

Studien und Texte zur Amerikanistik

Herausgeber: Professor Dr. Alfred Weber

Studien

Bd./Vol. 11



Verlag Peter Lang
Frankfurt am Main · Bern · New York

Samuel L. Clemens: A Mysterious Stranger

Tübingen Essays in Celebration
of the Mark Twain-Year 1985

Edited by
Hans Borchers
and
Daniel E. Williams



Verlag Peter Lang
Frankfurt am Main · Bern · New York

Fiedler, Leslie A. **Love and Death in the American Novel**. New York: Stein and Day, 1966.

Greene, Robert. **The Black Book's Messenger**. Rpt. in **Cony-Catchers and Bawdy Baskets**. Ed. Gamini Salgado. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972.

Lazarillo De Tormes. Rpt. in **Two Spanish Picaresque Novels**. Ed. and Trans. by Michael Albert. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.

Lindberg, Gary. **The Confidence Man in American Literature**. New York: Oxford University Press, 1982.

Monteser, Frederick. **The Picaresque Element in Western Literature**. Alabama: University of Alabama Press, 1975.

Nashe, Thomas. **The Unfortunate Traveler**. Rpt. in **Elizabethan Fiction**. Ed. Robert Ashley and Edwin M. Mosley. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1953.

Parker, Alexander. **Literature and the Delinquent**. Edinburgh: The University Press, 1967.

Smith, Henry Nash. "A Sound Heart and a Deformed Conscience," in **Mark Twain**. Ed. Henry Nash Smith. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

Zall, P.M. **A Nest of Ninnies and Other English Jest Books**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.

Winfried Fluck

ZUR MODERNITÄT 'HUCKLEBERRY FINNS'

Die lebendige und oft kontroverse Rezeptionsgeschichte **Huck Finns** hat eine Vielzahl von Argumenten zusammengetragen, um die besondere Stellung von Mark Twains **Adventures of Huckleberry Finn** in der amerikanischen Literaturgeschichte zu belegen. Was an ihr andererseits auffällt, ist, daß der komplexe Text den Modellen seiner Interpreten immer Widerstand geleistet hat--wie sein Held Huck, so hat sich auch der Roman nie ganz einfangen, nie ganz domestizieren lassen. Das wird auch diesem Beitrag nicht gelingen. Es ist auch keineswegs seine Absicht. Vielmehr soll es im folgenden gerade darum gehen, jenen Aspekt einer sich allen stabilen Modellierungen entziehenden Heterogenität--in der letztlich der Grund für die weit auseinandergelassenen Interpretationen des Textes gesehen werden kann--noch stärker herauszuarbeiten, als das in der Auseinandersetzung mit dem Roman bisher geschehen ist. Denn für einen Ansatz, dem es um das Potential des literarischen Textes als Experimentierfeld ästhetischer und kultureller Exploration geht, bilden eben jene Elemente innerer Komplexität und auch Widersprüchlichkeit die eigentliche Quelle seiner ästhetischen Wirkung und kulturellen Bedeutung--das heißt, kurz gesagt, die eigentliche Quelle dessen, was den Roman für eine literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise zur besonders spannenden Lektüre macht.

Als Stichwort für die Annäherung an jene Dimension des in sich Spannungsvollen und darin Spannenden soll dabei der Begriff der Modernität dienen--aber nicht im Sinn einer forciert behaupteten Zeitgenossenschaft, sondern in einem präziseren literarhistorischen Sinn: als Verweis auf eine Art der Textbildung, die ihre besondere Wirksamkeit gerade daraus bezieht, daß sie bereits über literarische Modelle des 19. Jahrhunderts hinausweist und auf diese Weise ein neues literargeschichtliches Paradigma antizipiert. An eben dieser Fähigkeit aber, ein neuartiges und eigenständiges Modell des literarischen Textes zu etablieren, macht sich ja unser heute dominantes Verständnis von Kunst fest. Modernität ist in diesem Sinn nicht gleichzusetzen mit Aktualität; über die Modernität **Huck Finns** zu sprechen, kann dann nicht der Versuch

einer bloßen Aktualisierung sein, sondern muß sich gerade auf die Herausarbeitung einer Art der Textkonstitution ausrichten, die dem Text einen bestimmten literargeschichtlichen Stellenwert und--wie sich zeigen wird--eine besondere, präziser zu bestimmende Wirkung verleiht.

II

Die Literaturwissenschaft ist traditionellerweise diejenige Disziplin, die Funktion und Wirkung von fiktionalen Texten zu erklären versucht. Sie entwirft dazu Theorien, in denen sie diejenigen Texteigenschaften bzw. Textmerkmale markiert, denen sie besondere Wirksamkeit zuschreibt. Die Rezeptionsgeschichte eines literarischen Textes ist somit zugleich ein faszinierendes Dokument jener Erklärungsmuster, die in einer Kultur und bestimmten historischen Phase dieser Kultur zur Erklärung ästhetischer Erfahrung herangezogen werden. Das gilt für einen Roman wie **Huck Finn** in besonderem Maße und legt nahe, sich dieser Rezeptionsgeschichte für einen Moment zuzuwenden, auch wenn das angesichts der Fülle der existierenden Interpretationen ein auf den ersten Blick hoffnungsloses Unterfangen zu sein scheint. Doch zeigt sich bald, daß im Grunde nur einige wenige Interpretationsmodelle die interpretatorische Wahrnehmung geleitet haben. In der Rezeptionsgeschichte **Huck Finns** sind es im wesentlichen drei solcher interpretatorischer Paradigmata, die die literarkritische Auseinandersetzung mit dem Roman prägen. Sie sind nicht zuletzt darin interessant, daß sie in ihrer historischen Abfolge drei Phasen der Literaturwissenschaft markieren, in denen die Frage nach dem inneren Zusammenhang des literarischen Textes, d.h. nach der Funktionalität seiner Einzelelemente, mit jeweils zunehmender Konsequenz gestellt wird.¹

In der Frühphase der Rezeption bis etwa 1920 war die interpretatorische Wahrnehmung weithin impressionistisch. Man reagierte spontan und ganz unprofessionell auf bewegende, erlebnisstarke Szenen, die man heraushob, ohne sich um ihren Zusammenhang mit dem Rest des Textes zu kümmern. Was nicht besonders auffiel und beeindruckte, konnte entsprechend vernachlässigt werden. Daß wir heute mit dieser Art der Literaturkritik nur wenig anfangen können, hängt nicht nur damit zusammen, daß sie einen relativ geringen

Beschreibungswert hat, weil sie sich ganz auf die Beschwörung des erlebnisstarken Einzelelements konzentriert. Es hat auch darin seinen Grund, daß in dieser Art der Betrachtung die Frage nach dem innertextlichen Funktionszusammenhang der herausgehobenen Textaspekte gar nicht erst gestellt wird.

