auf die ich mich hier stütze, gibt Gilbert Thomas Stephenson einen Bostoner Zensus der Jahre 1900-1907 wieder. Die Zahl schwankt zwischen einer und vier Ehen pro Jahr. Ehen zwischen weißen Frauen und schwarzen Männern waren um einiges häufiger: hier schwanken die Zahlen zwischen 19 und 35. Stephenson zitiert dazu Ray Stannard Bakers 1908 erschienene Studie *Following the Colour Line*:

"In the great majority of intermarriages the white women belong to the lower walks of life. They are German, Irish, or other foreign women, respectable but ignorant. [...] the white woman who marries a Negro is speedily declassed: she is ostracised by the white people, and while she finds a certain place among the Negroes, she is not even readily accepted as a Negro. In short, she is cut off from both races. When I was at Xenia, O., I was told of a case of a white man who was arrested for living with a Negro woman. The magistrate compelled him to marry the Negro woman as the worst punishment he could invent. For this reason, although there are no laws in most Northern States against mixed marriages and although the Negro population has been increasing, the number of intermarriages [...] in many cities, as in Boston, [...] is decreasing. It is an unpopular institution."

zurückblickend als eine Auslöschung des Unterschieds zwischen sich und der Welt auf: "[...] I couldn't see anything but myself; the world was filled with me - blotted out with me!"²¹⁹ Diese Auslöschung verläuft subjektivistisch, als kontextvertilgende Expansion eines neugewonnenen, unerträglichen Selbstbildes, das kein jenseits mehr zuläßt, und deshalb eben auch keine Veränderung.

Bei Olney verläuft die Auslöschung in umgekehrter Richtung, als Kontraktion seiner Subjektivität. Die Umwelt unterspült ordnende Differenzen, bis Olney schließlich das Gefühl für den eigenen Standpunkt verliert. Dabei ist die Arbeit, die ihm in der Eröffnungszene von *An Imperative Duty*²²⁰ ansteht, doch gerade die Wiedergewinnung einer Normalität im Wechselspiel von Vertrautheit und Verfremdung, dem sich der junge Spezialist für "nervöse Leiden"²²¹ bei seiner Rückkehr in die Heimatstadt Boston ausgesetzt sieht. Nach einem längeren Europaaufenthalt mit offenem Ende, der aus wirtschaftlichen Gründen frühzeitig abgebrochen werden mußte²²², geht es für Olney ganz wörtlich darum, festen Boden zu gewinnen, auf dem sich eine berufliche Karriere errichten ließe. Olney versucht sich von Boston ein Bild zu machen, in das er seine widerstreitenden Eindrücke integrieren könnte. Als ästhetisch geschulter Beobachter ergibt er sich erst einmal dem Reiz des pittoresken Nebeneinanders schwarzer und weißer Bürgerlichkeit, der durch die verstärkte Einwanderung Schwarzer aus den Südstaaten nach dem

Gilbert Thomas Stephenson, *Race Distinctions in American Law*, New York und London 1910, Nachdruck, The Basic Afro-American Reprint Library. Books on the History, Culture, and Social Environment of Afro-Americans. Selected by Clarence E. Holte from his collection, New York und London 1970, S. 99. Reiches Material zum Thema bietet der Sammelband *Interracialism. Black-White Intermarriage in American History, Literature, and Law*, edited by Werner Sollors, Oxford [usw.] 2000.

²¹⁹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 95.

²²⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 3-8.

²²¹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 10.

²²² Zu Verbindungen zwischen Howells' Roman und dem Börsenkrach von 1873 siehe Jeffery A. Clymer, "Race and the Protocol of American Citizenship in William Dean Howells' *An Imperative Duty*", *American Literary Realism* 30 (1998), S. 31-51.

Bürgerkrieg eine für Olney ungekannte Intensität erreicht hat.

Als Genre, das von "Friktionen" lebt und subtile "Anschläge auf die Sinne" führt, stellt das Pittoreske die Integrität des Betrachters keineswegs in Frage: viel eher bietet dieser "Anschlag", wie Angus Fletcher argumentiert, den Angehörigen der "leisured classes" die Chance einer temporären Suspendierung ihres weltabgewandten Ennui im reizvollen Moment.²²³ Die Kontraste wecken das Selbstgefühl im angeregten Gebrauch der Sinne; aus der Distanz erwächst das Gefühl der eigenen Freiheit, sich zu den "Reibungen" zu stellen, ohne durch irgendeine Notwendigkeit dazu getrieben zu sein.²²⁴ Olney empfindet nicht anders, als man es von einem "europäisierten" Amerikaner hätte erwarten können. Pittoresk betrachtet ist es plausibel, daß Olney sich am Ende des Kapitels ausgerechnet durch den Anblick der schwarzen Bevölkerung Bostons an Italien erinnert fühlt; dort sind es Größe und Verfall, wunderbare Gelassenheit und verheerende Stagnation, hier das "schwarze" und "weiße" Gesicht der amerikanischen Zivilisation, die den pittoresken Reiz ausmachen. Olney gewinnt einen Eindruck von seiner alten und neuen Heimat, der ihn stimuliert, aber noch nicht wirklich erfaßt.²²⁵

Die wenn auch heikle Integration, die Olney am Ende des Kapitels im pittoresken Blick gelingt, ist Resultat einer Anstrengung und Reaktion auf Olneys ersten, verstörenden Eindruck von der ihm fremd gewordenen Heimatstadt. Dieser Eindruck wurde beherrscht vom irischen Proletariat, dessen

²²³ Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca und London 1964, S. 252-261, hier: S. 254 und S. 255.

²²⁴ "The essential psychic kinship of the sublime and picturesque with the main tradition of allegory lies in their moralizing tendency and emotive ambivalence." Fletcher, *Allegory*, S. 267. Vgl. Martin Price, "The Picturesque Moment", in *From Sensibility to Romanticism*, edited by Frederick W. Hilles and Harold Bloom, New York 1965, S. 259-292; Richard S. Moore, "The Politics of Vision: Picturesque America", in ders., *That Cunning Alphabet. Melville's Aesthetics of Nature*, Amsterdam 1982, S. 21-42.

²²⁵ "With their brilliant complexions of lustrous black, or rich café au lait, or creamy white, they gave a vividness to the public spectacle which it would not otherwise have had, and the sight of these negroes in Boston somehow brought back to Olney's homesick heart a sense of Italy, where he had never seen one of their race." Howells, *An Imperative Duty*, S. 8.

Auftreten auf Olney großspurig ("self-assertive") und aggressiv wirkt. Die Dominanz des "proletarischen Typs" erinnert Olney auf demütigende Weise an Liverpool, "the most commonplace of English cities". Daß Boston dazu noch die Grandiosität zur Schau gestellten imperialen Selbstbewußtseins abgeht, macht den Vergleich für den in Europa sensibilisierten Heimkehrer nicht weniger schmerzhaft. Die Iren orientieren sich - anders als die Schwarzen - nicht an einer Nachahmung der weißen Gesellschaftswelt innerhalb ihrer eigenen Sphäre, sondern erkunden die Grenzen ihrer persönlichen Freiräume im Bereich eines öffentlichen Raumes, den sie von vornherein als allgemein zugänglich verstehen. Sie beanspruchen nicht nur einen Teil des kulturellen "common ground", sondern betrachten ihn im ganzen als Feld möglicher Einflußnahme.²²⁶ Der "Boston Common", dem öffentlichen Ort schlechthin, haben sie bereits einen anderen Charakter oktroyiert:

He could only conjecture an approach from all directions to a common type among those who work with their hands for a living; what he had seen in Liverpool and now saw in Boston was not the English type or the American type, but the proletarian type. He noticed it especially in the women, and more especially in the young girls, as he met them in the street after their day's work was done, and on the first Sunday afternoon following his arrival, as he saw them on the Common. By far the greater part of those listening to the brass band which was then beginning to vex the ghost of our poor old Puritan Sabbath there, were given away by their accent for those primary and secondary Irish who abound with us.²²⁷

Gerade angesichts der selbstbewußten jungen Arbeiterinnen stellt sich für Olney die Frage nach dem Erfolg amerikanischer Kulturalisierung und Kultivierung. Denn trotz der Spuren harter Arbeit tragen die Frauen in Olneys Augen das Versprechen zukünftiger *délicatesse* in sich:

the young girls were thin and crooked, with pale, pasty complexions, and an effect of physical delicacy from their hard work and hard conditions, which might later be physical refinement. They [...] seemed fond of wearing red jerseys, which accented every fact of their anatomy. Looking at them scientifically, Olney thought that if they survived to be mothers they might give us, with better conditions, a race as hale and handsome as the elder American race; but the transition from the

²²⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 3-5.

²²⁷ Howells, *An Imperative Duty*, S. 4.

Old World to the New, as represented in them, was painful. [...] he found their bearing apt to be aggressive, as if from a wish to ascertain the full limits of their social freedom [...].²²⁸

Die amerikanische Kultur - mit Olneys gesehen -, wird sich daran zu bewähren haben, ob es ihr gelingt, diese Zwischenwesen in amerikanische Mütter zu verwandeln.²²⁹

Was Olney also zunächst vorfindet, ist nicht die alte Hauptstadt des puritanischen Amerika, sondern die schäbige und öde ("mean and dull") Kopie der gewöhnlichsten aller englischen Städte, beherrscht von einem universellen proletarischen Typus, der nationale Unterschiede vergessen macht. Olney fehlen Kontraste, an denen er sich orientieren könnte. Stattdessen sieht er sich konfrontiert mit einem universellen Menschentypus, der ihn zu Vereinnahmungen droht. Selbst "the real republican manner", die den Umgang der Bostoner miteinander bestimmt, hat sich für Olney nach seinem Aufenthalt in Europa zum Ausdruck eines historischen Erbes relativiert und damit auch einen Teil ihres spezifisch amerikanischen Charmes eingebüßt.²³⁰ Das Verschwimmen der Unterschiede zwischen alter und neuer Welt, Immigrant und Rückkehrer, Hautfarbe und Klassenzugehörigkeit, höflicher Form und nacktem Interesse, Individualität und universellem Typus, Selbstgenügsamkeit und Masse kommt in einer Szene zum Höhepunkt, wo mit der Distanz auch Olneys Selbstgefühl für kurze Zeit zusammenbricht. Der Verlust an Kontrasten, die Orientierung ermöglichen, und der Verlust der Distanz, die Selbstgefühl als ein Gefühl der überschauenden Kontrolle über ein gefälliges Ganzes gewährleistet, lassen Olneys Hoffnung auf ein Verhältnis zur Heimat zwischen ästhetischem Wohlgefallen und aktiver Wiedereingliederung in die "bessere Gesellschaft" in überfallartigem Ekel zusammenbrechen. Anlaß hierfür ist ein einsames Abendessen im Restaurant des Hotels, in das sich Olney fürs erste

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Zu Vorstellungen von Rasse, Klasse und Nationalität in ihrem schillernden Verhältnis zur "weißen" Hautfarbe als zentralem Bezugspunkt amerikanischer Identität siehe Clymer, "Race and the Protocol of American Citizenship in William Dean Howells' *An Imperative Duty*", passim.

²³⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 4/5.

eingemietet hat. Diese so alltägliche wie heikle Situation balanciert ohnehin auf der deutlichen, aber sehr dünn gezogenen Grenze zwischen der Hinfälligkeit des Fleisches und dem ewigen Wert der Zivilisation. Das unübersehbare Gekreisel zweier auf seinem Tisch aufgestellter ingenieüser Apparate zur Vertreibung von Fliegen ruft Olney die Durchlässigkeit dieser Grenze ins Bewußtsein. Der irische Kellner, dessen Körperlichkeit sich fühlbar in Olneys Essen mischt, muß dem Heimkehrer in seinem handgreiflichen Geschäftseifer vorkommen wie ein zeitgemäßerer Doppelgänger im unschönen Kampf um den Lebensunterhalt; selbst Olneys Wünsche weiß der Kellner vorwegzunehmen:

[The Irish waiters] could not hide their eagerness for fees, and they took an interest in his well-being so openly mercenary that he could scarcely enjoy his meals. With two of those four-winged whirligigs revolving on the table before him to scare away the flies, and working him up to such a vertigo that he thought he must swoon into his soup, Olney was uncomfortably aware of the Irish waiter standing so close behind his chair that his stomach bulged against it, and he felt his breath coming and going on the bald spot on his crown. He could not put out his hand to take up a bit of bread without having a hairy paw thrust forward to anticipate his want; and he knew that his waiter considered each service of the kind worth a good deal extra, and expected to be remembered for it in our silver coinage, whose unique ugliness struck Olney afresh.²³¹

Die Auslöschung von klaren Unterschieden provoziert körperlichen Ekel; das Äußerliche schwimmt ineinander und unterspült das Selbstgefühl. Olneys Ekel nimmt Rhodas oben benanntes Gefühl der Auslöschung zwischen Ich und Welt unter umgekehrten Vorzeichen vorweg. Wo Rhodas neugewonnenes Selbstbild sich ausdehnt auf alles um sie herum und jedes zeitliche oder örtliche jenseits in sich aufnimmt, zieht sich für Olney die Welt um ihn herum zusammen. Olney wird zum Zentrum einer Kontraktion, wo das Eigene im Fremden ausgelöscht zu werden droht: er wird vereinnahmt von dem irischen Kellner, dessen Hand seine Wünsche vorwegnimmt, dessen Atem er fühlt und dessen Fleisch er noch durch den trennenden Stuhl hindurch am eigenen Körper spürt. Dabei verändert sich Olneys Wahrnehmung. Die Apparate zum Vertreiben der Fliegen, die augenfällig die Grenze zwischen Nahrung und Exkrement,

²³¹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 5.

zwischen nacktem Leben und Zivilisation umspielen, rufen bei Olney Schwindel hervor. Der Distanzverlust in der Bedrängung geht einher mit einer intensivierten Wahrnehmung, die sich selbst verbildlicht sieht als hektisches Gekreisel, das jenseits einer hilflosen Geste der Abwehr weder Ziel noch Vermittlung kennt. Bei Rhoda wird die Welt zum Abbild einer neuen, entsetzlichen Selbsterkenntnis. Hier, wenn auch banaler, wird eine ästhetisierende Form der Wahrnehmung einer Bewegung als solcher nur um und für sich selbst zum Symptom eines Verlustes von Selbstsicherheit.²³²

Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen Rhodas und Olneys Erfahrung einer sinnzerstörenden Distanzverteilung. Olneys Einschluß in eine auf der Stelle tretende Wahrnehmung ist an einen schockartigen, also zumindest in dieser Intensität flüchtigen Orientierungsverlust gebunden; Rhoda dagegen bleibt noch in ihrem alles verschlingenden Selbstbild gefangen, nachdem sie den Schock bereits in Normalität überführt hat; sie ist orientiert und trotzdem ohne Richtung. Denn der Erzähler differenziert bei Rhoda zwischen dem Moment des Schocks und dem normalisierenden Schritt vom Schock zur Erkenntnis. Der Schock selbst steht in einer eigenen Zeit außerhalb einer vertrauten Gegenwart, die in einem Kontinuum zwischen Vergangenheit und Zukunft gehalten ist:

The girl sobbed on and on, and the woman repeated the same things over and over, a babble of words in which there was no comfort, no help, but which sufficed to tide them both over from the past which had dropped into chaos behind them to a new present in which they must try to gain a footing once more.²³³

Rhoda ist gefangen im Schock zwischen verlorener und noch zu gewinnender Gegenwart; es geht für sie darum, Zeit zu gewinnen wie ein Schiffbrüchiger das Land. Sie schwimmt zwischen einer Vergangenheit, die schon ins Chaos gefallen

²³² Trotzdem bedeutet diese Form ästhetischer Betrachtung eine echte Befreiung. In seiner Funktion besehen ist der Apparat widerwärtig und von kläglicher Wirkung. Die Konzentration auf das Gekreisel läßt davon absehen, in einem kleinen, geschenkten Rausch. Allerdings kann man davon ausgehen, daß solche Alltagsräusche *en miniature* Howells' Vorstellung von einer angemessenen ästhetischen Betrachtung nicht genügt haben werden. Olney muß also noch lernen.

