Winfried Fluck

# Ästhetische Theorie und literaturwissenschaftliche Methode

## Eine Untersuchung ihres Zusammenhangs am Beispiel der amerikanischen Huck Finn-Kritik

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart

Die Ziffern in eckigen Klammern [] verweisen auf die Anmerkungen.

D 188

ISBN 3 476 00316 7

© J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1975
Satz und Druck: Gulde-Druck, Tübingen
Printed in Germany

# Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde 1971 als Dissertation an der Freien Universität Berlin angenommen. Für die Veröffentlichung sind die ersten beiden Kapitel leicht überarbeitet worden, die übrigen Kapitel wurden im Hinblick auf die Druckkosten gekürzt. Es ist daher auch kein systematischer Versuch unternommen worden, die Analyse der *Huck Finn*-Kritik über das Jahr 1968 hinaus fortzusetzen, mit dem das ursprüngliche Manuskript endete. Einige wenige nach diesem Zeitpunkt erschienene Arbeiten wurden berücksichtigt, sofern sie mir neue oder wichtige zusätzliche Evidenz aufzuzeigen schienen. Insgesamt kann aber gesagt werden, daß die seit 1968 veröffentlichte *Huck Finn*-Kritik keine wesentlich neuen Aspekte enthält, die eine Ergänzung der hier vorgelegten Analyse zum gegenwärtigen Zeitpunkt notwendig erscheinen lassen. Meine Absicht war es ohnehin nie, eine vollständige, möglichst viele Namen aufzählende Rezeptionsgeschichte zu schreiben. Das dürfte angesichts der nahezu unübersehbaren Fülle des Materials auch ein aussichtsloses Unterfangen sein, nach dessen Stellenwert überdies zu fragen wäre. Vielmehr ging es darum, das jeweils zentrale ästhetische Vorverständnis einzelner literaturwissenschaftlicher Positionen an einzelnen – einflußreichen und typischen – Interpretationen *Huck Finns* herauszuarbeiten.

Von den durch Kostenüberlegungen notwendig gewordenen Kürzungen sind insbesondere zwei zu nennen: zum einen mußte eine längere Analyse der *Huck Finn*-Interpretation Richard Poiriers in *A World Elsewhere* weggelassen werden. Zum anderen wurde auf eine Gesamtbibliographie der *Huck Finn*-Literatur verzichtet, da inzwischen eine entsprechende Bibliographie in der Mark Twain-Sondernummer der *Modern Fiction Studies,* 14 (1968) erschienen ist.

Der Commonwealth-Fund hat es mir durch ein Harkness-Fellowship ermöglicht, während eines längeren Aufenthalts in den USA den größten Teil der Arbeit zu schreiben und dabei auch das Mark Twain-Archiv der University of California, Berkeley zu benutzen, dessen Leiter Frederick Anderson mich freundlicherweise in vieler Hinsicht unterstützt hat. Durch ein Promotionsstipendium der Freien Universität Berlin konnte ich die Arbeit abschließen. Während all dieser Zeit und während der Phase der späteren Überarbeitung hat es eine Vielzahl von hilfreichen Ratschlägen, Hinweisen und Kritik gegeben, für die ich beson-

ders Ursula Brumm, die die Arbeit in jeder Hinsicht gefördert hat, Gert Mattenklott, Jürgen Peper, Henry Nash Smith, den Herausgebern dieser Reihe und Brigitte Fluck danken möchte.

1. Dezember 1974 W. Fluck

# Inhaltsverzeichnis

*Einleitung* . . . . . 1

1. *Ästhetisches Vorverständnis und Methode* . . . . . 8

2. *Eine Interpretation Huck Finns* . . . . . 27
   2.1 Sinn und Bedeutung: Theoretische Vorüberlegungen zur Interpretation . . . . . 27
   2.2 Kritik einiger vorherrschender Sinnentwürfe . . . . . 32
   2.3 Interpretation . . . . . 37
      2.31 *Hucks* point-of-view . . . . . 37
      2.32 St. Petersburg . . . . . 43
      2.33 On the Mississippi . . . . . 47
      2.34 First Moral Crisis . . . . . 50
      2.35 Grangerford-Episode . . . . . 55
      2.36 On the raft . . . . . 59
      2.37 Duke and King . . . . . 60
      2.38 Second Moral Crisis . . . . . 68
      2.39 Phelps-Episode . . . . . 70
   2.4 *Hucks* Komplexität . . . . . 75
   2.5 Zur Bedeutung von *Hucks* Komplexität . . . . . 79

3. *Impressionismus: Erlebniswerte in Huck Finn* . . . . . 88
   3.1 Die frühe 'Huck Finn'-Kritik: kurzer historischer Überblick 88
   3.2 Wertkategorien der frühen 'Huck Finn'-Kritik . . . . . 92
   3.3 Einige Beispiele früher 'Huck Finn'-Kritik . . . . . 99
   3.4 Das "impressionistische" Vorverständnis . . . . . 103

4. *Realismus: Realistische Werte in Huck Finn* . . . . . 110
   4.1 Historischer Überblick . . . . . 110
   4.2 Beispiele realistischer Kritik . . . . . 113
      4.21 Realismus als Negation der *Genteel Tradition:* Perry, Macy . . . . . 113
      4.22 Realismus als psychologische Vielfalt: De Voto . . . 117
      4.23 Realismus als Sozialkritik: Pritchett, Farrell . . . . 122
      4.24 Realismus als humanistischer Idealismus: Carter . . 126
      4.25 Marxistische Analysen: Remes, Klaus . . . . . 130
   4.3 Das realistische Vorverständnis . . . . . 132

5. *Kontextualismus: "Literarische" Werte in Huck Finn* . . . . . 141
5.1 Problemgeschichtlicher Hintergrund . . . . . 141
5.2 Struktur als spezifisch literarischer Wert . . . . . 143
5.21 Die Wegbereiter: Eliot und Trilling . . . . . 143
5.22 Struktur als *pattern* und *rhythm*: Branch, Baldanza . 149
5.23 Beispiele weiterer Strukturanalysen . . . . . 156
5.3 *Craftsmanship* als literarischer Wert . . . . . 168
5.31 Transformation der Kategorie *craftsmanship:* Blair . 170
5.32 Anwendungen und Auswirkungen in den sechziger Jahren . . . . . 172
5.4 Das kontextualistische Vorverständnis . . . . . 182

6. *American Studies: Kulturelle Werte in Huck Finn* . . . . . 199
6.1 Problemgeschichtlicher Hintergrund . . . . . 199
6.2 Die Konstituierung der kulturellen Kritik in den fünfziger Jahren . . . . . 202
6.21 Leo Marx, "Mr. Eliot, Mr. Trilling..." . . . . . 202
6.22 Henry Nash Smith . . . . . 207
6.3 'Huck Finn' als Zivilisationskritik . . . . . 212
6.4 'Huck Finn' und das Wesen der amerikanischen Kultur . . 224
6.41 Leo Marx, *The Machine in the Garden* . . . . . 224
6.42 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* 228
6.5 Das Vorverständnis der 'American Studies' . . . . . 237

*Anmerkungen* . . . . . 255
*Personenregister* . . . . . 270

# Einleitung

In "An Introduction to Readings in Culture and Society" hat Raymond Williams die Ziele seiner bisherigen Arbeiten in einer Weise beschrieben, die geeignet ist, auch den Stellenwert des vorliegenden Beitrags zu bestimmen. Er spricht dort von der Notwendigkeit einer "re-examination" innerhalb der Kulturwissenschaften "as a way of separating the art from the irrelevant and narrowing social values in which I found it embedded." [1] Das ist im folgenden in exemplarischer Weise am Beispiel von Mark Twains *Adventures of Hucklebery Finn* [2] versucht worden. Denn am Beispiel des in den letzten Jahrzehnten entstandenen *Huck Finn*-Bildes kann das ästhetische Vorverständnis einer bestimmten Art der Literaturaneignung besonders klar herausgearbeitet werden, das die amerikanischen "Humanities" immer noch weithin beherrscht. In ihrer Herausarbeitung wird die Notwendigkeit einer Revision des solcherart gestifteten Traditionszusammenhangs besonders deutlich.

Will Rezeptionsgeschichte nicht Selbstzweck bleiben, dann muß sie über das bloße Nachzeichnen des historischen Auf und Ab der jeweiligen Rezeption hinausgelangen. Diese Art von Rezeptionsgeschichte, wie sie im Falle Mark Twains von R. Asselineau geschrieben worden ist, konstruiert in der Tat "dramatische Höhe-, vor allem aber dramatische Tiefpunkte der Wirkung..., zumeist um desto effektvoller die gegenwärtig erreichte und wiedergewonnene Schätzung und Würdigung eines Werkes oder eines Autors herauszustellen." [3] Rezeptionsgeschichte ist aber nicht einfach die dialogische Entfaltung einer vorgegebenen ästhetischen Vernunft. Sie ist Ausdruck von Bedürfnissen, die sich aus den Notwendigkeiten gesellschaftlicher und ästhetischer Selbstverständigung ergeben. Ihre "Höhe- und Tiefpunkte" sind nicht zufällige, sie spiegeln die vorherrschenden gesellschaftlichen und ästhetischen Interessen an Literatur. Jede neu hervortretende Bedeutungsschicht ist letztlich Antwort auf eine durch soziale Erfahrung gestellte, freilich auch bereichsspezifisch vermittelte Frage an den Text. In der Analyse der jeweils vorherrschenden Deutungen treten auch die vorherrschenden bereichsspezifischen Erkenntnisinteressen hervor. Am Beispiel der Rezeption *Hucks* kann und muß daher mehr herausgearbeitet werden als nur die Publikationsgeschichte eines populären amerikanischen Romans: nämlich welche Interessen an Literatur sich in ihr und der amerikanischen Literaturkritik ausgewirkt haben und immer noch auswirken. Re-

zeptionsgeschichte in diesem Sinne ist gleichzeitig auch ein Stück Selbstaufklärung über literarische Bildungs- und Sozialisationsinhalte, die in unserer Ausbildung zu Amerikanisten eine zentrale Rolle gespielt haben.

Im Bereich literaturwissenschaftlicher Theoriebildung war – und ist teilweise auch heute noch – diese Ausbildung von der Verkürzung der entscheidenden theoretischen Probleme zu Methodenproblemen gekennzeichnet. Dahinter steht der Versuch, das Unbehagen an einer bestimmten Literaturwissenschaft methodologisch zu begründen. Im Protest gegen Irrationalismus und Subjektivismus wird das Hauptproblem literaturwissenschaftlicher Arbeit in ihrer Wissenschaftlichkeit gesehen und diese scheint primär durch die richtige Methode garantiert. "Can 'American Studies' Develop a Method?" fragte beispielsweise H. N. Smith in einem heute noch einflußreichen Aufsatz und verband dabei die Zukunft der Amerikastudien mit der Lösung dieser Frage. [4]

Damit werden die entscheidenden Probleme der Theoriebildung unkritisch auf Methodenprobleme verkürzt. Das Problem wird als eins des methodischen Ansatzes gesehen. Folgerichtig werden verschiedene methodische Ansätze bzw. "approaches" ein ums andere Mal auf ihre "Möglichkeiten und Grenzen" hin verglichen, ohne daß sich daraus neue Einsichten über den Erkenntniswert der einzelnen Methoden ergeben. Statt dessen werden Beispiele für Vor- und Nachteile, angemessenen und unangemessenen Gebrauch der jeweiligen Methode immer noch ein weiteres Mal aneinandergereiht. Als Resümee bleibt nur der Ruf nach einer vage konzipierten Methodensynthese. [5] Die Methodendiskussion wird zum immergleichen Ritual, doch nicht aufgrund mangelnden theoretischen Vermögens, sondern aufgrund objektiver Grenzen des Methodenbegriffs selbst, der die tatsächlich konstitutiven Interpretationsvoraussetzungen verdeckt. Leibfried kritisiert daher zu Recht: "Dadurch, daß man eine Methode durch die andere ersetzt oder ergänzt, ansonsten aber undurchschaut stehen läßt, ist noch nichts gewonnen." [6] Eben darum muß es aber gehen: die einzelnen Interpretationen der Literaturwissenschaft nicht nur methodologisch zu klassifizieren und zu vergleichen, sondern auf dahinterliegende – bewußte oder unbewußte, gewollte oder ungewollte – Interpretationsvoraussetzungen zu durchschauen.

Im Gegensatz zur Methodendiskussion kann und muß man davon ausgehen, daß das ohnehin selten als reiner Ansatz ausgeprägte methodische Vorgehen immer solchen unterliegenden Interpretationsvoraussetzungen verhaftet bleibt. Damit dient "Methode" letztlich der Affirmation des jeweiligen Vorverständnisses und seiner zentralen Wertprämissen. Diese konstituieren im eigentlichen erst das literaturwissenschaftliche Interpretationsobjekt. Der Kritiker, dessen Interesse an der Literatur beispielsweise auf eine ganzheitliche Werkstruktur zielt, weil er diese für den eigentlichen Wert der Literatur hält, wird auch Werkauswahl und Methode auf die Herausarbeitung solcher Strukturen richten. Umgekehrt läßt die Analyse der Interpretationspraxis Rückschlüsse auf das tatsächlich konstitutive, aber dennoch oft unreflektierte Vorverständnis zu.



Was zunächst als "Mangel an Methode" empfunden wurde, stand im Grunde für eine grundsätzlichere Divergenz im Bereich des literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses.

> "Gerade die seit Jahren beredete sogenannte 'Krise der Germanistik' ist eben primär nicht eine Krise des internen Selbstverständnisses, der Methodenlehre, des Gegenstandsbereichs oder der organisatorischen Departmentierung des Fachs (und also auch primär von daher nicht zu kurieren), sondern eine Krise seiner gesellschaftlichen Funktionsbestimmung." [7]

Die seit Jahren intensiv geführte Grundlagendiskussion der Literaturwissenschaft spiegelt nur scheinbar eine Unsicherheit über die "richtigen Methoden". Viel wichtiger ist, was dahinter steht: eine noch längst nicht abgeschlossene Kontroverse über die Frage, welches Interesse an Literatur vorherrschen sollte. Und die Methodendiskussion verschleierte dabei nur dieses eigentliche Problem.

Zur Bezeichnung der bereichsspezifischen Ausformung umfassenderer Erkenntnisinteressen im Bereich der Literaturwissenschaft ist im folgenden die Kategorie des "ästhetischen Vorverständnisses" gewählt worden, die im 1. Kapitel systematischer bestimmt werden soll. Mit dieser Begriffsbildung ist keinesfalls aus den Augen verloren worden, daß das ästhetische Vorverständnis von den materiellen Lebensverhältnissen und mit ihnen zusammenhängenden sozialen und ideologischen Interessenbildungen nicht zu lösen ist. Wie an anderer Stelle bereits ausgeführt, müssen solche Interessen jedoch mit der spezifischen Eigenart des Gegenstandsbereiches in einen sinnvollen, in sich möglichst widerspruchsfreien Zusammenhang gebracht werden. [8] Die mit der bereichsspezifischen Theoriebildung vorgenommene oder auch nur übernommene Funktionsbestimmung des Gegenstandes erscheint mir dabei als der zentrale Schnittpunkt dieser Vermittlung von "außerliterarischem" Interesse und literarischem Gegenstand. "Die jeweils gegebene Antwort, die wissenschaftstheoretisch – und praktisch gesetzte Definition des Gegenstands, bestimmt ... als richtungsweisende, methodenbildende Vorentscheidung die Arbeit und auch die Ziele dessen, der mit ihm umgeht." [9] Von dem so konstituierten Vorverständnis wird abhängen, mit welchem Interesse an den literarischen Gegenstand herangegangen wird, d. h. welche inhaltlichen Schwerpunkte, Methoden und Wertungskategorien gewählt werden.

Diesen aber treten wir in der Rezeptionsgeschichte konkret gegenüber. Zu ihrer Kritik reicht die allgemeine ideologiekritische Zuordnung zu einem bestimmten Lager – etwa dem positivistischen oder bürgerlichen – nicht hin. Denn die solcherart pauschal erfaßten Interessen sind für die jeweils spezifische Interpretationspraxis selbst nicht unmittelbar konstitutiv und daher nicht geeignet, deren konkrete inhaltliche Ausprägung zu erklären. Läßt man sich jedoch einmal exemplarisch auf diese ein, so wird die eigene Kritik nur überzeugen, wenn sie die Auswirkungen des ästhetischen Vorverständnisses an konkreten Beispielen evident zu machen versteht.

*Huck Finn* eignet sich für eine derartige "Auswertung von Einzelinterpretationen zum Studium der Wissenschaftsgeschichte" [10] in besonderem Maße. Den naheliegenden Einwänden gegen die Beschränkung auf *ein* methodologisches Paradigma stehen zahlreiche Vorteile gegenüber, von denen die Möglichkeit des ständigen Interpretationsvergleichs und eine in theoretischen Diskussionen oft fehlende Konkretheit die offensichtlichsten sind:

> If the sample is too small for valid generalizing beyond it, that makes it even more useful for creating hypotheses within it. Its narrow base may cause question of its representativeness, but that very size enhances its analytic 'purity' and thus its heuristic richness. [11]

Zusätzlich zu diesem heuristischen Wert spricht aber auch vieles für die Repräsentativität *Hucks*. Kaum ein Roman hat in der amerikanischen Literaturkritik so viel Beachtung gefunden und so viele Interpretationen hervorgebracht wie *Huck Finn*. "At the moment no other American book is so often discussed." [12] Durch die Vielfalt der Interpretationen spiegeln sich in seiner Bewertungsgeschichte deutlich die wechselnden Ansätze der amerikanischen Literaturkritik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Was Henry N. Smith auf Mark Twain allgemein bezieht, gilt mit gelegentlicher Zeitverschiebung in besonderem Maße für dessen am meisten gepriesenen Roman: "Twentieth century criticism of Mark Twain has followed the general course of American criticism." [13]

Die Häufigkeit, mit der der Roman bisher diskutiert wurde, macht ihn zu einem Werken wie *Faust* oder *Hamlet* vergleichbaren Spiegel der Literaturkritik. Mit beiden Werken hat er zudem gemein, daß seine nicht auf eine Formel reduzierbare Sinnkomplexität gerade Sinnreduktionen besonders klar hervortreten läßt, die bestimmten Interessen zwangsläufig entspringen. Vor allem aber ist *Huck* nicht nur ein besonders geeignetes methodologisches Paradigma. Denn der Roman wurde zwar immer schon gepriesen, doch erst in den letzten zwanzig Jahren ist er von einer bestimmten Kritik zum zentralen amerikanischen Meisterwerk buchstäblich emporgelobt worden.



Damit ist auch gesagt, daß *Huck* kein beliebig "neutrales" Beispiel ist. Jede Objektwahl bedeutet bereits eine Bedeutungsakzentuierung. Diese liegt hier darin, daß man aus *Hucks* Rezeptionsgeschichte besonders viel über jene "irrelevant and narrowing social values" in der literarischen Traditionsaneignung der letzten Jahrzehnte lernen kann. Denn diese ist immer noch wesentlich vom Vorverständnis des neukritischen Kontextualismus geprägt, obwohl der Kontextualismus inzwischen selbst in den USA auf vielfache Weise überwunden oder erweitert worden zu sein scheint. Doch alle bisherigen "Erweiterungsversuche" blieben ihm mehr oder minder verhaftet, weil eine unzureichenderweise auf das Autonomiepostulat beschränkte Kritik die eigentlich konstitutive Prämisse – die der organisch-ganzheitlichen Struktur – in ihrer Auswirkung nicht ausreichend durchschaut hat. [14] Zwar versucht man heute, Literatur nicht mehr von ihrem gesellschaftlichen Entstehungszusammenhang zu isolieren. Aber dabei verwendet man immer noch eine ästhetische Funktionsbestimmung, die sich eben dem Kontextualismus verdankt, den man überwinden will.

In besonderem Maße hat diese Kritik für das Konzept der *American Studies* zu gelten, in dem literarische Strukturanalyse und Sozialwissenschaft vermittelt werden sollen; aber auch für die verschiedenen Spielarten eines "new historicism", die in den USA in zunehmendem Maße als Lösungsvorschläge auftauchen und für die die *American Studies* eine Art methodologisches Paradigma darstellen. Die Kritik des Kontextualismus mündet hier in eine Diskussion desjenigen Interesses an Literatur, das die Amerikastudien der USA und der BRD gegenwärtig immer noch weithin beherrscht.

Gegen dieses Interesse argumentiere ich und präsentiere *Huck* als eines der augenfälligsten Opfer. Die besondere Pointe liegt dabei darin, daß *Huck* nicht einfach nur – wie etwa manche realistische Literatur – seit der Dominanz der neukritischen Strukturanalyse zu kurz gekommen ist. Im Gegenteil, diese Kritik hat *Huck* ja buchstäblich erst zu einem subtil durchstrukturierten Meisterwerk erhoben und damit ein Zeugnis der amerikanischen "vernacular culture" und ihrer realistischen und humanistischen Tradition für eine organizistisch definierte "hohe" Kultur okkupiert. Durch nichts ist die Ästhetik des neukritischen Kontextualismus jedoch als die spezifisch "literarische" legitimiert, als die sie in den letzten zwanzig Jahren weitgehend akzeptiert wurde. Es gilt daher diesen Anspruch zurückzuweisen, seine logischen Konsequenzen an einem Beispiel zu demonstrieren und damit die Kritik des einflußreichen neukritischen Kontextualismus einschließlich seines Strukturbegriffs theoretisch zu untermauern. Das erscheint mir als notwendige Vorbedingung für einen interdisziplinären Fortschritt der *American Studies*. Er kann

nicht durch einen Methodenvergleich, sondern nur durch eine Analyse des dahinterliegenden erkenntnisleitenden Vorverständnisses erreicht werden, das Kontextualismus und durch ihn auch die *American Studies* beherrscht.

Skepsis mag darüber herrschen, welcher Stellenwert solcher Erkenntnis und Argumentation zukommt, da doch die Funktion der Literatur selbst in Frage gestellt scheint. Diese Funktion sollte man nicht idealistisch überschätzen, aber auch nicht zu gering einschätzen. Es ist eine der Naivitäten entsprechender Kritik vor allem der Studentenbewegung gewesen, ihn nach unmittelbarer, direkter Wirkung bemessen zu wollen. Übersehen wird dabei der Einfluß literarischer Kommunikation auf Bewußtseins- und Sozialisationsprozesse, der durch ihre traditionell starke Rolle im Bildungsbereich, aber auch in der bürgerlichen Öffentlichkeit noch verstärkt wird. Auch wer in seinem Leben selbst nie *Huck* oder andere "klassische" amerikanische Romane gelesen hat, kann dennoch unter den Sozialisationseinfluß nationaler oder kultureller Selbstbilder geraten, die beispielsweise in der Rezeption *Hucks* gebildet worden sind oder sich doch dort besonders anschaulich manifestieren. Jede scheinbar "innerliterarische" Diskussion über die Interpretation eines Textes oder die Schwerpunkte der Traditionsaneignung ist damit immer auch schon eine Diskussion darüber, welche Sozialisationsangebote vorherrschen sollen:

> As an English teacher, I came to realize that my particular curriculum – when it 'takes' – tends toward the production of alienated, anxious, phony people, thoroughly mystified about themselves and their society . . . . [15]

Ist das einmal erkannt, so gewinnt die Interpretation auch der kulturellen Tradition eine gewiß begrenzte, aber wichtige Funktion. Wichtig ist es dann auch, jene Interpretationen, die curricularen und damit auch gesellschaftlichen Einfluß gewonnen haben, auf ihre Interessen und ihre wissenschaftliche Legitimation zu befragen und – wo notwendig – ihres fachlichen bzw. wissenschaftlichen Nimbus zu entkleiden.

Diese kurze Zusammenfassung soll als Orientierung über Absicht und Argumentationszusammenhang der folgenden Arbeit genügen. Zwangsläufig sind dabei Begriffe und Ergebnisse vorweggenommen, die erst in den folgenden Kapiteln voll entfaltet und begründet werden können. Das gilt etwa für die Wahl des Begriffes Kontextualismus anstelle üblicher Bezeichnungen wie *New Criticism* oder werkimmanente Kritik. Sie wird im 4. Kapitel begründet. Die Kritik des literaturwissenschaftlichen Methodenbegriffes und die Ableitung und Begründung des Begriffs des ästhetischen Vorverständnisses sind im 1. Kapitel als theoretischer Rahmen der eigentlichen Rezeptionsgeschichte vorangestellt. Insgesamt lassen sich vier zentrale Positionen in der *Huck Finn*-Kritik herausarbeiten: der "Impressionismus" bis etwa 1920; ein vielfältig argumentierender Realismus bis etwa 1950; nach 1950 der neukritische Kontextualismus und post-kontextualistische Erweiterungsversuche, für die vor allem die literarisch orientierten *American Studies* charakteristisch sind. Jedes dieser Kapitel endet mit dem Versuch, aus der Analyse der Interpretationspraxis heraus das entscheidende Vorverständnis der jeweiligen Position abzuleiten.



Vorgeschaltet ist diesen Kapiteln der Versuch einer eigenen Interpretation, um mein eigenes Verständnis des Textes zu verdeutlichen und den Maßstab offen zu legen, der bei der Analyse der Rezeptionsgeschichte *Hucks* leitend war. Mit dieser Interpretation soll nicht der Anspruch einer endlich ein für alle Male "richtigen" Interpretation erhoben werden. Diese wird es nie geben. Auch mein eigenes Interesse an *Huck*, das durch die bisherigen Interpretationen mehr oder minder unbefriedigt geblieben war, setzt notwendigerweise charakteristische Wahrnehmungsschwerpunkte. Damit ist auch meine Interpretation "interessengeleitet". Sie scheut allerdings nicht die Frage, *welches* Interesse am Text diesem angemessener ist und erhebt den Anspruch, zu einer adäquateren Einschätzung als bisherige Interpretationen zu kommen, weil ihr Ansatzpunkt über diese hinausgeht – insbesondere über die "irrelevant and narrowing social values" von Kontextualismus und Post-Kontextualismus. Weil meine Interpretation den Text als Mittel komplexer sozialer und ästhetischer Selbstverständigung begreift, hat sie kein Interesse daran, ihn auf einen der *beschriebenen* literarischen Werte zu reduzieren. Sie kann und will ihn in seiner ganzen Komplexität mitsamt der gesellschaftlichen Frage rekonstruieren, auf die er eine Antwort war.

# 1. Ästhetisches Vorverständnis und Methode

Der Versuch, die Rezeption *Hucks* auf ihre tatsächlich konstitutiven Interpretationsvoraussetzungen hin zu durchdringen, setzt einen Begriff dessen voraus, was in interpretatorischer Praxis tatsächlich konstitutiv ist. Die bis jetzt zur Beschreibung des Arbeitsvorhabens verwandte Kategorie des ästhetischen Vorverständnisses bedarf näherer Begründung, mit der zugleich der theoretische Ansatz der Arbeit genauer bestimmt werden soll. Eine solche Bestimmung läßt sich nicht von bestimmten Aspekten der literaturwissenschaftlichen Theoriediskussion der letzten Jahre lösen, denn eine bestimmte Rezeption dieser Diskussion hat auch den vorliegenden theoretischen Ansatz entscheidend beeinflußt. Die "Krise der Literaturwissenschaft" wurde in den sechziger Jahren zunächst als Krise ihrer Methoden empfunden. Methode und "Methodenbewußtsein" wurden als Mittel gegen Irrationalismus und Subjektivismus gesehen. Ihnen sollte durch Verwissenschaftlichung des Faches begegnet werden. Die ursprüngliche Fragestellung auch dieser Arbeit – ein Vergleich von "Möglichkeiten der Interpretation *Huck Finns*" – entstand in dieser Zeit der Methodendiskussion. Denn eine von der deutschen Methodendiskussion der sechziger Jahre inspirierte Kritik an Subjektivismus und Irrationalismus mußte auch als passender Ansatzpunkt zur Analyse der amerikanischen Literaturkritik erscheinen. Betrachten wir das Beispiel *Huck Finns*.

Die *Huck Finn*-Literatur verblüfft einerseits durch die Fülle der Interpretationen und Kommentare insbesondere seit 1950; mehr jedoch noch durch die Fülle von verschiedensten und überraschendsten Thesen über den Sinn *Hucks*, die übliche Deutungsdivergenzen bei weitem überschreitet. *Huck* wird unter anderem als "quest for freedom" gelesen, als Entwicklungsroman, als Initiationsritual, als Pikaro-Roman, als Zivilisationskritik, als Satire der amerikanischen Südstaatengesellschaft oder gesellschaftlicher Institutionen schlechthin. Es herrscht eine totale Inflation von Sinnentwürfen: *Huck* sei durch 'Folklore', 'Doubleness', 'Repetition plus Variation', 'Theft', 'Evil', 'Anticipation', 'Disguise', 'Make-Believe', 'Ironic Juxtaposition', 'Parallel Patterns', 'Search for a Family', 'Death' oder 'Houses' strukturiert; es sei eine Allegorie auf den amerikanischen Bürgerkrieg oder das Wesen der Fiktion; es sei Ausdruck des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft, Realismus und



Romantizismus, Idyll und Melodrama, Pastoralismus und Technologie, 'appearance and reality' usw.

Eine aus dem Herzen sprechende spontane Reaktion auf solche Deutungsinflation findet man bei E. Wagenknecht: "These people cannot possibly all be right and there is no evidence in the text that any of them are." [1] Wagenknechts Vorwurf der "wild subjectivity" scheint mehr als gerechtfertigt. Kaum eine Interpretation wird der Komplexität des Textes gerecht, der bestenfalls immer wieder auf einen Sinnaspekt reduziert wird. Unzulässige Verallgemeinerungen einzelner Teilaspekte sind nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Subjektivismus und Impressionismus dominieren. Diese erscheinen als die unmittelbare Folge mangelnder Reflexion des eigenen methodischen Vorgehens. Man scheint mehr am Aufstellen neuer Hypothesen über den Roman interessiert zu sein als an der Kontrolle ihrer Angemessenheit. So wird eine uferlose, weil theoretisch unkontrollierte, Suche nach immer neuen Illuminationen und Bedeutungen begünstigt, der prinzipiell keine Schranken gesetzt sind.

In diesem überraschenden Bild, das die *Huck Finn*-Kritik auch und gerade der vermeintlich fortschrittlichen fünfziger und sechziger Jahre bietet, entdeckt man die direkten Folgen eines nahezu die gesamte amerikanische Literaturkritik beherrschenden methodenfeindlichen Empirismus:

> For, as I have been intimating, the dedicated literary man is cursed with a rather curious and, he may like to think, old-fashioned empiricism ... It requires that theoretical statements about poetics, if he is to appreciate them as relevant to his interests, must have immediate reference to the facts of his experience with poetry. [2]

Da nach diesem Kriterium letztlich keine Interpretation einer anderen überlegen sein kann, müssen auch alle anderen Interpretationen als erhellend ("illuminating") für eine weitere Erfahrung mit dem Text angesehen werden. Zwei an sich widersprüchliche Interpretationsergebnisse können auf diese Weise nicht als Widerspruch empfunden werden. Bei der Interpretation kann es sich primär nicht um die Widerlegung anderer Interpretationsangebote handeln, sondern um das Aufzeigen einer weiteren Erfahrungsmöglichkeit des Textes. Diese um Evidenz unbekümmerte Einstellung schiebt praktische Interpretationspraxis nicht auf bis zur fernen Lösung theoretischer Probleme, aber sie führt auch zu einer von beliebigen "illuminations" überquellenden Kritik, ohne daß der Versuch gemacht wird, Kriterien zur Beurteilung ihrer Angemessenheit zu etablieren. Der Begriff der Interpretation steht oft für nicht mehr als ein geistreiches Hineinlegen beliebiger Deutungen in einen Text.

Wollte man dieser Kritik Unwissenschaftlichkeit nachweisen, dann mußte man ein Kriterium der Wissenschaftlichkeit dagegen setzen. Dieses schien im Begriff der Methode gegeben; Evidenz schien vor allem durch methodisch kontrollierte Verfahrensweise gesichert. Zahllose "Methodendiskussionen" entstanden oder wurden unter diesem Aspekt vor allem in Grundstudiumsveranstaltungen geführt. Ihr Grundgedanke war immer der gleiche: im Vergleich der konkurrierenden Methoden sollten "Möglichkeiten und Grenzen" der einzelnen Methoden klar werden und damit die retardierenden Elemente deutlich hervortreten, die dem wissenschaftlichen (= methodischen) Fortschritt der Literaturwissenschaft noch im Wege standen. Für ein derartiges Vorgehen bot sich die Idee eines direkten Methodenvergleichs anhand eines identisch bleibenden Interpretationsobjekts besonders an, für den *Huck* in der Tat als besonders geeignet erscheinen mußte.

In der Praxis stößt eine derartige "Bestandsaufnahme möglicher Interpretationsformen durch methodenkritische Analyse vorhandener Interpretationen und Kritiken" [3] schnell auf Schwierigkeiten – wie etwa der Versuch W. Schwans [4] exemplarisch zeigen kann:

1. Viele der aufgezeigten "Leistungen und Grenzen" sind eher solche des individuellen Gebrauchs einer Methode als Mängel der Methode selbst. Das zeigt sich vor allem in der Kritik des "marxistischen Ansatzes". Trotz der an ihm kritisierten "dogmatischen Sicht" ist dennoch "die Aufgabe, an der Geerdts wegen seines allzu eingeengten Blickwinkels scheitert, nicht hinfällig . . ." (S. 52)
2. Viele der wichtigsten und einflußreichsten Interpretationen eignen sich deshalb ". . . nicht so gut für eine Besprechung, weil sie vielseitig und methodisch nicht sehr explizit sind." (S. 40) Zum Beispiel ist W. Benjamin "in ein gängiges Methodenschema . . . kaum einzuordnen." Dennoch wird er zwangsläufig zum Vertreter einer fiktiven Methodenkonstruktion, nämlich einer Kombination von "existentieller und soziologischer Methode". Damit wird die Methodendiskussion aber zur fast müßigen Diskussion der "Leistungen und Grenzen" eines real als "Methode" gar nicht vorhandenen Ansatzes.

Ähnliche Schwierigkeiten hat als erster W. Höllerer formuliert: "In der Praxis kommt jedoch kaum einmal ein rein durchgeführter 'Idealtyp' einer sich festlegenden Interpretationsmethode vor." [5] Der Kritik muß gleichsam bereits unterstellt werden, was ihr andererseits als fehlend erst nachgewiesen werden soll: nämlich bewußtes methodisches Verhalten. Die methodischen Grenzen fast jeder Interpretation sind jedoch fließend, das Vorgehen ist weitgehend eklektizistisch. Anstatt eine bestimmte (etwa die psychologische) Methode anzuwenden, werden bestenfalls mehr oder minder starke Anleihen bei ihr gemacht. Das aber reicht kaum für eine gründliche Beurteilung der "Vor- und Nachteile" einer Methode aus.



Der Hauptmangel dieser Art von Methodendiskussion besteht in einem unreflektierten Zusammenhang von Wissenschaftlichkeitserwartung und Methode. Ein unterliegender Positivismus sorgt von vornherein dafür, daß die Frage nach der angemessenen Interpretation unversehens zu einer nach der angemessenen Methode wird. Systematisches und methodisch kontrolliertes Vorgehen sollen den Wahrheitsgehalt der Interpretation garantieren und Irrationalismus und Subjektivismus vermeiden helfen. In der "Methodendiskussion" werden daher theoretische Reflexion und Methodenbewußtsein identisch. Die Theoriefeindlichkeit der Literaturwissenschaft wird auf Methodenflucht reduziert. Daraus kann sich als Alternative nur die Aufforderung zu strengerer methodischer Selbstreflexion anbieten, von der die Lösung der zur "Methodenmisere" verkürzten Probleme der Literaturwissenschaft erwartet wird.