In der post-impressionistischen, realistischen Kritik dagegen, vor allem der der 20er und 30er Jahre, beginnt man, über diesen Zusammenhang nachzudenken und findet ihn im Falle **Huck Finns** in einem realistischen Gesellschaftsportrait des amerikanischen Südens, das dem Roman als Mimesis gesellschaftlicher Totalität zugleich einen inneren Zusammenhalt all seiner Einzelelemente verleihen soll. **Huck Finn** wird auf diese Weise gleichsam zum Balzacschen Gesellschaftsroman umgeformt, doch fallen dem realistischen Transformationsversuch zwangsläufig all jene Textaspekte zum Opfer, die von ganz anderen Erzählmodellen bestimmt sind und --wie etwa der Anfang des Buches in St. Petersburg oder die abschließende Phelps-Episode--als Parodie des Abenteuerromans von jedem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug abgeschnitten sind. Funktional--und damit literarisch bedeutsam--kann für den realistischen Kritiker (nicht nur dieser Zeit) mit anderen Worten immer nur das sein, was dem vorgegebenen Wirklichkeitsmodell entspricht. Der Rest des Buches aber--und das ist in diesem Fall immerhin mehr als ein Drittel--wird durch das interpretatorische Modell dysfunktional und entsprechend ignoriert oder umgedeutet: Die gewünschte innertextliche Ordnung kann (wie die gesellschaftliche ja auch) immer nur durch Amputation und Elimination hergestellt werden.

Es ist die historische Leistung der neukritischen und formalistischen Interpretationsansätze der 50er und 60er Jahre, den Text als ganzen ernst zu nehmen und auf der Idee eines textlichen Gesamtzusammenhangs zu bestehen. Doch kann man sich diesen Zusammenhang aufgrund bestimmter unreflektierter Prämissen immer nur als organische Einheit und somit als geschlossene Gestalt denken. Die selbstverständliche Annahme einer **organic unity** wird zum Ausgangspunkt einer jeden Interpretation; wo diese Wert und Wirkung des literarischen Werkes belegen will, muß ihr entsprechend der Nachweis einer gewissen Symmetrie des Aufbaus, einer Regelmäßigkeit der Struktur gelingen. Gerade im Falle **Huck Finns** ergaben sich dabei allerdings offensichtliche Schwierigkeiten, denn der

spontanen Einfällen und Anregungen folgende, immer wieder von Genrebrüchen gezeichnete Text läßt organischen Zusammenhalt und symmetrische Struktur bestenfalls andeutungsweise und dann immer nur kurzfristig erkennen. Ein formal stark kontrollierter Textaufbau würde ja auch gegen zentrale Werte des Werkes--wie etwa Spontaneität und anarchische Auflehnung gegen viktorianische Ordnungsvorstellungen--verstoßen.² Wo aber die neukritische Interpretation nicht auf Anhieb gelingen wollte, bot das für die amerikanische Literaturwissenschaft der 50er Jahre eine nur um so stärkere Herausforderung, ein zentrales Prinzip oder Motiv zu finden, das dem Werk doch noch die postulierte Einheit verleihen könnte. Kaum eine Interpretation, die nun nicht an dem Nachweis arbeitet, daß der Roman von einem regelmäßigen, dem gesamten Roman Gestalt verleihenden **pattern** oder **rhythm** strukturiert sei.

Das bekannteste jener neukritischen Erklärungsmuster, der Hinweis auf einen regelmäßigen, rhythmischen Wechsel zwischen **river** und **shore**, zwischen Ufer und Fluß, den Lionel Trilling einbrachte, macht deutlich, wie der Formalismus der 40er und 50er Jahre unter dem Zwang einer unreflektierten Gestalterwartung immer wieder dazu neigt, ein im Text gewiß vorhandenes, aber nur an einigen Stellen dominantes Textmerkmal zum Organisationsprinzip des Romans insgesamt zu verallgemeinern.³ Denn abgesehen davon, daß auch in Trillings Argument der Anfang des Romans und die lange Phelps-Episode des Endes von vornherein wegfallen, so ist Hucks Rückkehr zu Fluß und Floß auch im Mittelteil des Romans keineswegs immer die Rückkehr in eine nicht-vergesellschaftete, "natürliche" Gegenwart. Das kann schon allein deshalb nicht der Fall sein, weil das Floß selbst für lange Zeit das semantische Merkmal eines Gegenraumes zur Uferzivilisation ganz verliert--man denke etwa an jene Kapitel, in denen Duke und King das Kommando auf dem Floß übernehmen und dieses damit ebenfalls zum vergesellschafteten Raum machen. Ein an einer Stelle des Textes in den Vordergrund tretendes Motiv ist unter kontextualistischem Gestaltzwang zum Schlüssel des gesamten Romans überhöht worden.⁴ Und auch hier gilt, daß ein Interpretationsmodell, das ganz auf den Nachweis einer organischen, den Text zentrierenden Gestalt aus ist, im Hinblick auf **Huck Finn** als besonders unangemessen und gewaltsam erscheinen muß. Es überrascht daher nicht, daß alle Versuche, im Roman die formale Ordnung einer geschlossenen Gestalt nachzuweisen und darin den

Grund seiner besonderen Wirksamkeit zu sehen, als gescheitert angesehen werden müssen, denn sie bringen eben jenes Moment innerer Ereignishaftigkeit und Prozeßhaftigkeit zum Verschwinden, das den Roman in besonders hohem Maße kennzeichnet.

III

Lassen wir uns dagegen für einen Moment auf diese Prozeßhaftigkeit, diese innere Ereignishaftigkeit des Textes ein.⁵ **Adventures of Huckleberry Finn** beginnt--darauf verweist bereits die Gleichartigkeit der Titel--als eine Art Fortsetzungsroman zu Twains **The Adventures of Tom Sawyer**. Keineswegs zufälligerweise steht am Anfang ein Handlungsnachtrag und damit eine Anknüpfung an den vorangegangenen Roman. Zeit und Ort sind dieselben geblieben. Die humoristisch reduzierte St. Petersburg-Welt, bevölkert von stereotyp verkürzten Charakteren wie Aunt Polly oder Nigger Jim, ist nach wie vor der Schauplatz eines vertrauten Genres der Zeit --des jugendlichen Abenteuerromans bzw. der sogenannten **bad boy**-Geschichte, die in ihrer Mischung aus humoristischer Subversion des viktorianischen Erziehungsideals, nostalgischen Stimmungsbildern und melodramatischen Abenteuerbucheffekten in sich selbst bereits eine recht vielfältige Themen- und Genremischung darstellt. Echos dieser Themen- und Genremischung finden sich entsprechend auch am Anfang von **Huck Finn**. Die Spiele und Dialoge mit Tom Sawyer, die Flucht nach Jackson Island, die ironische Bloßstellung viktorianischer Konvention in den Gesprächen zwischen Huck und der Witwe Douglas und einzelne, isolierte Szenen wie die vergebliche Reform von Hucks Vater lassen insgesamt keinen klaren erzählerischen Plan erkennen. Offensichtlich war Twain zu diesem Zeitpunkt noch ganz unbekümmert dabei, liegengebliebenes Material aus der St. Petersburg (Hannibal)-Welt **Tom Sawyers** zu verwerten, wie Walter Blair mit überzeugenden Argumenten vermutet.