²³³ Howells, *An Imperative Duty*, S. 53.

ist, also keine zeitliche Kontinuität und damit auch keine sinnvolle Gegenwart mehr gewährleistet, und einer neuen Gegenwart, auf der sie erst Fuß faßt, sobald sie sie zurückblickend als Resultat einer Entwicklung aus der Vergangenheit begreifen kann. Der Erzähler beschreibt präzise den Moment des Verstehens gegenüber dem Moment des Schocks als einen Wiedereintritt in zeitliche Kontinuität:

the girl had somehow realized the whole affair [...]. [...] *All at once*, some vital interest precipitates the latent electricity of the cloudy mass in a flash that illumines the world with a shadowless brilliancy and shows everything in its very form and meaning. *Then* the witness perceives that somehow from the beginning he had understood all this before, and every influence and circumstance had tended to the significance revealed.²³⁴

Rhoda führt die unzeitliche Stasis des Schocks hinüber in eine neue Kontinuität, in der bisher anders gedeutete oder vielleicht gar verschüttete Erinnerungsstücke eingelöst sind als bruchstückhafte Prophezeiungen der eben gewonnenen Erkenntnis. Erst damit gilt, "[she] had somehow realized the whole affair". Erst damit gewinnt sie auch die Aussicht auf das, was ihr in der Zukunft möglich sein könnte, und kann so Rückschlüsse auf gegenwärtig angemessenes Handeln ziehen. Der radikale Ausbruch des Neuen ist also genau dann in Realität überführt, wenn er als Hervorbrechen des bis dahin ungeahnten Latenten begriffen werden kann. Dann wird das Neue normal: es erscheint in seiner Verflechtung mit dem Gewöhnlichen, ja ist von ihm überhaupt nicht mehr zu trennen. Die Normalisierung führt das Neue hinüber in den Bereich der Kausalität, und damit in den Bereich begründbaren Handelns.

Hier liegt nun aber Rhodas spezifisches Problem als Schwarze: die gelungene Normalisierung ihres Schocks ist total. Der neugewonnene Horizont einer Schwarzen ist dicht geschlossen. Ihre Zukunft ist nicht das Feld möglicher Projektionen aus der Gegenwart heraus in sinnvoller Kontinuität zur Vergangenheit, sondern ein undurchdringlicher Spiegel, der Rhoda den Anblick ihrer schwarzen,

²³⁴ Howells, *An Imperative Duty*, S. 53 und 54; Hervorhebungen nicht im Original.

maskenhaften Identität zurückwirft, wohin sie sich auch wendet: "the world was [...] blotted out with me."²³⁵ Was Rekontextualisierung aus dem starren Moment heraus hätte sein sollen, ist die endgültige Löschung von Kontextualität. Ab jetzt gibt es nur noch Text, und zwar den tragischen schwarzer Rollenakzeptanz. Dieser Text gilt, so meint zumindest James Baldwin, noch in unserer Zeit: "the heart of the matter [/] is here [...]. You were born where you were born and faced the future that you faced because you were black and *for no other reason*. The limits of your ambition were, thus, expected to be set for ever."²³⁶ Für Rhoda ist es die ihr übergestülpte Maske einer Schwarzen, die sie in eine totale Kongruenz zwischen Selbstbild und Weltbild setzt. In allem, was auf sie zukommt, erkennt sie nur sich selbst, denn als Schwarze ist ihre Beziehung zu ihrer amerikanischen Umwelt ein für allemal geregelt.

Olney dagegen findet im Anblick der schwarzen Bevölkerung Bostons Trost. Das Bild, das er sich von den Schwarzen macht, evoziert in ihm ein zweifach verlorenes Arkadien: das Amerika sowie das Italien seiner Erinnerung.²³⁷ Entlang des Klischees drolliger Eigenartigkeit konstruiert er sich eine schwarze Bürgerlichkeit, die einen interessanten, aber harmlosen Kontrast zur Welt der Weißen bietet. Die schwarzen Bediensteten sind nicht "self-assertive" und "aggressive" wie die irischen Proletarier, sondern "alert and aloof". Sie bleiben in ihrer Sphäre. Gerade weil sie an ihrem Platz bleiben, hält sich der ästhetisch interessante Kontrast zur "weißen" Welt. Und gerade weil sie auf ihre Weise den Idealen der weißen Gesellschaft nacheifern, ist der formale Zusammenhang, das Gesellschaftsbild, nie in Frage gestellt. Das potentielle Umschlagen des Gegensatzes in einen unmittelbaren Konflikt zwischen Schwarz und Weiß kann nicht in Olneys Bild miteingehen, denn im

²³⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 95.

²³⁶ James Baldwin, *The Fire Next Time*, Middlesex 1970 [1963], S. 15/16.

²³⁷ Howells, *An Imperative Duty*, S. 5-8.

Konfliktfall droht die Auslöschung des anregenden Kontrastes entweder zugunsten des einen oder des anderen Pols, oder, um im Bilde zu bleiben, durch Vergrauung. Beides ließe die ästhetische Distanz, aus der Olney seine Sicherheit zu gewinnen sucht, zusammenbrechen. Im Ekel, der Olney überkommt, als er von dem irischen Kellner osmotisch in den Stoffwechsel des "proletarischen Typs" vereinnahmt wird - er fühlt dessen Bauch noch durch die trennende Stuhllehne, spürt den Atem auf seiner Kopfhaut, empfindet die behaarte Hand als Prothese seiner leisesten Appetitregungen - sehnt Olney sich zurück in ein arkadisches Amerika seiner Vorstellung, wo das schwierige, konfliktgeladene Gemenge aus Hautfarbe, ethnischer Zugehörigkeit, Klasse und amerikanischer Identität reizvoll verhüllt bleibt in der dekorativen Erscheinung und dem taktvollen Betragen des schwarzen Dieners mit der weißen Weste.²³⁸

Olney erobert sich in seinem Wohlgefallen am Szenario schwarzer Bürgerlichkeit heimatlichen Boden zurück. Das eigenartige Zusammenleben von Schwarzen und Weißen hebt Amerika deutlich von Europa ab: unter Olneys pittoreskem Blick wird es zum heimeligen Lokalkolorit. Gleichzeitig mildert dieser Blick den Bruch des Übergangs aus der Sorglosigkeit des europäischen Exils, wo Olney sich ästhetischem Genuß frei von patriotischem Verantwortungsgefühl oder wirtschaftlichem Druck hingeben konnte. Trotzdem wird schon im unmittelbaren Anlaß der Entstehung des Bildes sein Konstruktionsprinzip in Zweifel gezogen: die irischen Proletarier sprengen als "Universaltypus" den Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, auf den Olney seinen Versuch der Rekonstruktion eines vertrauten Amerikabildes gründet.

²³⁸ "[The Irish Waiters] had a kind of short sack of alpaca, which did not support one's love of gentility like the conventional dress-code of the world-wide waiter, or cheer one's heart like the white linen jacket and apron of the negro waiter. [...] [Olney] would not have been ready to say that one of the negro waiters, whom he wished they had at his hotel, would not have been just as greedy of money; but he would have clothed his greed in such a smiling courtesy and such a childish simpleheartedness that it would have been graceful and winning. He would have used tact in his administrations [...]" Howells, *An Imperative Duty*, S. 5.

Die Iren drängen sich in Olneys Bewußtsein als ein neuer Faktor, an dem sein Spiel der Kontraste sich leerläuft. Sie geben unverblümt einen falschen Ton an - den mobiler Lohnarbeitskraft, in dessen durchdringender Schwingung Olney alles gleich zu werden droht. In ihrer Eindeutigkeit machen die Iren ihre Umgebung zweideutig: alles andere scheint auch zu sein, was sie sind. An ihrem Anblick verschmelzen Olneys eigene Rückkehr, die unvermutet hohe Zahl europäischer Einwanderer und die starke Zuwanderung von Schwarzen aus dem Süden²³⁹ zu einem Phänomen, das Olney umfaßt, ohne daß er genau wüßte, wo er steht. Howells konstruiert in der Eröffnungsszene diesen Konflikt nicht etwa so, daß er Olneys Sehnsucht nach ästhetischer Integration im pittoresken, nuancenverliebten Blick die moderne, objektive Kraft des Ökonomischen in Gestalt der irischen Einwanderer entgegensetzte. Die Iren werden sorgfältig nur in ihrer Wirkung auf Olney beschrieben; sie sind, um an William James anzuknüpfen, "Objekt in Relation"²⁴⁰ zu Olney. Das heißt auch wieder nicht, daß Olney sich ihre fordernde Präsenz nur einbildete: Olney wird als aufmerksamer und oft auch kühler und selbstkritischer Beobachter in die Erzählung eingeführt. In Abwechslung von erlebter Rede und auktorialem Erzählen werden Olneys visuelle Eindrücke und seine Versuche, diese zu einem Gesamteindruck seiner alten und neuen amerikanischen Heimat zu integrieren, auf eine Weise geschildert, die keinen Anlaß dazu gibt, Olney als einem Phantasten zu mißtrauen. Andererseits erfährt man genug über Olney, um zu merken, daß sich in seinem Eindruck von den Iren ebenso wie in seiner Konstruktion schwarzer Bürgerlichkeit seine eigene Lage widerspiegelt. Der unvorhergesehene Übergang vom reisenden und studierenden Privatier zum seßhaften

²³⁹ "It seemed to him that they had increased since he was last in Boston beyond the ratio of nature; and the hotel clerk afterward told him there had been that summer an unusual influx of negroes from the South." Howells, *An Imperative Duty*, S. 6.

²⁴⁰ "When the identical fact recurs, we *must* think of it in different relations from those in which it last appeared. And the thought by which we cognize it is the thought of it-in-these-relations, a thought suffused with the consciousness of all that dim context." W. James, *Psychology*, S. 227. Vgl. Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b.

Arzt, der um seine Klientel kämpfen muß, korrespondiert mit Olneys verstörter Faszination am universellen "proletarischen Typus" ebenso, wie aus der Genugtuung, die er in Betrachtung der schwarzen Bevölkerung Bostons gewinnt, seine Sehnsucht nach einem idyllischen nirgendwo namens "Amerika" spricht, das er einfach betrachten könnte, ohne darin etwas besonderes sein zu müssen. Ein Detail wie die intensiviert Wahrnehmung des Apparats zur Vertreibung der Fliegen in einer Art ästhetischen Schwindels, der wie abwehrend nur um sich selbst kreist und sinnvolle Vermittlung blockiert, ist nicht weniger Symptom von Olneys Krise, als die Verharmlosung konflikthafter Gegensätze im pittoresken Blick.

Neben dieser Frage angemessener ästhetischer Betrachtung etabliert Howells auf den ersten Seiten seines Romans drei zentrale Themen der amerikanischen Demokratie zum Ende des 19. Jahrhunderts: das Problem schwarzer und weißer Bürgerlichkeit nach dem Krieg, die wachsende Einwanderung sowie die privaten und gesellschaftlichen Umbrüche zu Zeiten kapitalistischer Expansion, in denen sich ein neues, städtisches Proletariat herausbildet.²⁴¹ Diese Themen bestimmen die Szenerie von Boston, so wie sie in Olneys Blick aufgeschlagen wird. Daß dieser Blick nur ein ausschnitthafter sein kann, wird unterstrichen durch die Eingriffe des Erzählers, der allerdings nicht mehr beisteuert als das nötigste Hintergrundwissen über den Protagonisten und vereinzelte Ergänzungen zu dessen Eindrücken. Weil wir gleichzeitig mit der Entfaltung der Szene etwas über Olneys Lage als Heimkehrer auf der Suche nach gesichertem Lebensunterhalt erfahren, erkennen wir auch, wie Olney sich selbst in dem Bild von Boston spiegelt; der ästhetisierende Blick auf die Schwarzen, die Sehnsucht nach einem pittoresken Heimatbild stehen dem Blick auf die herausfordernden Iren gegenüber, die das ästhetische Spiel der Kontraste mit der Sorge um wirtschaftliches Wohlergehen untergraben. Das Problem des

²⁴¹ Zum Gilded Age in seiner Bedeutung für die Autorengeneration um Howells siehe Cady, *The Road to Realism*, S. 175-182.

"Atavismus" im Sinne einer durch "Rassenzugehörigkeit" bedingten Vererbung von Eigenschaften und Weitergabe von Pflichten, an dem sich Howells' Erzählung entfaltet, wird so angebunden an die psychische Befindlichkeit des Protagonisten. Damit ist es von vornherein in seiner Objektivität in Frage gestellt. Schon die Trennlinien zwischen den einzelnen "Rassen" ist von Anfang an verwischt: geht es nun um Schwarze gegenüber Weißen, um Iren und Schwarze gegenüber Angloamerikanern oder um Schwarze und Angloamerikaner gegenüber den "keltischen" Iren? Trotz der objektiven Zweifelhaftigkeit ist der Atavismus aber ein "reales" Problem für Olney: aus ihm entsteht ein Konflikt, in dem er sich bewähren muß.²⁴² Das Buch unterwirft Olney einem Bildungsprozeß. Dabei verliert er sein pittoreskes Arkadien und gewinnt stattdessen Amerika - als Exilant.

IV.

Mit der Moralisierung des pittoresken Blicks gibt Howells seinem Protagonisten eine Bildungsgeschichte vor, die in gewissem Sinne die Bildungsgeschichte eines Stranges der amerikanischen Künste im 19. Jahrhundert nachzeichnet: den Weg vom bloß Pittoresken mit zweifelhaftem moralischen Wert zur Schaffung eines genuin amerikanischen "moral picturesque":

Picturesqueness was the capacity of landscape to stimulate mental play [...]. [...] But for a complex of reasons, the picturesque resisted convincing relation to the good. [...] The primary effect of the picturesque was 'interest,' and, to enjoy this dispassionate state, one had only to cultivate a rich store of ideas and be passively receptive [...].²⁴³

Dem amerikanischen "moral picturesque" dagegen gehe es, fährt Richard Moore fort, um die Gewinnung eines "neutralen Bodens" jenseits des konventionell Schönen und diesseits des Erhabenen. Es geht, wenn man so will, um den

²⁴² In der Konfrontation einer vermeintlich naturwissenschaftlichen, also objektiven Determination mit moralischen Fragen und der Freiheit des Individuums zur "Selbstschöpfung" ist der "Atavismus" ein typisches Problem der Moderne.

²⁴³ Moore, "The Politics of Vision", S. 23, 25 und 21-42 passim.