In dieser (falschen) Erwartung wie auch in der Schwierigkeit, die Interpretationspraxis nach methodischen Ansätzen zu ordnen, spiegelt sich ein grundsätzlicheres theoretisches Dilemma: die Bedeutung des Begriffs "Methode" in der Literaturwissenschaft. A. Borgmann hat diese Problematik auf überzeugende Weise an einem Vergleich zwischen Literaturwissenschaft und moderner Linguistik entfaltet. Um das methodische Vorgehen beider Disziplinen zu vergleichen, fragt er nach den Methoden der Literaturwissenschaft und findet:

> Die Methoden der Literaturwissenschaft sind sehr vielfältig. Sie macht Gebrauch von der Lautlehre, der Formenlehre, von der Satzlehre, von Disziplinen, deren Ausbildung und Vollendung sie der Philologie und Linguistik verdankt. Daneben verwendet sie auch Methoden der Logik, Psychologie und Soziologie . . . Neben diesen Anleihen hat die Literaturwissenschaft auch eigene formale Disziplinen ausgebildet, wie etwa Metrik, Rhetorik, Stilistik und Poetik. Aber sie ließen sich leicht auf Linguistik, Logik, Psychologie und Soziologie zurückführen; und entsprechend werden sie von der gleichen Methodik wie jene beherrscht. Zu dieser Vielfalt in den formalen Forschungsweisen kommt nun noch eine ungeheure Menge von Sachwissen, das die Literaturwissenschaft bei ihrer Auseinandersetzung mit der Dichtung verwendet. Sie bezieht sich auf den Wissensbestand der Historik, Theologie, Mythologie und Philosophie und natürlich vor allem auf die Forschungsergebnisse derjenigen Sachwissenschaft, die ihr am nächsten steht, auf die der Literaturgeschichte. Diese Disziplinen sind die am häufigsten befragten, aber keineswegs die einzigen. Wir müssen vielmehr sagen: Je nach Maßgabe der betreffenden Dichtung kann jedes mögliche Sachwissen zur Erhellung dieser Dichtung herangezogen werden. [6]

Die Rede etwa von der "soziologischen" Methode ist mit anderen Worten leicht geeignet, die Tatsache zu verdecken, daß damit keinesfalls so-

ziologische Methodologie, sondern vielmehr der Rekurs auf soziologisches "Sachwissen" gemeint ist.

Und je nach den verschiedenen Arten von Sachwissen, das zur Interpretation genutzt wird, häufen sich auch die methodischen Ansätze. Nur so läßt sich die beträchtliche Konfusion erklären, die das Studium einschlägiger Diskussionen allein darüber hinterläßt, was denn nun alles als Methode der Literaturwissenschaft gelten kann, und wie viele methodische Ansätze es überhaupt gibt. Wellek und Warren trennen in ihrer *Theory of Literature* "intrinsic" und "extrinsic approach"; zum ersteren gehören traditionelle Disziplinen wie Metrik, Stilistik und Gattungsgeschichte; zum letzteren "Biography", "Psychology", "Society", "Ideas" und "Other Arts", denen jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet ist. [7] In S. E. Hymans *The Armed Vision* (Untertitel: "A Study in the Methods of Modern Literary Criticism") sind sogar zehn verschiedene Ansätze unter teilweise überraschenden Kategorien wie "Categorical Criticism", "Scholarship", "Folk Criticism" und "Tradition" angeordnet. [8] W. Scott präsentiert *Five Approaches of Literary Criticism,* darunter "The Moral Approach", "The Formalistic Approach" und "The Archetypal Approach". [9] *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, ein Gemeinschaftswerk mehrerer Kritiker, geht darüber hinaus und verzeichnet etwa unter der Kapitelüberschrift "Some Other Methods": "Sociological. Linguistic. Appreciative. Aristotelian. Generic. Genetic." [10] Höllerer findet unter zehn Methoden solche, die nach "Epochen", dem "Verhältnis des Glaubens zur Dichtung" und "Stil" fragen. [11] J. Hermand spricht zudem unter der Überschrift "Der Methodenpluralismus seit 1900" u. a. von "Positivismus", "geistesgeschichtlicher Betrachtungsweise", "nationalen, völkischen und rassischen Aspekten" und "marxistischer" Literaturwissenschaft, denen man aus Leibfrieds Übersicht noch "Psychologismus", "russischen Formalismus" und "mathematische Methoden der Analyse" anfügen kann. [12] Damit ist das Methodenreservoir nicht erschöpft. Je nach dem Wissenskomplex, der für eine Interpretation für konstitutiv gehalten wird, sind weitere "Methoden" ableitbar. Der Begriff der Methode verliert hier offensichtlich seinen Sinn als beliebig reproduzierbarer, immer gleicher Vorgriff:

> Man muß mit aller Schärfe erkennen, daß die Literaturwissenschaft in der methodologischen Sicht der modernen Wissenschaften keine eigenständige, für sie allein charakteristische Methodik hat, es sei denn man bezeichnet ihre eigentümliche Kombination verschiedener Methoden als eine solche. [13]

Die Literaturwissenschaft ist mit anderen Worten nicht nur aufgrund mangelnder methodischer Disziplin einzelner Kritiker oder einer zurückgebliebenen Wissenschaftstheorie eklektizistisch. Auch wo man um methodisches Vorgehen bemüht ist, kann man bestenfalls "methodisch" im Sinne des mehr oder minder systematischen Rekurses auf einen Erkenntnisbereich, nicht jedoch im Sinne einer kontrollierbaren technischen Operation sein. Welcher Wissenskomplex jedoch im Einzelfall herangezogen werden muß, kann von vornherein nicht feststehen, sondern muß vom Interpretationsobjekt her jeweils neu bestimmt werden. Der Begriff Methode ist in diesem Zusammenhang irreführend. Denn es kann keinen immer gleichen "methodischen" Vorgriff in der Literaturwissenschaft geben, durch dessen korrekte Anwendung gleichsam immer schon über die Validität des Interpretationsergebnisses entschieden wäre. Welche Kriterien gäbe es auch dafür, wann der "moral" oder "psychological approach" korrekt und wann nicht korrekt angewandt ist? Welche Kriterien gibt es überhaupt für einen "psychological approach"? Er ist ja keine einmal festgelegte technische Operation, sondern zerfällt selbst in eine Vielzahl von Wissensreferenzen (Lewin? Freud? Jung? Adler? Reich? Osgood/Suci/Tannenbaum?), über deren Angemessenheit im Einzelfall jeweils neu reflektiert werden muß.



Das gilt auch für materialistische Literaturwissenschaft, die sich zuweilen zu Recht dagegen wehrt, daß man ihr "Vulgärsoziologie" projektiv unterstellt. Methodologisch gesehen sind im Marxismus als umfassender (philosophischer) Methode allgemeine methodische Voraussetzungen der Erkenntnis genannt, doch nicht im Sinne einer operationalisierbaren, immer gleich zu verwendenden Methode. Wo materialistische Literaturwissenschaft so vorgeht, erstarrt sie in einem positivistischen Dogmatismus, wird zur "fertigen Schablone". [14] In welcher Weise sich die allgemeinen materiellen Voraussetzungen jeweils inhaltlich konkret ausgewirkt haben, bedarf immer neuer inhaltlicher Reflexion auf den Einzelfall. Tomberg hat das im Nachvollzug der historisch sich verändernden Interpretationen des Verhältnisses von Basis und Überbau deutlich gemacht, das ja selbst oft als ein für alle Male feststehende monokausale Methode mißverstanden worden ist. [15]

Wir sehen: Die Klassifizierung der literaturkritischen Interpretationspraxis nach methodischen Ansätzen bedeutet bereits die Projektion des eigenen bewußt oder unbewußt positivistischen Theorieverständnisses auf den Untersuchungsgegenstand selbst, den man sich gar nicht anders als nach "Methoden" gegliedert vorstellen kann. Die Übertragung des Begriffes der Methode auf die Literaturwissenschaft verdeckt aber die Eigenart des literatur- bzw. geisteswissenschaftlichen Erkenntnisproblems. Die Rechtfertigung eines Kritikers, er habe sich methodisch "streng" verhalten, ist noch keine Garantie dafür, daß er den Sinn des Textes oder seine ästhetische Seite angemessen erfaßt hat. Das kann

letztlich nur durch die Reflexion auf den interpretierten Gegenstand selbst, nicht aber durch Berufung auf eine bestimmte streng eingehaltene Verfahrensweise bei der Interpretation entschieden werden:

> Der Literaturwissenschaftler bürgt in einer anderen Weise für seine Ergebnisse als beispielsweise der Linguist. Dieser zeichnet nur für seine Methoden verantwortlich... Der Literaturwissenschaftler dagegen beruft sich niemals auf seine Methoden, um sein Ergebnis zu rechtfertigen. Er beruft sich vielmehr auf seinen Gegenstand...
> Darin kommt zum Ausdruck, daß es eben eine Methode nicht gibt, das heißt keinen immer gleichen Vorgriff, der die Sache im wesentlichen je schon umschlossen hat. [16]

In diesem Sinne ist die Methodendiskussion irreführend:

> In der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion wird oft außer Acht gelassen, daß die verschiedenen 'Methoden' in der Mehrzahl nur als verschiedene methodische Ansätze, als die Annahme verschiedener Erklärungshorizonte, nicht aber als die Verwendung kategorial verschiedener Verfahren der Textinterpretation verstanden werden müssen. Es ist daher nicht korrekt, von einer Methodenpluralität zu sprechen, wo die Verfahren durchweg in gleicher Weise hermeneutisch bestimmt sind; unterscheiden lassen sich vielmehr nur verschiedene in ideologischen Vorentscheidungen begründete Problemhorizonte, verschiedene Standorte demnach, deren Grenzen in einem kritischen Vergleich sichtbar gemacht werden können. Der oft diskutierte Unterschied zwischen der (älteren) positivistischen und der geistesgeschichtlichen Methode ist z. B. als ein Unterschied der Prämissen, nicht oder nur in geringem Maße aber als ein Unterschied der Analyseverfahren zu beschreiben. [17]

Entscheidend sind also nicht die Methoden, sondern die hinter ihnen stehenden "Prämissen". *Gerade* im Interesse größerer Wissenschaftlichkeit muß der Methodenvergleich darauf erweitert werden, die eigentlich konstitutiven Interpretationsvoraussetzungen herauszuarbeiten. Methodologie kann deren Reflexion und Begründung nicht ersetzen. Alle Versuche, den Sinn eines Textes quantifizierbar oder im Sinne strenger naturwissenschaftlicher Methodologie faßbar zu machen, sind bisher gescheitert. Logischerweise, denn Interpretation ist immer eine Subjekt-Objekt Relation, in der ein historisch gebundenes Subjekt das, was für ihn aus seiner geschichtlich bedingten Position heraus als Sinn des Textes erscheint, jeweils neu konkretisiert. Der Text ist kein neutrales Objekt, das außerhalb der Geschichte liegt. Er trifft vielmehr immer auf ein von bestimmten Vormeinungen und Interessen besetzt gehaltenes Bewußtsein:

> There is no such thing as a nonpositional subject, and therefore there is also no such thing as a nonpositional understanding. Understanding is always positional; it stands at a given point in history. There is no privileged access to a work of literature, no access that stands outside of history and outside one's own horizon of understanding. [18]



Teesing schreibt mit Recht: "Man erkennt nicht erst völlig wertfrei und wertet dann: Das Erkennen setzt vielmehr schon ein Werten voraus." [19] Interpretieren ist keine rein mechanische Operation. Der Interpret interpretiert nicht wahllos, was ihm gerade auf den Schreibtisch kommt. Als erstes trifft er eine Auswahl: bestimmte Texte erscheinen ihm aus irgend einem Grund eher der Interpretation bedürftig als andere. Auch wo er glaubt, in seiner Objektwahl nur dem "Stand der Forschung" zu entsprechen, rezipiert er diesen doch bereits in bestimmter wertender Weise und leitet aus dieser Wertung die Fragestellungen ab, die seiner Meinung nach Priorität verdienen. Schon diese Objektwahl bedeutet eine wertende Stellungnahme, wie G. Myrdal durch ein Zitat von L. Wirth betont: "Ohne Wertungen... haben wir kein Interesse, kein Gefühl für Geltung oder Bedeutung und daher mithin kein Objekt." [20] Mit diesem "Gefühl für Geltung oder Bedeutung" des ausgewählten Objekts ist – bewußt oder unbewußt – ein erstes erkenntnisleitendes Vorverständnis im Spiel: unvermeidlicherweise wird meine Interpretation im folgenden davon geleitet sein, diese "Geltung oder Bedeutung" des Textes hervorzuheben. Der Forschungsgegenstand selbst ist bereits eine Spiegelung meiner Erkenntnisinteressen. Die thematische Ausformung der Forschungsabsicht läßt zusätzliche Rückschlüsse auf den Erkenntniswillen zu.

Im Fortgang der Interpretation ergeben sich weitere Auswirkungen des erkenntnisleitenden Vorverständnisses. Meine Aufgabe als Kritiker kann sich nicht auf reine Deskription des ausgewählten Textes beschränken. Das hieße lediglich, den Text noch einmal zu reproduzieren. Reine Deskription ohne schwerpunktsetzende und auf eine Bedeutung hin kommentierende Auswahl wäre mit anderen Worten eine Tautologie. Auch hier muß der Interpret eine Auswahl und damit eine Deutung treffen. Denn die Deskription erfolgt nicht um ihrer selbst willen, sie dient vielmehr einem Erkenntnisziel des Kritikers, das sich in dem äußert, was der Kritiker jeweils für beschreibenswert hält:

> *Jede* Interpretation ist *immer schon eine Wertung* des Textes, entweder eine unbewußte und deshalb unbegründete, oder eine bewußte und begründete: Gleichgültigkeit gegenüber bestimmten Teilen oder Sätzen des Textes, die als weniger wichtig oder bedeutungslos abgetan werden (was dem geschichtlichen Wechsel unterliegt), oder einfaches Nichtverstehen einzelner Passagen, und auf dieser Grundlage ihre "Neutralisierung" (was vom Alter, der Bildung und der kulturellen Atmosphäre abhängt) – das sind schon implizite Wertungen, denn sie unterscheiden im Text Bedeutsames und weniger Bedeutsames, Aktuelles und Überlebtes, Wichtiges und Nebensächliches. [21]

Indem so bestimmte Textelemente beschrieben werden (und andere nicht), indem der Text immer schon auf etwas hin beschrieben wird, verraten sich die Wertinteressen auch da, wo sich der Kritiker frei von ihnen "nichts als" Strukturen beschreiben sieht:

> In ihrer Auswahl aus der unendlichen Vielzahl der Elemente des sprachlichen Kunstwerks und in ihrem Verfahren, das auf das Wesentliche gerichtet sein muß, wird die Interpretation jedoch bereits von Wertgesichtspunkten geleitet. Sie wird etwa das Werk auf die Dichte, die Komplexität und die Einheitlichkeit der Struktur untersuchen und damit verraten, daß diese Struktureigenschaften ihr ästhetisch wichtig sind. [22]

Sinnelemente eines Textes können sinnvoll nur im Rahmen eines bestimmten erkenntnisleitenden Bezugsrahmens rekonstruiert werden. Die unverbundene Aneinanderreihung einzelner Sinnelemente wäre sinnlos, die hervorgehobenen Textaspekte müssen einen Sinnzusammenhang bilden. Indem sie aber zueinander in Beziehung gesetzt werden, wird immer auch schon der Standort des Interpreten eingebracht, der diesen Zusammenhang stiftet. Jede Interpretation, die über bloße Reproduktion des Textes zur Rekonstruktion eines Sinnzusammenhangs fortschreitet, wird demnach überhaupt erst durch den Standort des Interpreten möglich.

Hier tritt der Unterschied zwischen Positivismus und nicht-positivistischer Hermeneutik am deutlichsten hervor. Auch für den Positivisten unterscheiden sich Natur- und Geisteswissenschaften, jedoch nicht aufgrund grundsätzlich anderer Erkenntnisbedingungen, sondern aufgrund einer komplizierteren Quellenlage. Er beklagt, daß wir keinen Zugang mehr zur Geschichte haben, um eine Deutungshypothese überprüfen zu können. Dagegen ist diese Evidenzproblematik für die nicht-positivistische Hermeneutik nicht das eigentliche Problem. Auch wenn wir die Intentionen Mark Twains genau kennen würden, so würde das nicht das Problem der Interpretation lösen. Denn erst die Geschichte hat Bedeutungsaspekte an *Huck* hervorgebracht, die Mark Twain noch gar nicht kennen konnte. Mit dem geschichtlichen Wandel verändern sich daher auch Bedeutung und Relevanz von Twains Intentionen. "Objektiv" könnte eine Interpretation nur dann sein, wenn alle Gesichtspunkte bekannt wären und eingebracht werden könnten. Die Geschichte bringt aber immer wieder neue ein. Da sie nie abgeschlossen ist, kann es auch keine abschließend "gültige" Interpretation eines Textes geben. Im Gegenteil, die geschichtlichem Wandel entspringenden Interessen "machen den Gegenstand allererst interessant". [23] Erst im Lichte dieses Interesses wird er neuerlich bedeutsam und bedarf neuer Interpretation bzw. Traditionsaneignung. Daher kann es uns nicht um möglichst objektive Rekonstruktion der Vergangenheit durch Eliminierung des erkennenden Subjekts gehen, sondern lediglich um eine wissenschaftlich abgesicherte Begründung des eigenen Bildes *von* ihr und Interesses *an* ihr. In diesem Sinne ist Interpretation immer auch ein Stück Selbstaufklärung der Gegenwart über die in ihr wirkenden Traditionen. Gerade darin, daß eine Interpretation nicht immergültig sein kann, liegt also ihr Wert für die gesellschaftliche und geschichtliche Selbstverständigung.



Die philosophische Hermeneutik unternahm als Konsequenz dieser erkenntnistheoretischen Überlegungen den Versuch, "über den Methodenbegriff der modernen Wissenschaft (der sein begrenztes Recht behält) hinauszudenken." [24] Hermeneutik soll das Problem des Verstehens nicht nur als ein Methodenproblem betrachten und sich nicht nur als Methoden- oder Regellehre verstehen. Ihre Aufgabe ist es überhaupt nicht, "ein Verfahren des Verstehens zu entwickeln, sondern die Bedingungen aufzuklären, unter denen Verstehen geschieht." [25] Die Analogie zur "Methodendiskussion" der Literaturwissenschaft sticht ins Auge. Hier wie dort besteht die Gefahr, im Vertrauen auf die "Methode" die eigene Geschichtlichkeit zu vergessen:

> Der historische Objektivismus, indem er sich auf seine kritische Methodik beruft, verdeckt die wirkungsgeschichtliche Verflechtung, in der das historische Bewußtsein selber steht. Er entzieht zwar der Willkür und Beliebigkeit aktualisierender Anbiederungen mit der Vergangenheit durch die Methode seiner Kritik den Boden, aber er schafft sich selbst damit das gute Gewissen, die unwillkürlichen und nicht beliebigen, sondern alles tragenden Voraussetzungen, die sein eigenes Verstehen leiten, zu verleugnen und damit die Wahrheit zu verfehlen, die bei aller Endlichkeit unseres Verstehens erreichbar wäre. [26]

Für die theoretische Reflexion der Literaturwissenschaft bedeutet das, daß der Methodenvergleich nicht der beste Ansatz für eine Kritik der Kritik ist, denn der Interpret ist von einem tieferen Interesse als dem an "Methode" geleitet. Es gilt vielmehr, jene "unwillkürlichen und nicht beliebigen, sondern alles tragenden Voraussetzungen, die sein eigenes Verstehen leiten", herauszuarbeiten. Wie aber kann das für die Literaturwissenschaft geschehen?

Die allgemeine Rede vom Vorverständnis oder vom Erkenntnisinteresse verdeckt oft die Tatsache, daß sich ganz verschiedene Konzepte dahinter verbergen können. In der traditionellen Hermeneutik beispielsweise handelt es sich um eine methodisch durchaus kontrollierbare Vordisposition des Forschers. Dort sind mit Vorverständnis partielles Vorwissen oder ein unvermeidlicher Sinnvorgriff gemeint:

> Das, was wir schon wissen, ist das "*Vorverständnis*", das heißt: das immer schon ungefähr Bescheidwissen, das uns gestattet, den Satz völlig zu ent-

> rätseln, zu übersetzen, und das heißt eben: zu interpretieren... Hier zeigt sich ganz klar, worin unser "hermeneutischer Zirkel" besteht: um etwas zu wissen, müssen wir schon etwas wissen. [27]

Man versteht einen Text nur, wenn man ihn in einen Kontext von schon vorhandenem Vorwissen stellen kann. Nur weil bzw. wenn ich schon etwas von Medizin weiß, sind mir medizinische Texte verständlich. Der Text muß also eine zumindest minimale Bekanntheitsqualität bereits haben. Das angemessene Verstehen eines Textes verzerren kann dieses partielle Vorwissen dadurch, daß der Interpret sein neues Interpretationsobjekt mit in anderem Zusammenhang geprägten Kategorien seines Vorwissens zu bestimmen versucht.

Eine zweite Gefahr für den Interpreten liegt in der hermeneutischen Notwendigkeit der Sinnantizipation. Bei der ersten Lektüre bildet sich eine erste Meinung über den Sinn des Textes auf Seiten des Interpreten, die je nach dem als Sinnantizipation, Sinnvorentwurf, vorläufiges Auslegungsschema, Sinnvorgriff, Sinnerwartung, Vormeinung oder eben Vorverständnis bezeichnet wird. Diese Antizipation dessen, was man als Sinn des Textes erwartet oder auf den ersten Blick zu erkennen glaubt, ist dann der erste Leitfaden der Interpretation: ich versuche den Text zunächst auf meinen Sinnvorgriff hin zu interpretieren, und erst wenn der Text in diesem Vorgriff nicht aufgeht, werde ich ihn korrigieren. Es entsteht ein zweiter, dritter Sinnvorgriff, bis sich möglichst alle Teile des Textes unter ihn subsumieren lassen. Das ist jedoch der Idealfall einer wechselseitigen Korrekturbeziehung, die oft ungenauerweise als "hermeneutischer Zirkel" bezeichnet wird, denn es "wird ein feed back zwischen dem Text und dem Interpreten hergestellt. Regelkreisartig sollte sich unser Verständnis dem Sinn annähern." [28] Der Übergang von dieser Spirale zum (vitiösen) Zirkel besteht allerdings als ständige Gefahr, wenn nämlich der Interpret interessenmäßig so stark an seine Sinnerwartung gebunden ist, daß er ihr einfach den Text anpaßt und jenen Austausch verhindert, "in dem das Vor-Verständnis in wiederholtem Wechsel von dem Textsinn überwunden wird und die Wahrheit des Textes sich durchsetzt." [29]

Sowohl beim Gedanken des partiellen Vorwissens als auch bei dem der Sinnantizipation handelt es sich gleichsam um erkenntniserschwerende Faktoren, die aber bei angemessenem Problembewußtsein prinzipiell ausschaltbar bleiben. Hier herrscht immer noch ein positivistisch beeinflußter Objektivismus, "der Glaube also, einem historisch-kulturellen Phänomen käme ein objektiver, ein für allemal fixierter Sinn nach den Kategorien seiner eigenen Epoche zu." [30] Auf die Fehlerhaftigkeit dieser Annahme haben vor allem Gadamer und Habermas hingewiesen. [31]



Die im Positivismusstreit wiederbelebte Hermeneutikdiskussion ist durch den Versuch gekennzeichnet, "die leitenden Erkenntnisinteressen der gegenwärtig möglichen Wissenschaften als transzendentale Bedingungen der Möglichkeit ihrer Gegenstandskonstitution herauszuarbeiten und zueinander ins Verhältnis zu setzen." [32] Zur konkreten Bezeichnung des sich in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis auswirkenden Vorverständnisses können diese Kategorien jedoch wenig beitragen. Sie "sind weder erkenntnispsychologisch noch wissenssoziologisch oder im engeren Sinne ideologiekritisch von Bedeutung; denn sie sind invariant" [33] und gelten daher "für alle Situationen geschichtlich gesellschaftlichen Lebens" [34] gleichermaßen. Die von Habermas benutzte Kategorie des erkenntnisleitenden Interesses meint nicht gesellschaftliche oder ideologische Interessen, sondern allgemein erkenntnistheoretische, denn seine Kritik zielt auf die bisherige epistemologische Abtrennung der Erkenntnis von Interesse.

> Die Logik der Wissenschaft gewinnt dadurch die von der positivistischen Wissenschaftstheorie verlassene Dimension der Erkenntnistheorie wieder: wie einst die transzendentale Logik sucht sie eine Antwort auf die Frage nach den apriorischen Bedingungen möglicher Erkenntnis. [35]

Eine Herausarbeitung bereichsspezifischer Erkenntnisinteressen lag demnach gar nicht in der Absicht der kritischen Hermeneutik, ihr ging es zunächst in Wendung gegen den Positivismus um die allgemeine erkenntnistheoretische Begründung einer "Gesellschaftstheorie in praktischer Absicht..." [36]

Wo Literaturwissenschaft "diese elementare Konstitutionsfrage" als Lösung der Methodendiskussion aufgegriffen hat, "kommt der Gegenstand 'Literatur' nur indirekt in Betracht". [37] Das ist eine ihrer Schwächen. Wo aus der permanenten Selbstreflexion praktische Konsequenzen gezogen werden sollen, bleibt häufig nur der Verweis auf die Notwendigkeit von Seminaren zur wissenschaftstheoretischen Selbstreflexion. Diese verweist als Ergebnis ihres Reflexionsprozesses also auf sich selbst und erschöpft sich darin, "ein methodologisch unreflektiertes Literaturstudium in Zukunft fragwürdig" erscheinen zu lassen. [38]

Dem entspricht eine zweite, schwerer wiegende Gefahr, es mit dem abstrakten Hinweis auf die Notwendigkeit der Reflexion des eigenen Standorts bewenden zu lassen. Damit, daß "hermeneutische Reflexion radikal die Bedingungen ihres Vorverständnisses aufzuklären versucht", [39] kann es aber nicht sein Bewenden haben. Durch solche Reflexionsprozesse mag eine Interpretation zwar in Zukunft nicht mehr "methodologisch unreflektiert" sein, aber dadurch auch nicht notwendigerweise besser oder richtiger:

> Genügte zu ihrer Wissenschaftlichkeit, den eigenen Standpunkt genau zu bezeichnen, so wäre keine Literaturkritik wissenschaftlicher gewesen als die völkische. [40]

In diesem Fall bleibt hermeneutisches Denken in Kritik der positivistisch geprägten Methodendiskussion noch deutlich dieser verhaftet. Offen oder vage bleibt die Frage der Legitimation des solcherart reflektierten Standorts. Vielleicht liegt ein Grund darin, daß die von der kritischen Hermeneutik konkret formulierte Handlungstheorie der Vermehrung herrschaftsfreier Kommunikation zum Abbau von Herrschaft im Felde der sozialen Interaktion aus mehreren Gründen problematisch ist; nicht zuletzt dem, daß die konkrete Organisation dieses Ziels übersprungen wird und damit die Frage nach seinem praktischen Stellenwert offen bleibt.

Diese notwendige Kritik ist insbesondere von marxistischen Positionen aus geführt worden. Für sie gibt es keine Schwierigkeit, den sogenannten "Standort" als klassenbezogene Parteilichkeit inhaltlich zu konkretisieren. [41] Die Erkenntnisinteressen des Interpreten sind hier die politischen und ideologischen Bedürfnisse seiner Klasse bzw. der Klasse, deren gesellschaftlicher Praxis er sich bewußt oder unbewußt anschließt. Aufgabe wäre es dann, den Stand der sozio-ökonomischen Widersprüche aufzuzeigen, entsprechende ideologische Bedürfnisse daraus abzuleiten und in der Rezeptionsgeschichte *Hucks* nachzuweisen. In Weimanns Analyse des *New Criticism* und der Krise der "bürgerlichen Literaturwissenschaft" wird z. B. deren Subjektivismus und Anti-Positivismus auf die Krise des bürgerlichen Liberalismus im Zeitalter des Imperialismus zurückgeführt. Dazu ist eine allgemeine Analyse der historischen Bedingungen den folgenden Kapiteln vorangestellt. Diese bedarf jedoch der Ergänzung, um die spezifische Art der Reaktion auf diese Bedingungen bestimmen zu können. Daher geht Weimann im folgenden von der Analyse allgemeiner sozialgeschichtlicher Bedingungen und ideologischer Begleiterscheinungen immer mehr zur Beschreibung innerfachlicher "Verbindungslinien" und Fragestellungen über. [42] Das ist keinesfalls inkonsequent. Er trägt damit lediglich der bereits von Engels angemerkten Tatsache Rechnung, daß in die konkrete "Art und Weise, wie diese Vorstellungen etc. zustande kommen" [43] bereichsspezifische Komponenten eingehen, in denen sich die Eigenart des Gegenstandes, die damit zusammenhängenden spezifischen Erkenntnisprobleme und Fragestellungen, aber auch die in diesem Erkenntniszusammenhang bisher gebildeten Theorien und methodologischen Konventionen auswirken.

Natürlich kann das nicht heißen, daß sich bereichsspezifische Erkenntnisinteressen primär einer logischen fachimmanenten Entwicklung verdanken. Daß etwa der Realismus in der amerikanischen Literaturkritik



an einem bestimmten historischen Punkt seinen Einfluß verlor und vom *New Criticism* abgelöst wurde, ist "im Zuge einer in sich geschlossenen Entwicklung" (W. Benjamin) nicht zu erklären. Andererseits können nur solche Ansätze eine derartige Ablösung vollziehen, die bereichsspezifische Fragestellungen verarbeiten und bestimmte Kriterien geltender Wissenschaftlichkeit so zu erfüllen vermögen, daß sie den Eindruck eines systematischen Erkenntniszusammenhangs und eines Erkenntnisfortschritts vermitteln. Daraus gewinnen sie ihre fachspezifische Legitimation und Wirksamkeit. Diese bereichsspezifische Transformation ist keineswegs immer bewußte "Verschleierung" oder "vom Himmel geholt". Sie ist vielmehr oft Ausdruck der Komplexität, die die Probleme in ihrer "besonderen Reaktionsfähigkeit", aber auch durch die spezifische Funktion des Gegenstandes selbst entfalten. In diesem Sinne sind Theoriebildungen nicht nur "das geistige Ergebnis der Auseinandersetzung mit einer veränderten Wirklichkeit", [44] sondern immer auch Antworten auf die Frage nach der Funktion des fachspezifischen Gegenstandes in dieser veränderten Wirklichkeit und auf theoretische und methodologische Probleme, die sich aus dieser Veränderung ergeben.

Der *New Criticism*, um ein Beispiel zu nennen, wäre mit der Bezeichnung sozio-ökonomischer Widersprüche und damit verbundener ideologischer Begleiterscheinungen wie z. B. Irrationalismus tatsächlich nur unzureichend erfaßt. Diese allgemeine Situation wurde von einer um ihre Funktion bangenden literarischen Intelligenz vornehmlich als Bedrohung von Kultur und Literatur wahrgenommen. Daraus erwuchs die Notwendigkeit einer literarästhetischen Neuverständigung, in die mindestens zwei Interessen eingingen: ein allgemein "gesellschaftliches", den Wert der Literatur als einzigartiger Kommunikationsform der Gesellschaft neu zu beweisen; aber auch ein "bereichsspezifisches", diesen Nachweis möglichst "wissenschaftlich" durch die Konzentration auf das spezifisch Literarische zu führen. So wurde auf die vermeintliche Gefährdung der Literatur mit einer – für den damaligen Fragehorizont der Literaturwissenschaft – ausgesprochen fortschrittlich erscheinenden Intensivierung des "close reading" reagiert. Allgemein herrschte das Gefühl, daß man "endlich" einen Schritt weiter gekommen sei:

> And to be in graduate school in the fifties, even in the dim Eisenhower years, was to feel part of a fresh intellectual movement and a renewal of the vitality of literary study. [45]

So sehr traf der *New Criticism* zentrale bereichsspezifische Fragestellungen der Literaturwissenschaft, daß das dahinterliegende spezifisch organizistische Wertinteresse an Literatur lange Zeit verdeckt bleiben konnte: "Organicism accords with common sense in wishing to distinguish literature from other forms of discourse . . ." [46] Noch in den

Anfängen der Wissenschaftskritik der Studentenbewegung wurde der *New Criticism* daher der bundesrepublikanischen Germanistik als Beispiel einer "wissenschaftlicheren" Literaturwissenschaft entgegen gehalten, denn mit dem Prinzip des "close reading" schien eine Antwort auf das Problem jedweder interpretatorischen Evidenz gegeben. Umfassendere Interessen verdanken also ihre Wirksamkeit erst der Transformation zu einem bereichsspezifischen Fragehorizont, auf den man sich einlassen muß.

Unter diesem bereichsspezifischen Fragehorizont versteht man zuweilen, daß jede wissenschaftliche Disziplin bereits eine spezifische Perspektive an den Gegenstand heranträgt und ihn damit unter je anderen Vorzeichen "vorkonstituiert". Einen Wald beispielsweise kann man physikalisch, chemisch, historisch oder auch ästhetisch betrachten. Dieser zweifellos einleuchtende Hinweis auf eine "bereichsspezifische Relevanznahme" [47] bedarf jedoch der inhaltlichen Konkretisierung. Denn solche bereichsspezifischen Einstellungen sind mehr als nur eine abstrakte invariante fachliche Perspektive. Wie sie jeweils konkret aussehen, wird von dem abhängen, was der Wissenschaftler seinem eigenen Selbstverständnis nach als "bereichsspezifisch" definiert. Wie ein Wald "in ästhetischer Sicht" erscheinen mag, kann von vornherein gar nicht gesagt werden, denn das "Ästhetische" ist keine gleichbleibende, ein für alle Male festgelegte Größe. Vielmehr ist es eine Kategorie, die selbst durch historisch wechselnde Definitionen bzw. Funktionsbestimmungen des "Ästhetischen" inhaltlich je neu konkretisiert wird.

Wenn also im folgenden die bereichsspezifischen Voraussetzungen der Literaturwissenschaft als "ästhetische" bezeichnet werden, dann ist damit auf die Existenz eines allerdings unvermeidlichen a-priori-Konzepts dessen verwiesen, was das spezifische Wesen und die spezifische Funktion von Literatur (bzw. Texten) ausmacht. Der hermeneutische Hinweis auf den "Standpunkt des Interpreten", der in der Hermeneutik selbst bereichsspezifisch unausgefüllt geblieben ist, ist im Falle des Literaturwissenschaftlers demnach durch das spezifische Interesse festzumachen, das der Interpret aufgrund eines bewußt gewählten oder unbewußt übernommenen Literaturverständnisses an Literatur hat. Damit ist auch gesagt, daß der "Standpunkt des Interpreten" mehr ist als sein Klassenstandpunkt, seine wissenschaftstheoretische oder auch ideologische Position. Denn diese teilt er mit anderen Disziplinen und deren Vertretern. Wichtig ist, wie dieser allgemeine Standpunkt sich als fachlicher artikuliert, d. h. konkret, welche Funktion er Literatur zuweist und welches Interesse an Literatur er daraus entwickelt. Diese unvermeidliche Voraussetzung ist gemeint, wenn im folgenden vom ästhetischen Vorverständnis die Rede ist.