Einen signifikanten Unterschied allerdings gibt es von Anfang an: den Wechsel der Erzählperspektive. Erzählt wird nun nicht mehr aus der Perspektive eines abwechselnd amüsiert und wehmütig auf das Geschehen herabblickenden auktorialen Erzählers, sondern aus der Perspektive des naiv-ungebildeten, aber mit um so gesünderem Menschenverstand ausgestatteten Huck. Die Verschiebung ist zugleich eine der sozialen Optik. Die Wahrnehmung und Kommen-

tierung erfolgt nun aus der Perspektive eines **vernacular character**, dessen unverbildeter **common sense** mit den Sentimentalitäten und Präntionen der viktorianischen Kultur kontrastiert werden kann und sich daher vorzüglich zur humoristischen Entlarvung kultureller Konventionen eignet. Eben aus jener subversiven Naivität ergibt sich aber zugleich auch eine unübersehbare Tendenz zur Auflösung des Abenteuerbuches von innen heraus, vor allem in den sogenannten Mr. Brown-Dialogen, minstrel-inspirierten Streitgesprächen mit wechselnder Rollenbesetzung, in der sich nach dem Muster Don Quichotes immer wieder ein Repräsentant der offiziellen Kultur und ein vermeintlich ungebildeter, sozial tiefer stehender Gesprächspartner gegenüberstehen.⁶ Dabei zeigt sich: Vor dem **common sense** Hucks kann die Tom Sawyer-Welt nicht lange bestehen. Das liegengebliebene Material ist auf diese Weise schnell verbraucht, und es ergibt sich das eigentümliche Phänomen eines Abenteuerromans, der ständig zu seiner eigenen Parodie und Auflösung drängt.

Eine Veränderung des Erzählplans ergibt sich konsequenterweise erst mit Hucks Flucht aus St. Petersburg (die andererseits unvermeidlich war, wenn der Roman überhaupt noch weitergehen sollte). Zwar haben sich auch hier noch Reste der Tom Sawyer-Welt erhalten--z.B. im Abenteuer auf Jackson-Inland und auf der "Walter Scott"--, aber insgesamt löst sich die Wahrnehmung nun doch unverkennbar aus den Abenteuerbuchstereotypen der St. Petersburg-Welt. Vor allem dokumentiert sich das in der Wahrnehmung des Raumes, und dort insbesondere in der Hinwendung zum Leben am und auf dem Mississippi. Was vorher eher Kulisse war, wird nun zum eigenständigen Erfahrungsbereich, dessen verschiedene Stimmungen und Lebensweisen erzählerischen Eigenwert erlangen. Mississippi-Material tritt an die Stelle des Tom Sawyer-Materials, und das läßt den Roman nicht unberührt. Fast unmerklich verschiebt sich das Buch vom Abenteuergenre und dessen Parodie zum Genre der Reiseerzählung--eine allmähliche Genretransformation von innen heraus, die wiederum ihre unvermeidlichen Rückwirkungen auf Hucks Erzählperspektive hat. Denn als gesellschaftlicher Freiraum, als Gegenwelt zur als repressiv empfundenen Zivilisation, bietet der Fluß ja gerade keinen Anlaß zur humoristischen Entlarvung sentimentaler Gefühlskultur. Im Gegenteil, der Mississippi ist von Anfang an als Gegenwelt zu derartiger Künstlichkeit eingeführt. Stattdessen wird nunmehr Hucks beobachtendes Potential aktiviert. Seine Be-

schreibung zeigt plötzlich jene Tendenz zum Abbau viktorianischer Begrifflichkeit zugunsten der Präsentation einer unmittelbar erfahrenen und weithin enthierarchisierten Realität, die später Hemingway als wichtige Anregung dienen sollte und deren Stilmerkmale uns daher inzwischen hinreichend vertraut sind: zu ihnen zählt die Elimination "großer" Worte (d.h. abstrakter Substantiva), der radikale Abbau kommentierender Erzählereinde, der Verzicht auf wertende Adjektive, der Gebrauch von bestenfalls schwachen Adjektiven, Umgangssprachlichkeit und eine primär parataktische Satzstruktur. Der hier vollzogene, unvermittelte Wechsel der Erzähl- und Stilebenen aber macht auf eins aufmerksam: Offensichtlich entscheidet es sich jeweils mit dem vorliegenden Material, welches Potential der gewählten Erzählperspektive aktiviert wird.

In analoger Weise ist auch die Darstellung der Charaktere im Roman fortlaufenden Änderungen unterzogen. Ist Jim im St. Petersburg-Teil noch bloßes Negerstereotyp, so gewinnt er nun im Mississippi-Teil ansatzweise menschliche Konturen. In dem Maße aber, in dem das geschieht, muß auch Hucks Verhalten ihm gegenüber eine zunehmend moralische Dimension gewinnen--eine graduelle Entwicklung, die schließlich in Kap. 15 und in Hucks erster Gewissensbißszene dazu führt, daß der Roman--im uns nun schon geläufigen Schema einer permanenten Transformation gleichsam von innen heraus--wiederum eine neue Richtung einschlägt. Bestand die Funktion der Reise bis zu diesem Punkt des Romans vor allem darin, Bilder vom Leben am und auf dem Mississippi zu liefern, so erhält sie nun einen neuen Sinn, Jims Flucht vor der Sklaverei. Twain hat eine neue Möglichkeit seines losen Handlungsentwurfs entdeckt: "It is as if the writer himself," schreibt Henry Nash Smith, "were discovering unsuspected meanings in what he had thought of as a story of picaresque adventure" (119). Will der Roman aber diese moralische Dimension ernsthaft austragen, so müssen die Charaktere eine neuerlich verstärkte moralische und menschliche Kontur gewinnen. Die Befreiung eines bloßen Minstrel-Stereotyps würde uns kaum berühren. Mit Hucks Entschuldigung in Kap. 15 wird daher aus Jim, der am Anfang im stark konventionalisierten Erzählschema der St. Petersburg-Welt erzählerischer Funktionsträger ohne eigene Identität war, eine Figur mit eigener Biographie und persönlicher Kontur; aus den bis dahin wie selbstverständlich hierarchisierten

Interaktions- und Kommunikationsverhältnissen zwischen Huck und Jim aber entsteht auf diese Weise eine neue, gleichberechtigtere Form der Kommunikation. Der erste Schritt in diese Richtung einer "Vermenschlichung" Jims ergibt sich dabei durch einen Aspekt, der als gutes Beispiel für die oft unerwartete innere Dynamik des Romans gelten kann: aus den Mr. Brown-Dialogen. In ihnen hat Huck zunächst im Spiel mit dem cleveren Tom den naiven Part übernommen. Als Tom jedoch im Fortgang des Romans nicht mehr verfügbar ist, muß dieser Part Jim zufallen--womit dieser andererseits unversehens auch etwas von den positiven Eigenschaften der Rolle mit-übernimmt. Hucks Entschuldigung in Kap. 15 kann man dann auch als Entschuldigung dafür nehmen, daß er sich in der Logik des zugrundeliegenden Rollenspiels zu einer Art Tom Sawyer entwickelt hatte.