Garten zwischen Metropole und Wildnis, um eine Normalität also zwischen den Extremen.²⁴⁴

Wie Howells' in seiner Rezension zu William James' *Psychology*²⁴⁵ deutlich macht, geht es ihm um eine Sprache, die das Pittoreske als literarische Technik lebhafter Beschreibung mit dem Moralischen als relationaler Aura um das Beschriebene verbindet: dies wäre Howells' Version des "moral picturesque".²⁴⁶ Warum sollte diese Sprache nun

²⁴⁴ Daß das Pittoreske als ästhetische Kategorie für die amerikanischen Realisten von entscheidender, wenn auch für sie spezifischer Bedeutung war, belegt eine Äußerung Henry James' zu Flauberts *Salammbô* in einem Artikel aus dem Jahr 1876: "There are passages in it in which the literary expression of that refined, and subtilized, and erudite sense of the picturesque which recent years have brought to such a development seems to have reached its highest level". Das Pittoreske ist hier eine Frage der Technik, die sich an der Genauigkeit und Plastizität literarischer Beschreibung entscheidet. Diese für das Projekt des Realismus unerläßliche Fähigkeit wird frivol, wenn sie nur um der bloßen Bildhaftigkeit willen zum Einsatz kommt: "the attentive reader receives an indefinable impression of perverted ingenuity and wasted power. The sense of the picturesque has somehow killed the spiritual sense; the [/] moral side of the work is dry and thin". Henry James, "French Writers", in ders., *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, the Prefaces to the New York Edition*, The Library of America, New York 1984, S. 1-899, hier: S. 176, 181/82. Angus Fletcher verfolgt historisch in seiner Studie zur Allegorie den besonderen Reiz des Pittoresken und stellt mit treffsicherer Wortwahl fest: "The picturesque scene is meant to titillate, not excite naturally by a promise of movement and climactic pleasure." Fletcher, *Allegory*, S. 260.

²⁴⁵ Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 323-325a.

²⁴⁶ In einem Vortragsmanuskript aus dem Jahr 1899 richtet Howells die nahezu unerschöpfliche relationale Aura auf die eine, richtige Perspektive zu: "The old superstition of a dramatic situation as the supreme representation of life must be discarded, and the novelist must endeavor to give exactly the effect of life. [...] I can never do it, for I was bred in a false school whose trammels I have never been quite able to burst; but the novelist who begins where I leave off [...] will not reject anything because he cannot make it picturesque or dramatic, but he will feel the beauty of truth so intimately, and will value it so supremely that he will seek the effect of that solely. [...] He will try to give that general resemblance which can come only from the most devoted fidelity to particulars. As it is now the representation of life in novels, even the most conscientious in its details is warped and distorted by the novelist's anxiety to produce an image that is startling and impressive, as well as true. But if he can once conceive the notion of letting the reader's imagination take care of these things; if he can convince himself that his own affair is to arrange a correct perspective in which all things shall appear in their very proportion and relation, he will have mastered the secret of repose, which is the soul of beauty in all its forms." Dem Inventarisieren und Kartographieren, das er als bloßes "mapping" der Realität einige Jahre zuvor noch zurückgewiesen hatte, kommt Howells hier sehr nahe. Letztlich ist es die richtig gewählte und konsequent beibehaltene Perspektive, die den "effect of life" garantiert. Howells ist in *An Imperative Duty* experimentierfreudiger als in dem hier zitierten Vortrag; im fiktionalen Text ist gerade die Fähigkeit, Perspektiven zu wechseln und Standpunkte zu verschieben, von entscheidender Bedeutung. William Dean Howells, "Novel-Writing and Novel-Reading. An Impersonal Explanation", in *Howells and James: A*

ausgerechnet die der literarischen Fiktionalität sein? Auch hier findet sich der Anhaltspunkt bei William James, der seinen Schritt weg von der Identität des nackten Objekts hin zum riskanten Spiel der Ähnlichkeiten mit einer Sprachkritik begleitet:

Here, again, language works against the perception of the truth. We name our thoughts simply, each after its thing, as if each knew its own thing and nothing else. What each really knows is clearly the thing it is named for, with dimly perhaps a thousand other things. *It ought to be named after all of them, but it never is.*²⁴⁷

Hier ist ein Aufbrechen der Denotation zugunsten der Konnotation gefordert, also etwas, aus dem poetische Sprache oft genug legitimiert wird. Für William James steht die Solidität des Namens im Gegensatz zum Fluß des Bewußtseins, dem "free water of consciousness"²⁴⁸. Entscheidend ist, daß die denotative Sprache selbst als Schein begriffen wird, was auch konsequent ist in einer Weltanschauung, für die Identität der Grenzwert aufscheinender Ähnlichkeiten in einem immer neuen Gewebe aus Relationen ist²⁴⁹. Fiktionale und kognitive Sprache bewegen sich also auf derselben Ebene, nicht länger durch die Kluft zwischen Schein und Sein getrennt. Wenn dazu noch die Frage der Moralität des literarischen Kunstwerks eine der angemessenen Repräsentation der Objekte-in-Relationen²⁵⁰ ist, läge ein spezifisches Betätigungsfeld fiktionaler Sprache darin, dem Schein der Stasis und Isolation, den kognitive Sprache aufwirft, etwas entgegenzusetzen. Nicht die Identität des Namens mit dem benannten

Double Billing, edited by William M. Gibson [u.a.], New York 1958, S. 7-24, hier: S. 21.

²⁴⁷ W. James, *Psychology*, S. 234, Hervorhebung nicht im Original.

²⁴⁸ W. James, *Psychology*, S. 246; vgl. S. 271, wo James von sprachlich vermittelter Bedeutung spricht als "overtone, or halo, or fringe of the word, as spoken in that sentence". Zu den Implikationen dieser Sprachkritik in ihrer pragmatistischen Eigenart siehe Richard Poirier, "The Reinstatement of the Vague", in ders., *Poetry and Pragmatism*, Cambridge [Massachusetts] 1992, S. 129-168.

²⁴⁹ "Equality, or qualitative (as distinguished from numerical) identity, is thus nothing but the extreme degree of likeness. W. James, *Psychology*, S. 502.

²⁵⁰ "[The] fringe, as I use the word [...] is part of the object cognized, - substantive qualities and things appearing to the mind in a fringe of relations. W. James, *Psychology*, S. 249, Fußnote 19; vgl. das James-Zitat bei Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b.

Objekt, sondern die relationale Aura von Wörtern wäre das Metier des Fiktionalen. Da man diese Aura nicht als ganze aussprechen kann - das wäre ein Widerspruch in sich -, bleibt nur, sie zu nutzen, sie also in ihrem Gebrauch sichtbar zu machen, als Quelle der Möglichkeit eben dieses Gebrauchs. Literarisch-fiktionale "Doppelung" der Welt²⁵¹ ist als solche schon Auratisierung des Namens, denn in ihr vollzieht sich sichtbar Übertragbarkeit. Es ist konstitutiv für literarische Fiktionen, daß denselben Wörter im fiktionalen Raum andere semantische Bezüge offenstehen als außerhalb.

Howells gibt dies früh in seinem Roman zu erkennen. Anlässlich von Olneys erstem Krankenbesuch bei Mrs. Meredith wird das Verhältnis von Literatur und Leben zum Gesprächsstoff zwischen dem Arzt und seiner nervlich angeschlagenen Patientin. Olney, so kann man annehmen, wählt diesen Stoff aus professionellen Gründen: zum einen knüpft er damit an die letzte Unterhaltung mit Mrs. Meredith an, die er noch in Florenz führte, und schafft so eine Atmosphäre gegenseitiger Vertrautheit. Zum anderen läßt sich auf die heilsame Wirkung einer Reflexion auf dieses Verhältnis für eine Patientin hoffen, die eher in ihre eigenen Obsessionen verstrickt zu sein scheint als von organischen Leiden geschlagen. Schon in Florenz war Olney aufgefallen, daß Mrs. Meredith dazu neigt, sich in Vorstellungen hineinzusteigern. Damals trieben sie die ethischen Probleme in George Eliot's *Romola*²⁵² um. Mit Olney können wir aus dieser Erinnerung schließen, daß Mrs. Meredith - der es, wie Olney schon nach einer kurzen Untersuchung feststellt, "so viel besser ging, als sie aussah"²⁵³ - die Fähigkeit zur "therapeutischen [Selbst-]Objektivierung"²⁵⁴ fehle. Mrs. Meredith verschließt sich im

²⁵¹ Iser, "Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven", passim, in *Funktionen des Fiktiven*; siehe auch die anderen Beiträge Iser's in diesem Band und ders., *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 18-51.

²⁵² George Eliot, *Romola*, The Clarendon Edition of the Works of George Eliot, edited by Andrew Brown, Oxford [usw.] 1993.

²⁵³ Howells, *An Imperative Duty*, S. 16.

²⁵⁴ Henry B. Wonham beschreibt als "therapeutic objectification" ein intellektuelles Verfahren, das Howells, wie er autobiographisch

Gefühl eines Leides, bei dem nicht einmal sicher ist, ob es ihr eigenes ist oder ein fremdes, mit dem sie sich identifiziert. Ein humorvoller Vergleich mit den Seelenabgründen des Schurken aus *Romola* könnte sie auf heilsame Art veranlassen, entgegen ihrer Gewohnheit die Banalität des Lebens gegenüber der Intensität der Literatur hochzuschätzen. Olneys Versuch, Mrs. Meredith zu einer abwegigen Identifikation einzuladen und so mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, fruchtet allerdings nicht:

He tried to treat the affair lightly, and he added: "I don't see why you shouldn't be on good terms with sleep. You know Tito slept very well, even with a bad conscience."

Mrs. Meredith would not smile with him at the recurrence to their last conversation. She sighed, and gave him a look of tragical appeal. "I sometimes think he had an enviable character."²⁵⁵

Glaubt man Olney und Mrs. Meredith, dann haben beide sehr eigenwillige Erinnerungen an George Eliots Roman. Denn nirgendwo in *Romola* ist hervorgehoben, daß Tito besonders gut schlief. Im Gegenteil: den ganzen Roman über ist Tito rastlos, wenn auch nicht aus schlechtem Gewissen, sondern um Annehmlichkeiten hinterherzujagen oder Unannehmlichkeiten auszuweichen. Am Schluß des Romans hätte sein Schlafverzicht ihm sogar um ein Haar das Leben gerettet, wäre Tito nicht doch noch aus einem unerhörten Zufall heraus seinem rachsüchtigen Ziehvater in die Hände gefallen.

Mrs. Merediths Mißverständnis geht sehr viel tiefer als Olneys eher am Wohl seiner Patientin als an Eliots Roman orientierter Hinweis auf Titos Schlaf. Denn sie versteht Tito als idealtypischen Schurken, der eine eigene Größe daraus gewinnt, daß er sich mit Geschick und auf seinen Vorteil bedacht von den Pflichten gegenüber seinem Ziehvater, seiner Ehefrau und seinem Schwiegervater löst. Mrs. Meredith findet in *Romola* zwei absolut gültige Standards vorgegeben: den des gegen alle Gewissensnot

bezeugt, auf sich selbst anwendete: "in self-defense I learnt to practice a psychological juggle; I came to deal with my own fears as if they were alien". Howells, *Years of My Youth*, zitiert mit Nachweis bei Wonham, "Howells and the Black Body", S. 704.

²⁵⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 16.

gefeiten Schurken und den des unter allen Umständen einzuhaltenden Gebots. Hieraus leitet sie für sich selbst eine tragische Position ab. Sie ist weder Schurke genug, das Gebot absoluter Aufrichtigkeit zu brechen, noch kann sie es einhalten, ohne Rhoda ein unverdientes Leid anzutun. Die mißlingende Identifikation mit dem Drama der Literatur, die Olney als heilsam anvisiert hatte, verstärkt Mrs. Merediths Leid also noch, denn sie läßt sie allein und ohne Vorbild.

Sowohl Olney als auch Mrs. Meredith sind interessierte Leser. Olney nimmt sich Freiheiten mit George Eliots Roman. Dies könnte Mrs. Meredith das Vergnügen bereiten, ihm zu widersprechen, seine Interpretation anzuzweifeln oder zu berichtigen oder einfach Ablenkung zu finden. Im besten Fall verstünde Mrs. Meredith den Verweis auf Tito als Einladung, das Ausmaß ihres tatsächlichen Leidens mit den forcierten Abgründigkeiten historischer Romane zu vergleichen. Ohne Mrs. Merediths Sorgen zu kennen, vertraut Olney darauf, daß seine Patientin sich wie eine Parodie tragischer Ausweglosigkeit in der Komödie des Alltags vorkommen müßte, sobald sie sich bewußt mit einem gewissenlosen Schurken aus der Welt historischer Romane identifiziert. Sein im Detail freier Umgang mit Eliots Roman ist also therapeutisch motiviert. Er zielt auf das Wohlergehen seiner Patientin und auf seinen eigenen Erfolg als Arzt. Der angemessene Umgang mit einem fiktionalen Text bestimmt sich für Olney nach der Situation, in der er stattfindet. Hier ist es das Krankengespräch, bei dem der therapeutische Erfolg darüber entscheidet, was angemessen ist und was nicht.