Hinter jeder Interpretation der Rezeptionsgeschichte *Hucks* steht ein bestimmtes Verständnis der Literatur und ihrer Funktion. Umgekehrt ermöglicht daher die genaue Analyse solcher Interpretationen Rückschlüsse auf eben dieses erkenntnisleitende Vorverständnis. Im Wandel der Interpretationen, ihrer Methoden und Bewertungen *Hucks* steckt ein Wandel des Verständnisses *von* und damit des Interesses *an* Literatur – auch da, wo es selbst unausgesprochen bleibt oder gar unbewußt vorausgesetzt wird. Alle weiteren Operationen innerhalb der Literaturwissenschaft sind von diesem bereichsspezifischen Vorverständnis abhängig. Aus der Funktionsbestimmung der Literatur und der Literaturwissenschaft werden sich bestimmte fachspezifische Fragestellungen und die Probleme und Schwerpunkte der Theoriebildung ergeben. Innerhalb des abgesteckten Gegenstandsbereiches "Literatur" werden Auswahl und Behandlung der Texte von dem Interesse geleitet sein, die zugrundeliegende Funktionsbestimmung zu affirmieren. Davon wird auch abhängen, welchem Gegenstandsbereich ich mich innerhalb der Literatur vorzugsweise zuwende und welchen Traditionszusammenhang ich durch meine Interpretationen unterstütze. Das Interesse an einem bestimmten Traditionszusammenhang wiederum wird meine Wertungen entscheidend beeinflussen. Jede Wertung ist ein Urteil über die kulturelle Bedeutung des Textes, das von einem bestimmten ästhetischen Vorverständnis aus gefällt wird:

> Nicht nur 'jede Wertungslehre', wie Kayser behauptet, auch jede einzelne Wertung 'ruht auf einer Theorie der Dichtkunst, ja auf einer Ästhetik, ob sie nun ausgesprochen wird oder nicht.' [48]

Am wertvollsten werden jene Texte sein, die die ihnen zugemessenen Funktionen am besten erfüllen; andere dagegen werden der Behandlung "nicht wert" sein. Mein methodisches Vorgehen schließlich werde ich danach auswählen, welche Methode oder Methodensynthese geeignet ist, diese Wertungen in der Interpretation zu begründen.

In diesem Sinn ist mit dem ästhetischen Vorverständnis auch immer schon eine methodologische Vorentscheidung getroffen. Denn für wen z. B. eine ganzheitliche Struktur das entscheidende Wertkriterium ist, der braucht seinem eigenen Selbstverständnis nach keine literatursoziologische Methode heranzuziehen. Durch die Definition des ästhetischen Objekts als sich selbst genügender Struktur sind alle wichtigen methodologischen Vorentscheidungen für ihn gefallen:

> Wir dürfen nicht vergessen, daß die Wertprämissen die ganze Methode bestimmen, mit der man ein Problem angeht, daß sie relevant sind für die Definition der Begriffe, die Formulierung der Theorie, die Beobachtungsmethoden und die Darstellung der Ergebnisse. [49]

Hier erklärt sich auch das beobachtete Phänomen der eklektizistischen Interpretationspraxis auf einfache Weise. Der Interpret, dem es um eine einheitliche Struktur geht, wird nicht primär auf ein rein induktives Vorgehen achten. Er wird vielmehr sein Vorgehen so abstimmen, daß ihm dadurch der Nachweis einer einheitlichen Struktur auf optimale Weise gelingt. Ob das rein induktiv oder unter Hinzunahme anderer Daten geschieht, wird dabei für ihn sekundär sein. Werkimmanenz beispielsweise ist also primär gar keine methodologische Kategorie, sondern die Bezeichnung eines bestimmten ästhetischen Wertes (nämlich des der autonomen, sich selbst genügenden Struktur). Ihn gilt es in der "werkimmanenten" Interpretation zu affirmieren, ob dies aber methodologisch gesehen rein werkimmanent (induktiv) geschieht, ist sekundär.

Methodisches Vorgehen erweist sich als Funktion eines unterliegenden ästhetischen Vorverständnisses. Als solches steht es primär im Dienst der Affirmation des jeweils vorgegebenen Literaturverständnisses. Das sei gegen das positivistische Vorurteil von frei miteinander konkurrierenden Methoden gesagt. Was tatsächlich konkurriert, sind Funktionsbestimmungen und Wertprämissen. Die Konsequenz kann nur die von Palmer formulierte sein:

> What American Criticism needs today is not more tools for "getting at" a literary work but a rigorous reexamination of the presuppositions upon which its conception of interpretation is based. [50]

Anstatt also nach der Schimäre einer rein ausgeprägten Methode zu suchen, galt es vielmehr, die *Huck Finn*-Literatur nach jenem Vorverständnis zu ordnen, das in der mehr oder minder eklektizistischen Interpretationspraxis jeweils erkenntnisleitend ist. Es ging darum, zu sehen, wie bestimmte unvermeidliche und innerhalb des Faches nicht hintergehbare (und deshalb konstant vorhandene) Voraussetzungen das Verständnis eines Textes von vornherein beeinflussen und die Wahrnehmung des Interpreten auf charakteristische Weise lenken. Die Analyse des erkenntnisleitenden Vorverständnisses ist die eigentliche "Methodendiskussion" der Literaturwissenschaft.

Dabei ist offensichtlich, daß der beschriebene Zusammenhang nicht notwendigerweise das reale Denken und Vorgehen des Literaturwissenschaftlers bestimmt. In den wenigsten Fällen herrscht Klarheit darüber, daß alle genannten Aspekte logisch aufeinander bezogen sind. Nur selten wird einer Interpretation die bewußte Klärung der Frage vorausgehen, welche Funktion der Gegenstand Literatur eigentlich haben soll, welches deshalb mein Interesse an ihm ist und wie dieses meine Interpretation lenkt. In vielen Fällen sind bestimmte Einstellungen zur



Literatur bereits soweit verinnerlicht bzw. verselbständigt, daß diese Einstellung für die einzig Mögliche und Vernünftige gehalten wird. Oder es stehen andere theoretische Probleme, beispielsweise methodologischer Art im Vordergrund. Der *logischen* Priorität eines unterliegenden Literaturverständnisses kann man dabei aber in keinem Fall entgehen. Auch der Kritiker, der "nichts als" eine werkimmanente Strukturanalyse durchführen will, hat damit schon ein bestimmtes ästhetisches Vorverständnis übernommen. Ob der Interpret diese Vorentscheidung bewußt getroffen hat oder lediglich im Anschluß an eine wissenschaftliche "Schule", eine bestimmte fachliche Richtung oder eine bestimmte Methode übernommen hat, ist dabei sekundär. Gerade darin besteht der besondere Erkenntniswert des Verfahrens. Es bleibt nicht an das theoretische Selbstverständnis einzelner Richtungen oder Kritiker gebunden. Es soll dazu beitragen, literartheoretische, methodologische und interpretatorische Divergenzen nicht als "isolierte" zu behandeln, sondern als Teilaspekt eines umfassenderen Interessenzusammenhangs begreifen zu lernen. Auf diese Weise ist eine Hilflosigkeit literartheoretischer Diskussion überwunden, die mangels eines Begriffes dessen, was literaturwissenschaftliche Arbeit tatsächlich konstituiert, vergeblich nach "gemeinsamen Programmen" und "weltanschaulichen Konvergenzen" sucht. [51]

Innerhalb der Arbeit liegt der Schwerpunkt der folgenden Kapitel auf der Herausarbeitung des ästhetischen Vorverständnisses und der Art und Weise, wie es die Interpretationen *Hucks* lenkt. Das ist eine Folge der ursprünglich methodologischen Fragestellung. Auf den Zusammenhang mit sozialen und ideologischen Interessen ist da verwiesen, wo er offen zu Tage lag. Er ist aber selbst nicht Forschungsgegenstand gewesen. Das wäre ein nächster, notwendig interdisziplinär orientierter Schritt, dessen Notwendigkeit hier nur konzidiert, nicht selbst eingelöst werden kann. Festgehalten muß aber werden, daß das hier jeweils herausgearbeitete ästhetische Vorverständnis ja selbst nur der zentrale Schnittpunkt von bereichsspezifischen (hier: literaturwissenschaftlichen) und umfassenderen sozialen und ideologischen Interessen ist. Hinter jeder Interpretation und dem ihr zugrundeliegenden Literaturverständnis steht zwangsläufig auch ein ganz bestimmtes Verständnis der Wirklichkeit, der Gesellschaft, der Wissenschaft usw. Mit dem Wandel des Literaturverständnisses verbunden ist daher auch ein entsprechender Wandel des Wirklichkeits-, Gesellschafts- und Wissenschaftsverständnisses. Das macht Rezeptionsgeschichte sozialgeschichtlich als Beispielsammlung sozialer Selbstverständigung interessant und verweist auf die Notwendigkeit, die Analyse auch zur anderen Seite hin zu öffnen, d. h. den hier nur postulierten Gesamtzusammenhang von Gesellschaftsbegriff und

Wissenschaftsbegriff einerseits und ästhetischer Theorie, Gegenstandsauswahl, literaturwissenschaftlicher Methode und Wertung andererseits weiter zu konkretisieren.

# 2. Eine Interpretation Huck Finns

## *2.1 Sinn und Bedeutung: Theoretische Vorüberlegungen zur Interpretation 'Huck Finns'.*

In der eingangs erwähnten "Introduction to Readings in Culture and Society" versucht Raymond Williams auch das Verfahren zu charakterisieren, mittels dessen die von ihm angestrebte Kritik herrschender literarischer Traditionsaneignung zu verwirklichen ist:

> I could challenge this in two ways. Historically, by going back to the works and their times and showing their real structures. Critically, by putting questions which the works raised in their connections to our own experiences and times: questions which then necessarily went beyond the limits of orthodox literary studies. [1]

Mit dieser so einfach, fast selbstverständlich klingenden Verfahrensweise sind jedoch nicht unbeträchtliche theoretische Probleme verbunden. Nach welchen Kriterien kann beispielsweise entschieden werden, ob die "tatsächliche Struktur" eines Textes korrekt erfaßt worden ist oder nicht? Impliziert ein solcher Versuch nicht bereits den Anspruch, eine von interessenbedingten Verzerrungen freie, ein für alle Male "richtige" Interpretation erstellen zu können? "It depends on the assumption that we know the correct interpretation of the past and that someone else is misinterpreting it." [2] Ob und wie ein derartiger Anspruch begründet werden kann, ist auch ein Problem der hier vorgelegten Interpretation, die der Kritik an der literarkritischen Rezeption *Hucks* vorangestellt worden ist, um den Maßstab der eigenen Kritik offen zu legen. Steht diese Interpretation nicht ebenso in der behaupteten Abhängigkeit jedweder Interpretation von einem bestimmten historisch gebundenen Interesse an Literatur? Welchen Wahrheitsanspruch gegenüber anderen Interpretationen kann sie dann geltend machen?

In diesen Fragen steckt ein zentrales wissenschaftstheoretisches Problem literaturwissenschaftlicher Tätigkeit. Einerseits stoßen wir allenthalben auf offensichtlich unsinnige Interpretationen. Andererseits impliziert die Kritik an ihnen den Anspruch, die "richtige" Interpretation des Textes zu kennen. Einerseits ist dieser Anspruch unhaltbar. Andererseits ist seine konsequente Alternative – ein Relativismus, der alle Interpretationen gleichermaßen gelten lassen will – ebenso unhaltbar. Einerseits sind alle Interpretationen unvermeidlicherweise interessen-

bzw. standortbedingt. Andererseits kann das nicht heißen, daß sie alle gleich gültig sind. Mit Kosik kann man sagen: "Die Interpretation eines jeden Textes gründet auf der Voraussetzung, daß es möglich ist, eine legitime Auslegung von einer Entstellung oder Modifizierung zu unterscheiden." [3] Daraus ist der (richtige) Schluß gezogen worden, daß die Wahrheit einer Interpretation letztlich von der wissenschaftlich fundierten Begründung des zugrundeliegenden Standorts abhängt. Doch selbst diese Sicht ist nur partiell richtig. Denn andererseits ist durch den Wahrheitsanspruch des Standorts eine angemessene Interpretation nicht schon garantiert. Offensichtlich kann man auch von einem "grundsätzlich richtigen" Standort her zu einer "falschen" Interpretation kommen. Für sich genommen garantiert der Standort daher noch gar nichts. Die Kriterien zur Beurteilung der Evidenz einer Interpretation können nicht aus der Standortdiskussion allein kommen. Sie müssen *auch* aus dem Interpretationsobjekt abgeleitet werden, um zu einem gültigen Urteil darüber zu kommen, ob der Text angemessen erfaßt worden ist.

Dieser auf unvermeidliche Weise verschränkte Doppelcharakter literaturwissenschaftlicher Evidenz ist bei verschiedenen Literaturtheoretikern gleich welcher wissenschaftstheoretischen Position problematisiert; etwa in Formulierungen wie "past significance and present meaning" bzw. "geschichtlicher Rekonstruktion und lebendiger Rezeption" (Weimann); "historical and evaluative criticism" (M. Praz u. a.): "vergangener Sinn und gegenwärtige Bedeutung" (J. Vogt); "the relevant references in the mind of the author and the relevant references in the mind of the reader" (T. Eaton); oder einfach als "meaning and significance" (E. D. Hirsch, Jr.). [4] Von all diesen Versuchen hat sich dabei Hirsch am systematischsten um eine logische Bestimmung dieses Doppelcharakters bemüht. In *Validity in Interpretation* geschieht das allerdings noch in mißverständlicher Anlehnung an Frege durch eine unzureichende Aufteilung in Sinn (meaning) und Bedeutung (significance). Sinn ist die explizite oder implizite Intention des Textes, Bedeutung dagegen die Bewertung ihres Stellenwerts, z. B. für uns heute. [5] Daraus folgt, daß jeder Text so viele Bedeutungen annehmen kann wie er Leser hat, dennoch hat er – zumindest *idealiter* – nur einen identisch bleibenden Sinn.

In seinem späteren Aufsatz "Three Dimensions of Hermeneutics" [6] erweitert und differenziert Hirsch diesen Ansatz: "My earlier definition of meaning was too narrow and normative only in that it restricted meaning to those constructions where the interpreter is governed by his conception of the author's will." (250) Sinn ist nun "*tout court* as that which a text is taken to represent." (249) Diese Definition kann natürlich nur eine logische Konstruktion bezeichnen, denn



real erscheint Sinn aufgrund der hermeneutischen Erkenntnisproblematik immer als "meaning-for-an-interpreter." Diese real unvermeidliche Sinnakzentuierung ("choice of meaning") kann nun wiederum auf ihre Bedeutung (im Sinne von Relevanz) befragt werden. Bedeutung oder "significance" wird definiert als "meaning-as-related-to-something-else", an anderer Stelle als "meaningfulness".

Alle drei Kategorien sind logisch unverzichtbar. Die logische Existenz eines in dieser Form nie rekonstruierbaren "eigentlichen" Sinns ist der identisch bleibende Ausgangspunkt, auf den sich alle Interpreten bei Auslegungsdivergenzen immer wieder rückbeziehen: "Its thereness, its self-identity from one moment to the next allows it to be contemplated." (250) Dieser invariante, identisch bleibende Sinn wird in jeder Rekonstruktion je nach unterliegendem Vorverständnis notwendigerweise auf einen bestimmten Sinnzusammenhang hin konkretisiert. Diese Sinnakzentuierung wiederum ist noch nicht dasselbe wie eine Bedeutungsaktualisierung, in der die Relevanz des solcherart Interpretierten *für uns heute* hervorgehoben wird: "Meaning-for-an-interpreter can stay the same although the meaningfulness (significance) of that meaning can change with the changing contexts in which that meaning is applied." (250) Denkbar wäre beispielsweise in der Rekonstruktion von *Hucks* Komplexität übereinzustimmen, dieser aber dennoch eine ganz andere Bedeutung beizumessen als das in dieser Arbeit geschehen ist. Weder schließen sich Sinnrekonstruktion und Bedeutungsaktualisierung aus, noch gehen sie ineinander auf. Beides sind verschiedenartige Erkenntnisziele, auch wenn sie in der Interpretationspraxis zusammenfallen. In der Frage nach dem Sinn des Textes ist das Erkenntnisziel: "Was meint der Text?", in der Frage nach der Bedeutung: "Welchen für uns heute relevanten Sinn enthält er?"

Diese Unterscheidung ist sinnvoll, um den Doppelcharakter literaturwissenschaftlicher Evidenz nicht aus den Augen zu verlieren. Um eine Sache richtig einschätzen zu können, muß man sie auch angemessen verstanden haben. Wo der Interpret den Sinn eines Textes falsch rekonstruiert hat, wird er im folgenden auch über einen "falschen" Text sprechen. In der sich um soziale Relevanz bemühenden realistischen *Huck Finn*-Kritik beispielsweise wird dieser Fehler deutlich. Indem man nur auf relevante Elemente achtete, ihren Stellenwert im Gesamtzusammenhang des Textes aber mißachtete, mußte man auch zu einer falschen Einschätzung der Relevanz *Hucks* kommen. Die Frage "Wem nützt der Text?" kann nur überzeugend beantwortet werden, wenn sie mit einer adäquaten Rekonstruktion desjenigen Textes verbunden ist, dessen Nutzen beurteilt werden soll. "Angemessen" rekurriert dabei auf eine – wenn auch nie erreichbare – Sinntotalität. Erst auf diesem Hinter-

grund treten interessenbedingte Akzentuierungen hervor, "die das Werk nirgends sonst bestätigt oder auch nur erlaubt" [7] und die andere Stellen des Werkes unerklärt lassen: "The one criterion for all criticism ... would be just this: the degree to which the critic has accounted for all that goes on in the tale, all that is there; and then, and only then, the degree to which he has related his total analysis to his sense of the tale's humanistic import." [8]

Obwohl ein Text in immer neuerlicher Rezeption also immer neue Bedeutungen annehmen kann, kann er doch nicht jede Bedeutung annehmen. Eine Bedeutungszuweisung, die sich nicht auf überzeugende Textevidenz stützt, ist eine – möglicherweise interessante, aber in bezug auf den Gegenstand – sinnlose Spekulation anhand des Textes. Bedeutungsaktualisierung sollte nicht mit unkontrollierter Subjektivität gleichgesetzt werden, denn sie ist nicht allein durch das Interesse des Interpreten konstituiert, sondern durch eine "Koinzidenz von Interesse des Auswerters und Angebot des Autors". [9] Das heißt auch, daß die Rezeption eines Textes nicht nur darauf zu befragen ist, was sie uns zu sagen hat. Sie muß auch darauf befragt werden, ob das, was sie uns zu sagen hat, durch den Text selbst bestätigt oder widerlegt wird, d. h. ob "gegenstandsadäquat" interpretiert worden ist oder nicht.

Andererseits wird auch meine um Evidenz bemühte Sinnrekonstruktion bereits von einem Vor-Interesse an diesem Gegenstand bestimmt und begrenzt sein. Der Interpret kann sich nicht entschließen, erst einmal den Sinn zu rekonstruieren und dann zur Bedeutungszuweisung überzugehen. Sinn ist nicht das "Richtige" und Bedeutung das beliebige Spiel damit. Wer als wissenschaftliches Ziel der eigenen Interpretation nur Sinn zulassen will, der muß schließlich auch diesen verfehlen, weil er auf die Bedingungen seiner Erkenntnis nicht mehr reflektiert. Und selbst wenn Sinnrekonstruktion für sich möglich wäre, bliebe die Frage: Was macht der Interpret, wenn er diesen Sinn ermittelt hat? Mit einer derartigen Sinnherstellung kann wissenschaftliche Tätigkeit nicht ihr Bewenden haben. Literaturwissenschaft in diesem Sinne wäre auf das Problem korrekter Interpretation reduziert. Der Interpret würde – wie es in der Tat ja heute positivistische Literaturwissenschaftler als Neubestimmung ihrer Wissenschaft anpreisen – eine Art Sinnermittlungsexperte, der von allen Texten, die ihm auf den Tisch kommen, den Sinn ermittelt, um ihn dann an den Kollegen aus der Verwertungsbranche weiterzugeben. Literaturaneignung kann jedoch nicht nur am Sachverhalt eines Textes orientiert sein, sie muß auch nach seinem Wahrheitsgehalt fragen, denn "ein Text, der seine Intention erfüllt, ist dennoch wenig wert, wenn diese selbst wenig wert ist." [10] Sinnverstehen muß



durch Sinnkritik ergänzt werden und auch diese ist Bestandteil literaturwissenschaftlicher "Evidenz".

Von diesen Vorüberlegungen ist die folgende Interpretation *Huck Finns* bestimmt. Dabei soll mit der Kritik einiger vorherrschender Anschauungen über den Roman begonnen werden, denn diese haben bisher unser *Huck Finn*-Bild wesentlich bestimmt und geben den Hintergrund ab, auf dem eine Neuinterpretation notwendig erscheint. Um die Sinnverzerrungen der Rezeptionsgeschichte aufweisen zu können, ist im Anschluß daran eine möglichst umfassende Sinnrekonstruktion versucht worden. Ihre fast pedantische, weithin "genetische" Argumentation ist durch die komplizierte Entstehungsgeschichte *Hucks* und die daraus resultierende uneinheitliche strukturelle Komplexität des Romans selbst bedingt. Sie sollte nicht als Methodenpräferenz mißverstanden werden, denn sie wäre im Falle eines anders strukturierten Textes auch durch einen anderen – dessen Sinn möglichst angemessen erfassenden – Ansatz zu ersetzen. In einem zweiten Schritt ist dann der Versuch gemacht worden, diesen Sinn des Textes in seinen gesellschaftlichen und historischen Entstehungszusammenhang zu stellen. Denn erst so werden viele der rekonstruierten Sinnaspekte verständlich. Zudem tritt erst auf diesem Hintergrund die spezifische Art der sozialen und ästhetischen Selbstverständigung hervor, die *Huck* darstellt. Sie zu erfassen, ist aber die Voraussetzung zur Einschätzung seiner Bedeutung, in der sich das Vorverständnis und Interesse kenntlich macht, mit dem im folgenden sowohl an *Huck* selbst als auch an seine Rezeptionsgeschichte herangegangen worden ist. Indem beide nebeneinander gestellt werden, wird der Sinn des Textes mit einem bestimmten Gebrauch konfrontiert, der in der späteren Rezeption tatsächlich von ihm gemacht wurde und von dem er mit dieser Arbeit wieder gelöst werden soll.

Die sich anschließende Interpretation ist von einigen Kritikern besonders beeinflußt, für die folgende Abkürzungen verwandt werden:

B – Walter Blair, *Mark Twain and Huck Finn*, Berkeley, 1960.
G – Martin Green, *Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature*, New York, 1965.
Ha – Chadwick Hansen, "The Character of Jim and the Ending of *Huckleberry Finn*," *Massachusetts Review*, 5 (1963), 45–66.
Ro – Franklin R. Rogers, *Twain's Burlesque Patterns as Seen in the Novels and Narratives 1855–1885*, Dallas, 1960.
Ru – Louis D. Rubin, *The Teller in the Tale*, Seattle, 1967.
Sa – Roger B. Salomon, *Twain and the Image of History*, New Haven, 1961.

Sm – Henry N. Smith, *Mark Twain: The Development of a Writer,* New York, 1967.
"Introduction," *Adventures of Huckleberry Finn,* Boston, 1958 (Riverside Ed.), S. v-xxix.

## 2.2 *Kritik einiger vorherrschender Sinnentwürfe*

### *Ist 'Huck' ein realistischer Roman?*

Zu Recht wird auf die im Laufe der Fahrt auf dem Mississippi zunehmende Realitätszuwendung hingewiesen, durch die schließlich alle Gesellschaftsklassen der Südstaaten im Roman repräsentiert sind. Dennoch ist *Huck* mit der Formel "realistischer Roman" unzureichend erfaßt, denn:

1. Im St. Petersburg-Teil und in der Phelps-Episode, aber auch in vielen Szenen dazwischen, dominieren burleske Entlarvungen des romantizistischen Abenteuerbuchgenres und humoristische Szenen, die von jedem Wirklichkeitsbezug abgeschnitten sind. Diese Szenen umfassen insgesamt mehr als ein Drittel des Buches.
2. Auch die Reise auf dem Mississippi ist zunächst nicht primär realistisch, sondern ist eine Mischung aus Humor, Abenteuern und Reiseeindrücken. Ein Bild der Ufergesellschaft entsteht anfänglich nicht, die Aufmerksamkeit des Erzählers gilt humoristischen, abenteuerlichen und landschaftlichen Aspekten.
3. Selbst da, wo der Roman sich auf die Südstaatengesellschaft ausweitet, ist nur in wenigen Szenen eine bewußte Darstellung dieser Gesellschaft versucht worden (der Grangerford-Salon, der Beginn der Bricksville-Episode). In anderen Szenen ist die Realitätszuwendung dagegen beiläufiges Nebenprodukt vielfältiger anderer Intentionen und vor allem der losen Handlungsstruktur, durch die zwangsläufig vielfältige Eindrücke angehäuft werden. Was C. Rourke im Hinblick auf Twains Sozialkritik sagt, gilt auch für Twains Realismus:

> It is a mistake to look for the social critic-even *manqué* – in Mark Twain. In a sense the whole American comic tradition had been that of social criticism: but this had been instinctive and incomplete, and so it proved to be in Mark Twain. [11]

Gegenüber dem kritischen Realismus des 19. Jahrhunderts läßt *Huck* Charakteristika wie rationale Kausalität in der Handlungsführung, vor allem aber ein rationalistisches Menschenbild vermissen: "It is not a view ... which fulfills the criterion of realism requiring an objective rather than a subjective or idealistic vision of human nature ..." [12]



Aus all diesen Gründen mag man etwa analog zu einem pikarischen Roman wohl von einer realistischen Seite *Hucks* sprechen, nicht aber von einem realistischen Roman, denn dieser Realismus ist lediglich punktuell, inkonsequent und steht innerhalb eines idealistischen Kontexts.

### *Ist 'Huck' ein pikarischer Roman?*

Diese von de Voto und anderen gebrauchte Charakterisierung ist eine nützliche Metapher, um auf die anekdotisch aneinanderreihende Erzählweise Twains hinzuweisen. Doch erschöpft sich der Sinn des Romans nicht in der Anhäufung von unabhängigen, im wesentlichen auswechselbaren Abenteuern. Ungewöhnlich für einen Pikaro-Roman ist etwa die Intensität des moralischen Problems in *Huck*: "Hucks moral insight is an unsuspected meaning in a novel of picaresque adventure." (Sm, S. 119) Ein weiterer Einwand betrifft die Brauchbarkeit des Begriffs überhaupt, will man ihn über den historischen Schelmenroman à la Lazarillo de Torres hinaus auf alle episodisch strukturierten Romane anwenden. [13] *Don Quixote* fällt dann ebenso unter diese Kategorie wie *Pilgrim's Progress, Huck Finn* ebenso wie *Catcher in the Rye.* So unbestreitbar gewisse äußerliche Ähnlichkeiten sind, so sind doch innerhalb der episodischen Struktur verschiedenste Sinnbezüge realisiert. Der Sinn *Don Quixotes* oder *Huck Finns* ist es eben nicht allein, einen Helden an einer Galerie menschlicher Charaktere vorbeizuführen. Im Falle *Hucks* werden von solchem Sinnentwurf besonders Anfang und Ende und die Genrewechsel innerhalb des Mittelteils unangemessen erfaßt. Denn *Hucks* Aufbau ist zwar episodisch, aber nicht immer werden Episoden ein und derselben Erzählebene aneinandergereiht.

### *Ist 'Huck Finn' eine 'initiation-story'?*

Der Sinn des Romans läge demnach in der rituellen Einführung des Adoleszenten Huck in die Welt der Erwachsenen. Tatsächlich erscheint das – losgelöst vom Text – als logisches Resultat von Hucks Erlebnissen. Wer soviel Grausamkeit, Gewalt usw. erlebt, von dem könnte man in der Realität wohl zu Recht sagen, daß er die Welt der Erwachsenen "kennengelernt" hat. Entscheidend ist jedoch, ob Twain das, was in der Wirklichkeit so wäre, in seinem Roman erzählerisch konsequent gestaltet hat. Zwar ist Hucks Geschichte ein "eye opener" [14] – aber höchstens für den Leser, nicht jedoch für Huck, der gesellschaftlicher Brutalität nur ausweicht, nicht aber irgendwelche Spuren eines Erkenntnis- oder Lernprozesses verrät. Kann in diesem weiteren Sinn schon nicht von einer Initiation gesprochen werden, so erst recht nicht

in der eigentlichen anthropologischen Bedeutung des Begriffes: dort führt eine Initiation zur Aufnahme in die Gesellschaft der Erwachsenen, von der bei Huck keine Rede sein kann. Ohne diese Aufnahme jedoch bleibt der Begriff vage Metapher für den Konflikt von (kindlicher) Unschuld und (erwachsener) brutaler Realität.

*Ist 'Huck Finn' ein Entwicklungsroman?*

Einer der Einwände gegen die Anwendung des Begriffes Initiation ist der, daß nicht jede Geschichte, in der der Held eine Entwicklung durchmacht, bereits eine Initiation anzeigt. Man könnte aber dann zumindest von einer Art Entwicklungsroman sprechen. Ohne Zweifel zeigt z. B. Hucks Verhalten gegenüber Jim in zunehmendem Maße ein moralisches Bewußtsein. Doch diese Entwicklung ist nur in einzelnen Szenen erzählerisch realisiert, um an anderen Stellen wiederum völlig vergessen zu sein. Das Ausmaß von Hucks "Entwicklung" scheint vielmehr von der jeweiligen Situation abhängig, mit der ihn Twains wechselnde Erzählintentionen konfrontieren:

> ... the character ... is developed but I do not feel this development as a changing, but rather merely as an unfolding and expansion of the Huck at the beginning. Huck sounds new depths ... but he does not become a new person. [15]

Gleiches gilt auch für Jim:

> Note that this is genuinely a revelation rather than a growth in Jim, for all the noble traits that are dramatically revealed as the raft journey progresses are evidently present in him before the trip begins, and similarly we have no warrant to suppose that the ignorance and vanity he shows in the early chapters are educated out of him. [16]

Ein besonders starkes Gegenargument gegen eine Entwicklung Hucks bietet das Ende, unabhängig davon, ob man es als Stilbruch empfindet oder nicht. Sieht man es als Abfall, so widerspricht Hucks widerspruchslose Akzeptierung von Toms inhumanen Demütigungen Jims einer inneren moralischen Entwicklung:

> But some if not all of this emotional growth has been sacrificed when Huck accepted Tom's leadership ... The depth and strength of his character lie in integrity of emotion, not in intellectual acuteness. (Sm, S. XXII)

Akzeptiert man das Ende dagegen als konsistent, so wäre zu fragen, worin Hucks Entwicklung eigentlich besteht, wenn er am Ende derselbe abenteuernde, vor der Witwe Watson fliehende Huck ist wie am Anfang. Selbst das in den Gewissensbißszenen von Huck gezeigte moralische Bewußtsein bleibt damit letztlich eine isolierte Episode und geht



am Ende wieder verloren, so daß man mit Richard Chase sagen kann: "There is no real change in Huck Finn during the course of the book ..." [17] Der Roman zeigt in seiner anekdotisch unverbundenen Erzählweise keine Anordnung auf eine Entwicklung hin.

*Ist 'Huck' eine 'quest for freedom'?*

Leo Marx schreibt in einer Kritik an Eliot und Trilling:

> The meaning is not in the least obscure ... The very words with which Clemens launches Huck and Jim upon their voyage indicate that theirs is not a boy's lark but a quest for freedom. [18]

Doch die Worte, auf die er sich bezieht ("They're after *us*," HF, 92), deuten zwar auf einen gemeinsamen Fluchtwillen, sagen aber nichts über das Ziel dieser Flucht:

> ... whereas it simply is not at any time a quest. A quest is a positive journey, implying an effort, a struggle to reach a goal. But Huck is escaping. His journey is primarily a negation, a flight *from* tyranny, not a flight toward freedom. [19]

Das Freiheitsmotiv taucht zum erstenmal am Anfang von Kapitel 15 auf: "No long-range plan is mentioned until the beginning of chapter 15." (Sm, S. 116) Doch selbst dort schlägt es schnell in das Problem von Hucks Gewissenskampf um:

> But Marx is in error when he assumes that Jim's desire for freedom is "the serious motive" of the book. Jim and his desire are merely the objects about which Huck's dilemma has centered ... (Ro, S. 150)

Nach Kapitel 16 wird der ganze Themenkomplex fallengelassen, und für weitere 15 Kapitel tut Twain so, als hätte er nie existiert:

> As Huck and Jim float past Cairo, Mark Twain's desire to write a story drawing upon his memories of the lower Mississippi comes into conflict with the idea of telling the story of Jim's escape from slavery. (Sm, S. viii)

Das stärkste Argument gegen den 'quest-for-freedom'-Sinnentwurf ist jedoch die Phelps-Episode, in der Twain im letzten Fünftel des Buches Jims Befreiung ganz unschuldig als Thema burlesker Späße verarbeitet:

> Indeed, Jim's quest for freedom receives such cavalier treatment in the Phelps plantation sequence that one is forced to ask whether it is the true imaginative center of the story. If we examine the place which the theme of Jim's escape occupies in the book as a whole, we discover that it is by no means always central to the action. (Sm, S. vii)

*Ist 'Huck' eine Zivilisationsrebellion?*
Diese Sicht stützt sich vor allem auf die beiden letzten Sätze des Romans:

> But I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me and I can't stand it. I been there before. (HF, 366)

Diese Sätze als Rebellion gegen Zivilisation und ihre repressiven Konsequenzen zu lesen, bedeutet jedoch, Aunt Sally's Welt zu überhöhen: "What he is trying to escape from is not a society corrupted by slavery; but the same petty harassments he had fleed from at the end of Tom Sawyer." (Sm, S. xxii) Green schreibt:

> It is not freedom to do anything; it is not even freedom *from* anything important. It is freedom from table-manners and formal clothes, and evening prayers. It is absolutely illegitimate to read this as a quarrel with society, or an aspiration, however vague, to some other mode of being, when Twain insists that it is self-indulgence; a non-serious yearning for some relaxation of those disciplines which (again Twain *insists)* are absolutely necessary. (G, S. 136)

Bei Manierre heißt es deshalb zu Recht: "the erroneous thesis that Huck's final remark about 'the Territory' demonstrates some kind of achieved freedom has attained almost the stature of an American myth." [20] In einer Rezension von Tony Tanners *The Reign of Wonder* hat Leo Marx treffend formuliert, worin die Überhöhung besteht: "Reading Tanner, one is reminded that critics of American literature too often confuse childish anarchism with mature radical thought." [21]

*Hat 'Huck' eine dualistische Struktur (z. B. ein river-shore pattern)?*
Die bekannteste Struktur, die immer wieder in *Huck* projiziert wird, ist ein expliziter Dualismus zwischen der unvergesellschafteten Freiheit auf dem Fluß und der korrumpierenden Gesellschaft an den Ufern des Mississippi. Dadurch gewinnt der Roman scheinbar eine regelmäßige Struktur: Huck geht an Land, wird mit einem weiteren Beispiel der Ufergesellschaft konfrontiert und kehrt schleunigst zur Freiheit des Flusses zurück:

> After every sally into the social life of the shore, he returns to the river with relief and thanksgiving; and at each return, regular and explicit as a chorus in a Greek tragedy, there is a hymn of praise to the god's beauty, mystery, and strength, and to his noble grandeur in contrast with the pettiness of man. [22]



Eine solche Charakterisierung scheint auf den ersten Blick überzeugend, denn tatsächlich bringt es die Floßfahrt rein handlungsmäßig mit sich, daß Huck zwischen Fluß und Ufer hin- und herpendelt.