Sobald jedoch das neue Thema angeschlagen ist, stellen sich zugleich auch--das wird nun kaum mehr überraschen--neue Komplikationen im Erzählverlauf ein. Denn hätte Twain den Roman zur Flucht vor der Sklaverei umfunktionieren wollen, dann hätten seine Charaktere auch den Mississippi verlassen müssen; analog zu den Charakteren hätte mit anderen Worten auch der Fluß selbst seine Funktion verändern müssen. Anstelle einer gesellschaftsfreien Gegenwelt, in der die Freiheit vor zivilisatorischem Zwang genossen werden kann, wäre er als geographische Grenze zu den Südstaaten nun umgekehrt vor allem Ort permanenter Bedrohung, den man schleunigst hinter sich zurücklassen müßte. In der Entdeckung und Entfaltung neuer Möglichkeiten seiner ursprünglichen Handlungskonstruktion geriet der Roman in ein Dilemma, auf das Twain zunächst keine Antwort gewußt zu haben scheint. Ein Dampfboot löst das Problem auf drastische Weise. Das Floß wird zerstört, Huck und Jim werden getrennt. Twain brach den Roman an diesem Punkt ab und ließ ihn für mehrere Jahre in seiner Schublade liegen. Als er ihn dann nach längerer Unterbrechung fortsetzte, ignorierte er Jims Freiheitssuche zunächst ganz und gar. Huck wird in eine völlig neue Welt gestellt--die Grangerford-Plantage--und während er dort mehrere Wochen erzählter Zeit verbringt, ist von Jim nie die Rede. Erst als auch die Möglichkeiten der Grangerford-Welt erschöpft sind, werden Jim und das Floß reaktiviert. Ihr gemeinsamer Fluchtplan könnte nun doch noch realisiert werden, aber es ist, als hätte er nie existiert--ja, die Mark Twain-Forschung hat sogar

Hinweise dafür gefunden, daß Twain selbst ihn ganz offensichtlich vergessen hatte.⁷ Erst nach weiteren fünfzehn Kapiteln taucht das Thema der Sklaverei wieder in Kap. 31 auf, um in den folgenden Kapiteln der Phelps-Episode endgültig seine moralisch-ernsthafte Dimension zu verlieren.

Es ist im hier gegebenen Rahmen unmöglich, den gesamten Roman in entsprechender Ausführlichkeit zu behandeln. Das erzählerische Prinzip, um dessen Verdeutlichung es hier geht, sollte jedoch inzwischen mit hinreichender Klarheit hervorgetreten sein. Was Twains Roman in besonders starkem Maße prägt, ist eine sich immer wieder erneuernde Tendenz zur permanenten Transformation des Textes von innen heraus. Das Schreiben des Romans, so könnte man sagen, gestaltet sich als immer neue Entdeckung seiner Möglichkeiten. Es ist dies eine innere Ereignishaftigkeit, die allerdings ihren Preis hat, denn sie führt nicht nur zur ständigen Genremischung, sondern offensichtlich auch zur Auflösung der Kohärenz bestimmter moralischer Positionen. Am deutlichsten gilt das sicherlich für das Ende, die sogenannte Phelps-Episode, die etwa ein Fünftel des Romans umfaßt und in der der Roman--und das ausgerechnet nach jener Szene in Kap. 31, in der Huck vorübergehend eine fast programmatische moralische Kontur gewann--in eine neuerliche Parodie des Abenteuerbuches umschlägt, die an den Anfang erinnert. Das aber bedeutet zugleich, daß Jim und auch Huck erneut ihre moralische Dimension verlieren und nunmehr endgültig zu bloßen erzählerischen Funktionsträgern zur Erzielung komischer Effekte werden.

Erkennt man allerdings, daß der Text nie jenem Modell eines moralischen Entwicklungsromans verpflichtet war, das in der Kritik dieses neuerlichen Genrewechsels impliziert ist, sondern die moralische Konturierung Hucks selbst nur vorübergehendes Resultat eines konstanten Experimentierens und Entdeckens war, dann wird man die Phelps-Episode nicht in gleicher Weise als Bruch in einem ansonsten konstanten Werk empfinden, sondern als weitere--in der Abruptheit des Übergangs allerdings irritierend unvermittelte--Station in einer prinzipiell episodisch strukturierten Erzählung empfinden, in der auch nach dem Punkt, an dem wir unsere fortlaufende Kommentierung abbrechen, immer noch neue Möglichkeiten der erzählerischen Ausgangskonstellation entdeckt und aneinandergereiht werden: In der Grangerford-Episode ist es beispielsweise die

Chance zur Darstellung und Kritik südstaatlicher Plantagenkultur, die zur Reaktivierung des deadpan-Potentials der Ich-Perspektive führt; in der darauffolgenden Flucht vor der Gewalttätigkeit der Fehde in Kap. 19, einem der schönsten des Buches, wird der Roman vorübergehend zur Apotheose des Flusses als einer noch nicht vergesellschafteten Gegenwelt, in der Huck nun ganz in der Identität des von allen zivilisatorischen Bindungen freien Helden aufzugehen scheint. In den folgenden Kapiteln jedoch wendet sich der Roman in der Darstellung und Kritik der südstaatlichen Ufergesellschaft wiederum vom Motiv der Zivilisationsflucht ab und mit zunehmend heftiger werdender Kommentierung Hucks dem Projekt eines gesellschaftskritischen Südstaatenpanoramas zu. Eben diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt in Kap. 31, in dem gesellschaftlichen Fehlentwicklungen die Hoffnung in eine unverbildete moralische Substanz des repräsentativen Amerikaners und **common man** entgegengesetzt wird. Doch bleibt auch diese Wendung temporär. Es folgt, wie gesehen, die Phelps-Episode. Twain hatte während der sieben Jahre, die er bis zur Fertigstellung **Hucks** brauchte, offensichtlich immer neue Möglichkeiten seines losen Handlungsentwurfs entdeckt, einen Jungen mitsamt Begleiter den Mississippi hinabzuschicken. Es ist, als arbeite er sich von Einfall zu Einfall, von Szene zu Szene voran. So dominant ist der Einfluß des jeweiligen Materials und dessen jeweils neuen Möglichkeiten, daß im Grunde nicht einmal der Bauplan einer losen pikaresken Struktur eingehalten wird, sondern Sinn-, Stil- und Genreebenen des Buches zuweilen abrupt gewechselt werden, wenn neue Anregungen und Pläne einen derartigen Wechsel nahelegen.