Mrs. Meredith spielt bei dem Wechselspiel der Perspektiven, das Olney ihr anbietet, aber nicht mit. Sie erkennt in Tito den Erzschurken, der das unbedingte Gebot bricht, sich zu seiner Herkunft zu bekennen und die Pflichten des Sohnes, Schwiegersohnes und Ehemanns auf sich zu nehmen. Daß Tito seinem Ziehvater, den er verleugnet, so ziemlich alles schuldet außer irgendwelchen Pflichten aus Abstammung, um die es in Rhodas Fall und

beim vermeintlichen Problem des Atavismus überhaupt nur gehen kann, läßt Mrs. Meredith in ihrer Lesart unter den Tisch fallen. Mrs. Meredith sieht auch nicht, daß es für sie viel weniger auf Rhodas Pflichten gegenüber ihren Vorfahren oder ihrem zukünftigen Gatten als auf ihre eigenen Pflichten gegenüber Rhoda ankommen sollte. In Howells Roman ist dies ein Indiz für ein viel schwerer wiegendes Mißverständnis. In ihrer romantisierenden Interpretation übersieht Mrs. Meredith die treibende Kraft hinter Titos Verfehlungen: seine letztlich so kleinliche Selbstsucht. Mit der Entscheidung, die nichts ahnende Rhoda mit ihrer Abstammung und irgendwelchen damit verbundenen Pflichten zu konfrontieren, handelt Mrs. Meredith selbstsüchtig, gibt sich aber tragisch als Vollstreckerin einer zwingenden Pflicht. Sie wälzt die Last eines jahrelang gehüteten Geheimnisses in dem Moment auf Rhoda ab, wo ihr selbst die Folgen der Geheimhaltung unangenehm werden. Denn angesichts einer sich anbahnenden Heirat zwischen Rhoda und dem jungen Geistlichen Bloomingdale ist Mrs. Meredith weder bereit, das Risiko, Rhodas Herkunft könnte nach der Eheschließung doch noch bekannt werden, alleine zu tragen, noch Rhoda Klarheit zu verschaffen und ihr dann die Entscheidung zu überlassen, ob sie sich ihrem zukünftigen Gatten offenbaren will oder nicht. Howells läßt Mrs. Meredith gegenüber Olney den entscheidenden Satz aussprechen, der ihre Pflichtversessenheit als Rückzug aus ethischer Verantwortung preisgibt: "I will not be responsible for the future".²⁵⁶

Olney nimmt sich Freiheiten mit George Eliots Roman; Mrs. Meredith liest den Roman falsch, indem sie sich auf die konventionellen Romantisierungen im Text versteift und so den Blick verliert für ein viel wesentlicheres Moment in *Romola*: Eliots Beschäftigung mit der Eigendynamik einer okkasionellen und leichtfertigen Selbstsucht. Olney hält

²⁵⁶ "It is better to die - to kill - than to lie. [...] I will never consent to be a party to any such deceit. I will tell Rhoda, and then she shall tell me what she is going to do, and if she is not going to tell him, I will do it. Yes! I will not be responsible for the future, and I should be [//] responsible if he did not know. In such a case I could not spare her." Howells, *An Imperative Duty*, S. 37/38.

in seiner therapeutischen Interpretation trotz aller Kontextverschiebung zwischen Roman und Alltag, trotz dem humorvollen Heranholen von Romanfiguren ins ernste Krankengespräch und dem spielerischen Hinüberspringen vom Krankenbett ins fiktive Florenz des späten 15. Jahrhunderts gezielt das Wohlwollen gegenüber den Nächsten aufrecht, das George Eliot zur Abwehr der Selbstsucht in *Romola* ins Spiel bringt und zu ihrem Anliegen macht. "Love your way out", heißt es später dann auch in *An Imperative Duty*.²⁵⁷

In vieler Hinsicht ist Howells knapper Text eine Nachschöpfung von Eliots historischem Roman im Ton und Stil des Realismus, so wie Howells ihn propagierte. Einen Eindruck davon könnte ein vergleichendes Lesen von Olneys und Rhodas Gespräch am Ende von *An Imperative Duty* und dem Gespräch zwischen Savanarola und Romola im vierzigsten Kapitel von Eliots Roman geben. In beiden Gesprächen geht es um die Möglichkeit einer gerade unmöglich gewordenen Ehe. Beide Ehen - die eine schon geschlossen, die andere erst ersehnt - werden auf ihre Weise und mit unterschiedlichen Folgen gerettet, aber Olneys geschmeidige, einfühlsame Überredungskunst stellt Savanarolas schicksalschwere Argumentation von den Pflichten, die man sich nicht aussuchen kann, und dem christlichen "Bild des höchsten Opfers, erbracht von der größten Liebe", nach dem der Mensch sein Leben einrichten solle, vom Kopf auf die Füße.²⁵⁸ Um das Gespräch zwischen Olney und Rhoda wird es im folgenden noch gehen; der Vergleich, der hier unterbleibt, wäre geeignet, Howells' schriftstellerische Virtuosität und seinen Humor im Umgang mit *Romola* zu dokumentieren. Trotzdem nimmt Howells Eliots Vorlage ernst; er antwortet ihr mit dem Besten, was er zu bieten hat: mit einem in seinem Sinne realistischen Roman, der zugleich eine Schule realistischen Lesens ist

²⁵⁷ Howells, *An Imperative Duty*, S. 65.

²⁵⁸ Ich beziehe mich hier auf Kapitel XL im zweiten Buch von Eliots *Romola*, "An Arresting Voice", S. 360-367, zitiert von S. 364.

für einen geschätzten, aber eben historischen Roman wie *Romola*.²⁵⁹

Olneys zum Wohle seines "Publikums", also seiner Patientin Mrs. Meredith eingerichtete Adaption Titos ist verwandt mit der Art und Weise, wie Howells die Personenkonstellation und die Themen aus dem historischen Roman *Romola* in seinen realistischen Text übersetzt. Er nimmt sich größtmögliche Freiheiten am Original im Hinblick auf sein amerikanisches Publikum der 1890er Jahre, das seiner Ansicht nach Anspruch hat auf literarischen Realismus, und löst gerade dadurch das Anliegen George Eliots ein, literarisch einen Weg auszuloten zwischen einer Selbstsucht, die sich dadurch rechtfertigt, daß alle anderen es auch so machen, und der blinden Hingabe an ein letztlich unmenschliches Gebot absoluter Pflichterfüllung.

Das Problem des Umgangs mit fiktionalen Texten, das Howells im Krankengespräch zum Thema macht, fällt auf den Roman als solchen zurück. Olney verschreibt die fingierende "Doppelung"²⁶⁰ zum Perspektivenwechsel im Hinblick auf die eigene Situation. Dabei geht es ihm um eine Übersetzungsleistung: die Fähigkeit, sich in verschiedene Kontexte zu übertragen und von verschiedenen Seiten zu betrachten. Der Verweis rechtfertigt sich in Howells Roman schon als solcher, noch vor der thematischen Orientierung an Eliots Vorlage. Howells zielt mit Olney auf die Einsicht, daß Probleme von verschiedenen Warten aus verschieden aussehen können und daß diese Differenz zum Nutzen für die eigene Positionierung oder, wenn man so

²⁵⁹ In seiner "Editor's Study" verteidigt Howells George Eliot und *Romola* gegen Charles Reade, einen ihrer englischen Konkurrenten und Kritiker auf dem Gebiet des historischen Romans: "Romola is a sufficiently dull and tedious book in some respects, as [/] a historical romance must be; but it will always come as a revelation to the reader not wholly taken with the outside of things. It will matter less and less every day whether it is as vivid a picture of the Middle Ages as [Charles Reade's] *The Cloister and the Hearth*, the great thing is that it is true to human nature in all times, and that in Tito Malemma it witnesses to every man the dangers of selfishness and falsehood in the softest and sweetest, and leaves him thrilling with fear and longing for escape from himself. [...] [Its] climax is in the reader's conscience, and not in his fancy or his love of excitement." Howells, "Editor's Study. July, 1887 (Simpson)", S. 88 a/b.

²⁶⁰ Iser, "Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven", passim.

will, für eine bessere Selbstschöpfung erreichen kann. Der Abstand zwischen fiktionaler Figur (Tito) und Betrachter (Mrs. Meredith) soll nicht etwa in Identifikation gelöscht werden; vielmehr käme es darauf an, den Betrachter in der aufgerissenen Kluft an die pure Möglichkeit der Neupositionierung zu erinnern. Nur das Gefühl für den Unterschied, die mißlingende Identifikation, kann die Frage nach dem eigenen Standpunkt aufwerfen. Die literarische Fiktion wird hier zum Thema des Romans, allerdings nicht als bessere, und sei es nur als besser gemachte Welt: das wäre gerade Mrs. Merediths Fehleinschätzung. Der Aufruf an Mrs. Meredith, die eigene Situation mit der Titos aus *Romola* zu kontrastieren, zielt auf einen heilsamen Moment der Befreiung aus Befangenheit. Aus der empfundenen Ambivalenz erwächst das Gefühl der Freiheit, sich neu zu plazieren. Angus Fletcher erkennt hierin eine "moralisierende Tendenz", die die Verwandtschaft des Pittoresken mit dem Erhabenen begründet.²⁶¹ Howells rettet diese "moralisierende Tendenz" in seine Zeit herüber, indem er den erhabenen Bezug auf Transzendenz ersetzt durch sozusagen ebenerdige sprachliche und soziale Relationen, denen ein ziviler Sinn für Humor nachspürt.

Olney empfiehlt seiner Patientin jenen heilsamen Weg, dessen Richtung er selbst in der Eröffnungsszene des Romans eingeschlagen hat. Allerdings sieht er diesen Weg für Mrs. Meredith klarer als für sich selbst. Denn wo er sich aus dem Bild schwarzer und weißer Bürgerlichkeit als distanzierter Betrachter hinausfingerte, bleibt in dem humorvollen Vergleich mit dem Schurken Tito, zu dem Olney Mrs. Meredith einlädt, letztere selbst Teil des Bildes. Sie hätte sich selbst an ihrem Bild erkennen können, was nichts anderes bedeutet, als daß sie sich selbst als Fremde gegenübergestanden wäre. Getragen von Olneys Bemühen, "die Sache leicht zu nehmen"²⁶², hätte Mrs.

²⁶¹ Fletcher greift hier auf Schillers "Über das Erhabene" zurück. Fletcher, *Allegory*, S. 267.

²⁶² Olney, lesen wir, "tried to keep the affair lightly [...]. [...] He could not help smiling at his failure". Mit Rhoda, deren Sache er am

Meredith die Chance gehabt zur "Selbstbeschämung ohne Verdrossenheit" als erster Voraussetzung, "die eigne Enge und Verschrumpftheit hinter sich zu lassen".²⁶³

Diese Formulierungen Nietzsches macht sich Stanley Cavell in seinem Essay zur emersonischen "moralischen Selbstvervollkommnung" zunutze.²⁶⁴ Die Liebe zum Leben als dem noch nicht eingelösten Versprechen der eigenen Möglichkeiten erkennt Cavell bei Nietzsche und Emerson als die Basis von Nächstenliebe und Kultur, verstanden nicht als bestimmter gesellschaftlicher Standard, sondern als Eintritt in eine universelle Menschlichkeit. In der eben besprochenen Szene ist der Humor Vehikel des Eintritts in eine solche Kultur. Wer sich selbst in eine humorvolle Betrachtung miteinschließt, eröffnet sich jenem Gefühl der "Selbstbeschämung ohne Verdrossenheit", das eine Chance bietet zur Selbstvervollkommnung und zum Eintritt in eine echte Menschlichkeit. Die Chance gibt sich im Humor mit dem für einen Schriftsteller wie Howells entscheidenden Vorteil, ohne das Genialitätspathos Nietzsches oder Emersons auszukommen.

Wie wir gesehen haben, beharrt Mrs. Meredith jedoch auf ihrem Verhältnis zur literarischen Fiktion als Überwelt. Dies wird besonders deutlich an der für sie entscheidenden Frage im Gespräch mit Olney:

"Then do you believe there *is* such a [moral] law in *this* world?" Mrs. Meredith demanded, with an intensity that did not flatter Olney he had been light to good purpose.

He could not help smiling at his failure. "I would rather not say till you had got a night's rest."

[...] "Ah, don't laugh!" said Mrs. Meredith. "It isn't a thing to laugh at."²⁶⁵

Mrs. Meredith besteht auf einem Wertgefälle zwischen ihrer Lebenswelt und der fiktionalen Welt von George Eliots Roman: entweder die Literatur ist höhere Wahrheit,

Schluß leichter nimmt, als er es sich jemals hätte vornehmen können, wird Olney schließlich mehr Erfolg haben. Howells, *An Imperative Duty*, S. 16 und S. 93-101, S. 98.

²⁶³ Friedrich Nietzsche, "Schopenhauer als Erzieher", S. 252, in ders., *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Stuttgart 1976, S. 197-299.

²⁶⁴ Stanley Cavell, "Aversive Thinking. Emersonian Representations in Heidegger and Nietzsche", in ders., *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*, The Carus Lectures, 1988, Chicago und London 1990, S. 33-63, hier: S. 52.

²⁶⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 16.

oder sie ist bloßer Trug. Es macht sie nicht glücklicher, daß Olney ihr das Vertrauen in diese Alternative nimmt. Für Olney bleibt die literarische Fiktion *in der Welt*. Nur in diesem vernünftigen Paradox kann sich ein Spiel nichtidentischer Wiederkehr in unterschiedlichen Kontexten entfalten, das demjenigen, der sich darauf einläßt, die Möglichkeit vor Augen führt, verschiedene Standpunkte zu wählen, sich also als freies Wesen zu entwerfen.

Mit Mrs. Meredith und Olney als Trägern verschiedener Haltungen zur literarischen Fiktion ist die Frage nach dem Status des Textes aufgeworfen, in dem diese beiden Figuren aufeinandertreffen. Der szenische Rahmen eines Gesprächs zwischen Arzt und Patient nimmt die Antwort vorweg: realistische Literatur, schreibt Henry Wonham, war für Howells "constructive therapy whose highest function and aspiration was creative resistance to knowledge of the self's vulnerability"²⁶⁶. Mit dem überaus milden Humor, in dem Howells die Szene und den ganzen Roman hält, therapiert er sein Lesepublikum gleich mit: kein Leser wird es Mrs. Meredith zugestehen, besser zu lesen als er selbst. Wenn wir mit Howells und Olney durch eine Komödie gehen, muß die dramatisierende Mrs. Meredith sich wohl verirrt haben; sie ist, wie man heute gern sagt, "im falschen Film".

Dem Gespräch zwischen Olney und Mrs. Meredith, das neben der für den Roman als solchen ernsthaften Reflexion auf den eigenen Status eben auch eine kleine Komödie des Mißverstehens ist, läßt Howells eine Buffo-Szene mit einem begriffsstutzigen irischen Zimmerkellner folgen.²⁶⁷ Wenn nicht bei Mrs. Meredith, so schlägt doch für den Fortgang des Romans selbst Olneys Humorrezept an. Der Kellner wurde als komische Figur schon einige Seiten zuvor eingeführt. Dort hatte er Mrs. Merediths Mahnung, Olney nur zu stören, falls dieser tatsächlich Arzt sei, befolgt, indem er sie ad absurdum führte: er störte Olney, um herauszufinden, ob er Arzt sei, damit er auf dieser Grundlage entscheiden

²⁶⁶ Wonham, "Howells and the Black Body", S. 715.

²⁶⁷ Howells, *An Imperative Duty*, S. 17-19.

könne, ob er ihn denn nun stören dürfe.²⁶⁸ Nach dieser ersten Begegnung geht es jetzt für Olney darum, dem Kellner begreiflich zu machen, daß er ein Rezept zum Apotheker tragen und mit der Medizin zurückkehren soll. Das kostet Olney einige Mühe. Die Verständnisschwierigkeiten des Kellners ergeben sich aus der wechselnden Bedeutung identischer Wörter je nach der Umgebung, in der sie gebraucht werden. Der Kellner kann die Identität der Gestalt der Wörter nicht auf ihr Erscheinen in verschiedenen Kontexten hin relativieren. Komplementär dazu verunsichert ihn, daß verschiedene Ausdrücke dasselbe bedeuten können, obwohl sie dicht aufeinanderfolgen und nicht von identischer Gestalt sind. Es fällt ihm also schwer, Identität und Wechsel von Wörtern und Kontexten in ein vernünftiges Verhältnis zu setzen: erst daraus entstünde aber Sinn. Identität und Nicht-Identität sind für ihn allzu suggestiv: was hier aussieht wie dort, müßte auch hier wie dort dasselbe bedeuten; was hier anders aussieht als dort, kann es eigentlich nicht. Von dieser Grundregel aus versucht er, der paradigmatischen Substituierbarkeit verschiedener Wörter Herr zu werden, ohne angemessene Rücksicht auf Syntax und Kontext.