Sind jedoch diese beiden Schauplätze durchgehend als bewußter Gegensatz strukturiert? Huck kehrt insgesamt siebenmal zum Fluß zurück, doch nur zweimal kann man dabei von einer bewußten Zuwendung zur Natur sprechen. Gerade in den Fällen aber, in denen Huck tatsächlich von konkreten Beispielen gesellschaftlichen Uferlebens zurückkehrt (Pokeville, Bricksville, Wilks-Episode), ist der Fluß durch die Anwesenheit von König und Herzog ebenso vergesellschafteter Raum wie die Ufer des Mississippi. In diesen Fällen ist der Fluß folgerichtig nicht viel mehr als ein Medium der Fortbewegung und gelegentlicher Schauplatz für humoristische und abenteuerliche Effekte. "... the equation between 'Civilization' and 'Shore' as contrasted with 'Freedom' and 'the River' is by no means unequivocal." [23] Auch der Fluß selbst ist zuweilen bedrohlich. Kein klarer Wirkungsbereich von Zivilisation auf der einen Seite und Natur auf der anderen Seite läßt sich abtrennen. Im Gegenteil, mit der "zivilisierten" Joanna Wilks könnte man den "unzivilisierten" Vater von Huck kontrastieren, der nahezu alle negativen Eigenschaften der Ufergesellschaft in sich vereint. "Shore and river are not, then, opposed but share a number of like qualities." [24] Ein an einer Stelle des Buches vorhandener Gegensatz ist zur Struktur des ganzen Romans verallgemeinert worden.

Analoge Fälle häufen sich in der *Huck Finn*-Kritik in den fünfziger und sechziger Jahren. Immer wird ein an einer Stelle gewonnener *pattern* oder *rhythm* zum Schlüssel des ganzen Romans überhöht. Ebenso wie im Fall des "river-shore" *patterns* geht die behauptete Regelmäßigkeit jedoch nie auf, oder sie ist andererseits so weit gefaßt, daß sie bei jedem Text aufgehen muß. Es kann auch als absolut gesichert angesehen werden, daß Twain nie einem derartigen Strukturplan gefolgt ist. Alle Versuche, eine regelmäßige Struktur in *Huck* nachzuweisen, müssen daher als unzulässige Verallgemeinerung eines Aspektes auf den ganzen Roman erscheinen.

## 2.3 *Interpretation*

### 2.31 *'Hucks' point-of-view*

In den einleitenden Absätzen tritt *Adventures of Huckleberry Finn* bis hin zur Gleichartigkeit der Titel als Fortsetzung von Twains *The Adventures of Tom Sawyer* auf. Im zweiten Absatz wird das Ende von

*Tom Sawyer* nachgetragen und Absatz drei setzt zeitlich unmittelbar danach ein. Ort und Personen sind noch dieselben wie im ersten Buch: Tante Polly, Mary, Richter Thatcher und die Witwe Douglas werden erwähnt; Tom agiert in gewohnt abenteuerhungriger Manier und alles spielt nach wie vor in St. Petersburg.

Ein relevanter Unterschied allerdings fällt ins Auge. Der auktoriale Erzähler "Mr. Mark Twain" ist durch den Ich-Erzähler Huck abgelöst. Zwar weiß sich dieser mit "Mr. Mark Twain" in einem nicht allzu pedantischen Verhältnis zur Wahrheit einig, aber gerade in der naiv-umständlichen Art und Weise, in der er diese Gemeinsamkeit ausdrückt, schafft er Distanz und etabliert seine eigene Identität:

> You don't know about me, without you have read a book by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied, one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly Tom's Aunt Polly, she is – and Mary, and the Widow Douglas, is all told about in that book – which is mostly a true book; with some stretchers, as I said before. (HF, S. 17)

Sprachliche Umständlichkeit dominiert. Der Satzbau ist ungeschickt (without it was . . .). Durch zahlreiche nachhinkende Sätze wird das Gesagte sogleich modifiziert. Dabei verliert sich der Erzähler in unwichtigen Details. Konzessionssätze und modifizierende Adverbien bestimmen die Satzfolge. Der Eindruck eines schwerfällig arbeitenden Geistes wird vermittelt. Um sich einzuführen, kommt er über *Tom Sawyer* und dessen Autor Mark Twain bereits im zweiten Satz auf die Frage der Wahrheit, der er sich umständlich noch einmal versichert: ". . . and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth." Damit steht das Problem der Wahrheit unversehens im Mittelpunkt und verlangt nach einer Stellungnahme (That is nothing), mit der zugleich zugegeben wird, daß es von vornherein unnötig war, überhaupt darauf zu sprechen zu kommen. Um dieses Urteil aber seinerseits zu stützen, sucht der Erzähler nach Beispielen aus dem eigenen Erfahrungsbereich und landet bei Aunt Polly, Mary und der Witwe. Eine Erklärung, um wen es sich dabei handelt, wird fällig, die im nächsten Satz zunächst gründlich (Tom's Aunt Polly, she is), dann aber pauschal im Verweis auf *Tom Sawyer* geliefert wird, worauf wiederum die Frage nach der Wahrheit von *Tom Sawyer* auftaucht (which is mostly a true book, with some stretchers, as I said before). Am Ende des Absatzes hat sich der Erzähler einmal im Kreis bewegt, ohne seiner ursprünglichen Absicht, seine Geschichte an *Tom Sawyer* anzuschließen, auch nur einen Schritt näher gekommen zu sein.



Wie Henry N. Smith nachgewiesen hat [25], war sich Mark Twain der Wirkung einer solchen Erzählweise von seiner umfangreichen Vortragspraxis her deutlich bewußt:

> There are several kinds of stories, but only one difficult kind – the humorous. I will talk mainly about that one. The humorous story is American, the comic story is English, the witty story is French. The humorous story depends for its effect upon the *manner* of the telling; the comic story and the witty story upon the *matter*. [26]

Der auktoriale Erzähler der "comic story" kennt seine Geschichte und weiß, worauf er hinauswill. Er erzählt deshalb geradlinig und auf die Pointe konzentriert, und die Geschichte ist beliebig reproduzierbar: ". . . the comic and witty stories must be brief and end with a point." [27] Der Ich-Erzähler der "humorous story" kann sich dagegen nicht mehr genau an alles erinnern und arbeitet sich nur mühsam durch Abschweifungen, irrelevante Details und offen ausgetragene Zweifel voran. Die so entstehende Erzählung präsentiert deshalb mehr von ihm als von der ursprünglichen Geschichte, die – da er vielleicht nie zur Pointe vordringt oder sie völlig falsch erzählt – sekundär wird. Der wahre Gegenstand des Erzählten ist die Person des sich in jedem Satz bemerkbar machenden Erzählers selbst. Der komische Effekt ergibt sich aus seiner unfreiwillig zur Schau gestellten Einfalt und Naivität, mit der die Geschichte ohne jeden Sinn für Humor aber mit um so mehr Sinn für irrelevante Details des eigenen Erfahrungsbereiches erzählt wird. Twain hat an einem Beispiel vorgeführt, wie James W. Riley eine "komische" Anekdote zur "humorous story" umformt:

> He tells it in the character of a dull-witted old farmer who has just heard it for the first time, thinks it is unspeakably funny, and is trying to repeat it to a neighbor. But he can't remember it; so he gets all mixed up and wanders helplessly round and round, putting in tedious details that don't belong in the tale and only retard it; taking them out conscientiously and putting in others that are just as useless; making minor mistakes now and then and stopping to correct them and explain how he came to make them; remembering things which he forgot to put in their proper place and going back to put them in there; stopping his narrative a good while in order to try to recall the name of the soldier that was hurt, and finally remembering that the soldier's name was not mentioned, and remarking placidly that the name is of no real importance, anyway – better, of course, if one knew it, but not essential, after all – and so on, and so on, and so on. [28]

Diese Beschreibung enthält so offensichtliche Analogien zum Beginn *Hucks*, daß sie sich fast wie ein "close reading" dieser Passage liest:

1. In seiner umständlichen und ziellosen Art verrät der Ich-Erzähler Huck Desorientierung über das, was eigentlich erzählt werden soll.

2. Umständliche und irrelevante Korrekturen und Abschweifungen (but that ain't no matter. That is nothing) dominieren. Nicht der Inhalt des Erzählten bestimmt den Erzählablauf, sondern die Korrekturen, die ihre eigene Logik entfalten und den Erzählgang aufhalten.
3. Anreicherung des Gesagten durch Beobachtungen und Reflexionen aus dem eigenen Erfahrungsbereich.
4. Ein naiver, unschuldiger, ungebildeter Erzähler trägt all dies in vollem Ernst vor, ohne sich des komischen Effekts seiner Worte bewußt zu sein.

In diesem ersten Absatz nutzt Twain das *deadpan*-Potential des neu gewonnenen *point of view* voll aus. Als langfristige Perspektive für den Roman war das jedoch schwer realisierbar, denn die "humorous story" ist zeitlich stark begrenzt: nach spätestens fünfzehn Minuten hat sie sich erschöpft, wie Twain selbst betonte. Noch folgenreicher für einen Roman muß sich ihre Tendenz auswirken, nicht zur Sache zu kommen und die eigentliche Handlung unter irrelevanten Details zu begraben. Schon im zweiten Absatz ist der Roman mit diesem Problem konfrontiert, wenn das Ende der *Tom Sawyer*-Geschichte nachgetragen werden soll. Wie Blair vermutet, lag das Material des ersten Kapitels bereits fertig in Twains Schublade: "And the first chapter of *Huck* detailing Huck's life at the widow's probably was a reworking of the chapter removed from *Tom Sawyer*." (B, S. 99) Sollte er auf die Handlungsdetails dieses Kapitels verzichten und es statt dessen zum Schaustück des *deadpan*-Erzählers machen? Twain konnte sich nicht ganz dazu entschließen. Umständliche Abschweifungen, Irrelevanz, einschränkende, modifizierende Syntax fehlen im zweiten Absatz. Die Handlung ist weitaus konzentrierter durcherzählt und nur durch einige naive Kommentare angereichert: "... and it fetched us a dollar a day apiece, all the year round-more than a body could tell what to do with." (HF, S. 17) Twain wählte offensichtlich einen Kompromiß. Vom *deadpan*-Potential ist die humorlose Naivität bewahrt, doch statt zur Dramatisierung eines *deadpan*-Erzählers wird sie zur naiv-unschuldigen Kommentierung des *Tom Sawyer*-Materials genutzt. Immer seltener geht der komische Effekt dieser Naivität auf Hucks Kosten, immer häufiger werden durch sie Toms und Miß Watsons Anschauungen entlarvt. Statt Selbstzweck zu sein, gewinnt Naivität ihre Funktion in der vorgeblich unschuldigen Aufdeckung von inkongruenten Konventionen, die der Gebildete zu verstehen vorgibt und daher nicht auf ihre Legitimation befragt.

Die *deadpan*-Rolle und ihr ironisches Potential ist eine der Möglichkeiten, die der Wechsel des *point of view* mit sich bringt. Sie produziert einen großen Teil des Humors des Buches, das jedoch andererseits mit seinem humoristischen Aspekt keineswegs erschöpft ist. Hucks Erzählerstandpunkt enthält vielmehr eine zweite Wahrnehmungsebene, deren Potential im Vergleich mit *Tom Sawyer* besonders klar hervortritt.



> I went up to my room with a piece of candle and put it on the table. Then I set down in a chair by the window and tried to think of something cheerful, but it warn't no use. I felt so lonesome I most wished I was dead. The stars was shining, and the leaves rustled in the woods ever so mournful; and I heard an owl, away off, who – whooing about somebody that was dead, and a whippowill and a dog crying about somebody that was going to die; and the wind was trying to whisper something to me and I couldn't make out what it was, and so it made the cold shivers run over me. Then away out in the woods I heard that kind of a sound that a ghost makes when it wants to tell about something that's on its mind and can't make itself understood, and so can't rest easy in its grave and has to go about that way every night grieving. I got so down-hearted and scared, I did wish I had some company. Pretty soon a spider ... (HF, 20)
> So he lay still, and stared up into the dark. Everything was dismally still. By and by, out of the stillness, little, scarcely perceptible noises began to emphasize themselves. The ticking of the clock began to bring itself into notice. Old beams began to crack mysteriously. The stairs creaked faintly. Evidently spirits were abroad. A measured, muffled snore issued from Aunt Polly's chamber. And now the tiresome chirping of a cricket that no human ingenuity could locate, began. Next the ghastly ticking of a death – watch in the wall at the bed's head made Tom shudder – it meant that somebody's days were numbered. Then the howl of a far-off dog rose on the night air, and was answered by a fainter howl from a remoter distance. Tom was in an agony. At last he was satisfied that time had ceased and eternity begun ...
> A faint wind moaned through the trees, and Tom feared it might be the spirits of the dead, complaining of being disturbed. [29]

In beiden Fällen warten Huck bzw. Tom darauf, von ihrem Gefährten abgeholt zu werden. Für beide belebt sich der Raum dabei geisterhaft und offenbart ihren Aberglauben. Für "Mr. Mark Twain" ist das eine höchst burlesk-lächerliche Situation und wird von ihm entsprechend dramatisiert. Der gutmütig-herablassenden Charakterisierung von Toms Aberglauben (Evidently spirits were abroad) folgt das Schnarchen Tante Pollys als lächerlicher Kontrast und deutet an, welchen Realitätsgehalt Toms Ängste haben. Aberglaube erscheint als amüsantes Produkt einer überhitzten Phantasie, die unterschiedslos Treppenknarren, Grillenzirpen, das Ticken einer Uhr mit dem Geheul eines Hundes und dem Wind zu Aktivitäten von Geistern vermischt. Der irrealen Lächerlichkeit dieses "Aberglaubens" voll bewußt, aktiviert der Erzähler in den kommentierenden Adjektiven und Adverbien (ghastly, faintly) zusätzlichen Spott. Die Perspektive, aus der erzählt wird, ist die des überlegenen auktorialen Erzählers, der Toms Aberglauben zu humoristischen Zwekken benutzt.

Aus der Perspektive Hucks ist solche abgeklärte und leicht herablassende Überlegenheit nicht möglich. Was bei Mr. Mark Twain lächerliche Einbildung ist, gewinnt bei Huck sinnliche Realität. Seine Stimmung ist nicht die spöttischen Amüsements, sondern real erfahrener Trostlosigkeit. Ihre Realität gewinnt sie vor allem dadurch, daß sie von Huck nicht begrifflich ausgedrückt, sondern fast kommentarlos als sinnliche Erfahrung evoziert wird. Huck nimmt nicht nur – gar als "ghastly" qualifizierte – Einbildungen wahr. Toms Phantasieprodukte sind aus Hucks Perspektive heraus als tatsächliche Bedrohung vorhanden, denn er vermag sie in seiner Naivität im Gegensatz zu "Mr. Mark Twain" nicht zu durchschauen. Hucks Furcht ist daher real (... and so it made the cold shivers run over me), Toms irreal überhöht (Tom was in .. agony).

In Hucks Wahrnehmung ist die Rolle des *deadpan*-Erzählers für Augenblicke vergessen. Man vergleiche nur diese Sätze Hucks:

> That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing.
>
> I felt so lonesome. I most wished I was dead. The stars was shining, and the leaves rustled in the woods ever so mournful; and I heard an owl away off, who-whooing about somebody that was dead.

Irrelevanz, Umständlichkeit sind aus dem zweiten Satz geschwunden. Was die Naivität des Erzählers auf abstrakter Ebene an komischen Effekten produziert, evoziert sie an sinnlich-direkten auf der Ebene "ernster" Wahrnehmung. Dieses Potential des Huckschen *point of view* ist oft als die eigentliche Leistung des Stils beschrieben worden, am überzeugendsten von Leo Marx in "The Pilot and the Passenger". [30] Angesichts der Natur muß sich die Unfähigkeit Hucks zu begrifflicher Erfassung der Welt als besonders intensive sinnliche Wahrnehmung auswirken. Damit hatte Twain die adäquate Perspektive für eine von Klischees freie Naturwahrnehmung gefunden, in die er zuvor in ähnlichen Szenen immer wieder – mehr oder minder ungewollt – zurückgefallen war:

> When he looked at the river through Huck's eyes he was suddenly free of certain arid notions of what a writer should write. It would have been absurd to have had Huck Finn describe the Mississippi as a sublime landscape painting. [31]

Diese Analyse von Marx überzeugt, soweit sie eine Möglichkeit der durch Hucks *point-of-view* neu gewonnenen Perspektive beschreibt. Sie ist unzulänglich, sobald sie Twains punktuelle Ausschöpfung dieser Seite des Huckschen Stilpotentials zur stilistischen Leistung des Buches insgesamt erklärt. Tatsächlich ist *Hucks* Stil nicht einheitlich. Er oszilliert



gleichsam zwischen den beiden in extremer Ausprägung aufgezeigten Möglichkeiten. "The vernacular persona is an essentially comic figure; the character we glimpse in Huck's meditation is potentially tragic." (Sm, S. 124) Dazwischen kommt es zu verschiedensten komplexen Mischformen. In all diesen Fällen ist es der Diktion nach immer derselbe Huck, der hier spricht, und doch spricht er nicht immer auf derselben Ebene der Wahrnehmung. Was sich auf den ersten Seiten andeutet, setzt sich im Laufe des Buches fort. Eine systematische Ausnutzung des neu gewonnenen Potentials ist nicht erkennbar, primär ist vielmehr der Stoff, ihm paßt sich Hucks Wahrnehmung an: "These chapters in this pioneer novel in the vernacular clearly show how the author varies the medium to adapt it to his purposes." (B, S. 237) Es entscheidet sich mit anderen Worten von Fall zu Fall mit dem vorliegenden Material, in welcher Weise das Hucksche Stilpotential aktiviert wird. Die Frage erhebt sich, inwiefern das auch auf andere Elemente des Romans zutrifft.

### 2.32 *St. Petersburg (Kap. I–VII)*

*The Adventures of Tom Sawyer* ist als das Buch der wehmütigen Jugenderinnerungen in die Kritik eingegangen. Mark Twain versieht St. Petersburg, den Schauplatz des Romans, mit Personen und Geschehnissen aus seinem Heimatort Hannibal. Um aus diesen nostalgischen Rückerinnerungen ein Buch zu machen, greift Twain zu verschiedensten Effekten: komische Szenen, die die damalige sentimentale Jugendliteratur attackieren; erzürnte Erzählereinreden gegen die Sentimentalität der Zeit; spannende Abenteuerszenen, die zuweilen in ihren sensationellen Effekten melodramatischer Massenliteratur gleichen (die Gerichtssaalszene); sympathisierende, wenn auch leicht amüsierte Beschreibungen von Geschehnissen aus dem Leben eines "richtigen" Jungen (Schuleschwänzen, erste Liebe); nostalgische Stimmungsbilder einer vergangenen Zeit und eines idyllischen Städtchens; und gegen Ende burleske Dialoge, in denen ein ignoranter, aber mit gesundem Menschenverstand begabter Huck Pointen auf Kosten des belesenen Tom produziert. Keine klare erzählerische Intention bildet sich im Laufe des Buches heraus: "Respected novels such as those of Dickens, Reade, and Collins encouraged Twain to jam four plots and several unrelated episodes into one book." (B, S. 58)

Echos dieser Themen- und Genremischung finden sich am Anfang von *Huck Finn*: "The St. Petersburg chapters are in many ways merely an extension of *Tom Sawyer*." [32] Viele Szenen gleichen sich auffallend – die Flucht nach Jackson-Island, die Suche nach Hucks Leich-

nam, der Versuch, Hucks Vater vom Alkoholgenuß abzubringen, die Spiele mit Tom Sawyer usw. Der Humor der burlesken Dialogszenen ist im wesentlichen derselbe. Viele Personen von Ben Rogers über Hucks Vater bis zum Neger Jim sind übernommen. "So far (through Chapter III) rewriting and probably elaborating discarded material from *Tom Sawyer* carried Twain." (B, S. 100) Blair vermutet mit überzeugenden Argumenten, daß der zweite Absatz des ersten Kapitels ursprünglich als Ende für *Tom Sawyer* gedacht war und dann zusammen mit anderem übriggebliebenen *Tom Sawyer*-Material für die Anfangskapitel *Hucks* verwandt wurde. Ein anderer Plan Twains, als eine Fortsetzung *Tom Sawyers* aus der Perspektive Hucks zu schreiben, ist für diese Zeit nicht bekannt. Doch welche Auswirkungen hat diese neue Perspektive auf die Verwendung des *Tom Sawyer*-Materials?

Insgesamt ist der St. Petersburg-Teil durch ein Nebeneinander von Abenteuerbuchresten und der Auflösung des Abenteuerbuches durch Hucks *point-of-view* gekennzeichnet. Denn beides – Hucks *point-of-view* und das *Tom Sawyer*-Material – steht in einer gewissen Spannung zueinander. Um das Abenteuerbuch in der Art *Tom Sawyers* fortzusetzen, müßte Huck vor allem als Nacherzähler auftreten. Die Vorteile seiner Perspektive blieben auf diese Weise jedoch weithin ungenutzt. Ein Beispiel findet sich in Kapitel II, wo Huck und Tom wie in *Tom Sawyer* zu nächtlichen Abenteuern davonschleichen, und Huck fast kommentarlos nacherzählt. Um die komischen Effekte auszuschöpfen, die Hucks Perspektive zuläßt, muß das *Tom Sawyer*-Material als Stoff zur Burleske verwandt werden. Damit aber löst sich das Abenteuerbuch in der Art *Tom Sawyers* in zunehmendem Maße auf. So schließt sich an den abenteuerlichen Beginn des zweiten Kapitels eine burleske Schwurszene an, in der die Entlarvung von Toms Romantizismus die Abenteuerbuchhandlung völlig verdrängt. Nach einem – *Don Quixote* entlehnten – Überfall kommt es zu einem zweiten entlarvenden Dialog zwischen Tom und Huck. Dann sind Toms Abenteuer endgültig desavouiert. Weitere Entlarvung würde monoton wirken, Huck zieht sich folgerichtig aus der Abenteuerbuchwelt zurück: "We played robber now and then about a month, and then I resigned." (HF, 30) Die *deadpan*-Perspektive Hucks sprengt Tom Sawyers Welt. Solange der auktoriale Erzähler Twain die Entlarvung Toms in *Tom Sawyer* noch selbst übernommen hatte, konnte das folgenlos für das Verhalten seiner Charaktere bleiben. Was in *Tom Sawyer* noch breit entfaltet ist, wird nun jedoch aufgelöst, abgebrochen oder reduziert, ohne daß andererseits eine klar erkennbare Alternative entfaltet ist. Ein unentschlossener Erzählgang ist das Resultat.



Raffung bzw. Reduktion auf zumeist humoristisch ergiebige Effekte wird nun das auffälligste Merkmal dieses Teils. Aus dem Zeitraum von 12 Monaten sind einige wenige Motive ausgewählt. Alles, was z. B. von Hucks neunmonatigem Leben bei der Witwe Douglas beschrieben wird, sind Szenen, in denen ihre klischeebeladene Religiosität von Hucks unschuldiger Naivität entlarvt wird. Reduziert wie diese Szenen ist die ganze St. Petersburg-Welt. Welt außerhalb einiger weniger Motive wird kaum wahrgenommen. Die auftretenden Personen haben (außer Hucks Vater) keine wirkliche erzählerische Erscheinung. Wir wissen nach der Lektüre von *Tom Sawyer* und des St. Petersburg-Teils von *Huck* immer noch nicht mehr über sie, als daß sie Mary oder Ben Rogers heißen oder daß Jim "a big nigger" ist. (HF, S. 4) Werden einmal Details genannt, so beschränken sie sich auf die Assoziation einer Stereotype: "Her sister, Miss Watson, a tolerable slim old maid, with goggles on . . ." (HF, S. 19) Der Leser hat sofort den ausgemergelten Lehrerinnentyp aller jugendlichen Abenteuerbücher vor Augen, deren einzige Funktion darin besteht, kleine Jungen unaufhörlich zu tyrannisieren. Außerhalb dieser stereotypen Funktion ist Miss Watson jedoch ohne jedes Interesse für den Erzähler. Reduziert und stereotypisiert ist auch der gesellschaftliche und landschaftliche Raum – zur pittoresken Kulisse (the river, awful still and grand) oder einfach zum Ort, an dem die Abenteuer stattfinden (the woods, the cave).

In dieser stark raffenden, vor allem auf komische und abenteuerliche Effekte zielenden Erzählweise erschöpft sich das *Tom Sawyer*-Material schnell. Twain greift vorübergehend auf mit dem *Tom Sawyer*-Material verbundene Assoziationen aus der Welt Hannibals zurück: "Incidents as well as characters in the portion of *Huck* first written come from memories of Hannibal in the 1840's and 1850's." (B, S. 108) Dazu gehört die vergebliche Reform von Hucks Vater, durch den wenig später die politische Ignoranz des "Southern white trash" exemplifiziert wird – eine im St. Petersburg-Teil ansonsten völlig isolierte und folgenlose Szene. Ihre Funktion als isolierte, strukturell unverbundene Realisierung eines bestimmten Gedankens, der Twain gerade am Herzen lag, wird dadurch unterstrichen, daß Twain sie später in Vorträgen oft als isolierte Szene verwandte, die keines umfassenderen Zusammenhangs zu ihrer Erklärung bedurfte. Für sie gilt das gleiche wie für andere Szenen des Anfangs: "These scenes are isolated; and so are others of 1876 which dramatize ideas and attitudes. Twain had not found a comprehensive theme or ways to develop it at length." (B, S. 131) Mit der Satire auf Hucks Vater ist der Assoziationsraum St. Petersburg bzw. Hannibal jedoch endgültig erschöpft. Folgerichtig folgt dem Rückzug

Hucks von den Abenteuern bald der Rückzug aus der St. Petersburg-Welt überhaupt.

Erzählerisch entfaltet werden im St. Petersburg-Teil nur zwei längere Dialoge mit Tom. Twain greift hier auf eine Dialogkonstruktion zurück, die er am Ende von *Tom Sawyer* in ähnlicher Weise anwandte und die er vom Anfang seiner schriftstellerischen Karriere an benutzte:

> But he made intermittent efforts to live up to his new role by representing himself as a relatively dignified traveler and inventing a traveling companion named Brown to take the vernacular point of view... The relation of the narrator to Brown is another variant on the device of bringing straight and vernacular characters into collision. (Sm, S. 13)

Rogers spricht daher vom burlesken Mr. Brown-Dialog. (Ro, S. 139 f.) Hansen sieht das Vorbild im Minstrel-Dialog zwischen Mr. Bones und Mr. Interlocutor. (Ha, 49 f.) In jedem Fall aber muß sich ein vermeintlich gebildeter Repräsentant der "hohen" Kultur gegen den gesunden Menschenverstand eines sogenannten ungebildeten Repräsentanten der unteren Klassen verteidigen, wobei er regelmäßig den kürzeren zieht. Die Betonung liegt freilich mehr auf burlesker Wirkung als auf gesellschaftlich relevanter Entlarvung. Ein überzeugendes Indiz dafür, daß der humoristische Effekt im Vordergrund steht, ist die Tatsache, daß die den ganzen Roman durchziehenden Dialoge mit wechselnder Rollenbesetzung inszeniert werden. So finden wir Huck am Ende von *Tom Sawyer* zunächst in der Rolle des naiven Mr. Brown. Zu Beginn *Hucks* übernehmen erst Ben Rogers und dann wieder Huck diese Rolle. Der "gebildete" Opponent ist in jedem Fall Tom. Aber während der Floßfahrt auf dem Mississippi ist Tom nicht mehr verfügbar, und nun findet sich der skeptisch-naive Huck als der immer noch gebildetere von beiden unversehens in der Rolle Toms und verteidigt Angelesenes gegen die naiven Fragen Jims:

> In view of Huck's attainments or lack of them in *Tom Sawyer* and in the first twelve or thirteen chapters of *Huckleberry Finn,* it is surprising to learn he has suddenly reached that stage of refinement which permits him to discuss the French language and even to speak and translate a bit. (Ro, S. 140)

Ginge es hier um die zielbewußte Entlarvung der Gesellschaft mit Hilfe der Perspektive Hucks, so müßte sich zumindest die Rolle Hucks bewahren. Doch für den komisch-burlesken Effekt, der im Vordergrund steht, ist nicht die Identität der Personen wichtig, sondern die der gegensätzlichen Rollenkonstellation, die deshalb mit beliebigen Personen besetzt werden kann.

Die Dominanz humoristischer Effekte über soziale Relevanz zeigt sich schließlich auch in der Funktion Jims im St. Petersburg-Teil:



> The Jim of this first episode is a recognizable type-character, the comic stage Negro ... His essential quality in this particular case is that he feels no humiliation as a result of Tom's trick. His ignorance protects him from the mental pain of humiliation and enables him to turn the trick into a kind of triumph – ... If Jim had suffered as a result of the trick, we – the audience – would be inclined to feel pity for him. But since he does not suffer we are free to laugh at the incongruity between his account of the event and the reality. We are free to laugh at him, that is, because his ignorance is so sub-human that he cannot feel mental pain. (Ha, 46)

Man kann Blairs Buch entnehmen, daß Twain anfangs offensichtlich wenig Gedanken auf die Entwicklung des Romans verwandt hat und vollauf damit beschäftigt war, Geschichten, Pointen und Motive, an die er sich erinnerte oder die er seiner Lektüre verdankte, auszunutzen. Szenen und Stellen, die er ohne große Modifikationen aus *Tom Sawyer* übernahm, sind bereits erwähnt worden. Jim und Hucks Vater entstammen dem Assoziationsreichtum Hannibals. In *Tom Sawyer* bereits kurz erwähnt, werden nun bis jetzt ungenutzte Möglichkeiten südlichen Aberglaubens und Reformfanatismusses genutzt. Hucks Bericht über "the bad place" gleicht auffällig einer Stelle in de Quilles *Big Bonanza*, das Twain wahrscheinlich bekannt war; sein Versuch, die Kraft des Gebets zu erproben, geht auf eine Kindheitserinnerung Twains zurück. Schließlich hat Moore darauf hingewiesen, daß die Argumentation in den burlesken Entlarvungsdialogen bis auf bestimmte gleichartige sprachliche Formeln *Don Quixote* entstammt. [33]

Aufgrund dieser Beobachtungen und gesicherten biographischen Fakten ist es mehr als wahrscheinlich, daß Twain nicht einem festen Plan folgte, sondern mehr oder minder wahllos stoffliche Anregungen aufgriff und als selbständige, in sich geschlossene Szenen verarbeitete. Diese werden lose aneinandergereiht, werden akkumuliert statt integriert. Sind die Möglichkeiten einer Anregung erschöpft, so wird sie durch eine neue ersetzt und spielt im weiteren Verlauf des Romans keine Rolle mehr.

### 2.33 *On the Mississippi (Kap. VIII–XIV)*

Als Huck seinem Vater endgültig entkommen ist, scheint auch seine erzählerische Wahrnehmung von den Wahrnehmungsgrenzen der Welt *Tom Sawyers* befreit. Was im St. Petersburg-Teil noch schematische Handlungskulisse war, wird – durch das "then" markiert – zum erstenmal als Natur um ihrer selbst willen beschrieben:

> I didn't lose no time. The next minute I was a-spinning down stream soft but quick in the shade of the bank. I made two mile and a half, and then struck out a quarter of a mile or more towards the middle of the river, because pretty soon I would be passing the ferry landing and people might see me and hail me. I got out amongst the drift-wood and then laid down in the bottom of the canoe and let her float. I laid there and had a good rest and a smoke out of my pipe, looking away into the sky, not a cloud in it. The sky looks ever so deep when you lay down on your back in the moonshine; I never knowed it before. (HF, S. 58 f.)

Kündigt sich damit ein Wandel im Roman an? In gewisser Weise sicher nicht, denn die erzählerischen Hauptkonstituenten des St. Petersburg-Teils sind auch weiterhin in ihrer eigentümlichen Mischung bewahrt. Auf Jackson-Island und auf der *Walter Scott* kommt es wiederum zur Konzentration auf Tom Sawyersche Abenteuer. Atemlos muß Huck in beiden Fällen Entdeckung fürchten. Das *Walter Scott*-Abenteuer erinnert in vielem an die Friedhofsszene in *Tom Sawyer*. Wie diese enthält sie kaum komische Beigaben, sondern ist einfach nur spannend. Viel Raum nehmen wie im St. Petersburg-Teil breit entfaltete humoristische Dialogszenen ein, man denke an Mrs. Loftus und Jims naive Äußerungen über die Bedeutung von Omen, den Wert eines Harems, Solomons Weisheit und die französische Sprache; eine Themensammlung, die für sich bereits die anekdotisch-unverbundene Funktion dieser Szenen betont. [34] In ihnen hat Jim die Mr. Brown-Rolle übernommen, die Huck und Ben Rogers im Gespräch mit Tom innehatten, und der skeptische Huck sieht sich unversehens in der Rolle Toms:

> The dialogue on why a Frenchman doesn't talk like a man is much more complicated. In order to understand it we must remember the conventions of the minstrel show, where Mr. Bones, although he seems at first sight to be abysmally ignorant in comparison to Mr. Interlocutor, is actually very clever and usually wins the arguments, just as Jim does.
> Chapter XIV is clearly minstrel show humor, and the Jim of this chapter is equally clearly Jim as Mr. Bones. (Ha, 49f.)

Jim selbst – etwa in der ersten längeren Dialogszene auf Jackson-Island ("specalat'n in stock") – wird vor allem als Minstrel-Objekt eingesetzt: "The dialogue might have come from any minstrel show, and Jim has lost his money like any other stage Negro." (Ha, 48)

Wie im St. Petersburg-Teil findet der Autor die Objekte seines Humors vorzugsweise in der Bibel, dem europäischen Abenteuerroman und dem Aberglauben der Mississippi-Gegend. Dazu kommt ein Grundthema humoristischer Literatur: die Ausnutzung menschlicher Schwächen. Der Wächter der Fähre will seinem Konkurrenten einen Streich spielen; den



Männern im Boot vergeht ihre Hilfsbereitschaft schnell, als sie hören, daß Hucks Vater die Pocken habe usw. Alle diese Szenen sind wiederum handlungsmäßig lose verbunden und bleiben als Episoden folgenlos für den weiteren Roman. Sie gehen wie die Mrs. Loftus-Szene oder die *raftsmen*-Episode auf Twains umfangreiche und wahllose Lektüre zurück, aus der er immer wieder erzählerisch ergiebige Szenen in *Huck* einfügte. (B, S. 129; 115 f.; 125) Dazu kommt ein neuer Erfahrungsbereich, der St. Petersburg ablöst: die Welt des Mississippi. Mississippi-Material tritt an die Stelle des *Tom Sawyer*-Materials:

– In der eingangs analysierten Szene, in der Hucks Wahrnehmung so plötzlich von den Handlungszwängen des *Tom Sawyer*-Materials befreit scheint, geht die Beschreibung über in ein Stimmungsbild nächtlicher Flußatmosphäre.