IV

Damit stellt sich nun allerdings verstärkt die Frage nach Funktion und Wirkung der so entstandenen Form.⁸ Den Text aus dem Systemzwang einer geschlossenen Textgestalt herauszulösen, kann zunächst befreiend wirken, denn es vermag die Wahrnehmung für die Entdeckung und Interpretation auch jener--vermeintlich disparaten--Elemente zu öffnen, die vom neukritischen Interpretationschema systemkonform gemacht oder eingeebnet werden mußten. Zugleich aber muß sich die Frage nach Kohärenz und Wert des solcherart geöffneten Textes stellen. Handelt es sich bei einem wie

hier unter dem Aspekt der inneren Ereignishaftigkeit gelesenen **Huck Finn** nur noch um eine bloße Akkumulation von Szenen, um eine Art Nummernrevue, oder gibt es andererseits doch wirksame Formen der Verknüpfung und des inneren Zusammenhalts?⁹ In der Tat ist es ja auffällig, daß beispielsweise der von vielen Kritikern beklagte Bruch am Ende des Buches (zwischen zweiter Gewissensbißzene und Phelps-Episode) zwar logisch gesehen durchaus existieren mag, wirkungsästhetisch gesehen jedoch von den meisten Lesern keineswegs als solcher empfunden wird. Wir erfahren den Roman mit anderen Worten keineswegs so fragmentiert, wie er in der fortlaufenden Kommentierung dargestellt wurde, lesen ihn wohl kaum als postmodernen Roman mit ständigem Diskursebenenwechsel. Der Grund, so scheint mir, liegt letztlich darin, daß es im Roman eine Quelle des Zusammenhangs und der Kontinuität gibt, die die divergenten und oft disparaten Elemente der komplexen Textstruktur zusammenhält: es ist dies die Kontinuität von Hucks Stimme. Es reicht demnach nicht hin, den Roman durch Begriffe wie Prozeßhaftigkeit oder offene Form einfach nur im Sinne poststrukturalistischen Denkens zu öffnen und ihn damit auf vorschnelle Weise zu aktualisieren. Notwendig--und sinnvoller--erscheint vielmehr der Versuch einer historischen Einordnung, in der die Spannung zwischen innerer, dezentrierender Ereignishaftigkeit und deren immer neuer Reintegration durch die Kontinuität einer Stimme (und damit Wahrnehmungsperspektive) den Roman in einen hochinteressanten Konflikt im Übergang vom Realismus zur Moderne stellt.

Kulturgeschichtlich gesehen ist dieser Übergang vom Realismus zur Moderne gekennzeichnet durch die Abwendung vom viktorianischen Zivilisationsbegriff. Dem entspricht auf der Ebene des literarischen Textes der Abbau von erzählerischer Auktorialität und--damit verbunden--eine allmähliche Freisetzung erzählerischer Mittel aus strengen Mimesisanforderungen, in denen der Text, wie noch im Realismus, eine plausible Modellierung von Realität leisten muß. In Texten von Stephen Crane oder Ambrose Bierce beispielsweise geraten die stabilen Relationen zwischen Zeichen und Referentem in Bewegung und geben dem Text eine bereits andeutungsweise experimentelle Dimension--etwa da, wo erzählte Zeit und Erzählzeit nicht mehr in plausibler Proportionalität zueinander stehen müssen und auf diese Weise im Text neue "subjektive" Realität geschaffen wird. Wenn es aber in diesem Sinn kein vorgegebenes Modell von

Realität mehr gibt, das einfach in Sprache nachzubilden wäre, dann werden auf der Ebene der Textbildungsverfahren die sprachlichen Zeichen freigesetzt aus vorgegebenen Kombinationsregeln, und die innertextlichen Kombinationsmöglichkeiten der aus bestimmten semantischen Feldern generierten Zeichen erweitern sich beträchtlich. Das ist nicht zufälligerweise die Geburtsstunde der Erzähltheorie, die nun ein Beschreibungsrepertoire zur Bestimmung der je neuen Kombinationsformen entwickeln muß. Im realistischen Text bedarf es einer derartigen, auf formale Konstitutionsverfahren ausgerichteten, Theorie noch nicht, denn die sprachlichen Kombinationsmöglichkeiten liegen im wesentlichen fest. Sie sind durch die referentielle Dimension--die semantischen Felder der lebensweltlichen Wahrnehmungsstrukturen, deren vorbildhafte Abbildung und Modellierung der Text leisten soll--im wesentlichen vorgegeben. Das erklärt, warum die amerikanische Romantheorie bis zum späten James im Grunde auf die Diskussion des angemessenen Wirklichkeits- oder Weltausschnitts beschränkt bleibt und sich insbesondere im Realismus fast ausschließlich mit der Frage der richtigen Kombination sprachlicher Zeichen zum Zwecke des Erzeugens einer Illusion von Realität beschäftigt.

Die Auflösung stabiler Relationen zwischen Zeichen und Referentem und die damit verbundene Freisetzung von Zeichen zur freieren Kombinierbarkeit auf der syntagmatischen Achse des Textes ist demnach ein entscheidendes Merkmal des Übergangs vom Realismus zur Moderne. Was damit zugleich verbunden ist, ist die Auflösung einer zentralen Denkfigur des 19. Jahrhunderts und damit eines ihrer zentralen Erklärungsmodelle von Welt: nämlich dem einer organischen Gestalt, in der alle Bestandteile des Textes einen kausalinterdependenten und daher stabilen, verlässlich zu modellierenden Zusammenhang bilden. Das von Henry James in der New Yorker Ausgabe von *The Portrait of a Lady* gewählte Bild des "house of fiction" ist hier von besonderem Interesse, denn es illustriert im Grunde den skizzierten Übergang vom Denken in stabil modellierbaren Relationen zu deren prozeßhafter Auflösung von innen heraus. Das Bild des Hauses--gerade im amerikanischen Realismus oft benutzte Analogie zur Symbolisierung einzelner, ansonsten nicht als "Gestalt" faßbarer, Lebensschicksale und Lebensbereiche--ist einerseits geradezu der Inbegriff einer solchen stabil modellierbaren, durch zuverlässig reproduzierbare Relationen und funktionale Interdepen-

denz gekennzeichneten Gestalt. Das Gestaltdenken des 19. Jahrhunderts, das vom Modell eines organischen und zentrierten Zusammenhangs aller Einzelelemente der Gesamtgestalt ausgeht, muß sich also nicht notwendigerweise an pflanzliche Bildlichkeit anlehnen, sondern zeigt im Fortgang des 19. Jahrhunderts im Gegenteil gerade so etwas wie eine Entwicklung in der Metaphorisierung des eigenen Organizismus von der Romantik zum Realismus. James zieht den bildlichen Vergleich allerdings heran, um zugleich auch die unkontrollierbare und unberechenbare Vielfalt der Möglichkeiten des Romans zu verdeutlichen und schreibt dazu in die stabile Gestalt des Hauses nun auch den Gedanken einer gewissen prozeßhaften Offenheit, vor allem aber den einer nicht mehr zuverlässig zu modellierenden Unregelmäßigkeit ein:

The house of fiction has in short not one window, but a million ... every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. The apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. (7)

Mit dem Aufbrechen stabiler Zeichenrelationen ist demnach zugleich eine Auflösung des Organizismus des 19. Jahrhunderts verbunden und eben darin kann auf der Ebene der Textbildung die eigentliche Entsprechung zur Abwendung vom viktorianischen Zivilisationsbegriff gesehen werden. Der neue, "moderne" Text aber, geprägt durch eine gesteigerte Kombinationsfreiheit seiner erzählerischen Elemente, ist nun mit Erklärungsmodellen, die auf der Annahme stabiler, organischer Textrelationen fußen, nicht mehr adäquat zu erfassen.¹⁰ Das gilt insbesondere für jene modernistischen Werke, die mit Textbrüchen, d.h. mit einer bewußten Störung der semantischen und syntaktischen Kombinationsregeln arbeiten. Aneutungsweise jedoch läßt sich die Tendenz zur Auflösung einer stabil zentrierten Textgestalt auch schon bei jener vom experimentellen Standpunkt her gesehen noch frühen und milden Form der amerikanischen Moderne erkennen, wie sie uns etwa in den Kurzgeschichten eines Sherwood Anderson oder gelegentlich auch Ring Lardner begegnet. Denn auch hier werden ja bereits über den jugendlichen oder regionalen Ich-Erzähler Textmodelle des Realismus

zugunsten eines neuartigen, spontan geschaffenen Erzählzusammenhangs aufgebrochen. Man denke beispielsweise an eine Geschichte wie Andersons "I Want to Know Why" (oder auch Ring Lardners "Haircut"), in der sich auf diese Weise eine neuartige erzählerische Ordnung (bzw. genauer: Unordnung) ergibt, die in ihren Abschweifungen und Chronologiebrüchen nur noch durch die Assoziationslogik des jugendlichen bzw. ignoranten Ich-Erzählers zusammengehalten wird. Nicht zufällig hat man sich hier in beiden Fällen im Erzählverfahren an das literargeschichtliche Vorbild **Huck Finn** angelehnt und macht auf diese Weise rückblickend an diesem etwas sichtbar. Die Möglichkeit zu komplexen, in gewisser Weise bereits modern anmutenden Textbildungsverfahren ist eben durch jenes Strukturelement entstanden, das dem Roman--wenn auch gelegentlich nur noch durch die Identität des Personalpronomens--einen Rest von erzählerischer Einheit bewahrt: die Wahl der Erzählsituation. "Modern" ist diese demnach nicht nur in dem inhaltlichen Sinne, daß dadurch nun endlich eine bis dahin in der amerikanischen Literatur noch nicht gehörte Stimme zu Worte kam. Viel entscheidender ist, daß durch die Wahl einer neuen Stimme eine Form des unverbunden-spontanen Erzählens ermöglicht wird, durch die eine neue Textgestalt, d.h. eine neue Modellierung von Welt entsteht. Der inhaltlichen Absage an den viktorianischen **genteel code**, die für den **vernacular character** typisch ist, entspricht auf diese Weise auf der formalen Ebene der Textbildung die Subversion des viktorianischen Romans und seiner zentralen Leitvorstellungen von Kontrolle und innerer Ordnung--und das heißt auch: seines Anspruchs auf eine kontrollierte Modellierung von Welt. Verglichen etwa mit einem Roman wie dem nur kurz zuvor erschienenen **The Portrait of a Lady** mutet **Huck Finn** in diesem Sinne bereits ausgesprochen post-viktorianisch an. Hemingways Hinweis, daß der moderne amerikanische Roman im Grunde mit **Huck Finn** beginne, müßte dann nicht nur als Hinweis auf Aspekte stilistischer Innovation verstanden werden, sondern auf die Entstehung eines neuen, tendenziell dezentrierten Textmodells.¹¹

Wir können dann auch, auf dem Hintergrund des bisher Gesagten, einen ersten Versuch machen, **Hucks** literarhistorische "Modernität" genauer zu bestimmen. Literargeschichtlich gesehen besteht sie, vor allem durch die Wahl der Erzählperspektive, in der Ablösung eines organisch geordneten Textmodells funktionaler Inter-

dependenz durch Erzählformen umgangssprachlicher Beiläufigkeit, die stilistisch wie strukturell eine neue "Kunstlosigkeit" schaffen. Auf der Ebene der Textbildung entspricht dem die Auflösung eines festen erzählerischen Kombinationsschemas zu einer neuartigen Kombinationsweise von Zeichen durch mehr oder minder beiläufige Reihung, die in sich kein anderes System hat als das von Hucks eigenwilliger, weil jugendlich-ignoranter Wahrnehmung--für die charakteristisch ist, daß sie zur Ordnung im alten viktorianischen Sinn unfähig ist. Hucks Abschweifungen, aber auch die herausgearbeiteten Genrebrüche bzw. Wechsel von Erzählebenen wären dann nicht einfach als formale Unkontrolliertheit einzustufen, sondern als--wenn auch von Twain nicht bewußt gesetzte--Antizipation eines sich andeutenden neuen Textmodells zu sehen, in dem nun der innertextuelle Zusammenhang nicht mehr durch vorgegebene Wirklichkeitsmodelle festgelegt wird, sondern durch eine neue Freiheit auf der Kombinationsachse des Textes gekennzeichnet ist, die man wiederum als literarische Umsetzung von zentralen Werten wie Spontaneität ansehen kann.