Im ersten Mißverständnis entscheidet der Kellner, daß "it" für "the paper" steht, und erkennt in Konsequenz nicht den veränderten Bezug des Pronomens auf "the medicine" am Ende des Satzes. Im zweiten Mißverständnis hat er damit Schwierigkeiten, daß "prescription" sowohl für den Rezeptschein als auch für die Medizin stehen kann. Deshalb ist der Satz "The apothecary will give you the medicine and keep the prescription" für ihn paradox. Hier wird besonders deutlich, daß der Kellner die paradigmatische Substituierbarkeit der beiden Bedeutungen des Wortes "prescription" nicht gegen ihren gegenseitigen Ausschluß aufgrund von Syntax und Kontext balancieren kann. "Prescription" ist für ihn dasselbe wie "medicine", auch wenn eine solche Identität in diesem Satz und in dieser Situation unsinnig ist. Im Anschluß wirft ihn das

²⁶⁸ Howells, *An Imperative Duty*, S. 11 f.

synekdochische Verhältnis von "apothecary" und "the apothecary's shop under the hotel" aus der Bahn: soll hier dasselbe gemeint sein, nämlich "the man under the hotel, sor?" Schon darin, daß der Zimmerkellner den Apotheker, dem er wahrscheinlich jeden Tag begegnet, einfach als "Mann unter dem Hotel" betrachtet, ohne Hinsicht auf das Geschäft und die Funktion, in der der "Mann" für das Hotel und seine Gäste von Bedeutung ist, zeigt sich die Kontextblindheit des Kellners. Zuletzt verunsichert ihn noch einmal der unterschiedliche Gebrauch des Pronomens "it" innerhalb ein und desselben Satzes: "This prescription - this paper - give it to him; and he will make up a medicine, and give it to you in a bottle; and then you bring it here." Zunächst bezieht sich das Pronomen auf "paper", das seinerseits auf "prescription" zurückgeht; danach auf "medicine", schließlich auf "medicine in a bottle". Dem Kellner ist das zuviel - er fragt nach, und zwar nach dem konkreten, einfachen Gegenstand, um den es geht, losgelöst von seiner Bedeutung für Olney und seine Patientin: "The bottle, sor?"

Der Kellner teilt seine kontextblinde Identitätsversessenheit mit Mrs. Meredith: wo sie zur falschen Tragödin wird, wird er zum echten Narren. Mrs. Meredith gibt eine unfreiwillige Parodie, weil sie in der Banalität eines Bostoner Hotelzimmers auf der Rolle eines venezianischen Schurken besteht, obwohl sie spürt, daß die Vorgabe nicht so recht paßt. Sie leidet unter einer Art Gesetzeslücke. Eine gelingende Korrespondenz zwischen (wertvoller) Literatur und Leben hätte für sie paradigmatisch zu verlaufen, also nach dem Muster vertikaler Substituierbarkeit. Ihre eigene Lage erscheint ihr wie eine schlechte Anekdote, die sich in keine höhere Wahrheit der Kunst und des Lebens auflösen läßt. Auch der Kellner geht das schwierige Verständnis einer "höheren" Sprache - für ihn nicht der Literatur, sondern der gebildeten Schichten - paradigmatisch an. Dabei zeigt der

Kellner Symptome von "contexture-deficient aphasia"²⁶⁹: er verstarzt sich in das ausufernde Bedeutungspotential von Wörtern, ohne den syntaktischen und situativen Zusammenhang zur Bestimmung dessen, was gemeint ist, angemessen zu nutzen. Im Prinzip unterliegt er dem mißverständlichen Verhältnis zwischen der Dinglichkeit des Wortes, die etwas konkret Gemeintes verspricht, und dem Nimbus an möglichen Bedeutungen um das Wort herum. Dieses Mißverhältnis nahm William James, wie wir gesehen haben, zum Anlaß seiner Sprachkritik.²⁷⁰

Die Beiläufigkeit der hier beschriebenen Szene garantiert ihre Wirkung. Wenn Olney an dieser Stelle des Romans ein anti-identifikatorisches Verhältnis zur literarischen Fiktion propagieren soll, muß er selbst in Distanz zum Leser bleiben. Auch dieses Dilemma des amerikanischen Realismus - den Anspruch, den Leser zu erziehen, ohne ihn allegorisch zu gängeln²⁷¹ -, versucht Howells im Rückgriff auf literarischen Humor zu bewältigen. Er unterwirft nicht nur den Kellner, sondern auch Olney der Komik der Gesprächssituation. Olney, der angetreten war, um Rhoda Aldgate von der Begriffsstutzigkeit des Kellners zu erlösen, scheitert selbst mit dem Versuch, sich klipp und klar auszudrücken. Seine Überlegenheit wird relativiert, und zwar gerade im Hinblick auf das Problem sprachlicher Transparenz. Denn es ist weniger ein unangemessener Sprachgebrauch als die Eigentümlichkeit von Sprache überhaupt, an der sich die Mißverständnisse zwischen Olney und Mrs. Meredith beziehungsweise dem Kellner entfalten. Setzt Howells' Realismus, wie oben argumentiert tatsächlich auf die konnotative Aura von Sprache, um aus dem Gewebe der Relationen eine moralische Dimension des Sprachgebrauchs überhaupt erst zu gewinnen, dann heißt das auch, daß er

²⁶⁹ Roman Jakobson und Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Den Haag [usw.] ⁴1980, S. 85-89.

²⁷⁰ "What [each thought] really knows is clearly the thing it named for, with dimly perhaps a thousand other things. It ought to be named after all of them, but it never is." W. James, *Psychology*, S. 234; vgl. oben, S. 98.

²⁷¹ Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit*, S. 44.

einen Kontrollverlust²⁷² über das Verständnis dieses Sprachgebrauchs hinnehmen muß. Wenn angemessene Sprache, wie William James andeutet, die Geschichtlichkeit des sprechenden Bewußtseins bis in den körperlichen Gestus des Sprechers hinein mitzuschleppen hätte, stellt sich die Frage, wie aus solcher Komplexität der Mitteilung gegenseitiges Verständnis überhaupt noch erwachsen könnte.²⁷³ In der beschriebenen Textpassage aus *An Imperative Duty* gibt sich Verständnis in gemeinsamem Lachen zu erkennen: es lachen immer nur Olney und Rhoda. So knüpfen sie ein Band gegenseitiger Bestätigung. Der Humor ist auch hier Ausdruck von Kultur als sich vollziehender Gemeinschaft: wer kennt neben geselligem Lachen nicht die ungemütliche Wirkung eines Humors, den man nicht nachvollziehen kann? In Olneys Resümee schließlich fallen die auf eine angemessene Rolle der Literatur reflektierende Metaebene und die Ebene des Handlungsverlaufs im Roman wieder so zusammen, daß Howells seinen Text nach dem komischen und

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Ich beziehe mich hier auf die schon weiter oben zitierte Stelle in *Principles of Psychology*, wo James der Sprache attestiert, in entscheidener Hinsicht gegen "our perception of the truth" zu arbeiten. Nachdem er das problematische Verhältnis zwischen Denotation und Konnotation angesprochen hat, fährt James fort: "Some [things we name] are always things known a moment ago more clearly; others are things to be known more clearly a moment hence. Our [] own bodily position, attitude, condition, is one of the things of which some awareness, however inattentive, invariably accompanies the knowledge of whatever else we know. We think; and as we think we feel our bodily selves as the seat of the thinking. If the thinking be our thinking, it must be suffused through all its parts with that peculiar warmth and intimacy that make it come as ours. Whether the warmth and intimacy be anything more than the feeling of the same old body always there, is matter for the next chapter to decide." James stellt die fest umrissene akustische oder graphische Gestalt von Wörtern gegen das Körpergefühl dessen, der denkt und seinen Körper als untrennbar verbunden mit seinem Denken empfindet. Auch dem zeitlichen Fluß der Gedanken, die mitgeteilt werden sollen, stehe die feste Gestalt von Wörtern entgegen. Später spricht James von "reality as *plenum*" und konkretisiert seine Sprachkritik zu einer Kritik wissenschaftlichen Denkens: "The order of scientific thought is quite incongruent with the way in which reality exists or with the way in which it comes before us. Scientific [] thought goes by selection and emphasis exclusively. We break the solid plenitude of fact into separate essences, conceive generally what only exists particularly, and by our classifications leave nothing in its natural neighborhood [...]. The reality exists as a *plenum*. [...] But we can neither experience nor think this *plenum*. What we experience, what comes before us, is a chaos of fragmentary expressions interrupting each other; what we think is an abstract system of hypothetical data and laws." W. James, *Psychology*, S. 234/35 und S. 1230/31.

reflexiven Zwischenspiel wieder aufs Weitertragen des Konflikts lenken kann:

I think that as [/] a general thing the Irish are quicker-witted than we are. They're sympathetic and poetic far beyond us. But they can't understand the simplest thing from us. Perhaps they set the high constructive faculties of the imagination at work, when they ought to use a little attention, and mere common-sense. At any rate they seem more foreign to our intelligence, our way of thinking, than the Jews - or the negroes even.²⁷⁴

Der Satz läßt sich sowohl auf den ästhetischen Konflikt zwischen romantisierender und "realistischer" Literatur beziehen als auch auf den Handlungskonflikt, wie er sich für die Figuren des Romans stellt. Howells läßt Olney hier einen Unterschied zwischen der "poetischen" Sprachauffassung des irischen Zimmerkellners und einer Sprache andeuten, die "unsere" ist oder zumindest sein sollte. Der "uns" fremde Poet spricht und versteht metaphorisch: ihm geht es einerseits um die Dinglichkeit des Wortes, um das Wort als Gegenstand also und um das besondere "Ding", das im Wort geborgen ist. Andererseits nimmt der poetische Sprecher den Bedeutungs Nimbus um das Wort zum Anlaß für Höhenflüge seiner "high constructive faculties of the imagination". "Wir" dagegen zielen auf Verständigung durch Aufmerksamkeit ("attention"), gesunden Menschenverstand ("common sense") und eine kulturell eingespielte Intelligenz ("our intelligence"). Suggestion steht hier gegen Relation - oder, mit Jakobson²⁷⁵, Metapher gegen Metonymie.

Howells' gut gesetzte Personalpronomina ("we", "us", "ours", "they") machen Leser zu freundlichen Akklamateuren. Manchmal oder vielleicht besser auf Dauer macht die Sehnsucht nach Zustimmung, die in Howells Sprache eingewoben ist, beim Lesen verlegen, nicht zuletzt, weil man den Eindruck gewinnt, die Verlegenheit über diese Sehnsucht in der Sprache des Autors selbst zu spüren. Die Leichtigkeit der Szene, Olneys durchsichtiger Versuch, sich vernünftelnd aus der Lage des für Rhoda gestrauchelten Ritters, "red and heated with the effort he

²⁷⁴ Howells, *An Imperative Duty*, S.18/19.

²⁷⁵ Jakobson und Halle, *Fundamentals of Language*, S. 90-96.

had been making", in die Rolle des Arztes zurückzureden, nehmen Howells' literarischer Reflexion auf seine eigene Rolle als Autor trotz allem die didaktische Schwere und geben ihr Glaubwürdigkeit in bezug auf die Ereignisse und Figuren des Romans. Andererseits ist der beständige Drang zum Kopfnicken, bei dem man sich ertappt, wenn man solche Passagen liest, ein Indiz für die Aggressivität von Howells' Freundlichkeit, mit der er eine gemeinsame, "amerikanische" Praxis gegen rassistische Vorurteile und kulturelle Stereotype ausspielt. Wo die Zudringlichkeit ständiger gegenseitiger Rückversicherung der Preis für ein gemeinsames, "amerikanisches" Schicksal im Tal der "common duties and common goods"²⁷⁶ ist, fragt man sich, ob man nicht lieber mit William James melancholisch sein oder mit den romantisierenden Autoren einen "infantilen"²⁷⁷ Ausflug in herbeigedichtete Höhen und Tiefen machen möchte.

Nach dem Intermezzo ist auch der Konflikt des Romans, die Frage nach der Bedeutung vermeintlich erblicher Eigenschaften, die Leuten unterschiedlicher Hautfarbe oder ethnischer Zugehörigkeit zugeschrieben werden, nicht mehr derselbe. Schon bevor dieser Konflikt mit Mrs. Merediths Geständnis zu Rhodas Familiengeschichte offen ausbricht, sind die Kategorien, aus denen er sich speist, "schwarz" oder "weiß", in ihrer gegenseitigen Ausschließlichkeit aufgeweicht. Als sprachliches Verfahren solcher Aufweichung hat Howells den Humor etabliert. Der Humor als Gefühl der Ambivalenz nährt sich aus dem konnotativen Potential von Sprache, das Vorstellungen in verschiedenen Kontexten immer wieder anders, aber doch einander verwandt erscheinen läßt: die exaltierte Mrs. Meredith wird in ihrem Leidensgehabe zur Parodie der Tragödin, der poetische Kelt wird im Alltagsgespräch zum begriffsstützigen Narren, der kühl-professionelle Arzt zum strauchelnden Galan. All diese Verschiebungen arbeiten gegen die rassistische Verabsolutierung der schwarzen und weißen Hautfarbe: wieso sollte ausgerechnet dieser

²⁷⁶ W. James, *Psychology*, S. 228, zitiert bei Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b.

²⁷⁷ Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit*, S. 24/25.

Unterschied absolut verbindlich sein und das Verhalten diktieren?

Das komische Zwischenspiel knüpft in dieser Hinsicht sowohl an die Eröffnungsszene an, in der die Frage der Hautfarbe gegen die ästhetische Kategorie des Pitttoresken, die Vorstellung von "alter" und "neuer Welt", den Geschlechterunterschied und den "proletarischen Typus"²⁷⁸ ausgespielt wurde, als auch an die nachfolgende Unterhaltung zwischen Rhoda und Olney: hier erkennen beide, daß sie sich in ihrer Einstellung zu den Schwarzen weitgehend einig sind. Für Olney bündelt sich die Fragwürdigkeit der Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen in der selbst im kirchlichen Gottesdienst praktizierten, informellen Segregation. Wieder ist Olney empfindlich für eine Ambivalenz, die zur Reflexion auffordert und die Freiheit zur Selbstpositionierung ins Gedächtnis zurückruft:

Yes, it strikes one as very odd on getting home - very funny, very painful. You would think we might meet on common ground before our common God - but we don't. [...]

Olney said this without the least feeling in this matter, except a sense of its grotesqueness.²⁷⁹

V.

Es gibt eine Gegenkraft zum Humor in Howells' Roman, die sich an dem Motiv der Maske oder der Maskierung zu erkennen gibt. Wo der Humor aufgrund seiner Ambivalenz an die Möglichkeit der Wahl erinnert, überführt die Maske diese Potentialität in die (eingeschränkt) reversible Entscheidung für eine Rolle, die sich im Gefüge des Kontexts, in dem man sich befindet, spielen läßt. Zu Beginn leitet Howells das Maskenmotiv von der schwarzen Bevölkerung Bostons ab, so wie Olney sie wahrnimmt. Weder die besondere Bostoner Umgebung noch der Lauf der Dinge können in Olneys Augen ihren typischen Habitus verändern: "They all alike seemed shining [/] with good-nature and

²⁷⁸ Howells, *An Imperative Duty*, S. 4.

²⁷⁹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 20.

good-will, and the desire of peace on earth". Unmittelbar danach erfreut Olney sich an dem Typ des schwarzen Dandys,

clothed through and through, as to the immortal spirit as well as the perishable body [...]. [...] The negroes, if they wished to imitate the manners of our race, wished to imitate the manners of the best among us; they wished to be like ladies and gentlemen.