– Auf Jackson-Island wird ein Sturm als typischer Sommersturm der Mississippi-Gegend beschrieben.

– Das Resultat – der Mississippi tritt über seine Ufer – wird erzählerisch entfaltet und ein vorbeitreibendes Haus ausführlich beschrieben. Beide Szenen finden sich bis ins Detail in *Life on the Mississippi*, wo sie einen ähnlichen Stellenwert haben.

– In der ursprünglich für *Huck* geschriebenen *raftsmen*-Passage beobachtet der im Hintergrund versteckte Huck typisches Leben auf einem Mississippi-Floß dieser Zeit. Die Episode konnte in ihrer Konzentration auf pittoreskes Lokalkolorit später nahtlos in *Life on the Mississippi* eingefügt werden.

– Zwischen der Flucht von Jackson-Island und der Walter Scott-Episode wird Hucks und Jims Leben auf dem Floß ausführlich beschrieben. Die Zeitlosigkeit signalisierenden Absatzanfänge zeigen dabei die Herausnahme aus der Abenteuerbuchhandlung an: "Every night we passed towns . . .," "Every night, now, I used to slip . . .," "Mornings, before daylight, . . ." (HF, S. 95)

– Es werden zahlreiche Details über das Leben auf dem Mississippi eingestreut. "Memories of piloting days supplied details in such passages . . ." (B, S. 102)

Die Wahrnehmung öffnet sich auf den Mississippi; Flöße, Dampfer und Städte entlang des Mississippi tauchen ohne ersichtlichen Handlungszwang um ihrer selbst willen auf. Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten für den Roman greift Twain zu Beschreibungen des Mississippilebens. Die Worte, mit denen er die ursprünglich für *Huck* geschriebene *raftsmen*-Passage in *Life on the Mississippi* einführte, sind in dieser Hinsicht aufschlußreich: "The boy did not get the information he was after, but his adventure has furnished the glimpse of the departed raftsman and keelboatman which I desire to offer in this

place." [35] Als solche flüchtigen Eindrücke (glimpses) vom Leben auf und am Mississippi können auch zahlreiche andere Episoden in diesem Teil begriffen werden.

In den dem Mississippi zugewandten Passagen ist Huck vor allem beschreibender Beobachter. Das erzählende Ich dominiert, das erlebende Ich tritt zurück. Allerdings handelt es sich nur rein äußerlich um das erzählende Ich des St. Petersburg-Teils. Der Erzählstoff entfaltet seine eigene Logik, das erzählende Ich gleicht sich den Erfordernissen dieses Materials an. Der *deadpan*-Erzähler findet in der echten unverfälschten Natur wenig Ansätze zu humorvoller Entlarvung von sentimentaler Gefühlskultur. Der Mississippi ist eher die Gegenwelt solcher Künstlichkeit. Als solche bedarf sie eines Erzählers, der sich nicht auf komische Unstimmigkeiten konzentriert, sondern sie als Natur bzw. Raum voll wahrnimmt.

Wiederum entfaltet sich das Buch auf mehreren Ebenen. Als erlebendes Ich figuriert Huck in Abenteuern und burlesken Dialogen, als erzählendes Ich beschreibt er Mississippileben und Mississippistimmungen. Die im Text manifesten Erzählintentionen sind komplex. Der Autor entfaltet die Erzählung nach verschiedenen Seiten und realisiert mehrere Effekte. Neben gelegentlichen Abenteuern und Burlesken bahnt sich für ihn mit der Auflösung der St. Petersburg-Welt eine Art *Life on the Mississippi* an, in das sich die *raftsmen*-Passage nicht zufällig nahtlos einfügte. Spannung, Humor und Reisebilder werden gemischt und somit alle Möglichkeiten des losen Handlungsentwurfs genutzt, Huck und Jim den Mississippi hinunterzuschicken. Die so entstehende Struktur ist in ihrer unregelmäßigen Mischung von Humor, Abenteuern und Mississippibildern dem Aufbau von Twains Reiseromanen ähnlich.

### *2.34 First Moral Crisis (Kap. XV–XVI)*

Bis Kapitel 14 hat Hucks und Jims Reise keine andere Funktion, als burleske Dialoge und Mississippibilder aneinanderzureihen. Das ändert sich mit dem Beginn von Kapitel 15:

> We judged that three nights more would fetch us to Cairo, at the bottom of Illinois, where the Ohio River comes in, and that was what we was after. We would sell the raft and get on a steamboat and go way up the Ohio amongst the free States, and then be out of trouble. (HF, S. 115)

Der Roman, bisher unbestimmt-anekdotisch dem vorhandenen Material folgend, scheint nun ein Ziel zu bekommen: Jims Flucht vor der Sklaverei in die Freiheit. Damit gewinnt er moralische Dimensionen, die ihm



bisher verschlossen blieben. Twain hat eine neue Möglichkeit seiner losen Handlungskonstruktion entdeckt: "It is as if the writer himself were discovering unsuspected meanings in what he had thought of as a story of picaresque adventure." (Sm, S. 119) Diese moralische Dimension ist allerdings mit dem Begriff "Freiheitsmotiv" schlecht gekennzeichnet. Denn nicht das Problem, wie für Jim die Freiheit zu erringen sei, steht erzählerisch im Vordergrund. Es tritt schnell zurück hinter Hucks Gewissensbissen. Jims Funktion bleibt daher darauf beschränkt, Anlaß für die Kämpfe zwischen Hucks Gewissen und seinem besseren Selbst zu sein.

Der erste Schritt in Richtung auf diese Problematik wurde mit Hucks Flucht aus St. Petersburg getan, in dessen idyllischer Welt ein Problem wie Sklaverei nicht auftauchen konnte. Jim erscheint im St. Petersburg-Teil völlig unproblematisch als komisches Negerstereotyp ("Who dah?" HF, S. 22) – immer verfügbar für burleske Aberglaubeneffekte. Als Erscheinung ist er kaum wahrgenommen, nur als "Miss Watson's big nigger, named Jim." (HF, S. 22) Diese Rolle spielt er auch zunächst auf Jackson-Island weiter. Als komischer Bühnenneger figuriert er in einem alten "western yarn" (der Aktienspekulation), und ansonsten glänzt er weiterhin als Experte für alle lächerlichen Formen von Aberglauben. Da er ursprünglich noch naiver als Huck auftritt, muß ihm der naive Part in den burlesken Mr. Brown-Dialogen zufallen – womit er unversehens auch die positiven Eigenschaften dieser Rolle miterwirbt. Denn obwohl Mr. Brown der naivere von beiden Dialogpartnern ist, stellt er sich doch schließlich als derjenige mit dem gesünderen Menschenverstand heraus. "We know that he has a considerable amount of common sense, and that within the rather severe limits of his knowledge he is capable of handling abstract ideas." (Ha, 51) Mit zunehmender Realitätszuwendung auf dem Mississippi muß sich auch Jim mehr und mehr als Person artikulieren. Seine Handlungen erhalten eine gewisse Autorität, etwa wenn er Huck davon abhält, die Leiche im vorbeitreibenden Haus anzuschauen, von der wir später erfahren, daß es sich um Hucks Vater handelte. Doch erst in Kapitel 15 weitet Twain die Charakterisierung Jims zur Darstellung von moralischen Aspekten aus. Als Huck nach der Trennung im Nebel wieder einen Spaß auf Kosten von Jims Naivität machen will, reagiert dieser plötzlich nicht mehr als abergläubisch herumspringender und whiskytrinkender Clown wie nach dem Schlangenbiß:

> The Jim of this episode, although he still speaks in the dialect of the stage Negro, is not the stage Negro, but man in the abstract, with all the dignity that belongs to that high concept, and he teaches Huck that it is painful, not funny, to play childish tricks on human dignity. (Ha, 51)

Gewiß ist auch der neue "man in the abstract" letztlich ein Klischee, vermittels dessen nun um Sympathie für Jim geworben werden soll. Dennoch unterscheidet es sich deutlich vom herablassenden Minstrel-Stereotyp.

Diese Entwicklung ergibt sich logisch aus der neuen Motivwahl. Der Freiheitswunsch eines Bühnennegers könnte kaum mehr als burleske Effekte haben. Will der Autor Hucks Gewissenskonflikt ernsthaft austragen, so muß Jims Person substantialisiert werden. Dabei handelt es sich andererseits jedoch nicht um eine Entwicklung. Jim hat sich nicht in der kurzen Zeit vom Minstrel-Stereotyp zum wirklichen Menschen entwickelt. Ein Lern- oder Entwicklungsprozeß ist nicht beschrieben. Es ist vielmehr – den Erfordernissen des neuen Themas entsprechend – lediglich eine andere Seite Jims akzentuiert.

Gleiches gilt für Huck. Seine moralische Wahrnehmung ist zunächst von den Konventionen seiner *deadpan*-Rolle bestimmt, etwa wenn sein Mitleid mit den Dieben auf der 'Walter Scott' schließlich in *deadpan*-Humor umschlägt: "I felt a little bit heavy-hearted about the gang, but not much, for I reckoned if they could stand it, I could." (HF, S. 107) Mit der Auflösung der *Tom Sawyer*-Welt beginnt er, häufiger auf einer ernsthafteren Ebene des Buches zu agieren, ohne daß diese Reaktionen freilich bewußte moralische Reflexion verraten. Seine Identifikation mit Jim, als er vom Gespräch mit Mrs. Loftus zurückkehrt – "Jim, they're after us" (HF, S. 92) – ist sicher nicht eine Identifikation mit Jims Fluchtziel, von dem zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht die Rede ist. Die Betonung liegt für Jim wie für Huck auf Entkommen: "After all, Huck is not accompanying him in order to help him escape; he is fleeing from his father." (Ru, S. 65) Erst im Kapitel 15 wird die in solchen Handlungen latent vorhandene moralische Dimension Hucks explizit gemacht:

> It was fifteen minutes before I could work myself up to go and humble myself to a nigger – but I done it, and I warn't ever sorry for it afterwards, neither. I didn't do him no more mean tricks, and I wouldn't done that one if I'd a knowed it would make him feel that way. (HF, S. 121)

Die Veränderung ist wiederum am besten als eine primär thematische zu begreifen. Twain ist auf ein neues Thema gestoßen und fügt es den bereits geschriebenen Kapiteln an – unbekümmert darum, ob damit Konsistenz innerhalb des Romans gewahrt bleibt. An beiden Hauptakteuren, Huck und Jim, werden nun menschliche Züge hervorgehoben, die bisher hinter den *deadpan*, Minstrel- und Dialogstereotypen verborgen blieben.

Andererseits wirken diese auf das neue Thema zurück. Als ungebildeter und ignoranter *deadpan*-Charakter kann Huck z. B. den entstehenden Gewissenskonflikt nicht in abstrakten Kategorien austragen: "I got to feeling so mean and miserable I most wished I was dead." (HF, S. 123) – "It most froze me to hear such talk." (HF, S. 124) Der Gewissenskonflikt wird in den Gefühlsreaktionen Hucks ausgetragen. Leitendes Kriterium für seine Handlungen ist, wie er sich dabei fühlt. Das zeigt sich besonders in der abschließenden Lösung des Problems:



> Then I thought a minute, and says to myself, hold on, – s'pose you'd a done right and give Jim up, would you felt better than what you do now? No, says I, I'd feel bad – I'd feel just the same way I do now. Well, then, says I, what's the use you learning to do right, when it's troublesome to do right and ain't no trouble to do wrong, and the wages is just the same? I was stuck. I couldn't answer that. So I reckoned I wouldn't bother no more about it, but after this always do whichever come handiest at the time. (HF, S. 128)

Huck hat sich hier nicht aus bewußter humanistischer Gesinnung für Jims Befreiung entschieden. Er hat sich lediglich dagegen entschieden, Jim zu verraten, weil es gefühlsmäßiges Unbehagen verspricht (... it's troublesome to do right). Wie von allem, was Unbehagen verspricht, zieht er sich auch davon zurück (to bother no more about it). Damit löst er den Gewissenskonflikt, indem er ihm ausweicht.

Huck hat sich infolgedessen nicht zu einer "tief moralischen" Gesinnung entwickelt. Nicht er hat sich verändert, sondern der Autor, der seinen Held unversehens in einen die bisherigen Dimensionen des Romans sprengenden Konflikt gestellt hat, dem er sich so schnell wie möglich wieder entzieht. Ein Dampfboot löst das Problem auf drastische Art und Weise. Das Floß wird zerstört, und Huck und Jim werden getrennt. An dieser Stelle brach Twain das Buch ab und ließ es für längere Zeit liegen – für viele Kritiker ein Zeichen dafür, daß er sich mit der Hinwendung zu einer moralischen Ebene innerhalb des Romans festgefahren hatte:

> The incipient contradiction between narrative plan and increasing depth in Huck's character must have been as disconcerting to Mark Twain as the difficulty of finding a way to account for Huck's and Jim's continuing southward past the mouth of the Ohio. It was doubtless the convergence of the two problems that led him to put aside the manuscript near the end of Chapter 16. (Sm, S. 119)

Als Twain den Roman nach längerer Unterbrechung fortsetzte, ignorierte er das Problem von Jims Freiheit ganz und gar:

> Until then, the emphasis has been on Jim's quest for freedom and his hope of making his way up the Ohio into free state territory. When the narrative resumes, that goal is forgotten. (Ru, S. 67)

Huck wird in eine völlig neue Welt gestellt – die Grangerford-Episode –, und während er dort mehrere Wochen erzählter Zeit zubringt, erwähnt er Jim mit keinem Wort. Twain folgt einem völlig neuen Erzählplan, und es ist, als hätte Jim nie existiert. Erst als sich die Möglichkeiten der Grangerford-Episode erschöpft haben, und die Notwendigkeit entsteht, Huck wiederum weiterreisen zu lassen, werden auch Jim und das Floß reaktiviert. Als dann Huck und Jim ihre Fahrt auf dem Mississippi wiederaufnehmen, könnten sie nun ihren ursprünglichen Plan realisieren, sich ein Kanu zu kaufen und nach Cairo zurückzufahren.

> When Huck goes ashore in Chapter XIX to look for berries, just before he meets the Duke and the King, he mentions finding a canoe without giving any indication that this is precisely what he and Jim need to make their way upstream. (Sm, S. X)

Es ist, als hätte dieser Plan nie existiert. Mit keinem Wort wird er auch nur erwähnt, ja der Autor hält es nirgendwo für nötig, den Motivationswandel seiner Helden auch nur notdürftig zu erklären. Daß Twain ihn selbst mehr oder minder vergessen hatte, wird durch einen Fund von Smith untermauert:

> 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, "Qy 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." (B, S. 345) [36]

Das Freiheitsmotiv und das daraus resultierende Motiv des Gewissenskonflikts, das zum erstenmal in Kapitel 14 auftauchte, verschwindet nach Kapitel 16 wieder. Erzählerisch wirklich präsent war es ohnehin nur auf wenigen Seiten. Nach der Wiederaufnahme der Handlung taucht es für weitere 15 Kapitel mit keinem Wort auf, um nach Kapitel 31 vollständig aufgegeben zu werden. Damit bleibt es innerhalb des Romans isoliert. Twain schreckte offensichtlich davor zurück, es zum zentralen Thema zu machen. Denn das hätte eine Revision seines losen Handlungskonzepts erfordert, Huck und Jim auf einem Floß den Mississippi hinunterzuschicken:

> Why then did Mark Twain not cause Huck and Jim to make their way up the Ohio? To ask this question is to answer it: he did not know the Ohio. But he had known the lower Mississippi intimately for four years as cub and pilot. As Huck and Jim float past Cairo, Mark Twain's desire to write a story drawing upon his memories of the lower Mississippi comes into conflict with the idea of telling the story of Jim's escape from slavery. (Sm, S. viii)



Dieser Plan war durch die neu erlangte gesellschaftliche und moralische Relevanz gefährdet. Die Erzählung war Twain buchstäblich über den Kopf gewachsen, und Twain löste das Problem auf seine Art. Er wandte sich einfach neuen Themen zu, ohne sich viel darum zu kümmern, was aus den alten wurde.

### *2.35 Grangerford-Episode (Kap. XVII–XVIII)*

Nachdem Huck an Land geschwommen ist, sind Jim und mit ihm Freiheitsmotiv und Gewissenskonflikt aus der Handlung verschwunden. Statt dessen nimmt die Erzählung wiederum eine neue Richtung, deren auffälligstes Merkmal die ungewöhnliche Ausführlichkeit ist, mit der Huck plötzlich Details des ihn umgebenden Gesellschaftsraumes beschreibt – etwa den Salon der Grangerfords. Das dabei benutzte Material ist nicht neu: "The passage deals chiefly with the parlor, which is told of in great detail. Mark had been working toward such a description for some years." (B, S. 205) Blair nennt Beispiele aus *The Gilded Age* (Kap. VII), Twains Kurzgeschichte *The Loves of Alonzo Fitz-Clarence and Rosannah Ethelton* und aus Twains *Notebooks*. [37] Dort besonders sind als St. James Parlor viele Details des Grangerford-Salons antizipiert. Als es darum ging, das Manuskript von *Life on the Mississippi* auf Buchlänge zu bringen, verwandte Twain unter anderem auch den Grangerford-Salon als "House Beautiful" (Kap. 38). Wiederum handelt es sich also um einen in sich abgeschlossenen und daher vielseitig verwendbaren Erzählteil. Blair merkt dazu in Klammern an:

> A comparison between this description written by the wry and critical humorist and that of the admiring Huck throws brilliant light upon the comic values of Huck's angle of narration. (B, S. 289)

Der Erzähler in *Life on the Mississippi* läßt keine Unklarheit über den Aspekt aufkommen, unter dem er das "House Beautiful" als eines der typischen Häuser dieser Gegend beschreibt. Was Huck bewundernd "style" nennt, ist für ihn von vornherein "a pathetic sham". [38] Diesem ersten Urteil folgen in der abrupten, sezierenden Aufzählung unzählige weitere scharfe Verdikte. Kaum ein Gegenstand bleibt ungeschoren; das ganze Haus wird dem Leser als eine einzige Geschmacksverirrung präsentiert. Verben fehlen, die Dinge haben keine Existenz im Raum, außer im mit beißenden Attributen versehenen Katalog des Autors: full of "poetry" of the Thou-hast-wounded-the-spirit-that-loved-thee breed; work of art which would have made Washington hesitate about crossing; piano – kettle in disguise; frantic work of art on the

wall; name of criminal; slander of the family in oil; pyramidal whatnot; bric-a-brac of the period; an outrage in water color.

Der Zorn des Autors steigert sich sichtlich während seiner Aufzählung, von mißbilligenden, aber noch zurückhaltend dezenten Anführungsstrichen ("poetry") über starke Adjektive (frantic) bis hin zu offenen Beschimpfungen (criminal). Einfache Gleichungen werden aufgemacht: piano = kettle in disguise. Schließlich erscheinen die Dinge gar nicht mehr unter ihrem Namen, sondern als namenlose Geschmacklosigkeiten (whatnot) oder gar als ihr eigenes Derogativum (an outrage in water color). Die Virtuosität der Verdikte ist bemerkenswert, aber sie geht auf Kosten der Anschaulichkeit der Dinge. Der Leser erfährt oft nur, worin ihr Geschmacksdefekt liegt, nicht aber wie sie aussehen. Der Autor versichert ihm, daß es sich um "poetry" statt um poetry handelt, doch das Gedicht selbst bleibt unbekannt.

Gemessen an der langen mehrseitigen Aufzählung Twains, der sich gar nicht beruhigen kann, ist Hucks Beschreibung begrenzter, aber dafür auch detaillierter:

> By one of the parrots was a cat made of crockery, and a crockery dog by the other; and when you pressed down on them they squeaked, but didn't open their mouths nor look different nor interested. They squeaked through underneath. (HF, S. 137)

Umständlich nimmt sich der Erzähler erst eine Seite und dann die andere vor. Information über die Funktion des Hundes ist durch irrelevante Information darüber ergänzt, was er nicht tut. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die naive Erwartung Hucks selbst gelenkt, der offensichtlich ernsthaft glaubt, daß man von einem Gegenstand, der quietscht, auch erwarten könne, daß er interessiert blicke. Neben dem Gegenstand stellt sich der Erzähler selbst dar. Umständlichkeit und unschuldiger Humor beschwören den *deadpan*-Erzähler herauf. Naiv bewundert Huck, was Twain von vornherein als Kitsch entlarvt. Gerade in dieser Bewunderung aber führt er den Kitsch bildhaft vor. Twains "poetry" ist hier bewundernd zitiert und damit konkretisiert. Mag man bei Twains "outrage in water color" Zweifel daran haben, ob Twains Zorn ihn nicht zu extremen Urteilen hingerissen hat, so lassen Hucks sympathisierende Beschreibungen von Emmelines Bildern ihre Sentimentalität plastisch hervortreten. Damit gewinnt die Beschreibung an Anschaulichkeit, ohne sich ihrer kritischen Wirkung zu berauben. Kritik wird in dem unschuldigen Urteil übermittelt, das das Angeschaute in ihrem ehrlichen Bewunderer Huck hervorruft. Hucks ernstgemeinter Versuch, aus sympathisierender Gutmütigkeit auch ein paar Verse für



Emmeline "herauszuschwitzen", weist auf die emotionale Schwitzkur hin, die solche Dichtung verlangt.

Sentimentale Künstlichkeit, wie sie sich besonders in Emmeline Grangerford manifestiert, hatte Twain bereits in *Tom Sawyer* als polternd hereinredender auktorialer Erzähler behandelt. Diese Möglichkeit war ihm nun durch Hucks *point of view* verschlossen. Wollte er den "style" des *genteelen* Amerikas weiterhin bloßstellen, so war er auf Hucks *deadpan*-Potential angewiesen. Da Huck das direkte abwertende Urteil verwehrt ist, muß er das, was kritisiert werden soll, naiv in seiner Geschmacklosigkeit vorführen. Aus Hucks Perspektive kann also nur kritisiert werden, was zuvor auch dargestellt worden ist. Soll diese Kritik repräsentativ sein, so muß der gesellschaftliche Raum umfassender dargestellt werden als im St. Petersburg-Teil. So findet die plötzliche detaillierte Raumentfaltung ihre Erklärung.

Offensichtlich haben Twains Intentionen nach Hucks Gewissensbissen wieder eine neue Richtung genommen: "In that decade, portrayals of plantation life greatly increased . . . a very popular theme for fictionists between 1870 and 1880 and beyond was the splendid life of Southern aristocrats." (B, S. 217 f.) Twain erkannte die Möglichkeit, seinem immer wieder verwandten Salon eine umfassendere Funktion zu geben und erweiterte das Kapitel temporär zum Portrait der sentimentalen Kultur der Südstaaten. Der anfangs nur als "the oldest, gray and about sixty" (HF, S. 133) wahrgenommene Colonel Grangerford wird nun detailliert beschrieben. Auch hier übernahm Twain bereits vorliegendes Material aus seinem unvollendeten Roman über Simon Wheeler, ohne sich weiter um konsistente Integration zu kümmern:

> Twain's levying upon the pigeonholed manuscript probably led to his outfitting Grangerford with hair which, like Griswold's, is black in chapter XVIII, having undergone an otherwise inexplicable change since Huck has noticed in chapter XVII that it is gray. (B, S. 214)

Wahrscheinlich hatte Twain zu Beginn der Grangerford-Episode noch nicht unbedingt an ein Gesellschaftsportrait gedacht. Es handelt sich um ein weiteres Beispiel für die impulsive Art, in der er neuen Anregungen folgte, ohne sich besonders um die Konsequenzen des neuen Plans für vorangegangene Teile zu kümmern.

Zum Portrait der aristokratischen Südstaatenkultur gehört auch die Fehde in Kap. 18. Doch nach der vorausgegangenen erzählerischen Entfaltung erscheint der hastige Abschluß der Fehde um so überraschender. Jim wird wieder eingeführt. Eine notdürftige Erklärung, warum er die ganze Zeit aus der Erzählung verschwunden war, wird nachgeliefert: "well, 'twarn't no use to 'sturb you, Huck, tell we could do

sumfn-. . ." (HF, S. 151). Es ist müßig, den logischen Stellenwert solcher Erklärungen zu diskutieren. Sicher hätte auch vorher etwas getan werden können, sicher hätte auch Jim dabei helfen können, wenn Twain es nur so gewollt hätte. Solange dieser jedoch ganz darauf konzentriert war, in den Grangerfords die Sentimentalität der südstaatlichen Aristokratie bloßzustellen, störte Jim nur, wie ja Huck als erlebendes Ich in diesen Kapiteln ebenfalls keine Funktion hat und mit ihm nahezu alle Handlung vorübergehend dispensiert ist. Jims Argument ist ausreichend, aber gewiß kein zwingender Grund dafür, daß er plötzlich völlig aus dem Roman verschwunden war. Nach der Beschreibung des Plantagenlebens verspricht jedoch Hucks Verbleiben bei den Grangerfords wenig weiteren Ertrag für den Roman. Auch die Fehde, die noch zum südstaatlichen Aristokratiemotiv gehört, bietet keine langfristige Perspektive für eine Fortsetzung des Romans innerhalb der Grangerford-Welt: "Near the end of Chapter XVIII Mark Twain again laid his manuscript aside, and did not return to it for some months." (Sm, S. ix) Offensichtlich setzte er die Arbeit am Manuskript erst fort, als ein neuer Handlungsentwurf bereitlag:

> This plan called for the resurrection of the raft (a note of Mark Twain's written in 1879 or 1880 shows that he had not meant to use the raft again when he related how it was destroyed by the steamboat) . . . (Sm, S. ix)

Nachdem das Floß wieder eingeführt ist, wird die Fehde in stark geraffter Form nachgetragen – wie es scheint, allerdings nicht nur aus rein technischen Gründen. Hucks Ton ist fast widerwillig. "I don't want to talk much about the next day. I reckon I'll cut it pretty short." (HF, S. 152) Der Grund wird bald ersichtlich. Nirgendwo im Roman sonst, auch nicht in den beiden Gewissensbißszenen, ist Huck derart betroffen:

> The boys jumped for the river – both of them hurt – and as they swum down the current the men run along the bank shooting at them and singing out, "Kill them, kill them!" It made me so sick I most fell out of the tree. (HF, S. 154)

Die Fehde ist kein Stoff für den Abenteuer suchenden, ironisch distanzierten, humorvollen Erzähler, der "style" entlarvt. Eignet sich die *deadpan*-Rolle für solche Zwecke vorzüglich, so wird Huck durch Twains impulsive Arbeitsmethode und Themenwahl andererseits immer wieder zu Wahrnehmungen gezwungen, die sein humoristisches Potential übersteigen. "I ain't going to tell *all* that happened – it would make me sick again if I was to do that." (HF, S. 154) Der Erzähler Huck ist hier überfordert. *Deadpan*-Kommentare sind ganz verschwunden, an ihre Stelle tritt fast kommentarlose knappe Nacherzählung. Wie in der ersten Gewissenskonfliktszene ist Hucks Reaktion nicht geistig, sondern emotional; explizite Bezüge auf ethische Normen können wir von seiner, die Begrifflichkeit abbauenden, Perspektive nicht erwarten. Seine Reaktion ist die unmittelbarer körperlicher Betroffenheit, und nur weil diese sich bei der nachträglichen Schilderung noch einmal einstellen würde, rafft er sie auf eine – die physische Reaktion unter Kontrolle haltende – Weise.



### 2.36 *On the raft (Kap. XIX)*

Fehde und die nachfolgende dreiseitige Beschreibung des wiedergewonnenen Lebens auf dem Mississippi stehen in einem impliziten Zusammenhang. Nach der emotionalen Anspannung erhält die Spannungslosigkeit des Lebens auf dem Floß besondere Bedeutung für den Erzähler. "You feel mighty free and easy and comfortable on a raft" (HF, S. 156) – mit diesen Worten wird das Fehde-Kapitel abgeschlossen. Fehde und Leben auf dem Floß werden nicht direkt kontrastiert, wohl aber die gefühlsmäßigen Reaktionen, die sie jeweils in Huck hervorrufen. Nach der unmittelbaren physischen Betroffenheit während der Fehde fungiert das Floß nicht einfach als Fluchtinstrument (wie auf Jackson-Island), sondern erscheint unter dem Eindruck des soeben Erlebten als Gegenwelt, die Hucks intensive Betroffenheit auflöst:

> I never felt easy till the raft was two mile below there and out in the middle of the Mississippi. Then we hung up our signal lantern, and judged that we was free and safe once more . . . Other places do seem so cramped up and smothery, but a raft don't. You feel mighty free and easy and comfortable on a raft. (HF, S. 155 f.)

Die folgenden Tage gehen wieder in zeitlose Konturen über, Abenteuer liegen fern. Die Wahrnehmung des Erzählers ist ausschließlich auf den Mississippi geöffnet, ein umfassendes Stimmungsbild entsteht. Sorgfältig wird der Tagesanbruch beschrieben, über die Sterne meditiert und die Schönheit der von einem Dampfboot sprühenden Funken gewürdigt. Alles ist geeignet, ein Gefühl der Schönheit und majestätischen Größe herzustellen, eine apotheotische Stimmung dominiert. "Two or three days and nights went by; I reckon I might say they swum by, they slid along so quiet and smooth and lovely." (HF, S. 157) Wiederholt wird die komplette Abgeschiedenheit und Entrücktheit des Flusses beschworen. Die Geräusche des Sozialraums brauchen lange Zeit, um über das Wasser bis zum Floß zu gelangen, oder sie sind durch den Nebel dislokalisiert und haben dadurch ihren Wirklichkeitscharakter ver-

loren: "we ... heard them plain; but we couldn't see no sign of them; it made you feel crawly, it was like spirits carrying on that way in the air." (HF, S. 158) Die Umwelt ist so fern, daß sie nicht bedrohlich werden kann: "... a little smoke couldn't be noticed, now." (HF, S. 158) Das Buch wird momentan zur Apotheose gesellschaftlicher Entrücktheit, wenn der Fluß nur noch für Huck und Jim da zu sein scheint: "Sometimes we'd have that whole river all to ourselves for the longest time." (HF, S. 159) Freiheit, zu deren Erlangung das Floß zuvor höchstens Mittel zum Zweck war, ist nun auf dem Floß selbst erreicht.

Freilich handelt es sich um eine andere Art von Freiheit – nicht um eine an einen bestimmten historischen Ort wie Cairo gebundene politische Freiheit, sondern eine existentielle Freiheit, die sich überall da verwirklichen läßt, wo Gesellschaft schlechthin – unabhängig von ihrer historischen Form – höchstens noch an der Peripherie sichtbar ist und ansonsten Einsamkeit und Stille herrschen.

> Indeed, comfort and satisfaction are the value terms in *Huckleberry Finn*. Freedom for Huck is not realized in terms of political liberty but in terms of pleasure ... In almost every instance Huck projects the good life in terms of ease, satisfaction, comfort ... [39]

## 2.37 *Duke and King (Kap. XIX–XXX)*

Die Apotheose gesellschaftlicher Entrücktheit wird durch einen jähen zeitlichen Einschnitt beendet, der neue Abenteuer ankündigt. Duke und King, clevere Betrüger und Scharlatane, treten auf den Plan und dominieren die folgenden Episoden bis zur Phelps-Episode. Wiederum wird dadurch die Richtung des Romans geändert, wie ein Blick auf Jim, das Floß und den Mississippi zeigt:

Das Floß ist wieder, was es vorher war: Flucht- und Transportmittel. Die Reise reduziert sich auf Anlegen und Fliehen, der Mississippi auf Quadratmeilen und Anlegeplätze. Wir erfahren in diesem Teil nichts mehr über Flößer, Boote oder Uferzonen; Naturbilder und Stimmungsbeschreibungen verschwinden fast völlig. Die gerade evozierte Bedeutung des Flusses als gesellschaftliche Gegenwelt geht sofort wieder verloren, um nie wieder im Roman aufzutauchen. Kehrt Huck mit den beiden Gaunern vom Ufer auf das Floß zurück, so deutet kein Wort auf eine gesellschaftliche Gegenwelt. Dieser vielleicht unbewußte Abbruch eines gerade etablierten Themas ergibt sich zwangsläufig aus der neuen Handlungskonstruktion, die Twain nun gewählt hat. Qualitativ unterschieden zur gesellschaftlichen Welt kann das Floß in dem Moment nicht mehr sein, da Jims und Hucks Abenteuer in denen von Duke und



King aufgehen. Beide sind nun ständig auf dem Floß und machen es so permanent zum gesellschaftlichen Raum. Huck muß wie an Land zu Lügen greifen, um ihre Reise zu erklären, beide müssen die beiden Gauner bedienen.

Jim tritt völlig in den Hintergrund. Über seine Absicht, in die freien Staaten zu fliehen, fällt auch in den wenigen separaten Dialogen Hucks mit Jim kein Wort mehr. Wäre das Ziel noch das alte, so hätten Huck und Jim so schnell wie möglich versuchen müssen, die beiden Gauner wieder los zu werden. "Why did Twain not do this? Because Jim's quest for freedom had long since been subordinated to the pleasures of traveling downriver on a raft." (Ru, S. 64) Ein Beispiel: Als Duke und King zum erstenmal an Land gehen, ist nicht die Rede davon, daß Huck sie begleiten soll. Im Gegenteil, Twain selbst nimmt zerstreuterweise über Jim ein Interesse daran, Huck bei ihren Aktionen dabeizuhaben. "We was out of coffee, so Jim said I better go along with them in the canoe and get some." (HF, S. 171) Damit hat die Reise endgültig eine andere Funktion erhalten:

> ... they are embarked on a very different kind of voyage; Huck is no longer fleeing from Pap Finn, and Jim is not really fleeing from Miss Watson's captivity and the threat of being sold down the river to New Orleans ... They are engaged in a voyage of discovery, and floating downstream becomes an end in itself. (Ru, S. 65)

Die Persönlichkeit, als die Jim in einigen Szenen profiliert wurde, ist damit nicht aufgegeben. Sie ist nur angesichts neuer erzählerischer Intentionen völlig in den Hintergrund getreten und wird nur noch in einer Dialogszene zwischen Huck und Jim wiederbelebt:

> He was thinking about his wife and his children, away up yonder, and he was low and homesick; because he hadn't ever been away from home before in his life; and I do believe he cared just as much for his people as white folks does for their'n. It don't seem natural, but I reckon it's so. (HF, S. 201)

Doch Jims Rückzug aus dem Roman ist nicht nur an der Behandlung des Freiheitsmotivs zu erkennen. Bei all den Abenteuern an Land, die den größten Teil der Duke und King-Episoden einnehmen, muß er auf dem Floß zurückbleiben. So kommt es, daß er z. B. in der außerordentlich langen Wilks-Episode wieder total aus der Erzählung verschwunden ist. Der Erzähler konzentriert sich so sehr auf seine neu eingeführten Charaktere und deren Potential, daß er Jim dabei buchstäblich übersieht. Und auch Huck selbst tritt als erlebendes Ich in den Hintergrund und ist primär begleitender Beobachter. Duke und King dominieren die Handlung, und Twain nutzt die daraus sich ergebenden neuen

Möglichkeiten weidlich. Einmal sind die beiden die passenden Akteure für eine Vielzahl von Szenen und Anekdoten aus der reichen Tradition des *Southwestern Humor:*

> A project which engaged a part of Clemens' darting attention between 1879 and the completion of *Huckleberry Finn* had a great deal of influence upon the portions of the novel written after 1879. This project involved the remembering and rereading of a number of writings which were peculiarly American. (B, S. 240)

Dazu gehören:

1) Das *Camp meeting* in Pokeville geht zurück auf Johnson J. Hooper, *Some Adventures of Captain Simon Suggs*, Phil., 1845; Kap. 10.