Der Roman gerät nun allerdings--und das ist der Punkt, an dem umgekehrt noch einmal nach der kulturellen Bedeutung jener Entwicklung zur offenen Struktur gefragt werden soll--gerade durch die gelungene formale Umsetzung einer Spontaneität, die sich Normen viktorianischer Ordnung entzieht, in ein neuerliches Dilemma. Es ist ein Dilemma, das im Grunde aus einem für Twain typischen Konflikt entsteht: seiner eigenen ambivalenten Haltung gegenüber dem dominanten kulturellen System. Einerseits entziehen sich seine Helden immer wieder Anforderungen viktorianischer Disziplin, andererseits sind die Vorstellungen, etwa zur moralischen Entwicklung Hucks, durchaus viktorianisch. Am liebsten würde Twain wohl beides miteinander verbinden: befreiende Spontaneität einerseits und genuin moralisches Verantwortungsgefühl andererseits und das sich im Prozeß des Schreibens allmählich herauskristallisierende Versprechen der Figur Hucks war es sicherlich zunächst, daß es in diesem Fall gelingen könnte, beides in einer Figur zusammenzubringen. Mit Huck wollte Twain einen vorbildhaften **common man** schaffen, der moralisches Verantwortungsgefühl und anarchische Spontaneität sozusagen in einer Person vereint. Unvermeidlicherweise aber bringt Twain durch die Doppelbesetzung der Huck-Figur, d.h. durch den Versuch, das in Huck zu einer Einheit zu bringen,

was in der Realität noch auseinanderfiel, eine ästhetische Spannung und Komplikation in den Roman, die den fiktionalen Neuentwurf ständig von innen heraus gefährdet. Denn den jeweiligen Persönlichkeitsaspekten Hucks entsprechen eigentlich divergierende Textmodelle. Um der Vorbildlichkeit Hucks Nachdruck zu verleihen, um vor allem der Idee seines moralischen Wachstums Ausdruck zu geben, müßte der Roman im Grunde einem organischen Textmodell folgen, wie es etwa im selben Zeitraum durch einen Roman wie **The Portrait of a Lady** gegeben ist. Das aber hätte bedeutet, ein Werk des viktorianischen Realismus zu schreiben, und in der Tat zeigt der Roman ja in einer Hinsicht tatsächlich auffällige Berührungspunkte mit anderen Beispielen des "klassischen" amerikanischen Realismus der frühen 80er Jahre wie etwa James' **The Portrait of a Lady** oder auch Howells' **The Rise of Silas Lapham**: Was alle diese Romane gleichermaßen charakterisiert, ist der fiktionale Entwurf eines exemplarischen Lernprozesses, von dem eine regenerierende Wirkung auf die amerikanische Zivilisation ausgehen soll. Zu dieser Regeneration gehört, daß sich Held oder Heldin frei zu machen vermögen von sentimentaler Realitätsverknennung und in diesem Prozeß ihre eigene innere Balance und somit individuelle Kontur finden. Indem das in **Huck Finn** jedoch weitergehender als in vergleichbaren Beispielen des amerikanischen Realismus geschehen ist, beginnt der Roman durch die entschiedene Art, in der eine von viktorianischen Ordnungsvorstellungen befreiende Spontaneität auch erzählerisch umgesetzt ist, den zentralen Begriffen der Konversionsgeschichte selbst die Bedeutung zu entziehen oder doch jedenfalls diese Begriffe von der Prozeßhaftigkeit des Textes her zu unterminieren.

Twain steht vor dem unlösbaren Problem, daß eben jener Wert, von dem er eine moralische Regeneration erwartet, der der Spontaneität, im Hinblick auf den literarischen Text, der dieses Regenerationspotential erfahrbar machen soll, gerade den "systemsprengenden" Effekt hat, jedes stabile Modell neuer Identität auszuhöhlen, auf das ein Prozeß der Regeneration als Vorbild gründen könnte. Es ließe sich auch sagen: In der Figur Hucks ist der Glaube an die instinktive Moralität des **common man** einerseits bestätigt; andererseits aber bedarf es zur Authentisierung jener Position einer Form, die den möglichen Modellcharakter eben jener Moralität ständig beeinträchtigt und in Formen anarchischer Ver-

neinung umschlägen läßt. Das erklärt, warum man **Huck** abwechselnd als zutiefst moralisches und zutiefst anarchisches Buch lesen konnte, und das mag auch erklären, warum es uns in dieser unaufgelösten Spannung von moralischem und anarchischem Impuls gerade als spezifisch amerikanischer Text erscheinen will.

Eben diese Doppelstruktur aber mag wirkungsästhetisch gesehen auch die fortdauernde Wirksamkeit des Buches erklären, die sich dann gerade aus der Spannung und inneren Dialogizität zwischen zwei Text- und Funktionsmodellen ergeben würde, die durch den Roman gleichermaßen aufgerufen und zugleich perspektiviert und relativiert werden. Die besondere "Modernität" **Huck Finns** aber würde in diesem Fall gerade nicht darin bestehen, daß hier, wenn auch nur andeutungsweise, das Paradigma der literarischen Moderne einfach an die Stelle eines "älteren" realistischen Paradigmas tritt, sondern daß letztlich keines dieser beiden Textmodelle für eine Beschreibung angemessen sein kann, weil sich der Text zwischen beiden Möglichkeiten hin- und herbewegt. Das aber erklärt das immer neue Dilemma der Rezeptionsgeschichte, deren verschiedenartige, aber alle gleichermaßen auf ein literargeschichtliches Paradigma gerichteten Interpretationsmodelle der Roman durch seine Bewegung zwischen verschiedenen Modellen immer wieder überschießt --wodurch er zugleich auch auf die arbiträre Dimension jeder Form von "Modellierung" selbst aufmerksam zu machen vermag.

Auch in einer derartigen Sicht deutet sich freilich im Bild einer "modellsprengenden" Oszillation zwischen Tendenzen der "Auflösung" und solchen der Reintegration ein neues (postmodernes) Modell an, das selbst wiederum der Selbstreflexion und Perspektivierung bedarf. Denn man könnte nunmehr in Versuchung geraten, die an **Huck** herausgearbeitete spannungsvolle Interaktion zwischen zwei Text- und Funktionsmodellen als ästhetisches "Projekt" zu konzipieren, in dem die Vorläufigkeit von Modellierungs- und Besetzungsvorgängen selbst erfahrbar--und damit zum eigentlichen Darstellungsziel--gemacht wird. Die in **Huck Finn** erkennbare "Oszillation" (genauer: textinterne Interaktion) scheint mir jedoch nicht aus einem erhöhten Fiktionsbewußtsein oder -bedarf zu resultieren, sondern das eher unfreiwillige und unvorhergesehene Ergebnis einer bestimmten kultur- und literargeschichtlichen Übergangssituation zu sein. In dieser Sicht erscheint der Roman als Versuch, kulturelle Werte in einem Text (und das heißt: in einer fiktiven Welt)

zusammenzubringen, die ansonsten gerade auseinanderzustreben schienen. Der Roman sollte zugleich zum Medium kultureller Befreiung und zu dem kultureller Regeneration werden, sollte--wirkungs-ästhetisch gesehen--eine Figur (und Poetik) der Trennung in eine dialogische Interaktion überführen. Von diesem kultur- und literargeschichtlich präzise zu verankernden Dilemma zugunsten des ästhetischen Phänomens einer Doppelungsstruktur zu abstrahieren, durch die dann wiederum ein spezifisches Potential der Fiktion herausgearbeitet werden soll, hieße aber, eine bestimmte Textkonfiguration bzw. literartheoretische Denkfigur zu einem neuerlichen, wenn auch nun interaktionistisch reflektierteren, Modell von Fiktion zu verallgemeinern. Umgekehrt aber, d.h. ohne ihrer Tendenz zu einer neuerlichen "stabilen" Modellierung von Fiktion nachzugeben, kann uns eine derartig interaktionistische Akzentuierung helfen, zu einer Textwahrnehmung und Interpretationsform Distanz zu gewinnen, die den Roman jeweils auf ein Textmodell festlegen will, um ihm stattdessen als einem Text zu begegnen, der sich selbst in permanenter Interaktion aller Textpositionen entfaltet und damit zugleich in ständiger Exploration seiner eigenen Möglichkeiten befindet.