Dies unterscheidet sie vom irischen Proletariat, das, von seinen Wünschen geleitet, ausprobiert, wie weit es zu deren Erfüllung im öffentlichen Raum gehen kann.²⁸⁰ Henry Wonham argumentiert, daß die Schwarzen für Howells eine Stellvertreterrolle einnehmen. Mittels ihrer literarisch kollektivierten Identität könne Howells zu einem depersonalisierten Unbewußten vordringen, vor dem er sonst in seiner therapeutischen Romanästhetik zurückschrecke.²⁸¹ In dieser Sicht jedoch kommt die soziale Relevanz der "Maske" zu kurz. Die Maske der Schwarzen erscheint so, wie Olney sie am Beginn des Buches im gesellschaftlichen Gefüge von Boston einschätzt, als etwas durch und durch Zivilisiertes: guter Wille, ein Verlangen nach universeller Friedfertigkeit, das Vorbild von Dame und Gentleman oder auch der Takt, in den der schwarze Kellner im Gegensatz zum irischen seine "Gier" kleidet, sind Ausdruck einer zivilisatorischen Disziplin, mit der die Schwarzen ihren sozialen Status sublimieren. Das ist zwar durchaus zwiespältig, aber keineswegs "unbewußt". Die Maske schränkt die Freiheit zur Selbstschöpfung, die der Humor ins Bewußtsein ruft, ein, verleiht dieser Einschränkung aber eine Art zivilisatorischer Würde.

Auf Rhoda Aldgates Gesicht spielt sich die Dialektik von sozialer Rolle und Individualität oder zivilisatorischer Disziplin und antiautoritärem Humor unmittelbar ab. Howells führt Rhoda in seinen Roman ein als Erinnerung. Es ist merkwürdig, daß Olney das Gesicht der Frau, zu der er sich hingezogen fühlt, als "Maske" in sich aufsteigen sieht:

Olney recalled it as a mask, and he recalled his sense of her wearing this family face, with its somewhat tragic beauty, over a

²⁸⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 6/7.

²⁸¹ Wonham, "Howells and the Black Body", passim.

personality that was at once gentle and gay. The mask, he felt, was inherited, but the character seemed of Miss Aldgate's own invention [...].²⁸²

Unmittelbar im Anschluß wird Olney sich selbst verstecken hinter einer professionellen Maske "of unsmiling strength", um Mrs. Merediths Vertrauen im Krankengespräch zu gewinnen: es liegt in Olneys ganz elementarem wirtschaftlichen Interesse, ihr gegenüber als Arzt aufzutreten, nicht bloß als Bekanntschaft aus heiteren Tagen in Florenz. Die professionelle Maske rüstet zu einem bestimmten Verhalten, zur Stellungnahme an einem gewissen Punkt. Sie bestimmt die Grenze zwischen Aktivität und Passivität. Auch gegenüber Bloomingdale, Olneys Rivalen um Rhoda, bewährt sich die Maske des neutralen Hausarztes als effektives Instrument.²⁸³

Howells knüpft an das Auswählen und Aufsetzen einer Maske den Übergang von der oben beschriebenen, in der Ambivalenz des Humors gewonnenen Freiheit in die Bestimmtheit des Tuns. Der Humor perspektiviert; die Maske positioniert im Geschehen. Erst mit der Notwendigkeit des Broterwerbs und dem damit verbundenen Interesse, als Arzt in die feinere Gesellschaft Bostons wiedereinzutreten, entdeckt Olney seinen Patriotismus - erst diese Notwendigkeit macht ihn vom weltenbummlerischen Betrachter zum Handelnden, der im wörtlichen Sinne Stellung nimmt:

Suddenly Olney's income dropped from five or six thousand a year to nothing at all a year; and his pretty scheme of remaining in Italy and growing up with the country [...] had to be abandoned, or at least it seemed so at that time. [...] [He] recurred to that vague ideal of duty which all virtuous Americans have, and he felt that he ought, as an American, to live in America. He had been quite willing to think of living in Italy while he had the means, but as soon as he had no means, his dormant sense of patriotism roused itself. He had said if he had to make a fight, he would go where other people were making it, and where it would not seem so unnatural as it would in the secular repose of Florence, among those who had all put off their armor at the close of the sixteenth century.²⁸⁴

Die wirtschaftliche Notwendigkeit erzwingt den Übergang von "pretty scheme" und "repose" zu "duty", "fight" und "armor". Mit "scheme" und "repose" stellt Howells der

²⁸² Howells, *An Imperative Duty*, S. 13.

²⁸³ Howells, *An Imperative Duty*, S. 14, 78 ff..

²⁸⁴ Howells, *An Imperative Duty*, S. 9.

Notwendigkeit Begriffe gegenüber, die ästhetisch konnotiert sind. Das Wort "scheme" für Olneys skizzenhaften Zukunftsplan ist Teil des Vokabulars der bildenden Künste. Den Begriff der "repose" zitiert Howells Ende der neunziger Jahre in seinem Vortrag "Novel-Writing and Novel-Reading" als künstlerischen Maßstab heran: "the very greatest works of fiction are marked by repose [...] it is repose which causes the enduring charm; but who can say just what repose is?".²⁸⁵ Diese kontemplative Gelassenheit steht Olney aus wirtschaftlichen Gründen plötzlich nicht mehr an: einen Eindruck davon gibt das unangemessen drollige Bild, das er sich von der schwarzen Bevölkerung Bostons macht, in das sich dann aber mit Nachdruck seine bisher ungekannte Empfindlichkeit für den "proletarischen Typus" hineindrängt.²⁸⁶

Der Eintritt in die Welt des Konflikts ist ein Reifeprozess. Olney legt die "Rüstung" an, und das heißt hier, er wird Amerikaner. "Growing up with the country": diese Idee ist in Olneys Situation absurd im Bezug auf Italien, jenes Land, das, wie es Olney in seiner ungewohnten wirtschaftlichen Zwangslage erscheint, seinen entscheidenden Konflikt mit dem Ende des 16. Jahrhunderts ausgefochten hatte.

Die Frage nach dem Verhältnis von Betrachtung und Engagement ist hier als Frage einer amerikanischen Ästhetik formuliert. Der Text verspricht etwas, das zwischen oder über einer ästhetisch noch unausgegorenen Mischung von "repose" und "pretty scheme" auf der einen Seite und "Amerika" als Kampfplatz wirtschaftlicher Interessen auf der anderen steht. Dieses Versprechen hätte die Bildungsgeschichte, die der Roman erzählt, selbst einzulösen als ethische und ästhetische Aufwertung der amerikanischen Szene in der Literatur. "For all aesthetic purposes, the American people are not a nation, but a condition"²⁸⁷: Amerika ist weniger ein geographischer Ort

²⁸⁵ Howells, "Novel-Writing and Novel-Reading", S. 6 und S. 18.

²⁸⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 3-11.

²⁸⁷ Howells, "Editor's Study. November, 1891" (Simpson), S. 342a.

oder eine politische Institution als das undeutlich umrissene Feld, auf dem "das amerikanische Volk" das Wechselspiel von Humor und Maske neu austragen kann. Für Olney geht es nach dem Fall aus den Wolken von "repose" und "pretty scheme" darum, zu markieren, wo er steht im Konfliktfeld Amerika, und diese Stellung unter hohem Einsatz zu verteidigen. Howells schafft für seinen Protagonisten eine Situation, die sich unter dem republikanischen Begriff des "stake in society"²⁸⁸ zusammenfassen läßt: "stake" ist sowohl Ortsmarkierung - und damit zumindest potentiell dankbares Objekt ästhetischer und symbolischer Überhöhung - als auch Einsatz in einem Hasardspiel und schließlich als Richtplatz jener Ort, an dem die Summe der Handlungen gebündelt auf den zurückfällt, dem sie zugerechnet werden.

Das enge Verhältnis von Maske und Handlung erklärt vielleicht, warum der Humor vor allem zu Beginn und zum Ende des Romans zum Zuge kommt. Es sind die Masken, die

²⁸⁸ Die Vorstellung vom "stake in society" rechtfertigte in der frühen Republik die Bindung des aktiven Wahlrechts an gewisse Eigentumsauflagen. Nur derjenige, für den hinsichtlich des Gemeinwohls selbst etwas auf dem Spiel stand, der also durch Landbesitz oder Entrichtung von Steuern Teilhaber am Unternehmen "Amerika" war und auf diese Weise das Risiko daran mittrug, sollte befugt sein, durch seine Stimme den Gang dieses Experiments zu beeinflussen. Mit anderen Worten: nur wer selbst etwas zu verlieren hat, kann eine verantwortungsvolle Wahlentscheidung treffen. Wie das Eigentum als Inbegriff der Privatsache hier in seiner Konsolidierung oder eigentlich Verabsolutierung zum Garanten des Fortkommens der öffentlichen Angelegenheiten gemacht wird, ist das Staunenswerte an diesem Gedankengang. Gut fünfzig Jahre nach den egalitären Wahlrechtsreformen der 1820er Jahre schreibt Francis Parkman zum Fazit seines Artikels "The Failure of Universal Suffrage" angesichts politischer Mißwirtschaft und einer Welle mittelloser Einwanderer in den amerikanischen Großstädten: "The theory of inalienable rights becomes an outrage to justice and common-sense, when it hands over great municipal corporations, the property of those who hold stock in them, to the keeping of greedy and irresponsible crowds controlled by adventurers as reckless as themselves, whose object is nothing but plunder. But the question is not one of politics; it is one of business, and political rights, inalienable or otherwise, are not in a true sense involved in it. The city which can so reorganize itself that those who supply the means of supporting it shall have the chief control over their expenditure, will lead the way in abolishing an anomaly as ridiculous as it is odious, and give impulse to its own prosperity which will impel other cities to follow its example." (*The North American Review*, no. CCLXIII, July-August, 1878, S. 1-20, hier: S. 20). Zu Eigentumsklauseln im Wahlrecht der ersten amerikanischen Einzelstaatsverfassungen siehe Willi Paul Adams, *The First American Constitutions*, translated by Rita and Robert Kimber, Chapel Hill 1980, S. 207-217. Zur Auseinandersetzung um das Konzept des "stake in society" in der Ära Jacksons siehe Welter, *The Mind of America 1820-1860*, S. 179-185.

jeweils ethische Wirkung entfalten; was aber Olney aus der kontemplativen Haltung in das konfliktuale Spiel der Masken zieht, ist nicht sein "moral sense", sondern seine durchaus auch körperliche Leidenschaft für Rhoda.²⁸⁹ Die Maske des Liebhabers lenkt Olney; sie gibt ihm Rechte und damit implizit auch Pflichten. Warum er diese Maske wählt, bleibt verborgen in der Tiefe der

mysterious places of being where the spirit and the animal meet and part in us. [...] The mood was of his emotional nature alone; it sought and could have won no justification from his moral sense, which indeed it simply submerged and blotted out for that time.²⁹⁰

Ethisch handeln heißt hier also, eine Position im Konflikt zu markieren, nicht etwa den Konflikt aufzuheben; außerhalb des Konflikts, dessen Entstehen der Begründung entzogen ist, gibt es keine Ethik. Howells legt den Konflikt ins tiefste Innerste des Menschen. "[M]eet and part": weder die Tiefe noch der Konflikt sind hier Grund. Die sonst eher stabilisierende Vorstellung von der Natur des Menschen ist dynamisiert. An die Stelle eines Grundkonflikts zwischen "spirit" und "animal" oder gar einer verlorengegangenen Synthese der beiden setzt Howells ein punktuelles Zusammentreffen von Fluchtlinien, einen Punkt der Bündelung von Energie, wo das Treffen der Kraftströme eins ist mit ihrem Auseinanderstieben.

VI.

Dies rückt einen Satz in besonderes Licht, der Motto für den Roman sein könnte: "Love your way out".²⁹¹ Was kann das heißen, wenn die Liebe zurückverlegt ist in die Tiefe, in einen Zusammenprall, der vor jeder ethischen Erwägung liegt und ethische Stellungnahme *im* Konflikt überhaupt

²⁸⁹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 89/90; Edwin H. Cadys Interpretation von Howells' *The Leatherstocking* versucht, mit dem Vorurteil aufzuräumen, Howells habe unter einer fast hysterischen Scheu vor Sexualität in der Literatur gelitten. Das Vorurteil ist ohnehin blind, da es hinter der Disziplin und Raffinesse, mit der sich Howells' Figuren den Hof machen oder ihren Ehealltag gestalten, die sexuelle Aggression übersieht. Cady, *The Light of Common Day*, 156-160.

²⁹⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 90.

²⁹¹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 65.

erst möglich macht? Olneys Liebe zumindest ist ein Interesse, das aus diesem Zusammenprall geboren ist und in den konkreten Konflikt des Romans hineinführt, weil es Olney eine Position darin wählen läßt und auf diese dann festlegt. "Love your way out" kann also bezogen auf ihn nicht als Erlösung verstanden werden, denn erst seine Liebe führt ihn aus einem Limbus ästhetischer Kontemplation hinüber ins konfliktgeladene Amerika der 1880er Jahre. Denkt man an William James' Bewegung von "unreal" zu "real", die ein Abstieg vom Ideal und gleichzeitig ein Aufstieg in die Menschlichkeit ist,²⁹² dann wird Olney durch seine so gar nicht von irdischer Last erlösende Liebe in gewissem Sinne getauft: er tritt hinaus aus dem Limbus in eine menschliche Welt, aus der er - wenn überhaupt - erst erlöst werden könnte. Der Limbus, "Rand, Vorhölle der vorchristlichen Gerechten" und der "ungetauft gestorbenen Kinder"²⁹³, ist ein Ort letztlich ahnungsloser, zu früh gekommener Weisheit: ein Ort von "repose" und "pretty schemes". "Love your way out" ist für Olney die Aufforderung, einen Weg aus der frühreifen, sterilen Weisheit des Genießens zu finden hinein in den Konflikt einer Menschlichkeit, wo die Liebe selbst Schock, Interesse und Konflikt ist.

Obwohl das Ende mit Olneys und Rhodas Ehe die Aufforderung "Love your way out" einlöst, wird das Motto im Roman zunächst in zwiespältigem Bezug auf Rhoda eingeführt. Sie nimmt es entgegen aus dem Mund eines schwarzen Predigers zu einem Zeitpunkt, als die Totalität ihres neu gewonnen Selbstbildnisses noch jede Art eines Außerhalb negiert. Mrs. Meredith, die Rhoda mit der Offenbarung ihrer Herkunft die Zukunft verschlossen hat, verabschiedet sich nach der Erledigung dieser vermeintlichen Pflicht aus Howells' Geschichte. Niedergeschlagen von Selbstmitleid und der Anstrengung des Bekenntnisses verabreicht sie sich aus Nachlässigkeit eine Überdosis des

²⁹² Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b; vgl. W. James, *Psychology*, S. 227/28 und s.o., S. 77 f.

²⁹³ Eintrag "Limbus" im *Duden Fremdwörterbuch*, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim usw. 1974.