2) Zahlreiche Szenen in Bricksville (Circus, loafers) waren gängige Motive des *Southwestern Humor* und wurden von Twain mehrfach verwandt; s. Blair, S. 245 f., 297, 304, 315.

3) "The Royal Nonesuch" war eine in zahllosen Versionen existierende Anekdote des *Southwestern Humor;* s. B. J. Whiting, "Guyuscutus, Royal Nonesuch and Other Hoaxes," *Southern Folklore Quarterly* VIII (1944), 251–275.

4) King und Duke: "Like the boastful rivermen and like the Grangerfords, the king and the duke were typical figures in American humor." (B, S. 279)

Solche und viele andere Einflüsse sind von Twain zu einem Panorama der südstaatlichen Mississippigesellschaft verarbeitet.

> The working notes of 1879–1880, Bernard de Voto holds, show that Mark Twain had "found the true purpose" of *Huck*: he had reached the decision that "he was going to exhibit the rich variety of life in the central valley." (B, S. 247f.)
>
> Echoes of old-time humorists in the Bricksville chapters show that Mark Twain's recent reading of them shaped specific scenes. The sweep from loafers to royalty supports my guess that Mark followed the humorists in another way, attempting, in Longstreet's words, to portray "manners, customs, amusements ... in all grades of society." (B, S. 322)

Für diese Zwecke war die neue Handlungsführung außerordentlich gut geeignet. Huck konnte als passiver Teilnehmer an den Abenteuern der beiden Tramps ungestört Beobachtungen über die Südstaatengesellschaft zusammentragen. Diese Möglichkeit, die vielfältigen Geschichten aus der humoristischen Tradition des Südwestens zu einem Einblick in die Gesellschaft der Südstaaten zusammenzufügen, wird im Ablauf des Duke/King-Teils immer stärker realisiert, um ihren Höhepunkt in der Bricksville-Episode zu erreichen: "... surely no town was ever so blessed as was the little one horse-town in Arkansaw, that had a shooting, an attempted lynching, a circus and a stage show all on one afternoon." [40]



Nachdem Twain Duke und King eingeführt hat, ist er zunächst darauf konzentriert, das humoristische Potential der neuen Charaktere auszunutzen – wie etwa in der Beschreibung ihrer bisherigen Berufe; ihres Anspruchs, Dauphin und Duke of Bilgewater zu sein; ihrer Verballhornung des Hamlet-Monologs etc. "In this early stage of the journey a burlesque intent is still clearly evident." (Ro, S. 136) In einer Notiz zu *Huck* schreibt Twain: "The two printers deliver temp [erance] lectures, teach dancing, elocution, feel heads, distribute tracts ... fiddle, doctor (quack)." (B, S. 252 f.) Während Twain noch dabei ist, diesen Plan auszuführen, deutet sich in Pokeville zum erstenmal die Möglichkeit an, mit den Abenteuern gleichzeitig auch etwas von der Gesellschaft einzufangen, die sie erst möglich macht. Doch erst in Bricksville treten die burlesken Abenteuer von Duke und King vorübergehend in den Hintergrund. Statt dessen tritt ein Konglomerat von verschiedenen Szenen und Vorfällen in den Vordergrund, an denen sie völlig unbeteiligt sind; beide sind ja während des größten Teils der Bricksville-Episode wie vom Erdboden verschwunden. Kaum an Land, ist der Erzähler schon so intensiv bei der Beschreibung der Stadt, daß er die beiden völlig vergißt. Die Beschreibung des Städtchens und seines Soziallebens verselbständigt sich und geht weit über das hinaus, was als Schauplatz für die neuesten Gaunereien von Duke und King vonnöten wäre. Wie bei den Grangerfords ist ungewöhnliche räumliche Detailliertheit die Folge. Bilder des Verfalls, der Brutalität und Dummheit dominieren. In den Gärten scheint man nichts anderes als Unkraut, alte Schuhe und Glassplitter anzupflanzen; die schiefen Zäune scheinen zum letztenmal zu Columbus Zeiten gestrichen; der Mississippi zwingt die Stadt, sich ständig weiter zurückzuziehen: Landstreicher und Eckensteher vergnügen sich damit, Hunde mit Terpentin zu übergießen und anzuzünden. Hier gibt es nichts mehr für den naiven Beobachter Huck zu bewundern: "All the streets and lanes was just mud; they warn't nothing else but mud." (HF, S. 183)

Für einen Moment sind alle Details in einem Eindruck aufgegangen. Bricksville scheint nur noch aus Schmutz zu bestehen, wie auch seine Bewohner nur durch dumme und brutale Eckensteher repräsentiert zu sein scheinen. Bittere Satire dominiert, die Erscheinungen sind auf einen übertrieben charakterisierenden Aspekt reduziert. Henry N. Smith macht diesen Aspekt durch einen Vergleich mit Twains wiederkehrenden Beschreibungen von St. Petersburg besonders deutlich:

> The difference in atmosphere between Bricksville and St. Petersburg is emphasized by the fact that St. Petersburg is white, while this town is dingy and weatherbeaten. Possibly St. Petersburg's whiteness is due to actual paint on houses in a historical Hannibal and Bricksville's shab-

> biness is borrowed from some actual unpainted town in Arkansas. But one suspects that St. Petersburg has been whitened and Bricksville darkened in color mainly by projected emotion. Mark Twain meant to affirm St. Petersburg; he means to reject Bricksville. [41]

Smith weist darauf hin, daß Twains Sozialdarstellung sich häufig in der Beschreibung von kleinen Städtchen kristallisiert, die immer wieder Beziehungen zu Hannibal, dem kleinen Städtchen, in dem er selbst aufwuchs, zeigen. Die Kontinuität eines Motivs schärft den Blick für den Funktionswandel, den dieses Motiv durchmacht: Das St. Petersburg *Tom Sawyers* ist ein zeitentrückter paradiesischer kleiner Flecken voll Friede und Unschuld, dem selbst der obligatorische Trunkenbold des Ortes nur weitere pittoresk-idyllische Züge verleiht. Der Beginn *Hucks* spiegelt dagegen in seiner Ambivalenz die allmähliche Abkehr von der Welt *Tom Sawyers*. Einerseits blicken Tom und Huck im zweiten Kapitel auf das nach wie vor friedlich dahindämmernde St. Petersburg ("we looked away down into the village and could see three or four lights twinkling," HF, S. 24), dessen Welt andererseits durch die Entfaltung von Hucks Aberglauben und Paps Aggressivität bereits bedrohliche Züge annimmt. "The image of Hannibal has lost its magical power to generate the sense of security that defines Tom's world." [42]

In Bricksville schließlich dominieren diese dunklen Aspekte ausschließlich. Das Städtchen und mit ihm Reminiszenzen des ursprünglich nostalgisch erinnerten Hannibal erscheinen als Beispiel einer rückständig-dummen, schmutzigen und gewalttätigen Welt, die für Twain nun charakteristisch für den Süden schlechthin wird:

> ... the description of Bricksville in the novel also expresses the attitude toward the South as a whole that is set forth at length in the later chapters of *Life on the Mississippi*. Here Mark Twain draws an emphatic contrast between North and South as representing, respectively, Progress and feudal backwardness. [43]

Der Roman ist unversehens zur beißenden Kritik des feudal-rückständigen Südens geworden, für den Lynchjustiz, Grausamkeit, Gewalttätigkeit, tödliche Fehden, Dummheit und Feigheit stehen. Wieder ist dabei Twain unmittelbar von seinen aktuellen Interessen beeinflußt, und wiederum ist dieser Einfluß direkt und bedenkenlos in den Roman übertragen worden: "The book ... was revised and finished between 1880 and 1883, when Twain was an active and sometimes angry commentator on the southerner's way of life and his peculiar institutions." [44] Twains intensiver liberaler Abscheu vor der rückständigen Südstaatengesellschaft bringt ihn dazu, Bricksville/Arkansaw zum Symbol all dessen zu verdichten, was ihn an den Südstaaten erzürnte. An einem Nachmittag erzählter Zeit wird der Süden in allen nur denkbaren Gewalttätigkeiten vorgeführt, bis diese immer offenere und intensivere Kritik in der Sherburn-Episode ihren Höhepunkt findet. "I was born and raised in the South, and I've lived in the North; so I know the average all around. The average man's a coward." (HF, S. 190)



In dem Zorn, in den sich Twain gesteigert hat, wird die Satire auf die Südstaaten schnell zur allgemeinen Menschheitsverachtung (The average man's a coward). Ursprünglich hatte es im Manuskript geheißen: "I know the ... average man *of the world*." (B, S. 337) Am deutlichsten findet das in dem Funktionswandel seinen Ausdruck, den Sherburn von einer Szene zur anderen durchmacht. Beim kaltblütigen Mord an Boggs erscheint er selbst noch als verachtungswürdiges Exemplar südstaatlicher Gewalttätigkeit, während er in der darauffolgenden Szene zum Sprachrohr für Twains allgemeine Menschenverachtung wird:

> There is evidence that Mark Twain put aside the manuscript for a time near the end of Chapter 21. If there was such an interruption in his work on the novel, it might account for a marked change in tone. In Chapter 21 Sherburn is an unsympathetic character. His killing of Boggs is motivated solely by arrogance ... In Chapter 22, on the other hand, the Colonel appears in an oddly favorable light. The townspeople have now become a mob; there are several touches that suggest Mark Twain was recalling the descriptions of mobs in Carlyle's *French Revolution* and other works of history and fiction. (Sm, S. 135f.)

Smith hat aus eben diesem Grund Sherburns Rede als einen der wenigen Fälle bezeichnet, in denen Hucks *point of view* durch Twains Einrede verletzt wird:

> Sherburn belongs to the series of characters in Mark Twain's later work that have been called "transcendent figures." Other examples are Hank Morgan in *A Connecticut Yankee*; Puddn'head Wilson; and Satan in *The Mysterious Stranger*. They exhibit certain common traits, more fully developed with the passage of time. They are isolated by their intellectual superiority to the community; they are contemptuous of mankind in general; and they have more than ordinary power. (Sm, S. 136)

Twain reißt die Erzählung vorübergehend an sich und spricht unter Umgehung Hucks durch Sherburn direkt zum Leser.

> Mark Twain, like Huck, was sickened by the brutality he had witnessed in the society along the river. But he had an adult aggressiveness foreign to Huck's character. At a certain point he could no longer endure the anguish of being a passive observer. His imagination sought refuge in the image of an alternative persona who was protected against suffering by being devoid of pity or guilt, yet could denounce the human race for its cowardice and cruelty. (Sm, S. 137)

Dabei wird allerdings übersehen, daß der rapide zunehmende Unmut Twains von nun an auch für Hucks Perspektive nicht mehr ohne Folgen bleibt. Mit steigender Empörung mußte es für Twain eine immer größere Versuchung werden, auch Huck als Sprachrohr zu benutzen und damit Hucks Perspektive zu verletzen:

> On the other hand, the details presented to condemn the villagers, then Sherburn; and in Sherburn's speech blasting the folk of Bricksville and beyond Bricksville the mask of the narrator definitely slips. (B, S. 295)

Diese Entwicklung spiegelt sich in der zunehmend scharfen Kommentierung Hucks in der Wilks-Episode. Einige Beispiele:

> Then he turns around, blubbering, and makes a lot of idiotic signs to the duke on his hands, and blamed if *he* didn't drop a carpet-bag and bust out a-crying. If they warn't the beatenest lot, them two frauds, that ever I struck. (HF, S. 210)
> ... and both of them took on about that dead tanner like they'd lost the twelve disciples. Well, if ever I struck anything like it, I'm a nigger. It was enough to make a body ashamed of the human race. (HF, S. 210)
> I never see anything so disgusting. (HF, S. 212)
> ... and all that kind of rot and slush, till it was just sickening; and then he blubbers out a pious goody-goody Amen, ... (HF, S. 213)
> ... all that soul-butter and hogwash (HF, S. 213)
> that young flathead (HF, S. 214)

Mehr und mehr werden die ursprünglich kaum mehr als belächelten Duke und King mit den verachtungswürdigen Aspekten der (südstaatlichen) Zivilisation identifiziert. Ansonsten hervorgehobene Eigenschaften von Hucks Sprache – die Welt zu evozieren, anstatt ihr Bedeutungen aufzuzwingen und sein leidenschaftsloses "detachment" – sind hier aufgehoben. Es werden Urteile aus moralischer Überlegenheit gefällt, die Huck eher zum alles durchschauenden Sprachrohr Twains als zum unschuldig beobachtenden *deadpan*-Beobachter oder zum kommentarlos berichtenden Reporter machen. So heftig ist diese momentane Okkupation von Hucks *point of view* durch Twains Unmut, daß sie auch auf sekundäre Ereignisse dieser Episode ausgedehnt wird: "-and all that kind of rot, the way women always do for to force out compliments, ... and all that kind of humbug talky-talk, just the way people always does ..." (HF, S. 221) Man vergegenwärtige sich nur für einen Augenblick, in welcher Weise der *deadpan*-Erzähler ("The statements was interesting, but tough.", HF, S. 137) diese "kind of rot" durch naive Fragen oder bewundernde Nacherzählung humoristisch entlarvt hätte, um die momentane Transformation von Hucks Erzählerrolle zu erkennen.

Analog zum auktorialen Erzähler des "House Beautiful" in *Life on the Mississippi* treten einige Dinge nur noch als ihre eigenen Verdikte auf (all that kind of rot and slush; all that soul-butter and hogwash; all that kind of rot; all that kind of humbug talky-talk; his usual rubbage). Beschreibung wird damit unmittelbar durch Urteile ersetzt, womit auch die Anschaulichkeit von Hucks Sprache in der Wilks-Episode mehr und mehr schwindet. Twain, so scheint es – und mit ihm sein Erzähler Huck – hat die Geduld mit seinen beiden Gaunern und der Gesellschaft verloren. Lediglich kommentarlos zu beobachten und in der Präsentation subtil zu entlarven, war auf die Dauer nicht seine Sache. Das brachte neue Konsequenzen für den Roman mit sich. Die Sozialdarstellung wurde schnell zum Sozialurteil, für das die Mängel bereits feststehen und nicht mehr der erzählerischen Entfaltung bedürfen. Im Gegensatz zum breit geschilderten Bricksville bleibt der neue Ort, in dem die Wilks-Familie wohnt, räumlich vage. Weder wird er beschrieben, noch hat er überhaupt einen Namen. Die menschliche Dummheit, auf die sich Twain von der Sherburn-Episode an konzentriert, ist ortsunspezifisch. Bricksville ist noch ein typisches Städtchen in Arkansas. Das allein erklärt seine diversen Gewalttätigkeiten. In Sherburns Rede wird der lynchwütige Südstaatenmob zum Beispiel für menschliche Dummheit überhaupt: "And the historical South ... had tended to become a metaphor for the human condition." (Sm, S. xii). Die gleiche Wandlung machen Duke und King durch. Von pittoresken Gaunern am Rande der Legalität, die typisch für die *frontier*-Gesellschaft sind und an denen mehr der komische als der moralische Effekt ihrer Taten interessiert, werden sie zu gewöhnlichen habgierigen Verbrechern. Schließlich ist auch Huck von diesem Wandel betroffen. Seine enorme und ungewohnte Betroffenheit reicht von beträchtlicher Empörung bis zu tiefem Mitleid, und es ist klar, daß sie auf die Dauer nur schwerlich rein rhetorisch bleiben kann. Huck wird schnell vom passiven Beobachter zum aktiv handelnden. Blieb er in Pokeville und Bricksville noch im Hintergrund, so wird er jetzt durch sein Engagement mitten in die Ereignisse hineingezogen. Wir finden ihn wieder atemlos hinter einem Vorhang versteckt, seine Entdeckung fürchtend.

Durch diese Betroffenheit tritt die distanzierte Beobachtung in den Hintergrund. Sozialer Raum und Personen werden gerade so oberflächlich wahrgenommen, um in einem zeitlosen Betrugs- und Verwechslungsmelodrama als Stereotypen agieren zu können: das gutherzig-naive Mädchen; die dummen und eitlen Nachbarn; der skeptische Gebildete; schließlich die durch allerlei unglaubliche Zufälle erschwerte Identifikation der wahren Erben. So ist unversehens das in den Duke/King-Episoden zunächst realisierte Potential der konkreten Sozialdarstellung wieder aufgegeben, und diese Transformation bewirkt, daß Twains

vorübergehende Sozialdarstellung letztlich wiederum nur als eine weitere Variante seiner losen Handlungskonstruktion erscheint.

### 2.38 *Second Moral Crisis (Kap. XXXI)*

In der zweiten Gewissensbißszene kommt – zusammen mit den vorangehenden Episoden an Land – die dem Buch unterliegende Sozialphilosophie klar zum Ausdruck, die viele Kritiker als Gestaltprinzip des ganzen Romans sehen wollen. Möglicherweise war Twain durch seine in der Wilks-Episode zunehmende moralische Empörung zur Wiederaufnahme des Gewissenskonflikts animiert worden. Klar ist lediglich auch hier, daß bereits eine erste Fassung dieser Szene von Twain geschrieben worden war und daß Twain diese erste Fassung dem inzwischen eingeschlagenen Erzählplan anglich: "It is clear that Huck's ultimate struggle with his conscience in chapter xxxi has been completely rewritten." (B, S. 353) Blair hält es sogar für möglich, daß die erste Fassung ursprünglich als burleske Szene geplant war: "If this was representative, the original passage was in a burlesque vein and was frivolous in tone." (B, S. 353)
Teilweise verrät auch die endgültige Fassung etwas davon – eine Tatsache, die allerdings im allgemeinen Enthusiasmus der amerikanischen Kritik über diese "tiefste" Stelle des Romans weitgehend unbeachtet geblieben ist. Green formuliert sie sehr überspitzt: "Both vocabulary and constructions ('It most froze me – he wouldn't ever dared – just see – it was according to the old saying') tell us not to take the debate seriously..." (G, S. 141) Gleiches gilt für eines der Schlüsselkonzepte der Szene – nämlich "hell" – auf deren Hintergrund die Größe von Hucks heroischem Entschluß erst voll aufscheint. Es bleibt jedoch aufgrund der teilweise bewahrten burlesken Stilebene fraglich, ob "hell" hier tatsächlich jene apokalyptische Konnotation für Huck besitzt, die begeisterte Kritiker ihr wie selbstverständlich verleihen. Fast erübrigt es sich zu sagen, daß Huck jedenfalls im Fortgang des Romans mit keinem Wort Betroffenheit über die ewige Verdammnis anzeigt, die angeblich auf ihn wartet. Boggan schließt daraus: "hell has no emotional meaning for Huck." [45]

Ob man sich dieser und Greens Sicht völlig anschließt oder nicht, gerechtfertigt erscheint auf jeden Fall Boggans Versuch, Hucks Gewissensbisse nüchtern statt unangemessen überschwenglich zu betrachten: "I would like to suggest... that Huck's moment of decision... is not quite the emotional moment Twain wishes it to be..." [46] Angemessen ist dieser Versuch vor allem deshalb, weil er andererseits keinen



Zweifel daran läßt, welches Twains Intentionen waren. Im Gegensatz zu den anderen Teilen des Romans gibt es zur Gewissensbißszene eine explizite Anmerkung Twains über das, was er in dieser Szene realisieren wollte:

> Next I should exploit the proposition that in a crucial moral emergency a sound heart is a safer guide than an ill-trained conscience. I sh'd support this doctrine with a chapter from a book of mine where a sound heart and a deformed conscience come into collision and conscience suffers defeat. Two persons figure in this chapter: Jim, a middle-aged slave, and Huck Finn, a boy of 14, ... bosom friends, drawn together by a community of misfortune... (B, S. 143)

Im Fortgang des Zitats beschreibt Twain, daß es in den Tagen vor dem Bürgerkrieg kaum ein schlimmeres Verbrechen gab, als einen Sklaven zu stehlen oder auch nur einen gestohlenen Sklaven nicht anzuzeigen – ein moralisches Gebot, das offensichtlich den Bedürfnissen der Sklavenhalter entsprach. Warum aber, so fragt Twain, wurde es von dem Besitzlosen ebenso natürlich befolgt?

> It shows that that strange thing, the conscience – that unerring monitor – can be trained to approve any wild thing you *want* it to approve if you begin its education early and stick to it. (B, S. 144)

Für Huck sind die moralischen Normen durch Sozialisation verkehrt; indem er sich für Jims Freiheit entscheidet, muß er annehmen, eine Sünde zu begehen: "I studied a minute, sort of holding my breath, and then says to myself: 'All right, then, I'll *go* to hell' – and tore it up." (HF, S. 272)

Im Gegensatz zur "first moral crisis" wird der Lösung des moralischen Dilemmas Hucks nicht mehr ausgewichen. Die zitierte Intention Twains belegt, daß ihm seine sozialphilosophische Bedeutung nun klarer vor Augen stand. Seine Behandlung ist entsprechend bewußter, expliziter. Sie beschränkt sich nicht mehr darauf, das Problem in Hucks Gefühlsreaktionen auszutragen, sondern läßt es durch Huck selbst thematisieren. So wird Hucks Zwiespalt nun zum Exempel, mit dem Twains Glaube an das "sound heart" im Menschen explizit unterstützt werden kann. Seine rastlose und unsystematische Intelligenz hatte offensichtlich die Möglichkeit entdeckt, einen Schlüsselgedanken seiner eigenen Sozialphilosophie in dieser Szene zu veranschaulichen, der ihn in zunehmendem Maße beschäftigen mußte. (Siehe dazu den anschließenden Versuch, Hucks Bedeutung in einem sozialgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen.) Vielleicht liegt es daran, daß ihm die völlige Isolation der Szene, durch die sie einen zweifelhaften, viel kritisierten Stellenwert erhält, anscheinend überhaupt nicht auffiel. Eine weitere Intention war ver-

wirklicht, das Thema des moralischen Dilemmas in einer ihn zufriedenstellenden Weise aufgelöst. Er selbst konnte sich neuen Erzählintentionen zuwenden.

### *2.39 Phelps-Episode (Kap. XXXII–Chapter The Last)*

Hucks Aufbruch zur Phelps-Farm muß im Leser hohe Erwartungen wecken. Huck wird sich um Jims Befreiung bemühen, d. h. seine Handlungen werden Ausdruck des in der Gewissensbißszene zum Durchbruch gekommenen moralischen Bewußtseins sein. Die aggressive Reaktion vieler Kritiker ist jedoch ein Indiz dafür, wie enttäuschend das tatsächliche Ende für die sein muß, die solche Erwartungen hegen. Huck kümmert sich um die Befreiung Jims, sogar erfolgreich – und dennoch geschieht das in einer Form und auf einer erzählerischen Ebene, die die moralische Ebene des Romans völlig ignoriert. Der Roman wechselt direkt zu einer langgezogenen Satire romantizistischer Abenteuerbuchliteratur über, die für sich genommen von beträchtlicher humoristischer Wirkung ist, aber auf dem Hintergrund der vorangegangenen Gewissensbißszene als abrupter Abbruch eines relevanten Themas und als Rückfall in burleske Effekte erscheinen muß.

In einem kurzen Dialog wird die Trennung von Duke und King vollzogen, die nun keine Funktion mehr haben. Huck macht sich zielstrebig daran, seinen Entschluß in die Tat umzusetzen. Als er die Phelps-Farm erreicht, präsentiert er sich noch einmal mit sensibler Wahrnehmung. Es handelt sich um eine jener Szenen, in denen der Autor Twain in Hucks Maske geschlüpft ist und den Erzähler Huck vorübergehend verdrängt. Smith bemerkt dazu:

> ... and in both cases the ghosts are associated in his mind with a deep depression not fully accounted for by the context of the story ... The emotion is the author's rather than Huck's, and it is derived from sources outside the story. (Sm, S. 130)

In diesem Fall, wie auch in der eingangs analysierten Szene am Ende von Kapitel 1, ließ Twain Erinnerungen an die Farm seines Onkels John A. Quarles einfließen, die in seinen Aufzeichnungen wiederholt mit depressiven Stimmungen verbunden sind. Diese Beschreibung ist die letzte bewußte räumliche Wahrnehmung des Erzählers, bevor die vom Beginn her bekannte Raffung dominiert und äußere Realität stereotypisiert erscheint.

Die erste darauffolgende Szene sieht Huck bereits wieder in einer typischen Abenteuerbuchsituation. Der Dialogpartner wird kaum eingeführt (Aunt Sally). Der Erzähler gibt lediglich wieder, was er mit einem flüchtigen Blick von ihr erhascht – "the white woman ... about forty – five or fifty year old, bareheaded, and her spinning-stick in her hand" (HF, S. 278) – dann ist er schon ganz von der hinreichend bekannten Aufgabe absorbiert, mit Hilfe von Eingebung und einem raffinierten Lügengeflecht seine wahre Identität zu verbergen. Dieses amüsante und spannende Balancieren am Rande der Entdeckung ist wiederum so wichtig, daß der zusammenfassende Erzählstrom hier Halt macht und in einen Dialog übergeht. Kein Wort darf verlorengehen, ein indirekter, zusammenfassender Bericht würde sofort Distanz einschalten und den Leser nicht um Huck bangen lassen. Als sich der Knoten schürzt, erscheint – wie es nicht anders sein kann – der *deus-ex-machina* in Gestalt von Aunt Sally's Ehemann. Die Reorientierung des Romans zeigt sich am bündigsten in Hucks Reaktion, als er erfährt, daß man ihn für Tom Sawyer hält: "... it was like being born again." (HF, S. 282) Die Folgen für die Handlung sind nicht überraschend: Die Befreiung Jims wäre ohne Schwierigkeiten möglich. Sie ist jedoch nicht mehr Ziel des Autors, sondern dient als Anlaß zur burlesken Persiflage einer bestimmten Art von historischem Roman. [47] Am Ende erfährt der Leser, daß Jim ohnehin schon lange von seiner Besitzerin Miss Watson frei gesetzt worden ist. Wie implausibel das auch sein mag, es unterstreicht, daß die Abenteuerbuchpersiflage nur um ihrer selbst willen entfaltet wurde.

Insgesamt nimmt die Phelps-Episode etwa 6 Wochen erzählter Zeit ein. Die Erzählzeit jedoch rafft alle nicht abenteuerlichen Stunden hinweg. Alle Wirklichkeit jenseits des Abenteuers verschwindet. Die Kapitel 34 und 35 z. B. sind ganz von Toms und Hucks Gesprächen über die Befreiung ausgefüllt. Der burleske Dialog zwischen dem belesenen Tom und dem "naiven" Huck wird wieder eingeführt, als wäre inzwischen nichts mit Huck geschehen. Bis zum Ende wird niemals mehr versucht, auch nur eine minimale Verknüpfung von Abenteuerbuchsatire und sozialem Raum herzustellen. Die Phelps-Familie tritt nur als Akteur im Abenteuerbereich auf, wenn sie sich z. B. mit dem Problem der verschwundenen Löffel auseinandersetzt, und damit zusätzliche humoristische Effekte erzeugt werden können. Uncle Silas bleibt der "old gentleman", dessen einziger interessanter Aspekt seine Harmlosigkeit und Trotteligkeit sind, die den Jungen ihre Aufgabe erleichtert. Aunt Sally tritt an die Stelle von Aunt Polly in *Tom Sawyer*. Schon der Name verrät die Ähnlichkeit zum *Tom Sawyer*-Stereotyp. Ihre Hauptfunktion ist es, sich vor Ratten, Blindschleichen und lauten Geräuschen zu fürchten – welchen Reiz hätten sonst solche Instrumente jungenhafter Streiche, wenn nicht jemand stereotyp davor auf den Tisch springen

würde? Die Neger der Farm sind wiederum naive Minstrel-Stereotypen, aus deren Aberglaube sich immer noch ein humoristischer Effekt schlagen läßt: "This nigger had a good-natured, chuckle-headed face, and his wool was all tied up in little bunches with thread. That was to keep witches off." (HF, S. 297) Reduziert zeigt sich auch der Raum.

> In the morning we went up to the village and bought a wire rattrap and fetched it down ... and in about an hour we had fifteen of the bulliest kind of ones; and then we took it and put it in a safe place under Aunt Sally's bed. (HF, S. 333)

Alles, was von dem Ausflug in die Stadt in den Satz eingegangen ist, sind die Rattenfallen, die man dort kaufen kann; im zweiten Teil des Satzes ist die Abenteuerbuchhandlung schon wieder in vollstem Gange. Was räumlich in diesem Teil wahrgenommen ist, ist mit anderen Worten eine Funktion der Handlung: ein Eßzimmertisch, an dem Tom seine Streiche inszeniert; ein Blitzableiter, an dem er das Haus betritt oder verläßt; ein Keller, in dem Uncle Silas überlistet wird; irgendwelche Wälder, in die man sich von Zeit zu Zeit zurückzieht, um Kriegsrat zu halten. Fluß und Floß spielen dagegen keine Rolle. Die Handlung, die sich hier entfaltet, kommt ohne spezifischen Raum aus. Sie könnte grundsätzlich überall da spielen, wo es Blitzableiter und Wälder gibt.

Nur an zwei völlig isolierten Stellen ist eine Intention als Relikt bewahrt, die Blair Twains Arbeitsanmerkung von 1883 entnimmt: seinem Südstaatenpanorama wollte er ein Portrait der Mittelklasse hinzufügen. Doch nur im kurzen isolierten Monolog von Mrs. Hotchkiss und im folgenden Dialogfetzen zwischen Huck und Aunt Sally ist etwas von dieser Intention realisiert (beides wird von realistischen Kritikern als Beleg dafür genannt, daß Twain dieses Portrait tatsächlich geleistet hat).

Jim ist neuerlich zum Instrument burlesker Intentionen geworden:

> ... Tom shoved a piece of candlestick into the middle of a corn-pone that was in Jim's pan, and we went along with Nat to see how it would work, and it just worked noble; when Jim bit into it it most mashed all his teeth out; and there warn't ever anything could'a' worked better. (HF, S. 313)

Auf dem Hintergrund der unmittelbar vorangehenden Gewissensbißszene muß solcher Slapstickhumor im besonderen Maße als Degradierung des Menschen Jim erscheinen: "Jim, whom the reader and Huck have come to love and admire, becomes a victim of meaningless torture, a cartoon." (B, S. 350) Das "heroische" "I'll go to Hell" zeigt keine anderen Konsequenzen, als daß Jim wieder als Minstrel-Neger be- oder besser mißhandelt wird: "Jim is reduced to the status of a 'darkey' in a minstrel show; ..." (Sm, S. vi) Dadurch, daß die Phelps-



Episode handlungsmäßig auf Hucks zweite moralische Reflexion folgt, werden automatisch Maßstäbe angelegt, die normalerweise für das burleske Genre nicht gelten, in dem stereotypisierte Figuren oft zum Objekt irreal überhöhter Aggression werden. Im burlesken Kontext besitzen diese Aktionen keinen unmittelbaren Realitätsgehalt. Aufgrund der Irrealität des Vorgangs stellt sich kein Mitleid beim Leser ein, der weiß, daß nicht wirkliche Menschen betroffen sind, sondern fiktive, beliebig regenerierbare Stereotypen. In dem Moment aber, in dem der temporär humanistisch behandelte Jim zum Opfer solcher Effekte wird, muß der Leser unvermeidlicherweise noch diesen Jim vor Augen haben.

Bei dieser Erwartung allerdings wird der Roman als einheitlich vorausgesetzt. Wer dagegen den ständigen – um Konsistenz völlig unbekümmerten – Wechsel von Erzählebenen und erzählerischen Intentionen bis zu diesem Punkt erkannt hat, den wird dieses weitere und auffälligste Beispiel nicht mehr überraschen. Keinesfalls handelt es sich um einen Bruch in einem ansonsten makellos einheitlichen Werk. In dieser Hinsicht kann man sich Rubin anschließen, der auf die Frage, ob Jim am Ende herabgewürdigt sei, antwortet:

> I don't think so, for the simple reason that throughout the course of the novel Jim has filled much the same role. The hair-ball incident, the superstitions, the debate about Solomon's wisdom, the discussion about the ways of kings and dukes and Jim's gullability during the same-Jim has been used throughout for low comedy. His individuality has always resided in the way that from time to time he emerges through the stereotype to show himself a genuine human being capable of loyalty and nobility. Phelps farm is one more instance of that emergence: when Jim sticks with the wounded Tom instead of fleeing, and submits to rough treatment in order not to betray Huck, he asserts his moral identity once again. (Ru, S. 77)

Analog zu diesem Genrewechsel zeigt Huck keinerlei Reaktion, die dem in den Gewissensbißszenen erreichten Bewußtseinsstand entspricht. Weder protestiert er gegen Jims Mißhandlung, noch zeigt er im Verhalten zu Tom irgendwelche Resultate einer inneren Entwicklung. Die Phelps-Episode ist das stärkste Argument gegen die These von der Entwicklung Hucks. In einer von burlesken Dialogen und abenteuerlicher Handlung beherrschten Episode verliert Hucks *point of view* zudem jede Relevanz. Zwar ist in Hucks Sprache die Fiktion des Ich-Erzählers bewahrt, aber sie bleibt ohne jede Konsequenz für das Erzählte. Ein auktorialer Erzähler könnte dieselbe Funktion erfüllen. Dem widersprechen auch nicht – wie oft beansprucht – die beiden letzten Sätze des Romans:

> But I reckon I got to light out for the territory ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me, and I can't stand it. I been there before. (HF, S. 366)

Es ist, als wäre nichts geschehen; ein neues Abenteuerbuch könnte unmittelbar anschließend begonnen werden. Diese Sätze als Zivilisationsrebellion zu deuten, heißt die Abneigung eines "bad boy" gegenüber häufigem Waschen usw. zu überhöhen: "To be civilized, according to Huck, means to go to school, wear shoes, come to meals on time, and say grace." [48] Und was Smith über Toms "Rebellion" sagt, gilt auch für Hucks: "But the church and the school are not truly evil, they are merely inconvenient and tedious." (Sm, S. 88) Daß Twain mit den beiden letzten Sätzen nichts anderes im Sinn hatte als den Übergang zu neuen Abenteuern, zeigen Pläne und tatsächlich realisierte Fortsetzungen im Anschluß an *Huck*. Nicht umsonst läßt er Tom (nicht Huck) den Plan zum erstenmal aufbringen:

> And then Tom he talked along, and talked along, and says, let's all three slide out of here, one of these nights, and get an outfit, and go for howling adventures amongst the Injuns, over in the Territory, for a couple of weeks or two. (HF, S. 365)

Die Phelps-Episode umfaßt nahezu ein Fünftel des gesamten Romans. Sie einfach nicht näher zu beachten, hieße über ein anderes Buch – eine für bestimmte kritische Absichten gereinigte Version – zu sprechen. Das würde *Huck* in seiner spezifischen Geschichtlichkeit verfälschen, es würde etwa kohärenten Humanismus vortäuschen, wo für Twain selbst nur undurchschaute liberale Inkonsequenz möglich war. Twain hat nie ein Bewußtsein für die Diskrepanzen innerhalb seines Romans entwickelt, er war vielmehr von der Phelps-Episode so angetan, daß er sie immer wieder öffentlich vortrug. "Mark Twain's later treatment of Jim suggests that the author was himself unaware of the magnificent truth he had touched upon." [49] Zu dieser liberalen Inkonsequenz gehörte es auch, daß Twains Engagement gegen die Sklaverei abstrakt blieb. Er argumentierte zwar gegen die Vorenthaltung selbstverständlicher bürgerlicher Rechte, fiel aber teilweise eben jenen Vorurteilen zum Opfer, mit deren Hilfe man es immer wieder unternahm, diesen Zustand zu legitimieren:

> Twain leaned toward crude nineteenth-century errors about race... Because Twain's sympathy had a condescending base, in satirizing the chivalric ideal he could mistreat Jim so crudely that some NAACP leaders have objected to his novel for school use. [50]

Nur so ist es zu erklären, daß für den liberalen Demokraten Twain abstraktes Plädoyer für die Desegregation und diverse Anleihen beim Minstrel-Humor so unproblematisch zusammengingen. Beides konnte unvermittelt bleiben und jeweils nur eine weitere Episode in einem Roman abgeben, in dem sich Twain mit in sich abgeschlossenen aber unvermittelten Szenen zufrieden gab.