Anmerkungen

- 1 Diese interpretatorischen Paradigmata habe ich im Hinblick auf die amerikanische **Huck Finn**-Rezeption unter dem Begriff des "ästhetischen Vorverständnisses" herausgearbeitet. Vgl. Fluck, **Ästhetische Theorie und literaturwissenschaftliche Methode. Eine Untersuchung ihres Zusammenhangs am Beispiel der amerikanischen 'Huck Finn'-Kritik** (Stuttgart: Metzler, 1975). Die folgenden Ausführungen sind eine Wiederaufnahme und Weiterführung der dort geführten Argumentation.
- 2 Zur Entstehungsgeschichte des Romans, die sich insgesamt über sieben Jahre hinzog, vgl. vor allem Walter Blair, **Mark Twain and Huck Finn** (Berkeley: Univ. of California Press, 1960) und Henry Nash Smith, "Introduction" zu **Adventures of Huckleberry**

Finn (Boston: Riverside Edition, 1958) v-xxix.

- 3 Lionel Trilling, "Introduction," **Adventures of Huckleberry Finn** (New York: Rinehart Edition, 1948). Rpt. in Trilling, **The Liberal Imagination** (New York: Doubleday, 1950).
- 4 Zum Gebrauch des Begriffes Kontextualismus vgl. W. Fluck, "Das ästhetische Vorverständnis der 'American Studies'," **Jahrbuch für Amerikastudien** 18 (1973): 110-29.
- 5 Ich gebrauche den Begriff hier umfassender als Jurij Lotman, bei dem er zum ersten Mal als systematische Beschreibungskategorie auftaucht. Jurij Lotman, **Die Struktur des künstlerischen Textes** (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973). In seinem kultursemiotischen Ansatz versteht Lotman unter Ereignishaftigkeit vor allem jene Textbewegung, die durch den Eintritt des Helden in ein oppositionelles semantisches Feld entsteht; dagegen möchte ich in den Begriff auch all jene Elemente der Überlagerung von Erzählebenen, der Genretransformation von innen heraus, des Funktionsverlustes und der textinternen Funktionsverschiebung sowie schließlich auch der unkontrollierbaren semantischen Differenz miteinbeziehen, die sich innerhalb der erzählerischen Entfaltung eines Textes ergeben können. Siehe dazu auch W. Fluck, "Literature as Symbolic Action," **Amerikastudien/American Studies** 28.3 (1983): 361-71. Die dort vorgenommene Entlehnung des Begriffs bei Kenneth Burke ist allerdings eher rhetorischer als inhaltlicher Art.
- 6 Franklin R. Rogers, **Twain's Burlesque Patterns as Seen in the Novels and Narratives 1855-1885** (Dallas, 1960).
- 7 "But Smith discovered that in the proof of that chapter (hence in the manuscript) Mark has Huck say blithely, 'One morning ... I took the canoe ...' The proofreader wrote in the margin, 'Oy see p. 129 canoe lost.' Mark then revised to 'I found a canoe.' As Smith says, the indication is that by this time 'the earlier plan has sunk from sight'." W. Blair, **Mark Twain and Huck Finn**, S. 345. Die ausführliche Be-

schreibung bei Henry N. Smith, ed., **Adventures of Huckleberry Finn**, Riverside Edition, S. 263.

- 8 Ich greife hier eine Frage auf, die in **Ästhetisches Vorverständnis und literaturwissenschaftliche Methode**, in dem es zunächst einmal um die Freisetzung des Romans aus vorhandenen Interpretationsmodellen ging, offen geblieben ist. In der bisherigen Literaturkritik hat man sich im Übrigen bisher kaum je dazu durchringen können, die volle Heterogenität und Instabilität des Romans einzugestehen.
- 9 So gesehen stellt eine Lektüre, die sich auf die Prozeßhaftigkeit des literarischen Textes richtet, zugleich gegenüber dem neukritischen Formalismus eine nochmalige Radikalisierung der Frage nach der Funktionalität der Einzelelemente dar, denn indem diese als dissonant anerkannt und freigesetzt werden, ergibt sich nun auch die Frage nach der Funktion jener--bisher als dysfunktional empfundenen Elemente--von neuem. Man könnte auch sagen: Weil es kein den Text organisierendes Sinnzentrum mehr gibt, wird nun tendenziell die Relation **aller** Einzelelemente wichtig. Dezentrierung und Enthierarchisierung bereiten so gesehen einer um so umfassenderen Funktionalisierung aller (Lebens-) und Textbereiche immer nur den Weg.
- 10 Daher auch das Scheitern des Kontextualismus im Falle **Huck Finns**.
- 11 Ernest Hemingway, **The Green Hills of Africa** (New York: Scribner's, 1935) 22: "All modern American literature comes from one book by Mark Twain called **Huckleberry Finn**."

Zitierte Literatur

Blair, Walter. **Mark Twain and Huck Finn**. Berkeley: Univ. of California Press, 1960.

Fluck, Winfried. **Ästhetische Theorie und literaturwissenschaftli-**

che Methode. Eine Untersuchung ihres Zusammenhangs am Beispiel der amerikanischen Huck Finn-Kritik. Stuttgart: Metzler, 1975.

-----."Das ästhetische Vorverständnis der 'American Studies'." **Jahrbuch für Amerikastudien** 18 (1973): 110-29.

-----."Literature as Symbolic Action." **Amerikastudien/American Studies** 28.3 (1983): 361-71.

Lotman, Juriij. **Die Struktur des künstlerischen Textes**. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

Rogers, Franklin R. **Twain's Burlesque Patterns as Seen in the Novels and Narratives 1855-1885**. Dallas, 1960.

Smith, Henry Nash. "Introduction." **Adventures of Huckleberry Finn**. Boston: Riverside Edition, 1958. v-xxix.

-----. **Mark Twain. The Development of a Writer**. New York: Atheneum, 1967.

Trilling, Lionel. "Introduction." **Adventures of Huckleberry Finn**. New York: Rinehart Edition, 1948. Rpt. in **The Liberal Imagination**. New York: Doubleday, 1950.