Schlafmittels, das Olney ihr verschrieben hatte.²⁹⁴ Rhodas Weg ist nicht die Flucht aus dem Leben, sondern ein Irrgang durch Boston, den Howells als eine Art Höllenfahrt entwirft. Rhoda fällt durch die soziale Geographie wie durch die Spirale ihres Schreckens:

She no longer knew what she meant to do, in any sort, or what she desired; but out of the turmoil of her horror, which she whirled round and round in, some purpose that seemed at first exterior to herself began to evolve.²⁹⁵

Was sie jenseits von Wille oder Verlangen wie von außerhalb antreibt ist die dumpfe Ahnung einer Notwendigkeit, ihrer neuen Lage ins Auge zu sehen. Rhoda zieht es in die Schwarzenviertel Bostons, eine dämonische Welt voller Gestalten mit verdrehten Augen, "like dogs, with a mute animal appeal in them, that seemed to claim her and own her one of them, and to creep nearer and nearer and possess her". "Impish black children", "women, from the shrill-piped young girls, with their grotesque attempts at fashion, to the old grandmothers, wrinkled and obese", "burlesques of humanity, worse than apes": Rhoda ist in der Hölle ihres neuen Selbstgefühls angekommen.²⁹⁶ Verirrt schließt sie sich einer alten Frau an und folgt ihr in eine Kirche. Hier stiehlt sich in ihr zwischen Dankbarkeit für die "mütterliche Gutherzigkeit" der Frau und einem Gefühl des Ekels und Hasses gegenüber der schwarzen Gemeinde hin- und hergerissenes Bewußtsein die Maxime des Predigers:

You can't fight your way out, and you can't steal your way out, and you can't lie your way out. But you can love your way out. [...] 'Yes, that is the clew,' said the girl to herself. 'That is the way out; the only way. I can endure them if I can love them, and I shall love them if I try to help them. This money will help them.'²⁹⁷

So wie Howells die Szene in der schwarzen Kirchengemeinde entwirft, bleibt Rhodas Erleuchtung zunächst noch eingetrübt; irgend etwas stimmt nicht. Die Predigt ist banal; Rhodas Spende in die Kollekte kann kaum

²⁹⁴ Howells, *An Imperative Duty*, S. 56.

²⁹⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 57.

²⁹⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 58.

²⁹⁷ Howells, *An Imperative Duty*, S. 65.

der Anfang eines Auswegs aus ihrer tiefen Krise sein. Noch immer scheut sie den Anblick der Schwarzen, und auch der Haß gegen ihre Tante flammt wieder auf. Die Szene fällt nicht so recht in die Form einer literarisierten Anmahnung des Gebots christlicher Nächstenliebe oder eines Wohltätigkeitsaufrufs gegenüber notleidenden Schwarzen. Es zeichnet sich aber eine Wiederbelebung christlicher Nächstenliebe als Interesse ab, weniger in einem utilitaristischen als in einem pragmatischen Sinn. Der kirchliche Ritus ist kaum noch mehr als lahme Rhetorik und Routine. Die Banalität des Geschehens und der an ihm Beteiligten steht in krassem Gegensatz zum Anspruch der christlichen Botschaft:

'Glory to God!' One old woman [...] opened her mouth like a catfish to emit these pious ejaculations. [...] 'Amen! Love's the thing,' said the voice of the old woman with the catfish mouth; and Rhoda, who did not see her, did not shudder. Her response inspired the lecturer to go on.²⁹⁸

Rhoda schließt ihre Augen im Ekel.²⁹⁹ Der Erzähler setzt kein Gegengewicht zu Rhodas Eindrücken, sondern greift sie auf und objektiviert sie damit. Die Szene schwankt zwischen der Subjektivität erlebter Rede und der Verbindlichkeit auktorialen Erzählens: der Ritus ist nicht nur deshalb tot, weil Rhoda ihn in ihrer verzweifelten Lage so erlebt. Und trotzdem kristallisiert sich das Gebot der Nächstenliebe, "love your way out", aus der Szene heraus. Unter der realistischen Erzählweise, die eine Balance findet zwischen äußerlichem Bericht und psychologisch glaubwürdiger Einfühlung, hält die Parabel stand: der Abstieg ins Ghetto ist auch ein Abstieg in eine dämonische Unterwelt. Komplementär dazu unterlegt Howells der Kirchenszene Klischees christlicher Heilsverkündung. Im Zusammenspiel der Umgebung mit Rhodas psychischer

²⁹⁸ Howells, *An Imperative Duty*, S. 64 und 65.

²⁹⁹ Rhodas Ekel ist mit dem verwandt, den Olney zu Anfang des Buches verspürte, als er sich von dem irischen Kellner bedrängt sah (S. 5): "The night was warm, and as the church filled, the musky exhalations of their bodies thickened the air, and made the girl faint; it seemed to her that she began to taste the odor; and these poor people, whom their Creator has made so hideous by the standards of all his other creatures, roused a cruel loathing in her, which expressed itself in a frantic refusal of their claim upon her." Howells, *An Imperative Duty*, S. 64.

Verfassung ist der Prediger als Überbringer der Botschaft wie auratisiert:

[The] glare of his spectacles [...], when the light struck them, heightened the goblin effect of his presence. He had no discernible features, and when he turned his profile [...] it was only a wavering blur against the wall. [/] His voice was rich and tender, with those caressing notes in it which are the peculiar gift of his race.³⁰⁰

Howells vermischt hier Vorurteile über Schwarze - die maskenhafte Ununterscheidbarkeit ihrer Gesichtszüge, den vollen Klang ihrer Stimmen - mit der auf das Wort gestützten, sehfeindlichen Tradition christlicher Verkündigung. Er begegnet also dem Rassismus nicht durch eine Gegenposition, sondern untergräbt den Status von Vorurteilen überhaupt: auch ihre Bedeutung läßt sich nicht arretieren; sie bedeuten immer mehr und anderes, als demjenigen, der auf sie zurückgreift, gerade lieb sein kann. In der Tradition des verborgenen Gottes, der sich im Logos offenbart, ist die Wahrheit der christlichen Botschaft weniger anschaulich als vernehmbar. Auch in der Kirche im Schwarzenviertel Bostons bleibt ihr Verkünder schemenhaft und gefangen in einer Szene, deren Banalität dem Anspruch seiner Worte spottet.³⁰¹ Sobald Rhoda die Augen schließt und sich von der Situation löst, dringt die Botschaft zu ihr durch:

But when she shut her eyes, and heard their wild, soft voices, her other senses were holden, and she was rapt by the music from her frenzy of abhorrence. In one of these suspenses, while she sat listening to the sound of the lecturer's voice, which now and then struck a plangent note, like some rich, melancholy bell, a meaning began to steal out of it to her whirling thoughts.³⁰²

³⁰⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 63 und 64.

³⁰¹ "This very invisibility, the seeming unreality of the black body, is what makes Howells's obscurely drawn African Americans such serviceable emblems of the mind in crisis. As a 'wavering blur' the minister embodies the condition of undifferentiated identity into which Rhoda Aldgate suddenly finds herself sinking [...]. [...] Race becomes a metaphor for psychology, a vehicle for dramatizing the eruption into consciousness of psychic states that ought to remain beyond the realist's representational grasp." Henry Wonham's Kommentar zu der Szene mit dem Prediger ist schlüssig; allerdings sieht Wonham nicht, daß das Aufweichen fester Persönlichkeitsstrukturen hinter der "schwarzen" Maske in Howells' Roman auch auf die Unterscheidung schwarz/weiß zurückwirkt. Wonham, "Howells and the Black Body", S. 709 und 710.

³⁰² Howells, *An Imperative Duty*, S. 64.

Unentschieden bleibt, warum sich der Sinn, wenn auch noch getrübt, in Rhodas Bewußtsein stehlen kann, das ja von Abscheu beherrscht und kaum noch Bewußtsein ist. Vielleicht ist es die rätselhafte Kraft des "gospel", vielleicht die merkwürdige Szenerie, vielleicht die Verführungskraft der Stimme des Predigers, die wieder bloß rassistische Projektion sein könnte. Jedenfalls - und damit geht Howells über die parabelhafte, also rückwärtsgewandte Anmahnung des Nächstenliebegebots hinaus - setzt das Liebesgebot Rhoda in eine tätige Relation zu ihrer Umwelt. Die Angst, die sie plötzlich in der für sie ungewohnten Umgebung empfindet, verrät, daß sie wieder zu sich selbst kommt. Das Knüpfen einer Relation führt Rhoda hinaus in ein festumrissenes Feld des Tuns und gibt ihr in Wechselwirkung das Gefühl ihrer eigenen, mit der tragischen Maske der Schwarzen nicht vollständig kongruenten Persönlichkeit zurück, ein Gefühl, das zuvor entweder ganz verloren oder labil war "wie der Kopf einer Pusteblume"³⁰³. Damit formt sich für Rhoda Realität in William James' Sinn:

*In the relative sense, then, in the sense in which we contrast reality with simple unreality and in which one thing is said to have more reality than another, and to be more believed, reality means simply relation to our emotional and active life. This is the only sense which the word ever has in the mouths of practical men. In this sense, whatever excites and stimulates our interest is real [...].*³⁰⁴

Realität als Relation ist angewiesen auf das Gefühl des Unterschieds zwischen der Integrität der eigenen Person und der Umwelt. Howells zeichnet in dem Roman Olneys und Rhodas Krisen als Überflutung dieses Unterschieds in Schwindel, Haß (im Falle Rhodas) und vor allem Ekel. Der Ekel ist ein Gefühl der unerträglichen Nähe, der Haß der Wunsch nach Auslöschung.

Die geschlechtliche Liebe dagegen ist gerade deshalb die ideale Beziehung, weil in ihr Identifikation und Differenz zusammenfinden. Liebe ist die perfekte Relation, die beste Maske im Leben als Konflikt. Denn Howells konstruiert die

³⁰³ Howells, *An Imperative Duty*, S. 60.

³⁰⁴ W. James, *Psychology*, S. 924.

Liebe so, daß sie zum Konflikt gehört: "Love is a war"³⁰⁵. Mit ihr kommt sowohl ein interner als auch ein externer menschlicher Konflikt zu einer Form, mit der sich dann umgehen läßt. Die Liebesbeziehung trägt die innere Kollision zwischen "spirit" und "animal"³⁰⁶ zivilisatorisch aus; gleichzeitig vermittelt sie die Spaltung zwischen Individualität und Universalität.

Diese Vermittlung hebt Howells in seiner "Editor's Study" vom Januar 1888 in einem längeren Zitat hervor, das er einem zeitgenössischen Roman von Armando Palacio Valdés entnimmt:

'Love is the law that rules the universe; the sublime law that unites your heart to mine is the same law that unites all the beings of the universe, and keeps them at the same time distinct. We are one in God, in the Creator of all things; but we enjoy at the same time the beautiful privilege of individuality. Yet this great privilege is at the same time our great imperfection [...]. By it we are separated from God. [...] What does abnegation mean, or self-sacrifice? Is it anything but the expression of this secret voice that dwells in the soul, and tells us that to love one's self is to love the finite, the imperfect, the ephemeral, and to love others is to unite [/] ourselves by anticipation with the Eternal?³⁰⁷

Die feierliche Diktion täuscht darüber hinweg, daß es hier nur um die ganz alltägliche Liebe zwischen Eheleuten geht, um ein Selbstopfer, bei dem sich das Selbst auch als "distinct" bestätigt und so im zweifelhaften Privileg der "imperfection" bleibt. Hier manifestiert sich nicht das ewig Gleiche hinter der Fassade verschiedener Formen, die apokalyptisch zu sprengen wären; stattdessen ist die formale Beziehung des Unterschiedlichen zur Norm geworden. Diese Norm nährt sich nicht aus dem uneinlösbaren und deshalb unerschöpflichen Anspruch, von dem, was zufällig der Fall ist, auf eine Ebene perfekter, selbstgenügsamer Ordnung zu springen. Man kann nicht lieben sollen, man liebt oder liebt nicht. Liebe manifestiert sich einfach und ist trotzdem normativ. Sie ist der Idealfall der Realität als Norm und damit der Idealfall für den

³⁰⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 91.

³⁰⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 90.

³⁰⁷ Howells, "Editor's Study. January, 1888" (Simpson), S. 115b/116a.

therapeutischen Realismus Howells' ³⁰⁸. In Olneys praktischem Entschluß, gegen die Abscheu und Verwirrung angesichts von Mrs. Merediths Offenbarung der Familiengeschichte Rhodas sein "Mitgefühl" nicht nur für Rhoda, sondern auch für die taktlose Überbringerin der Neuigkeiten aufzubringen ³⁰⁹, schwingt ebenso wie in Rhodas Vorsatz "I shall love them if I try to help them" ³¹⁰ eine äußerliche, pragmatische Verfügbarkeit der Liebe mit, die ohne Emotion auskommt. Die natürliche Manifestation des "Gesetzes, das die Welt regiert" ³¹¹, läßt sich nicht erzwingen, wohl aber simulieren: auch ohne zu lieben, kann man seine Verhältnisse nach der Geometrie der Liebe einrichten.

Die Liebe ordnet die Welt, weil sie uns als Liebende in den Konflikt einführt, wo sich die Frage der Ethik überhaupt erst stellt. Sie bleibt selbst im paradigmatischen Verhältnis der geschlechtlichen Liebe auch in ihrer Erfüllung Konflikt, denn als Gleichzeitigkeit von Identifikation und Differenz ist der Konflikt in diese perfekte Relation mit eingegeben; er muß tätig reproduziert werden, damit man sich zueinander stellen kann. "Love is a war" und, so müßte man in Anlehnung an William James ergänzen, "work". Die Liebe ist eine Maske, ein Teil der Rüstung zum Menschen. Für Olney komplementiert sie den Wiedereintritt ins amerikanische

³⁰⁸ Wonham spricht von Howells' "notion of writing as therapeutic objectification" und ergänzt: "The perspective of the realist [...] makes a healthy individuality possible by mediating the cultural extremes of barbarism and sophistication". Wonham, "Howells and the Black Body", S. 704 und 714.

³⁰⁹ "Olney recoiled from the words, in a turmoil of emotion for which there is no term but disgust. His disgust was profound and pervasive, and it did not fail, first of all, to involve the poor child herself. [...] The impulse had to have its course; and then he mastered it, with an abiding compassion, and a sort of tender indignation. He felt that it was atrocious for this old woman to have allowed her hypochondriacal anxieties to dabble with the mysteries of the young girl's future in that way, and he resented having been trapped [...]. [...] The professional view which he was invited to take seemed to have lost all dignity [...]." Howells, *An Imperative Duty*, S. 31.

³¹⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 65.

³¹¹ Siehe den eben zitierten Auszug aus Valdés.

Volk als "condition", den er aus wirtschaftlicher Notwendigkeit schon vollzogen hat.³¹²

In Howells' Roman weisen Humor und Maskenspiel Wege aus dem Chaos der Erfahrungsflut in die Bahnen der Relationiertheit. Sie verwandeln Einheit, den Mangel an Kontrasten, den Howells in ein Vokabular der Überflutung, des emotionalen Tumults und des Ekels faßt³¹³, in Unterschiedlichkeit, wo Relationierung überhaupt erst vollzogen werden kann. Der Humor schafft Ambivalenz als Nichtidentität der Erfahrungsgegenstände in verschiedenen Kontexten. Im Humor wird das Bewußtsein sich selbst fremd: es tritt ein in den "stream of consciousness"³¹⁴ und tut so, als sähe es sich selbst im Flusse. In humorvoller Selbstentfremdung geben sich Möglichkeiten der Neupositionierung zu erkennen. Sich eine Maske aufzusetzen heißt, eine entsprechende Wahl zu vollziehen. Humor und Maske stehen zusammen in einem Verhältnis komplementärer Wechselwirkung gegen das Chaos, jenen Unort, der, folgt man William James' Vorstellung von der Erfahrungsflut und dem Wiedergängertum des Ähnlichen ohne letzte Gewißheit von Identität, unser eigentliches Zuhause ist. Das Zwiegespräch als privilegiertes Spielfeld von Humor und Maske ist ein Pfeifen im Walde.³¹⁵ In dieser Hinsicht ist Howells' gelassener Ton unheimlich. Die Panik ist zu nahe, als daß man sich die kleinste Aufregung leisten könnte. Das Hin und Her von Humor und Maske spannt sich wie ein Netz über den drohenden Abgrund.