## 2.4 'Hucks' Komplexität

> *Huckleberry Finn* is a charming children's book, with some beautiful passages, but the significant novel by that name which contemporary critics discuss does not exist. Nor does the novelist to whom they give the name Mark Twain. Both were invented. (G, S. 142 f.)

Diesem Protest Greens gegen zeitgenössische Überinterpretationen *Hucks* kann man zustimmen, wenn sich auch in seinem Gegenentwurf (... a charming children's book) etwas von eben jenem Denken in "hohen" bedeutungsschweren Kategorien bewahrt, gegen die er protestiert. Kann *Huck*, weil es den ambitiösen Sinnüberfrachtungen der Kritik nicht entspricht, andererseits nur als Kinderbuch akzeptiert werden? Hilfreicher für eine Gegeninterpretation ist da schon Greens Skizze der – nicht ganzheitlichen – Struktur *Hucks*:

> Twain gives us a hundred notices that this is not a highly organised book, in which there will be significant parallels, inversions, extensions of meaning between the episodes, but a loosely strung series of set-pieces, each of which is to be read for itself. The chapter sub-headings are one kind of such notice. 'Hamlet's Soliloquy – A Shakespearean Revival – Loafing Around Town – Old Boggs – Death of Boggs.' Each of these is an exercise in a well-known mode, perfectly fulfils itself as such, and does not exist in any other sense. (G, S. 137)

Die Kapitelüberschriften stammen höchstwahrscheinlich nicht von Twain selbst, aber sie sind in der Tat angemessene Hinweise auf die lose Organisation des Romans, bei der Twain ohne Rücksicht auf eine organische Einheit des Werkes verschiedenste Anregungen, in sich abgeschlossene Geschichten und sich selbst genügende burleske Dialoge aneinanderfügte – dabei mehr oder minder keinem anderen Arbeitsplan als den aktuellen Inspirationen folgend. So dominant ist der Einfluß des jeweiligen Materials und seiner Implikationen, daß Twain nicht einmal den Bauplan einer losen pikarischen Struktur beibehält, sondern zuweilen abrupt Sinn-, Stil- und Genreebenen des Buches wechselt, wenn neue Inspirationen und Pläne solchen Wechsel notwendig machen. Der Roman kann daher in keiner Hinsicht als einheitlich oder integriert betrachtet werden. Im Gegenteil, mit Hamlin Hill kann gesagt werden:

> All in all he displayed such a wanton perversity toward the book that *Huck Finn* became a masterpiece almost in spite of all Mark Twain could do to prevent it. [51]

Grob gesehen lassen sich vier große Teile in *Huck* unterscheiden: St. Petersburg (Kap. I–VII), die Reise auf dem Mississippi (Kap. VII bis XVI), die Beschreibung südstaatlichen Lebens (XVI–XXXI) und die Phelps-Episode. Aber selbst innerhalb dieser vier deutlich unterscheid-

baren Teile herrscht eine Vielfalt von ständig wechselnden Erzählintentionen. Twain entdeckte während der sieben Jahre, die er bis zur Fertigstellung *Hucks* brauchte, immer wieder neue Möglichkeiten seines anfänglich losen Handlungsentwurfs, einen Jungen mitsamt Begleiter den Mississippi hinabzuschicken: "In reading *Huckelberry Finn* it is almost impossible to escape the impression that the novel grows spontaneously and casually and achieves greatness almost by accident." [52] Twain arbeitete sich gleichsam von Einfall zu Einfall, von Szene zu Szene voran. Hauptkonstituens seines Erzählens war nicht ein langfristiger Erzählplan, sondern eine Vielfalt einzelner Anregungen, die er in relativ abgeschlossenen Szenen realisierte:

> I can come to no conclusion except that Twain was not so interested in his novel as a compact whole as in the individual scene on which he could release his full flamboyant genius. If the motivation was scant, if the technique of moving a character from one place to another creaked a little, that must have been of secondary importance to Twain. What he wanted was the scene he could get his teeth into, and how he set it up was of little value. [53]

Was Green zur Grangerford-Episode anmerkt, hat daher mehr oder minder Gültigkeit für das ganze Buch:

> Indeed the whole section ... can only be read as a unity if you refer constantly back to the great entertainer who is offering you one piece after another out of his repertoire. (G, S. 140)

Diesen uneinheitlichen Aufbau von mehreren unverbundenen Handlungs- und Sinnebenen, (zuweilen abrupt) wechselnden Erzählebenen und mehr oder minder isolierten Szenen bezeichne ich in Ermangelung eines präziseren Begriffs als "komplex". Mit Komplexität ist also keinesfalls eine besonders subtile Strukturintention (etwa im Sinne Empsons) gemeint. Andererseits soll mit dieser Formel der falsche Eindruck vermieden werden, als sei Twain ästhetisch gesehen völlig inkompetent. Twain hat *Huck Finn* nicht aus Versehen geschrieben. Im Gegenteil, Huck zeigt entschiedene, nur eben wechselnde, miteinander oft unvermittelte und daher uneinheitliche Gestaltungsintentionen. Wenn daher in dieser Arbeit von *Hucks* Komplexität die Rede ist, so ist damit nichts anderes als eben diese strukturelle Uneinheitlichkeit und Inkonsistenz gemeint – nur daß der Begriff der Komplexität diesen Bezeichnungen vorzuziehen ist, weil ein solcher Aufbau nicht unbedingt als Mangel empfunden werden muß. "Komplex" ist *Huck*, weil er vom Aufbauprinzip einer ganzheitlichen Struktur abweicht. Damit ist nichts anderes gesagt, als daß Twain andere ästhetische Gestaltungsprinzipien – wie z. B. Spontaneität und die Addition möglichst vieler eindrucksvoller



Szenen – wichtiger waren. "Like his fellow humorists, he came to compose in short, discontinuous units; to write a book was to put together a string of anecdotes." [54] Je weiter aber die Gestaltungsprinzipien, an denen man *Huck* mißt, von diesen ästhetischen Zielen Twains abweichen, um so mehr muß man dem Roman Unrecht tun und seinen Sinn verfehlen; seine Komplexität muß dann eben gewaltsam auf die eigenen ästhetischen Prinzipien reduziert werden. Geht man dagegen vom Gedanken der Komplexität aus, so werden Aspekte des Romans ohne weiteres verständlich, die erst im Zeichen der Suche nach *einem* einigenden Strukturprinzip zu Problemen werden konnten:

1.) Isolierte Szenen wie das 'Floating-House', Hucks depressive Wahrnehmung am Ende von Kapitel 1 oder seine Beschreibung der Phelps-Farm, vor allem aber die *raftsmen*-Passage. Letztere erscheint als natürlicher, in sich abgeschlossener Ausschnitt des Mississippilebens, der beliebig verwendbar ist; Hucks ungewöhnliche Melancholie wird als unkontrolliertes momentanes Aufgehen von Hucks *point-of-view* in einem wiederkehrenden Motiv Twains verständlich; die Beschreibung des 'Floating-House' ist das Relikt einer zeitweilig intendierten Detektivburleske: "*Huckleberry Finn*, as it was finally published, contains an unfinished murder plot which begins with Hucks elaborately arranged murder scene in Pap's cabin." (Ro, S. 130)

2.) Von Kritikern immer wieder hervorgehobene "Schnitzer" wie z. B. implausible Handlungsverknüpfung oder geschmackliche Ausrutscher wie Hucks Dialog mit der hasenspaltigen Joanna Wilks, in dem Twain einmal mehr humoristische Effekte über alle anderen Erwägungen stellt. Eine Frage wie die, ob Jim nicht einfach zum Illinois-Ufer hätte schwimmen können, um frei zu sein, wird so müßig: offensichtlich hatte Twain seinen Erzählplan an diesem Punkt bereits ein weiteres Mal geändert.

3.) Twains gelegentliche Verletzungen von Hucks *point-of-view*, bei denen er in bekannter Manier allein darauf konzentriert ist, eine neue Anregung zu plazieren – ohne sich um etwaige Konsequenzen für den Roman zu kümmern.

4.) Hucks widersprüchliche Funktion in den burlesken Mr. Brown-Dialogen. Alles was Twain dabei im Auge hatte, war, die altbewährte, humoristisch besonders ergiebige Dialogkonstellation aufrechtzuerhalten, notfalls auch auf Kosten einer konsistenten Charakterisierung:

> By treating his major characters in pairs and modeling each pair on the Twain-Brown axis, Twain has produced a major contradiction in Huck, whose orientation on the axis shifts toward one end or the other as he moves from relationship to relationship. When he is with Tom, he plays the role of Brown to Tom's Mr. Twain. In the discussion about jinn,

> Huck is as impervious to Tom's arguments as Jim is to his in the discussion about Solomon. (Ro, S. 142)

5.) Twains schwankende Personendarstellung, wie sie sich am deutlichsten im Falle Jims zeigt:

> Jim is, in part, the comic stage Negro who can be made the butt of Tom's childish humor. But he is also a second Negro type, Mr. Bones, whose cleverness enables him to turn the joke back on the Interlocutor. He is also a third Negro type, the kindly old colored Mammy, the protector of the white child. He is a fourth type, the sentimental family man who weeps for the suffering of his own child. And he is a fifth type, man in the abstract – natural man, if you wish – with the reasoning power, the dignity, and the nobility that belong to that high abstraction. (Ha, S. 55)

Die hier vorgelegte Sinnrekonstruktion erhebt nicht den Anspruch der "Originalität". Zu diesem Punkt ist von einigen der bisherigen Leser Kritik geübt worden, die sich auf das "Nicht-Vorlegen einer vollständigen eigenen Interpretation" bezieht. Mir scheint dieser Einwand eine bedenkliche Konfusion über die Aufgaben literaturwissenschaftlicher Interpretation anzudeuten. Konfusion, weil impliziert wird, eine Interpretation sei nur dann akzeptabel, wenn sie "vollständig eigene", also neue, noch nicht gehörte und in diesem Sinne 'originelle' Deutungshypothesen enthalte. Bedenklich, weil eben diese Meinung zu jener nicht mehr zu bewältigenden Überproduktion immer neuer – um Evidenz unbekümmerter, wenn nur 'origineller' und provokativer – Spekulationen über den Text führen muß. Tatsächlich kann man ehrlicherweise zu einem Text wie *Huck Finn*, an dem sich bereits mehrere Kritikergenerationen abgearbeitet haben und zu dem inzwischen schätzungsweise über 300 Interpretationen existieren dürften, keine "vollständig eigene" Interpretation mehr vorlegen bzw. erwarten. In einer Arbeit wie dieser, in der die grotesken Auswirkungen zahlloser und sinnloser Versuche um interpretatorische Originalität um jeden Preis aufgespießt werden, wäre dieser Anspruch absurd. Leitendes Kriterium jeder Interpretation sollte es ohnehin nicht sein, möglichst originell, sondern vielmehr dem Text möglichst angemessen zu interpretieren. Es schien mir daher weitaus sinnvoller, wenn auch vielleicht weniger spektakulär, die bereits von verschiedenen Kritikern erarbeitete Evidenz möglichst detailliert und systematisch zusammenzufassen und nur da zu ergänzen bzw. zu modifizieren, wo es sich als notwendig erwies. Im wesentlichen besteht die Ergänzung darin, in der Reaktion auf bisherige Interpretationen die inhaltliche und strukturelle Komplexität *Hucks* zu betonen, die aufgrund des jeweils herrschenden Vorverständnisses von keiner der bisherigen Ansätze angemessen erfaßt, sondern immer auf bestimmte



Sinnaspekte reduziert worden ist. Das gilt besonders für die gewaltsam nach struktureller Ganzheit suchenden Kontextualismus und post-kontextualistischen Ansätze, aber auch für die impressionistische und realistische Kritik mit ihrer Verkürzung des Romans auf erlebnisträchtige oder wirklichkeitsgetreue Aspekte – obwohl diese Interpretationen im Falle *Hucks* vielfach angemessener sind als die vermeintlich spezifisch "literarischen" Strukturanalysen. In allen Ansätzen gibt es jedoch einen Punkt, an dem das ästhetische Vorverständnis die Führung der Interpretation übernimmt und die Komplexität des Romans mehr oder minder gewaltsam in ein Auslegungsschema gepreßt werden muß. Viel interessanter als die hier versuchte Interpretation ist daher auch die Frage, was die Gründe dafür sind, daß die grundsätzliche Komplexität *Hucks*, so umstritten ihre Rekonstruktion im Einzelfall selbst sein mag, von der amerikanischen Literaturkritik nicht zugegeben werden konnte – selbst von jenen Kritikern nicht, die in sorgfältiger philologischer Kleinarbeit die umfassende Evidenz dafür zusammengetragen haben. Dieser Frage soll in der folgenden Analyse der amerikanischen *Huck Finn*-Kritik nachgegangen werden.

### 2.5 *Zur Bedeutung von Hucks Komplexität*

Einen Grund kann man hier allerdings andeutungsweise vorwegnehmen. Wer Mark Twain als souverän schaffenden "literary craftsman" – gleichsam als geniale Entität – von der sozialen Erfahrung seiner Zeit isoliert, dem müssen die beschriebenen Brüche ganz unverständlich erscheinen. Wer nur den großen Schriftsteller Twain am Werk sieht, der kann diese Brüche nicht zugeben – er müßte sie ja sonst als "Fehler" Twains verbuchen und damit Twains literarische Meisterschaft in Frage stellen. Nicht in den Sinn kann einer derartigen Betrachtungsweise kommen, daß die beschriebene Komplexität nicht Ausdruck subjektiver Versehen Twains zu sein braucht. Twain selbst stand in einer bestimmten historischen Situation, auf die er auch durch seine Bücher reagierte. In dem Maße, in dem seine Reaktion auf die jeweilige historische Situation in seine Bücher eingegangen ist, hat auch die Geschichte an diesen Büchern mitgeschrieben – ohne daß Twain diesen Einfluß immer klar reflektierte. Weitaus häufiger gab er ihm spontan nach. Gerade darin liegt Twains Bedeutsamkeit als Schriftsteller – nicht in bewußter formaler Meisterschaft. Diese Einsicht, die für andere Romane Twains allgemein geteilt wird, muß auch für die Interpretation *Hucks* grundlegend sein. Will man die Bedeutung *Hucks* und seiner sowohl formalen als auch inhaltlichen Komplexität verstehen, so muß man ihn in diesem sozial-

geschichtlichen Zusammenhang sehen. Ein solcher Versuch hat zwei Funktionen. Zum einen ist er notwendige Ergänzung der Sinnrekonstruktion, denn nur durch angemessene Berücksichtigung seiner sozialgeschichtlichen Entstehungsbedingungen kann der Sinn des Textes adäquat verstanden werden. Zum anderen ist er notwendiger Bestandteil der kritischen Aufgabe, den Stellenwert des solcherart rekonstruierten Sinns zu bestimmen. Indem dabei eine Einschätzung seines Stellenwerts für das Verständnis der amerikanischen Kultur und Gesellschaft versucht wird, wird auch akzentuiert, was ihn für den Amerikanisten bedeutsam macht.

Die allgemeine gesellschaftliche Situation des *Gilded Age*, in dem *Huck* entstand, ist bekannt und kann mit wenigen Worten charakterisiert werden. Die Zeit nach dem Bürgerkrieg war durch den rapiden Übergang von einer agrarisch produzierenden Gesellschaft zu industriellen Produktionsformen gekennzeichnet. Damit verbunden war der Aufstieg einer neuen herrschenden Klasse, die den politischen und ökonomischen Einfluß von Farmern und Mittelschichten bedrohte:

> Industrial interests took full advantage of the magnificent opportunities provided by the war to gain almost everything they could possibly desire: protective tariffs, easy access to natural resources, lowered taxes, government subsidies, near-monopoly of certain economic areas. After 1865 'captains of industry' replaced farmers as the sovereign political class. The philosophy of business – the ideal of self-help, business leadership, beneficient industrialism – became the dominant ideal of American life. ... Names like Vanderbilt, Stanford, and Gould in railroading; McCormick in farm machinery; Carnegie, Hewitt, Frick and Morgan in steel; and Rockefeller in oil, filled the headlines.
> In 1890 an economist calculated that about 125 000 men controlled between them at least half the national wealth. The most significant and far-reaching development in American business during the late nineteenth-century, and the greatest factor in the amassing of huge personal fortunes, was the development of monopoly. [55]

Wie hängt diese allgemeine gesellschaftliche Entwicklung mit *Huck Finn* zusammen? Entscheidend ist dabei zunächst, wie sie von Twain wahrgenommen wurde:

> His reactions to this varied experience were remarkably typical of the America of his time; being himself almost an embodiment of the American norm, he can be cited as a case study of how the agrarian American submitted to capitalism. He had all the characteristic virtues of his agrarian background; a natural democrat, with the fundamental American respect for the rights of all human beings, he despised pretense and sham, and hated injustice and exploitation. At the same time, he had no coherent social philosophy; his political affirmations were instinctual rather than reasoned. [56]



Diese Unsicherheit teilte Twain mit den amerikanischen Mittelschichten. Einerseits fühlte man sich durch die gesellschaftliche Entwicklung bedroht. Andererseits konnte man sie nicht grundsätzlich kritisieren, weil man in ihr zentrale Werte auch des eigenen ökonomischen Individualismus verwirklicht sah. Eigenschaften wie beispielsweise "resourcefulness" und "self-reliance", die ursprünglich der ökonomischen Realität eines Agrarstaats und seiner beiden wichtigsten Schichten – der Farmer und der Kaufleute – entsprachen, schienen nun auch das Geheimnis des Erfolges von Männern wie Carnegie, Rockefeller und anderen zu sein. Im Grunde war diesen nur das gelungen, worauf alle hinauswollten: "Every labourer was sure that his job was only temporary, that he would soon make his pile and go into business for himself..." [57]

Twain, der bestimmte Werte der Mittelklasse vor allem auf kulturellem Gebiet gern attackierte, teilte andererseits mit ihr den Wunsch nach materiellem Erfolg. Seine Sorge um Auflageziffern, seine ausgedehnten 'lecture tours' aus oft rein kommerziellen Gründen und seine diversen Investitionsversuche sind nur einige Beispiele für einen gut ausgeprägten Geschäftssinn. Daraus mußte eine typische Ambivalenz der Kritik an der gesellschaftlichen Entwicklung resultieren. Twain und mit ihm die Mittelklasse konzentrierte sich auf spektakuläre Fälle von Korruption und Spekulation, in denen an sich vernünftiges soziales Handeln über das Ziel hinausschoß. [58] Im politischen Roman dieser Zeit unternahm man es, die Korruption in Washington aufzudecken. Positives Gegenbild war dabei oft die unverdorbene moralische Integrität des einfachen Mannes, der vor allem in der 'local color'-Tradition idealisiert wurde.

Auch Twain hatte seine schriftstellerische Karriere als Sprachrohr des "common man" und seines Wertsystems begonnen.

> In all its varied forms – tales, dialogues, essays, sketches, dramatic skits – the most usual subject matter of this humor was the language and the attitudes ascribed to uneducated characters of inferior social status. Although the humorists often pretended to be illiterate, they were exploiting a contrast between rural simplicity and urban sophistication that has affinities with the tradition of literary pastoral. Uncouth manners and speech could easily become a mask for homely wisdom and rugged honesty that were an implicit indictment of empty elegance and refinement. Thus native humor provided Mark Twain with themes, situations, a style, and above all a point of view hostile to the values ostensibly dominant in American culture. (Sm, S. 4)

Allerdings war Twains Feindschaft gegen die Werte der Oberklasse eher ethisch als politisch motiviert:

> ... his standard of truth had been the spontaneous judgments of a vernacular character revealing the falsity of accepted values. This truth was moral rather than metaphysical; it expressed the intuitive good sense of the common man, which was assumed to be valid because it had not been perverted by upper-class affectations and stereotypes. (Sm, S. 182)

Immer wieder identifizierte Twain den Romantizismus der *Genteel Tradition* mit feudalen Strukturen. Sie behinderten die optimale Entfaltung der kapitalistischen Wirtschaftsform und damit die freie Entfaltung des "common man". In diesem durch feudale Schranken unbehinderten Kapitalismus sah Twain zweifellos die optimale Staatsform:

> The spirit of democracy in *A Connecticut Yankee* is on the whole rather conservative. It might appropriately be called an ideology of republicanism. Morgan never mentions any proposals for creating an economic system different from that of the United States; he is a laissez-faire capitalist not disposed to favor even the mild types of governmental regulation of business advocated by the populists. The novel is a kind of inverse utopia; it implies an endorsement of the political and economic structure of the United States in the 1880's without basic changes. (Sm, S. 150)

Der *Connecticut Yankee* ist ein Schaustück für die fiktive Erprobung von Twains Sozialphilosophie. Ist der Feudalismus überwunden, so kann nur noch eins den republikanischen Kapitalismus gefährden: mangelnde moralische Integrität der Kapitalisten selbst. Denn übermäßiger Geiz oder Neid muß den sich ansonsten vernünftig regelnden Markt in der einen oder anderen Form durcheinanderbringen; beides sind Eigenschaften, die dem "common man" fremd sind. So gewann der Gedanke der moralischen Integrität zentrale Bedeutung für Twain und wurde zur zentralen Kategorie seiner Gesellschaftskritik. Nur so werden Positionen verständlich, die andernfalls als Widersprüche erscheinen müßten: gegen übermäßige Gewinnsucht, aber für ein freies Unternehmertum; gegen Imperialismus (Belgien), aber für die Ausbreitung der westlichen Zivilisation und des westlichen Wirtschaftssystems usw. In allen Fällen war die Trennlinie moralisch und bestand in der Korruption grundsätzlich vernünftiger Prinzipien.

Mit wachsendem historischen und politischen Interesse mußte Twains Sozialphilosophie jedoch in ein immer größeres Dilemma geraten. Twain begann mehr und mehr zu erkennen, daß entgegen den anthropologischen Prämissen seiner Anschauungen, politisch-moralische Korruption nicht die Ausnahme, sondern gleichsam die Regel war. Er stand vor der Schwierigkeit, die politische Realität einschließlich der politischen Aktivität des "common man" zu erklären. Dazu reichte die individual-moralische Argumentation nicht mehr aus:



> Twain's belief in progress, in short, provided a tenuous and shaky counterbalance to the growing weight of his pessimism. What seemed to be an infallible theory was everywhere perverted to darker ends by the empirical evidence and inner agony. (Sa, S. 138)

Wie war es zu erklären, daß die Gesellschaft insgesamt gegen ihr besseres (vernünftiges) Ich verstieß und – wie in Pokeville, Bricksville und dem Wilks-Städtchen – deutliche Zeichen allgemeiner moralischer Korruption zeigte? Wie war es zu erklären, daß der "common man" selbst jene Unmenschlichkeit des Sklavenhalters bewies? Twain konnte sich diese moralische Korruption nur als langfristige Verführung vorstellen. Er fand die Erklärung in einem Determinismus, in dem der unschuldige Einzelne von frühester Kindheit an durch Vererbung und vor allem durch gesellschaftliche Erziehung korrumpiert wurde. "Evil must be, therefore, largely the result of faulty institutions." (Sa, S. 139) Vor allem die Religion verankerte das falsche Bewußtsein als Gewissen und machte es dadurch dem Einzelnen besonders schwer, zu seinem wahren Selbst zu finden: "Training constantly threatens and often annihilates personal identity, the ultimate *me*, especially by implanting in the individual the sense of guilt, or moral sense, or conscience." (Sm, S. 172)

Der Konflikt, in den Huck in Kapitel 31 gerät, ist daher eine Metapher für Twains Sozialphilosophie überhaupt, die an einem charakteristischen Punkt ihrer Entwicklung eingefangen ist.

> Huck must struggle against a false knowledge of right and wrong, and his correct decision is indicative of Twain's faith in the individual's ability to rise above society even when he is unaware that he is so doing. [59]

Diese Szene steht an einem Kreuzweg in Twains Denken: einerseits ist der Gedanke des Determinismus voll realisiert, andererseits ist Twains Glaube an die Fähigkeit zur moralischen Spontaneität des Einzelnen noch in Huck bewahrt, dessen unverbildete Unschuld ja alles gesellschaftliche Training zu transzendieren vermag:

> ... what positive value was left? ... The answer proposed by *Huckleberry Finn* is: innate, natural human goodness, which would flower into brotherhood if it could only be protected against the taint of society. (Sm, S. xxvi)

Dieser Glaube an die – alles gesellschaftliche Übel – transzendierende moralische Integrität Einzelner hat allerdings einen charakteristischen Status. Sie ist an Huck und damit an dessen gesellschaftliche Außenseiterrolle, an seine besonders entwickelte moralische Sensibilität und seine kindliche Unschuld gebunden. "If innocence and innate goodness were to be found at all, therefore, they would be found in the heart of

a very young and very ignorant child." (Sa, S. 144) Dadurch, daß Twain moralische Spontaneität nur noch Huck zubilligen kann, deutet er bereits an, daß sie gesellschaftlich im Grunde nicht realisierbar ist und antizipiert seinen wenig später voll ausbrechenden Pessimismus. "In its hidden implications *Huckleberry Finn* is a profoundly melancholy book that marks the point at which American individualism began to succumb to defeat." [60]

Denn Huck ist sein Entschluß nur deshalb möglich, weil er von geschichtlichem und gesellschaftlichem Einfluß relativ fern ist:

> The only positive value in life is "that one microscopic atom in me that is truly *me*" – in other words, something, anything in man that is not subject to time and history, something, indeed, that time and history destroy. (Sa, S. 140)

Die Fähigkeit zur moralischen Spontaneität muß mit anderen Worten mit zunehmender Vergesellschaftung abnehmen, sie kann im Grunde nur außerhalb der unvermeidlicherweise korrumpierenden Geschichte existieren. Damit ist der ursprüngliche Optimismus Twains, der im unverbildeten "common man" den Garanten fortschrittlicher gesellschaftlicher Praxis sah, in sein Gegenteil umgeschlagen. Denn dadurch, daß Huck von der Gesellschaft getrennt war, war er auch vom "common man" getrennt:

> When Satan says that mankind is "dull and ignorant and trivial and conceited, and ... a shabby, poor, worthless lot all around" he is voicing the author's disillusionment with the glittering promise for man's continuous moral improvement held out by the doctrine of progress. Just as Mark Twain had poured all the capital he could muster into the typesetter, he had invested all his political enthusiasm, his humanitarian emotion, and his hope for the future of his country in the idea that the common man was the prime creative force in history. Hank Morgan's conclusion that the mass of the nation in Arthur's Britain was only "human muck," which was of course a judgment on the mass of the American nation in the 1880's, proclaimed the bankruptcy of the writer's idealisms. (Sm, S. 186)

Twains Sozialkritik, die sich zunächst als Kritik der idealistischen *Genteel Tradition* konstituierte, war selbst von einem idealistischen Standpunkt aus unternommen – von der Konzeption des einen Atoms wahren Menschseins nämlich, das aller gesellschaftlichen Korruption als Alternative entgegengestellt wurde. Die Gewissensbißszene zeigt diesen Idealismus gleichsam im Moment seines Umschlagens in den Pessimismus; zwar ist er in Huck ein letztes Mal bewahrt, doch geschieht das in einer Form, in der gleichzeitig die Unmöglichkeit einer gesellschaftlichen Realisierung bereits eingeschlossen ist. Der moralische Konflikt des Romans, aber auch die Figur Hucks oder die Südstaatenkritik können ohne Kenntnis dieser Zusammenhänge nicht richtig verstanden werden. Nur wer sie davon isoliert, kann auf den Gedanken kommen, in ihnen primär formale Ordnungsmuster zu suchen, wie es Kontextualismus aber auch in modifizierter Form die *American Studies* getan haben. Die formal uneinheitliche, "komplexe" Struktur des Romans ist vielmehr Ausdruck eines notwendig "komplexen" ambivalenten Verhältnisses zur Wirklichkeit. Hinter der Widersprüchlichkeit des Romans steht Twains widersprüchliche Reaktion auf die soziale Erfahrung seiner Zeit. Im Gegensatz etwa von Huck und den Bewohnern der Ufer des Mississippi ist die Sehnsucht nach einem freien, vorindustriell-pastoralen Leben erkennbar; doch in der Beschreibung der Ufergesellschaft wird diese Sehnsucht von einer wachsenden Desillusion eingeholt und verdrängt. In den Stil- und Genrewechseln, aber auch im inhaltlichen Nebeneinander von Abenteuer, Burleske, Mississippiidyll, moralischem Dilemma und Gesellschaftskritik läßt sich Twains Unentschlossenheit erkennen, ob und wie der Realität zu begegnen sei: mit Gelächter oder beißender Kritik, mit Realitätszuwendung oder burlesken Späßen, ernsthaft oder ironisch überspitzt. Das Ende verrät diese Unsicherheit in seinem unvermittelten Übergang von ernsthafter Intention zu zynischer Burleske besonders stark. Im Nebeneinander von *deadpan*-Elementen und realistischer Intention schließlich kann man ein Beispiel für Twains schwankende soziale Identität – zwischen moralischer Integrität des einfachen Mannes und dem Streben nach sozialer Anerkennung durch die Mittelschichten – erkennen. *Huck* zielt auf zwei Arten von Lesern: den "common man", dem sich Twain verbunden fühlte, und die gern und oft kritisierte höhere Mittelklasse, um deren literarische und gesellschaftliche Anerkennung er sich dennoch bemühte:



> Before detailing some of these, it is worth commenting that the pressure to fuse a vernacular verbal style and its methods of narrative with an accepted form of 'literature' – a book-length fiction – characterized all of Mark Twain's mature work. As Justin Kaplan has made clear, Clemens' career contained many unresolved tensions and ambivalences, and none had more consequence for his work than his simultaneous though uneven commitment to two kinds of audience. On the one hand he saw himself as popular spokesman for a vast, nonliterary readership. 'My audience is dumb,' he wrote: 'it has no voice in print.' He claimed 'the Belly and the Members' as his people, not the 'thin top crust of humanity,' and insisted, not without defensiveness, that it was unfair to judge his work by 'the cultivated-class standard.' At the same time that standard appealed to him, and even if his paranoia before it represented social as well als literary anxieties, he did bow toward the established conception of 'literature' held by readers of the *Atlantic Monthly*. '*It* is the only audience that I sit down before in complete serenity,' he confessed. Writing books which resemble novels is one capitulation to

> that audience, while marketing his books through the subscription system kept him in touch with his large 'dumb' audience... Through a fusion of vernacular values with 'literature,' Mark Twain strived to achieve exactly such a universal, classless appeal. [61]

Leo Marx hat versucht, *Huck Finn* als Reaktion auf die Industrialisierung der amerikanischen Gesellschaft zu beschreiben, obwohl diese explizit in *Huck* kaum hervortritt. Diesem Versuch liegt die richtige Überlegung zugrunde, daß sich der gesellschaftliche Zusammenhang, in dem auch *Huck* steht, nicht in expliziter Thematisierung auswirken muß. Sein Versuch wird allerdings dadurch entwertet, daß er sich diese Reaktion aufgrund eines bestimmten ästhetischen Vorverständnisses gleichzeitig als dualistisches Ordnungsprinzip des Romans denken muß. [62] Dagegen wird in einem Buch wie Taylors *The Economic Novel in America*, in dem es ebenfalls um die literarische Reaktion auf die Industrialisierung geht, nur Interesse an Romanen gezeigt, die als explizite und ausführliche thematische Reaktionen erscheinen. So wird beispielsweise *The Gilded Age* ausführlich behandelt, aber nicht *Huck Finn*. Unbestreitbar ist aber, daß *Huck* in der Folgezeit einen tieferen Eindruck auf das amerikanische Bewußtsein hinterlassen hat als *The Gilded Age*. Wie die Rezeption erweist, liegt das an der humoristischen und realistischen Erlebnisfülle des Romans, vor allem aber an der Figur Hucks. Mit der Hinwendung zum Mississippi wächst Huck immer offensichtlicher in die Rolle des sozial "unschuldigen", von allen zivilisatorischen Bedingungen freien Helden. Damit wird er zur Inkarnation eines demokratischen Individualismus, in dessen Unschuld sich vor allem die amerikanische Mittelklasse in zunehmendem Maße wiedererkannt hat. Dieses weithin akzeptierte Selbstbild macht ihn "typisch amerikanisch" und zweifellos zu einem relevanteren Zeugnis der Reaktion auf die Industrialisierung als *The Gilded Age*.

Signifikant ist dabei einmal, daß mit diesem Selbstbild eine vor-industrielle, von zivilisatorischen Zwängen noch freie Welt wiedergewonnen werden soll. Viel wichtiger für den Stellenwert *Hucks* ist aber darüber hinaus, wie Twains Reaktion auf die soziale Erfahrung auch in die fiktionale Konstruktion eines freieren Lebens einbricht und zu zahlreichen "Brüchen", zu unvermitteltem Wechsel der Erzählebenen und Themen führt. Gerade in dieser formalen Komplexität hat sich also die Geschichte in *Huck* niedergeschlagen. Gerade in der spezifischen Art und Weise, in der Twain die Darstellung eines noch "vernünftigen" Individualismus mißlang, ist er ein Lehrstück für das Bewußtsein der amerikanischen Mittel- und Unterschichten, das nach wie vor von analogem idealistischen Individualismus beherrscht scheint. In Mark Twain kann sich dieses Bewußtsein selbst erkennen, können wir es erkennen.



Durch Mark Twain kann diesem vorherrschenden Bewußtsein die Konsequenz seiner Sozialphilosophie vorgeführt werden, denn durch Mark Twains Romane können wir diese Konsequenzen besonders deutlich nachvollziehen. Darin liegt seine Bedeutung und die Bedeutung seiner in diesem Sinne "konsequentesten" Romane *Huck Finn* und *A Connecticut Yankee*.

Eine solche Sicht braucht Hucks Uneinheitlichkeit nicht zu verdrängen. Für sie ist sie ein faszinierendes ästhetisches Dokument für die symbolische Konfrontation der besten Werte der amerikanischen Tradition mit der Entwicklung der sozialen Realität. Daß diese Komplexität in der Rezeption *Hucks* in zunehmendem Maße verdrängt worden ist, zeigt an, daß man *Huck* immer häufiger dazu benutzt hat, sich über den eigenen problematischen Idealismus zu täuschen. Diese Deutung (und damit Täuschung) zu revidieren ist das "Interesse" der hier vorgelegten Interpretation und der folgenden kritischen Analyse der literarkritischen Rezeptionsgeschichte *Hucks*.