³¹² Universelle Menschlichkeit, Arbeit und die nationale Situation als Entwicklungsversprechen an jeden Amerikaner sind die Begriffe, mit denen sich Howells in seiner "Editor's Study" vom November 1891 der Frage nach einer amerikanischen Nationalliteratur stellt. Howells, "Editors's Study. January, 1891" (Simpson), S. 341-345.

³¹³ Einen "turmoil of emotion for which there is no term but disgust" macht Olney durch, als Mrs. Meredith ihn von Rhodas Familiengeschichte in Kenntnis setzt. Rhodas Zustand des Schocks kommt einem Schiffbruch gleich: "The girl sobbed on and on, and the woman repeated the same things over and over, a babble of words [...] which sufficed to tide them both over from the past which had dropped into chaos behind them to a new present in which they must try to gain a footing once more." Howells, *An Imperative Duty*, S. 31 und S. 53.

³¹⁴ W. James, *Psychology*, S. 233, S. 219-278.

³¹⁵ Heinz Ickstadt bestätigt der "Generation von Schriftstellern" um Howells in ihrer "existenziellen Angst vor Anarchie und Chaos ein neurotisches Ordnungsverlangen". Ickstadt, "Öffentliche Fiktion und bürgerliches Leben", S. 231.

VII.

Am Schluß des Romans, im Gespräch zwischen Rhoda und Olney, kommen Maske und Humor auf besondere Weise zusammen. Rhoda und Olney bemühen sich, ihr Gleichgewicht in einem seelischen Konflikt zu finden. Für beide steht das Liebesinteresse aneinander einem Pflichtgefühl gegenüber, das sich nicht verdrängen läßt und deshalb in Einklang mit diesem Interesse gebracht werden muß. Bei Rhoda ist es das Pflichtgefühl gegenüber ihren schwarzen Schicksalsgenossen, bei Olney die gebotene Ernsthaftigkeit angesichts der Nähe, in der er sich plötzlich zu den Nöten der diskriminierten Schwarzen in den Vereinigten Staaten befindet. "Their love performed the task of common sense for them": Howells läßt zum guten Schluß seine Protagonisten auf das Motto "Love your way out" zurückfallen.³¹⁶ Rhoda und Olney machen das Opfer ihres Pflichtgefühls zum Liebesdienst, den sie einander erbringen. Nur wenn Rhoda sich nicht offen zu ihrer Herkunft bekennt, bleibt Olney frei von allen Nachteilen eines solchen Bekenntnisses. Und nur wenn Olney seine gerade erst gewonnenen Einsichten in das unerträgliche Verhältnis zwischen Schwarzen und Weißen hinter einer ihn selbst überraschenden Leichtfertigkeit zurückstellt³¹⁷, hat er Aussicht, Rhodas tragische, ererbte Familienmaske aufzuhellen und sie damit für sich zu gewinnen.

Der Topos des Erbes, das Rhoda ins Gesicht geschrieben steht, ist von Beginn an, zunächst wie nebenbei, in den Text eingelassen. Er prägt schon die Erinnerung, die in Olney aufsteigt, als er ganz am Anfang erfährt, daß Rhoda und ihre Tante in Boston und zufällig im selben Hotel wohnen wie er:

³¹⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 65 und S. 99.

³¹⁷ "He found himself, whenever it came to the worst with her in this crisis, taking a tone of levity which was so little of his own volition that it seemed rather to take him." Howells, *An Imperative Duty*, S. 98.

[...] he recalled the particulars of her beauty: her slender height, her rich complexion of olive, with a sort of under-stain of red, and the inky blackness of her eyes and hair. Her face was of almost classic perfection, and the hair, crinkling away to either temple, grew low upon the forehead, as the hair does in the Clytie head. In profile the mouth was firmly accented, with a deep cut outlining the full lower lip, and a fine jut forward of the delicate chin; and the regularity of the mask was farther relieved from insipidity by the sharp wing-like curve in the sides of the sensitive nostrils. Olney recalled it as a mask, and he recalled his sense of her wearing this family face, with its somewhat tragic beauty, over a personality that was at once gentle and gay. The mask, he felt, was inherited, but the character seemed to be of Miss Aldgate's own invention, and expressed itself in the sunny sparkle of her looks, that ran over with a willingness to please and to be pleased, and to consist in effect of a succession of flashing, childlike smiles [...]. These looks [...] were employed chiefly upon a serious young clergyman [...]. But they were not employed coquettishly so much as sympathetically, with a readiness for laughter that broke up the inherited mask with a strange contradictory levity.³¹⁸

Schon hier ist vorweggenommen, wie sehr die Liebe für Olney und Rhoda am Schluß die Aufgabe praktischer Vernünftigkeit erfüllen wird. In der Leichtfertigkeit, die ihn im entscheidenden Gespräch mitreißt, so als wirke sie eher von außen auf ihn, als daß sie unter seiner Kontrolle stünde, macht Olney sich zum Spiegelbild von Rhodas Persönlichkeit: an ihm kann sie erkennen, wie sie auch ist, jenseits der tragischen, "schwarzen" Maske. So, wie in Olneys Verwirrung bei der Rückkehr nach Boston die ideologisch gehärtete Unterscheidung von Schwarz und Weiß von anderen Unterschieden oder Gemeinsamkeiten unterspült und aufgeweicht wird, so wird in der eben zitierten Passage mit dem Begriff der "Maske" dieselbe Unterscheidung in ein Spannungsfeld von kultureller Überlieferung, biologischer Vererbung und erworbener Persönlichkeit eingerückt. Die Rolle biologischer Erblichkeit wird dabei nicht ihrer Relevanz beraubt, wohl aber ihrer unbedingten Priorität. Howells trennt auf diese Weise die Anerkennung einer gewissen Bedeutung, die ererbten Eigenschaften zukommen mag, von der Anerkennung der "White Supremacy" und findet damit eine Strategie, mit der er dem Rassismus der Gesellschaft, in der er lebt, als Autor begegnen kann, ohne sich hoffnungslos zu isolieren.

³¹⁸ Howells, *An Imperative Duty*, S. 13.

In Olneys Erinnerung an Rhodas Gesicht fächert Howells die Bedeutung der "Maske" auf. Olney spricht dem Eindruck einer Familienähnlichkeit kulturellen Wert zu, und zwar den aus der Antike abgeleiteter Schönheitsideale. Dies wirft ein Licht zurück auf seine Sehnsucht nach einem Arkadien, das er in Amerika ebenso sucht wie in Italien, und voraus auf den Schluß, wo Rhoda Olneys Leidenschaft als Eroberer beflügelt, weil sie exotisch für ihn ist: auch dies ist ein Thema, das über Biologie auf Kultur, und zwar gerade die der "Neuen Welt", hinausweist. In Olneys ästhetischer Wertschätzung von Rhodas Familienähnlichkeit zeigt sich, daß der ererbten "Maske" erst auf der kulturellen Ebene intersubjektiver Wert zukommt. Daß dieselben äußerlichen Merkmale (die olive Hautfarbe, die schwarzen Augen und Haare, die vollen Lippen und geschwungenen Nasenflügel) für Olney Stereotype antiker Schönheit wie Klischees rassistischer Verachtung sein können, stellt die ideologische Verankerung der rassistischen Klischees in der vermeintlichen Tatsachenwelt der Biologie in Frage. Olneys in aller Harmlosigkeit vorgenommene Substituierung rassistisch-physiognomischer Indizien mit positiven Werten eben der Kultur, die den Rassismus pflegt, läßt zu dem Schluß ein, daß auch der Rassismus seine Autorität nicht aus wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit, sondern aus kultureller Wertschätzung genießt. Dasselbe Gesicht kann aus denselben, äußerlichen Gründen Anlaß ästhetischer Bewunderung wie rassistischer Verachtung sein. Damit ist der Rassismus entobjektiviert; er wird von einem neutralen Wissensgut zu einer wertenden kulturellen Praxis, die im Gegensatz zur "reinen" Erkenntnis zur Disposition steht und sich legitimieren muß.³¹⁹

³¹⁹ Die nicht zu arretierende Zirkulation zwischen Natur und Kultur arbeitet Eva Saks für das "Blut" als zentraler Metapher der "Miscegenation"-Gesetzgebung und -Rechtsprechung heraus: "Miscegenation law's identification system, based on the metaphor of blood, was committed to the separation of *looked like* (possession of whiteness without legal title to it) from *was* (good title to whiteness). In the discourse of blood, semiotic representation simultaneously becomes inevitable and problematic - inevitable, because appearance (looking like) is no longer proof; problematic,

Und doch zieht Howells mit der sich selbst legitimierenden Energie von Olneys sexuellem Verlangen etwas, das die "animalisch"-biologische Seite des Menschen berührt, hinüber in die Kultur. Olneys Assoziation Rhodas mit Klytia,³²⁰ einer Geliebten Apolls, die aus Eifersucht eine Rivalin verrät und, von Apoll deshalb verstoßen, "neun Tage lang, ohne Speis und Trank zu nehmen, ihr Antlitz nach der Sonne [kehrte], dem glänzenden Urbilde des Gottes mit dem silbernen Bogen"³²¹, ist als Phantasma suggestiv, nicht zuletzt wegen Olneys anstehender Inthronisation als "Sonne", die in Eroberung der exotischen Rhoda deren dunkle, tragische Maske durchbricht. Der Mythos von Klytia nimmt gewisse Themen (Liebe, Rivalität und Eifersucht, Metamorphose), nicht aber die Ordnung der Geschichte vorweg, die, wie es gegen Ende des Buches heißt, nur Olney selbst "zu Ende lesen kann".³²² Daß Olneys Art, seine Geschichte zu lesen, so wie sie uns erzählt wird, darüber hinaus in zumindest eingeschränktem Sinn eine zeitgemäße Lektüre von und eine Schule des Lesens für *Romola* ist, zeigt Howells' Virtuosität, aber auch die Textualität seines Realismus. "Zuletzt ward [Klytia], von Gram und Kummer aufgezehrt, in eine Blume verwandelt, in welcher Gestalt sie noch wie ehemals sich nach der Sonne wendet".³²³ Am Schluß ist es Olney, der Rhodas ererbte "Maske" durch seinen Humor durchbricht und aufhellt; im Florenz seiner Erinnerung war Rhoda sich noch selbst die

both because the appearance of social life for blacks and whites is now called into question, and because no other evidentially acceptable proof of blood exists. To substantiate blood, to substantiate what is neither a mimetic description nor a tangible entity but instead a semiotic figure, is impossible. Caught in an epistemological loop, courts were lead right back to social codes based on appearance, which was where the problem had begun." Eva Saks, "Representing Miscegenation Law", S. 74.

³²⁰ Aus dem Hinweis des Erzählers auf "the Clytie head" (Howells, *An Imperative Duty*, S. 13.) gewinnt man den Eindruck, als spiele Howells hier auf eine ganz besondere Skulptur oder ein besonderes Bild an, das seinem Publikum hinlänglich bekannt gewesen sein muß. Die mir vorliegende Ausgabe des Romans macht keine Angaben dazu. Ich bin dem Eindruck nicht weiter nachgegangen, obwohl es interessant wäre, zu wissen, ob es eine konkrete Vorlage für Rhodas Schönheit in der bildenden Kunst gibt.

³²¹ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* [1795], Leipzig 1966, S. 270.

³²² Howells, *An Imperative Duty*, S. 87.

³²³ Moritz, *Götterlehre*, S. 270.

Sonne gewesen und und hatte am wärmsten auf Olneys Rivalen Bloomingdale gestrahlt.³²⁴

Aber was wäre hinter der Maske, wenn sie erst durchbrochen ist? Auch der Schluß lebt von dem Wechselspiel zwischen Maske und Humor, das den Roman als ganzen bestimmt. Die Maske führt nicht nur ein in den Konflikt, sie hat ihre eigene Wirkung und schreibt Rollen auf den Leib. Um vor ihrem ethischen Sog nicht die Kontrolle zu verlieren, bedarf es der ausgleichenden Wirkung des Humors, der geselligen Freiheit in Entfremdung von sich selbst. Entscheidend ist, daß Howells den Rassismus in dieses Spiel einrückt. Man kann von dunkler Hautfarbe sein, aber die Maske des Schwarzen bekommt man aufgedrückt; sie ist der Stempel sozialer und kultureller Geringschätzung. An dieser Rollenzuweisung entfaltet Howells mit seinem Text so etwas wie eine Ethik der Komödie. Die Frage ist, wie man sich zu seiner Rolle stellt. Akzeptiert man sie heroisch und beugt sich als tragischer Held der Entfaltung der immer gleichen rassistischen Mythologie, dann bleibt einem nur noch, der Rolle gerecht zu werden: im selben Sinn, wie Mrs. Meredith am Anfang bedauerte, kein besonders guter Schurke zu sein, weil ihr die Kaltblütigkeit fehle, hätte Rhoda nun zu zeigen, daß sie ein würdiges Opfer des Rassismus abzugeben weiß. Olney setzt dagegen die komödiantische Intrige. Nicht die mythische Ordnung, sondern der Spielraum, den die konkrete Situation bietet, steckt den Rahmen für eigenes Verhalten ab. Im tragischen Register ist Olneys Antwort auf Rhodas Bekenntnis "I am a negress!" kompletter Unsinn, wenn nicht Hohn: "Well, not a very black one. Besides, what of it, if I love you?"³²⁵ Olney verdirbt Rhodas tragisches Spiel, weil er ein anderes im Sinn hat. Die Spielräume, die die rassistische Ordnung offen läßt, erschließen sich der Betrachtung erst im Humor, der den Abstand zwischen tragischer Determinierung und kontingenter Wirklichkeit sichtbar macht. Für eine nach

³²⁴ Howells, *An Imperative Duty*, S. 13.

³²⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 94.

den rassistischen Regeln Schwarze ist Rhodas Hautfarbe lächerlich weiß. Olney und Rhoda verschwören sich gewissermaßen zur Heirat, um ein besseres Spiel im Rahmen der ihnen gegebenen Möglichkeiten spielen zu können. Sie versprechen uns eine Fortsetzung ihrer Komödie, die dann aber nicht mehr aufgeschrieben ist. Die immer wieder neue Komödie der gegebenen Möglichkeiten zu Ende zu lesen ist Olneys Aufgabe genauso, wie Howells sie zur schlechthin amerikanischen macht und damit zur Hoffnung der Welt. Sie gut zu lesen bedeutet, sich angemessen in sie einzuschreiben. Olney ist der beste Leser in *An Imperative Duty*, und deshalb ist es auch seine Geschichte, die wir lesen.³²⁶

³²⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 87.