# 3. Impressionismus: Erlebniswerte in 'Huck Finn'

B– Walter Besant, "My Favorite Novelist and His Best Book," *Munsey's*, 17 (1898), 659–664.
E– John Erskine, *Delight of Great Books*, Indianapolis, 1928; zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 297–304.
H– W. D. Howells, "Mark Twain: An Inquiry," *North American Review*, 172.2 (1901), 306–321.
L– Andrew Lang, "The Art of Mark Twain," *Illustrated News of the World*, 98 (Feb. 14, 1891); zit. nach *Bradley/Beatty/Long*, S. 279–283.
Ma– Brander Matthews, "*The Adventures of Huckleberry Finn*," *Saturday Review* (London), 109 (1885), 153–154; zit. nach *Bradley/Beatty/Long*, S. 275–279.
P– W. L. Phelps, "Mark Twain," *North American Review*, 185 (1907), 540–548.
Pa– Albert B. Paine, *Mark Twain: A Biography*, New York, 1912, 4 vols.
W– Edward Wagenknecht, *Mark Twain: The Man and His Work*, New Haven, 1935.

## *3.1 Die frühe 'Huck Finn'-Kritik: kurzer historischer Überblick*

"For the most part, the reviewers either attacked *Huckleberry Finn* or ignored it", schreibt Kenneth Lynn über die Aufnahme *Huck Finns* nach seiner Veröffentlichung (1884 in England und Kanada und 1885 in den U.S.A.) [1] Sogar unter Twains Büchern galt der Roman – im Gegensatz etwa zu *The Prince and the Pauper* – als inferior. [2] Twain selbst wurde in der Regel als ein zuweilen etwas vulgärer Humorist irgendwo zwischen trivialer und hoher Literatur angesiedelt. *Hucks* Schicksal war es daher zunächst, als eines der schlechteren Werke eines minderen Schriftstellers zu gelten. Diese Meinung und die ihm zugrunde liegenden Maßstäbe spiegeln sich in ersten negativen Rezensionen. "Mark Twain has not dared to be quite as funny as he could in his 'Adventure (sic) of Huckleberry Finn.'" [3] Deutlicher noch nennt Robert Bridges den angelegten Maßstab beim Namen: "Mark Twain is a humorist or nothing." [4] Diese Voraussetzung einmal gemacht,



kann die Rezension nur noch zur "search expedition for the humorous qualities of this book" werden.

Es kann nicht überraschen, daß diese Suche sehr schnell Aspekte zutage fördert, die das verliehene Etikett sprengen. In einem ironischen Negativkatalog führt Bridges Szenen an, die in ihrem Realismus oder ihrer burlesken Komik über 'das Humoristische', wie er es versteht, hinausgehen, darunter Paps *delirium tremens*, Hucks Flucht aus der Hütte, in der ihn sein Vater gefangen hält, und die Episode um das 'Royal Nonesuch'. Während er den etwas delikaten und für die allgemeine Aufnahme des Buches nachteiligen Tatbestand, daß *Huck* nach herrschenden gesellschaftlichen Konventionen nicht ganz stubenrein war, mit feiner Ironie übermittelt, war diese ironische Distanz nicht allen Lesern zugänglich:

> The Concord (Mass.) Public Library committee has decided to exclude Mark Twain's latest book from the library. One member of the committee says that, while he does not wish to call it immoral, he thinks it contains but little humor, and that of a very coarse type. He regards it as the veriest trash. The librarian and the other members of the committee entertain similar views, characterizing it as rough, coarse and inelegant, dealing with a series of experiences not elevating, the whole book being more suited to the slums than to intelligent, respectable people. [5]

An diesem Verdikt ist nicht allein das Selbstverständnis der Akteure interessant (more suited to the slums than to intelligent, respectable people), sondern mehr noch die Erwartung, mit der intelligente, respektable Leser offensichtlich an Literatur herantraten. Der Unterschied zwischen den Slums und ihnen ist in den Verdikten 'rough, coarse, inelegant, not elevating' festgemacht. [6] Lehrbuchmäßig präsentiert sich eines der Prinzipien *genteeler* Literaturbetrachtung: "Literature must not contain anything derogatory, implicitly or explicitly, to religious ideals and moral standards." [7]

In England dagegen hatte sich *Huck* weitaus leichter durchgesetzt. In auffälligem Kontrast zur Bostoner Hysterie drückt ein anonymer Rezensent des *Punch* seinem Neffen das Buch in die Hand und beschreibt dessen Vergnügen bei der Lektüre. [8] Andrew Lang macht sich ironische Gedanken ("I have been educated till I nearly dropped"), ob seine Begeisterung für *Huck Finn* vielleicht ein Indiz für beginnende kulturelle Degeneration sein mag: "... and, what is perhaps worse, I find myself delighting in a great many things which are under the ban of Culture." [9] Der spätviktorianische *armchair*-Kritiker war immer noch souverän genug, den offiziellen Geschmack da zu revidieren, wo sein Leseerlebnis ihm ein gutes Buch signalisierte. Zur gleichen Zeit hat-

ten sympathisierende amerikanische Kritiker weder die Autorität einer festetablierten kritischen Tradition noch das unerschütterliche Selbstbewußtsein des gebildeten Gentlemans, um den allgemeinen kulturellen Bann des Buches aufzuheben:

> The reason for this lack of appreciation by the cognoscenti was that criticism of American literature was embryonic in those days and everything too strongly American was frowned upon and considered vulgar. [10]

Wie die ersten negativen Rezensionen *Hucks* zeigen, stand vor allem das Vorurteil, Twain sei nichts als ein Spaßmacher, der Wahrnahme anderer literarischer Qualitäten im Wege. Asselineau beschreibt, wie sich daraus die Aufgabe für seine Apologeten stellte, zunächst das Twain-Bild insgesamt zu korrigieren, bevor man mehr Wertschätzung für einzelne Werke erwarten konnte. Matthews – in einer amerikanischen Essaysammlung –, Howells und Phelps [11] versuchten daher, Vorzüge verschiedenster Werke zum Nachweis literarischer Meisterschaft zu addieren. Solches Vorgehen war wohl keineswegs wohlüberlegte Strategie, um Twains bessere Werke kulturfähig zu machen. Dazu war die Unsicherheit darüber, was denn eigentlich Twains bessere Werke waren, noch zu groß. Am meisten beeindruckt war man immer noch von seiner außergewöhnlichen und vielseitigen Persönlichkeit, die seine Werke zu überschatten schien. Keines seiner Bücher schien all die Qualitäten zu vereinen, die seine Bewunderer in der Person Twains selbst fanden. Er war das eigentliche 'Kunstwerk' und seine Werke waren direktes Abbild seiner Persönlichkeit: "... he was not only human, but superhuman; not only a man, but superman." [12]

Der Kunstwerkbegriff solcher Idealisierung ist der des Monumentes:

> And indeed any criticism of this the greatest of Mark Twain's tales of modern life would be as the mere scratching of the granite of an imperishable structure. *Huck Finn* is a monument that no puny pecking will destroy. It is built of indestructable blocks of human nature. [13]

In diesem Kommentar, der nur noch Bewunderung zulassen will, spiegelt sich die zunehmende Verehrung, die Twain genoß. Sie rührt keineswegs unmittelbar daher, daß der Wert seiner Bücher immer klarer hervortrat. Vielmehr war sie das Resultat der Legende, die sich um die Person zu ranken begann, und die wiederum gesellschaftliche Hintergründe hatte. Twains offizielle Geringschätzung bis etwa 1900 hatte im wesentlichen auf seiner vermeintlichen Vulgarität und Unkultiviertheit beruht. Als Mittelwestler fehlte ihm das *refinement* der *Genteel Tradition*. Doch um 1900 wurde das auf Europa fixierte Kulturideal dieser Bildungsaristokratie New Englands, das in ständigen Selbstvorwürfen



über den Provinzialismus der eigenen Kultur resultierte, zunehmend obsolet. Mit wachsendem politischen Nationalismus wuchs auch der Bedarf an kultureller Identität:

> The reason for this extraordinary enthusiasm [for Paine's bad biography] is to be found in an anonymous review contributed to the *Nation*: "This is not the biography of an author; it is the prose Odyssey of the American people; and it will continue to be read when half of Mark Twain's writing are forgotten." The book was popular because it flattered the patriotism of the public. It glorified not only Mark Twain, but the American character, of which he was supposed to be the supreme incarnation, being, in Paine's own words, "the foremost American-born author – the man most characteristically American in every thought and word and action of his life." [14]

Wenn sich auch die *Huck Finn*-Kritik in der Folgezeit differenzierte, so blieb doch die Fixierung auf die Person Twains bis in die vierziger Jahre dominant – nicht zuletzt durch den Versuch von Van Wyck Brooks, das zuweilen tatsächlich blind apotheotische Mark Twain-Bild umzustürzen. [15] Seine These, Twains gewaltiges dichterisches Potential sei durch den "Puritanismus" der amerikanischen Gesellschaft unterdrückt und "vulgarisiert" worden, entfachte eine lang anhaltende Debatte, die für die Geschichte der amerikanischen Literaturkritik und die Entwicklung des Mark Twain-Bildes hochinteressant ist, für die Analyse der Interpretationen *Huck Finns* dagegen nur von sehr geringem Interesse sein kann. Denn Brooks' ganze Aufmerksamkeit gilt auch in *Huck Finn* der Person Twains. Statt biographischer Literaturkritik spricht man in seinem Fall wohl besser von dem Versuch einer psychoanalytisch orientierten Biographie, die in den Werken Twains gelegentlich Hinweise auf Twain selbst findet:

> Brooks relates his analysis to Twain's writing in only a limited way, sometimes by the association of themes with the author's attitudes but more often by an identification of the author with his characters. To support his thesis he frequently establishes a direct relationship between author and character. [16]

Die Methode ist die der direkten Identifikation von Mann und Werk: "The conflict in 'Huckleberry Finn' is simply the conflict of Mark Twain's own childhood." [17]

Die einzige ernsthafte Alternative zu diesen Mängeln der frühen Kritik bot sich, was *Huck Finn* angeht, in professioneller Gelehrsamkeit. O. Moore [18] veröffentlichte 1922 die erste wirklich informative Arbeit über den Roman, in der er nachweist, daß Twain die burlesken Teile des Buches am Vorbild *Don Quixotes* bis zur Übernahme von bestimmten Redewendungen orientiert hat. K. Buxbaum untersuchte

1927 Twains Anspruch, peinlich genau sechs verschiedene Dialekte in *Huck Finn* wiedergegeben zu haben und verwarf ihn. "Perhaps he is nowhere more the amateur than in his observations of language phenomena." [19] Solche Untersuchungen von Teilaspekten versuchen weder umfassend zu interpretieren, noch zu werten und stehen aufgrund des Selbstverständnisses des amerikanischen *Criticism* abseits. Ihre Wirkung war deshalb gering, was um so bedauerlicher ist, weil sie zumindest ansatzweise Material zu einer kritischen Diskussion der damaligen Twain-Idealisierung bereitstellten. Gewiß hätte damit eine substantiellere Kritik geführt werden können als Brooks weithin blinde Bilderstürmerei. Moore war sich dieser Tatsache durchaus bewußt, wenn er schreibt:

> It will therefore come as a rude shock to many readers who have habitually fled to Mark Twain as a refuge from Europeanism to know that their favorite drew much of his inspiration for his most American books from European models; that he was in earnest when he declared, in a heated controversy, that "there is not a single human characteristic which can be safely labeled as 'American.' [20]

Indem er das Handlungsschema aus *Don Quixote* aufdeckte, dem Tom und Huck zuweilen fast *verbatim* folgen, lieferte er auch Material gegen die naiven autobiographischen Interpretationen, die z. B. Tom Sawyer als direkte Projektion des jungen Sam Clemens betrachteten. Doch auf dem angelsächsischen Abstellgleis des "trockenen" *historical scholarship* blieb das unbeachtet.

Für die Geschichte der amerikanischen Literaturkritik ist die frühe *Huck Finn*-Kritik von begrenztem Interesse. An relevanten inhaltlichen Auseinandersetzungen nimmt sie nur peripher teil. Dennoch hat sie für uns einen gewissen Wert – und zwar in bezug auf das ästhetische Vorverständnis und methodologische Selbstverständnis, das sich in ihren Rezensionen und Interpretationen auswirkt und das sie mit der Kritik ihrer Zeit teilt. [21] Ihnen gilt im Fortgang des Kapitels unsere Aufmerksamkeit.

### 3.2 *Wertkategorien der frühen 'Huck Finn'-Kritik*

Die "frühe" *Huck Finn*-Kritik von 1885 bis etwa 1930 scheint heute kaum mehr als historisches Interesse zu besitzen. Wer heute eine Interpretation *Hucks* liefern will, wird kaum etwas mit ihr anfangen können. Die ohnehin oft akzidentellen und unsystematischen Plaudereien wirken unspezifisch und scheinen meist mehr über ihren Verfasser als über den Roman auszusagen. Auf die erste Schwierigkeit, die sich daraus für eine Analyse ergibt, stößt man, wenn man eine einzelne Interpretation als Paradigma für diese Kritik auswählen will. Welche von ihnen kann man als repräsentativ bezeichnen? Nach welchen Kriterien kann man sie ordnen? Bewährte Ordnungskriterien wie etwa die gewählte Methode oder der Sinn, der im Text nachgewiesen werden soll, sind in diesem Fall ohne Wert. Die frühen *Huck Finn*-Kritiker sind am Sinn des Buches nicht interessiert. Keiner von ihnen versucht, den Roman zu "entschlüsseln" oder gar auf einen Sinnenner zu bringen.



Gleiches gilt für die Methode. Zwar sind viele der frühen Kommentare zu *Huck Finn* im biographischen Zusammenhang gemacht, doch in der für Brooks aufgezeigten Weise: nicht biographisches Material wird zur Deutung des Textes benutzt, sondern lediglich die Biographie auch auf Twains Bücher ausgedehnt. Eine "biographische" Methode daraus ableiten zu wollen, wäre unangemessen. Denn innerhalb der so erweiterten Biographie werden Twains Werke methodisch gesehen nicht anders interpretiert als in nicht-biographischen Rezensionen und Artikeln dieser Zeit auch. Von der frühen Kritik gilt daher, was Weimann seiner Analyse der romantischen Shakespearekritik vorausschickt:

> Die Vertreter dieser Tradition besitzen keine einheitliche Methode; ... Dennoch fügen sich – in ihrer Gesamtheit – die einzelnen ... Urteile zu einem charakteristischen System kritischer Werte ... [22]

Das ist der Grund, warum im folgenden nicht – wie in späteren Kapiteln – von der Analyse einzelner Kritiker ausgegangen wird, sondern die Wertungen mehrerer Kritiker summiert werden. Erst nach dieser Zusammenstellung soll dann gezeigt werden, in welcher Weise einzelne Kritiker an diesem Modell partizipieren.

Hier sind einige charakteristische Aussagen über *Huck Finn* aus dem Zeitraum zwischen 1885 und 1935:

> 1. The killing of Boggs by Col. Sherburn is told with equal sobriety and truth; and the later scene in which Col. Sherburn cows and lashes the mob which has set out to lynch him is one of the most vigorous bits of writing Mark Twain has done. (Ma, S. 276)
> 2. The casual characters met on the way are masterly: the woman who detects Huck in a girl's dress; the fighting families of Shepherdson and Grangerford; the homicidal Colonel Sherburn, who cruelly shoots old Boggs, and superbly quells the mob of would-be lynchers; the various old aunts and uncles; the negro Jim; the two wandering impostors; the hateful father of Huck himself. Then Huck's compliment to Miss Mary Jane, whom he thought of afterwards "a many and a many million times," how excellent it is! (L, S. 282 f.)
> 3. If one wishes to know what life on the Mississippi really was, to know and understand the peculiar social conditions of that highly exciting time, one has merely to read through this powerful narrative, and a definite, coherent, vivid impression remains. (P, S. 547)

> 4. Take the story as a whole, it is a succession of startling and unique pictures. The cabin in the swamp which Huck and his father used together in their weird, ghastly relationship; the night adventure with Jim on the wrecked steamboat; Huck's night among the towheads; the Grangerford-Shepherdson battle; the killing of Boggs – to name a few of the many vivid presentations – these are of no time or literary fashion and will never lose their flavor nor their freshness so long as humanity itself does not change. (Pa, S. 794 f.)
>
> 5. ... starts uncertainly, achieves magnificence in the great days on the river, the feud, the killing of Boggs, and kindred episodes, then "dies" slowly, in the tiresome, long-drawn-out account of the "rescue" of Nigger Jim. (W, S. 60)

Die Mängel solch kritischer Äußerungen sind bereits hinreichend analysiert worden. Bekannte Argumente gegen subjektivistische und impressionistische Kritik finden in ihnen Bestätigung: man begnügt sich weithin mit Auf- bzw. Nacherzählung. Beides dient lediglich zur Identifikation von Szenen des Romans ("and the later scene in which Col. Sherburn cows and lashes the mob, ..." Ma). Der einzige Kommentar zu der Szene, der über ihre Identifikation hinaus gemacht wird – daß sie nämlich "vigorous" ist – trägt nichts zu ihrer Erklärung bei. Der Informations- bzw. Explikationswert solcher Äußerungen ist gering. Wir erfahren weder etwas über Boggs, noch über die Stellung dieser Szene innerhalb des Romanganzen. Statt dessen wird uns naiv mitgeteilt, wie die Szene auf den Kritiker gewirkt hat: Matthews findet die Sherburn-Episode "vigorous", Lang findet sie "superb", Paine "vivid", Wagenknecht "magnificent" usw. Der Kritiker analysiert nicht den Text, sondern schildert ein Leseerlebnis. Die Schilderung ist ichbezogen und gefühlsbetont. Konsultationswert hat sie daher kaum. Alles was der Kritiker getan hat, ist, Szenen zu identifizieren, die ihm selbst gefallen haben. Wirkungs- und Empfindungsreporte stehen anstelle einer Interpretation und funktionieren – in Verbindung mit Zitaten – als Interpretationsersatz. Typisch ist Langs Bemerkung über Hucks Kompliment. Statt dessen Stellenwert zu erklären, ruft er zunächst emphatisch aus: "How excellent it is." Anstatt nun wenigstens aufzuzeigen, was so hervorragend ist, wird darauf das Kompliment noch einmal zitiert. Die Evidenz bleibt rein ostentativ: anstelle einer Begründung wird noch einmal auf die Stelle selbst verwiesen. Alles weitere wird dem Leser überlassen.

Fowler und Mercer kommentieren solche Mängel folgendermaßen:

> If the critic does no more than record his thrills, his "criticism" is just pages from his emotional autobiography: an essentially disreputable and uninteresting use of the public work of art. The second side to impressionism is the refusal to analyse, to say *why* in terms of one's perception of the verbal organization of texts one makes the statements and judgments one does. [23]



Es ist klar, daß rein ostentative Evidenz werkunspezifisch bleiben muß. Ein 'how excellent' oder 'how vigorous' ließe sich anderen Textstellen ebenso legitim zuordnen. Die Diskussion solcher Evidenz muß als müßig erscheinen, weil sie sich zur Legitimation allein auf die subjektiv-affektive Reaktion des Kritikers bezieht:

> The report of some readers, on the other hand, that a poem or story induces in them vivid images, intense feelings, or heightened consciousness, is neither anything which can be refuted nor anything which it is possible for the objective critic to take into account. [24]

Da einem Urteil wie "vigorous" nichts näheres hinzugefügt ist, ist ihm auch nichts anderes entgegenzusetzen als ein abweichendes Geschmacksurteil.

Auffällig ist schließlich auch, wie jeder Versuch, den Roman insgesamt ins Auge zu fassen, sofort zu seiner Aufsplitterung in einzelne Szenen führt – etwa bei Paine: "Take the story as a whole, it is a succession of startling and unique pictures." Das Werk wird in besonders eindrucksvolle, lebendige oder aufregende Szenen aufgelöst. Diese stehen für das ganze Buch, bleiben aber sinnmäßig unverbunden. Der Text verliert auf diese Weise seine Kausalität und schrumpft auf Eindrücke zusammen. Der Vorwurf des Subjektivismus, heute immer wieder der viktorianischen und impressionistischen Kritik gemacht, scheint mehr als berechtigt: Statt etwa Sherburns Rede zu interpretieren (die ja schließlich im Text eine gewisse Ausnahmestellung einnimmt, weil sie Twains Alterszynismus antizipiert), sagt uns Matthews nichts anderes über sie, als daß er sie "vigorous" findet. Statt an ihrem Sinn, ist er allein an ihrer Wirkung, statt an Interpretation, allein an Bewertung interessiert. Dem entspricht die Häufigkeit von Wertungen in den eingangs gegebenen Zitaten; jede Stelle des Buches, die erwähnt ist, wird auch sogleich mit einem Wertattribut versehen.

Wie sind solche Unzulänglichkeiten zu erklären? Das Stichwort "Wertung statt Interpretation" könnte irrtümlich den Eindruck erwecken, als ob der Mangel der frühen *Huck Finn*-Kritik darin bestehe, zuviel oder überhaupt zu werten; daß also gleichsam gegen die Regeln positivistischer Wissenschaftstheorie verstoßen werde, wie sie in Ästhetik und Literaturtheorie bei Frye, Munro und anderen formuliert sind:

> As aesthetics becomes more scientific, it tends to make a clearer distinction between description and evaluation ... Accordingly, in aesthetics, the trend toward science involves an effort to eliminate evaluation and personal preference from certain phases of inquiry; to make them as purely descriptive, neutral, and objective as possible. [25]

Weder soll hier jedoch vom Postulat einer möglichst wertfreien Deskription ausgegangen werden, noch soll ein direkter kausaler Zusammenhang zwischen der Wertungshäufigkeit und den beobachteten Mängeln behauptet werden. In diesem Punkt sind die Erklärungsversuche eines großen Teils der Impressionismuskritik unzureichend. Unzulänglichkeiten werden gleichsam als unnötige Schnitzer begriffen, die sich mit etwas mehr Sorgfalt (und etwas weniger Wertung) hätten vermeiden lassen können.

Auch daß die amerikanische Kritik damals noch embryonal und daher methodisch zurückgeblieben war, bietet keine zufriedenstellende Erklärung. Denn in England, wo sie gewiß nicht embryonal war, sondern sich auf eine lange Tradition stützen konnte, zeigt sie die gleichen Charakteristika – nicht zuletzt auch bei wohlbekannten englischen *Huck Finn*-Kritikern. Gewiß war die damalige amerikanische Kritik im Entstehen begriffen, aber ihre Embryonalität spiegelt sich eher inhaltlich in der Diskussion von Themen wie Provinzialismus und Kolonialismus als methodisch, wo sie in allgemeinen ästhetischen Voraussetzungen der Zeit wurzelt. Das gilt schließlich auch für den Unterschied zwischen Rezension, die notwendigerweise oberflächlich sein muß und viel wertet, und ausführlicherer Interpretation. Auch in dieser Hinsicht zeigt unsere Untersuchung keinen signifikanten Unterschied. Von unseren fünf Beispielen sind nur zwei Rezensionen entnommen. Dennoch dürfte es schwerfallen, diese beiden zu identifizieren, denn die Kritik dieser Zeit war generell an den Leser gerichtet und daher auch in längeren Interpretationen zumeist feuilletonistisch.

Theorien wie diese oder andere von fehlendem geistigen Potential, Talent usw. implizieren, daß der damaligen Kritik ihr Subjektivismus gleichsam unterlaufen sei – als hätte sich der damalige Kritiker zwischen "strengem" und "impressionistischem" Vorgehen entscheiden können. Da aber nicht davon auszugehen ist, daß es den Kritikern jener Zeit an Intelligenz mangelte, ist es wahrscheinlicher, daß sie die von uns kritisierten Mängel aufgrund ganz anderer Erkenntnisinteressen gar nicht als Mängel begriffen. Wenn ihnen strengere Methodik nicht in den Sinn kam, dann offensichtlich, weil das, was sie taten, ihren Bedürfnissen und Interessen entsprach. Statt ihnen also Fehler nachzuweisen, denen sie aufgrund anderer Voraussetzungen gar nicht begegnen konnten und wollten, erscheint es sinnvoller, diese Voraussetzungen herauszuarbeiten. Es gilt, die Unzulänglichkeiten der frühen *Huck Finn*-Kritik nicht als unnötige, sondern gerade von bestimmten Prämissen her als notwendige zu begreifen. Daß Wertung dominiert, ist eine für sich genommen noch wenig aussagekräftige Beobachtung, die durch die inhaltliche Analyse der dominierenden Wertungen konkretisiert werden muß.



Dabei fällt auf, daß in der frühen *Huck Finn*-Kritik ästhetische Werte vom Lesererlebnis her definiert werden. Das zeigt ein Blick auf den Sinnzusammenhang, in dem sie immer wieder auftauchen: Formeln wie "thrillingly dramatic, dramatic power, incisive humor, wholesome humor, admirably proportioned" finden sich allenthalben. In den Beifügungen wird den ästhetischen Kategorien die affektive Funktion zugewiesen, die ihren Wert für den Leser ausmacht. Das erklärt, warum es dieser Kritik nicht notwendig erscheinen mag, ästhetische Begriffe wie Schönheit zu definieren oder auch nur näher auszuführen, worin das Schöne im konkreten Einzelfall bestehen soll. Ein ästhetischer Wert wie Schönheit ist durch das Erlebnis definiert, das er im Leser hervorruft.

Auch hinter dem Bezug auf kognitive Werte wie beispielsweise dem oft benutzten 'instructive' läßt sich als konstituierendes Interesse der Gedanke des Leseerlebnisses entdecken. Auffällig ist hier, daß die frühen *Huck Finn*-Kritiker durchweg mehr Betonung auf den formalen Aspekt der Instruktion legen – auf die Art, wie sie in *Huck Finn* erfolgt – als auf die inhaltliche Seite. Diese wird zumeist in allgemeinen unverbindlichen Formeln abgehandelt: "we learn about the South" etc. Ob die Darstellung des Südens historisch wahr ist, von welchem politischen Standpunkt sie unternommen ist usw. bleibt unbedacht. Man gibt sich mit einem Eindruck zufrieden. Mehr Raum ist dagegen der Reflexion der Instruktionsweise gegeben. Gerade der oft fast kommentarlosen Erzählweise Hucks mißt man besondere Instruktionsfähigkeit zu, weil sie die auktoriale Bevormundung des Lesers aufhebt. Dadurch ist der Roman besonders gut geeignet, die Erwartungen zu erfüllen, mit denen man an Literatur herantritt:

> Of a novel I ask but one thing. "Seize me," I say – "seize me and hold me with a grip of steel. Make me deaf and blind to all the world so long as I read in thine enchanted pages. Carry me whither thou wilt ... let me forget that the earth is full of oppression and wickedness. Only seize me and hold me tight – immovable, rapt, hypnotized; deaf and blind to all the world." (B, 659)

"Carry me whither you will ... let me forget that the earth is full of oppression and wickedness," in diesem Paradox konkretisiert sich auch die Funktion der kommentarlosen Instruktion. Gute Literatur ist unter anderem dadurch definiert, daß sie dem Leser unzählige Anregungen vermittelt. Sie soll ihn in unbekannte Bereiche, ja überallhin bringen – wenn nur diese unbekannten Bereiche nicht die unerfreulichen Aspekte der Wirklichkeit selbst sind. Wenn über die Südstaatenwirklichkeit berichtet wird, so muß sich die Darstellung doch zu einem insgesamt packenden und erregenden Leseerlebnis fügen, in dem diese

Wirklichkeit als Wirklichkeit vergessen werden kann und als intensives Erlebnis wieder auftaucht. Literatur soll, mit anderen Worten, die Wirklichkeit ästhetisieren und damit in einer stillen Stunde in der Bibliothek erlebbar machen. Der Leser läßt sich gern belehren, anregen und Eindrücke vermitteln, solange sie Teil eines insgesamt angenehmen, ästhetisch bewegenden Leseerlebnisses bleiben. In diesem Zusammenhang wird der besondere Stellenwert der kommentarlosen Instruktion verständlich, überläßt sie doch dem Leser die Möglichkeit, seine Lektüre nach seinen eigenen Erwartungen und Wünschen zu koordinieren. Da sich ihm nichts aufdrängt und keine Intention auktorial fixiert ist, bleibt es seinen Bedürfnissen überlassen, "Anregungen" aufzugreifen oder nicht. Der Leser behält die Kontrolle über sein Leseerlebnis.

Das Leseerlebnis bleibt primär, ihm haben sich Erkenntnis- und Instruktionsleistungen des Werkes unterzuordnen. Andernfalls verfällt das Werk zum sachfremden Pamphlet; als solches jedoch ist es nicht mehr erlebbar: "But *Uncle Tom's Cabin* remains a discussion of slavery as an issue in justice; the problem colors every sentence in the book." (E, S. 302) Die unbewußt ideologische Funktion, die dieses Konzept haben kann, wird deutlich, wenn Erskine über das reflektiert, was er in *Huck Finn* zum gleichen Thema findet:

> Mark Twain ... shows us the African in Jim, the ignorance which to the casual white seems absurd, but which really is connected with powers the white does not share. Altogether he is a wonderful creation, the more remarkable for the matter-of-fact way in which he is presented, without emphasis or exaggeration. (E, S. 303)

Rechtlich gesehen mag es anders sein (s. *Uncle Tom's Cabin*), literarisch gesehen ist Jim eine wunderbare Schöpfung, d. h. ästhetisch erlebbar.

Schließlich bleibt auch bei realistischen Werten der Erlebniswert entscheidend. Der Wirklichkeitsbegriff der frühen *Huck Finn*-Kritik ist allgemein: "He has done something which many popular novelists have signally failed to accomplish – he has created real characters." (P, 545) Um Tom Sawyer – den Phelps zusammen mit Huck Finn hier meint – als wirklich ausgeben zu können, muß wirklich als im allgemeinsten Sinne lebenswahr definiert werden. Dann gewinnen Toms Streiche, vergleicht man sie mit damaligen idealisierten Helden der konventionellen Jugendliteratur, Realität. Tom ist auf jeden Fall glaubwürdiger als viele brave literarische Stereotypen dieser Zeit. Um diesen Kontrast zur lebensfernen Idealisierung geht es. Als Gegenbegriff gewinnt realistisch seinen Sinn aus der Negation der *Genteel Tradition* und bleibt inhaltlich entsprechend weit gefaßt. Befragt man daher die frühe *Huck Finn*-Kritik auf die Wirklichkeit, die in *Huck* abgebildet ist, so stößt man vor allem auf Jungenstreiche, Betrug und Gaunereien, menschliche Dummheit, kurz die allgemeinmenschlichen Schwächen von Twains Charakteren. Indem sie fluchen, mundartlich sprechen, menschliche Schwächen zeigen, sind sie alle gleich wirklich – jedenfalls in der Negation lebensfremder, idealisierter Romanfiguren. Die Charaktere der *Genteel Tradition* waren zu hölzern geworden, um noch erlebbar zu sein. Sie waren dem Erfahrungsbereich des Lesers fremd, der an *Hucks* Realismus endlich wieder erlebbare, weil "lebens-wahrere" Wirklichkeitsausschnitte pries.



### *3.3 Einige Beispiele früher 'Huck Finn'-Kritik*

Die zahlreichen Wertungen und Wertkategorien der frühen *Huck Finn*-Kritik stehen letztlich für verschiedene Aspekte des Leseerlebnisses und führen immer wieder auf den Erlebniswert als das zentrale Interesse zurück. Wie wirkt sich diese Prämisse nun konkret in der Textwahrnehmung dieser Kritik aus?

Besant läßt Romane vorher gern für sich abschmecken: "I like to have it 'tasted' for me first" (B, 659) Geschmackskriterium ist dabei die Erlebnisträchtigkeit des Romans: "Then, if a story possesses the gift of grip, I am ready to forgive all other sins." (B, 659) Wie physisch – d. h. unmittelbar auf das Leserempfinden bezogen – gedacht wird, zeigt sich besonders bei unangenehmen Leseerlebnissen, zu deren Beschreibung Ausdrücke unmittelbaren körperlichen Unbehagens verwandt werden:

> Many novels I try to read, only to lay them down. A few such I have had to read on occasions – they were rare – when an editor has asked me to review a novel. To me it is more painful than words can tell to read such a book; it is more irksome than any convict's task to write a review of such a book. (B, 659)

In Besants Dramatisierung wird es fast zur moralischen Pflicht, den Kritiker keine Strafarbeit verrichten zu lassen (More irksome than any convict's task). Wenn er schreibt, soll er über gute Bücher schreiben – Bücher, die ihm angenehme Stunden bereitet haben:

> I love the novel of adventure; I find the *Three Musketeers* as delightful now as when I sat in a corner, breathless, panting, and followed, all a lifelong holiday, the fortunes of the Immortal Three who were Four. (B, 659)

Literatur zerfällt in zwei Kategorien, gute und schlechte, "novels and shams". Als gute Literatur wird sie durch die Fähigkeit konstituiert, Erlebnisse im Leser hervorzurufen. Das macht sie zum Kunstwerk und damit zum Objekt des Kritikers Besant. Sein Wertkriterium – "I love

every novel because it is a novel – except those which are not novels, but only shams." (B, 659) – ergibt umgekehrt gelesen auch das Kriterium, durch den ein Text für ihn zu Literatur wird: Everything is a novel that I love. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein bestimmtes kritisches Vorgehen: Das Werk wird analysiert, indem das Erlebnis, das es im Leser Besant hervorruft, geschildert wird. Das Ordnungsprinzip ist daher die Ordnung der Besantschen Leseeindrücke. Diese Eindrücke sind im Text an Szenen oder 'glimpses' fixiert, die bestimmten Erlebniswerten zugeordnet werden: diese ist komisch, jene poetisch, eine dritte tragisch. Nicht selten entfalten solche Abstrakta eigene Assoziationskraft, denen er dann seinem Selbstverständnis nach völlig legitim folgt. Denn der Wert eines guten Buches besteht ja für ihn nicht zuletzt darin, das Erleben des Lesers auch über den Text hinaus anzuregen. Typisch dafür ist seine Evokation einer träumerischen Stimmung bei der Erwähnung des Endes. Er tagträumt es weit über das Buch hinaus und beschreibt Huck ausführlich als im hohen Alter stehenden romantisch-naturinspirierten Weisen. Diese Assoziation ist für Besant die tiefste Anregung des Buches; eine Anregung, der er unbekümmert folgt, um sie voll auszukosten.

Gegenüber dem entschiedenen Subjektivismus Besants ("Of a novel I ask but one thing. 'Seize me'" B, 659) erscheint Andrew Lang zumindest komplexer:

> What is it that we want in a novel? We want a vivid and original picture of life; we want character naturally displayed in action, and if we get the excitement of adventure into the bargain, and that adventure possible and plausible, I so far differ from the newest school of criticism as to think that we have additional cause for gratitude. If, moreover, there is an unstrained sense of humour in the narrator, we have a masterpiece, and *Huckleberry Finn* is nothing less. (L, S. 282)

Interessant ist seine Definition dadurch, daß sich für ihn verschiedene literarische Qualitäten zu einem Meisterwerk addieren können (... and if we get ... into the bargain ... we have additional cause for gratitude. If, moreover, there is ... we have a masterpiece). Wie Besant sieht Lang das Buch jeweils unter dem Aspekt von besonders erlebnisträchtigen Qualitäten – Humor, Wirklichkeitsabbild, Abenteuer –, für die er möglichst viele Belege aus dem Roman herauslöst. In dieser Sicht wird das Buch ganz anders wahrgenommen als es eigentlich erzählt ist. Alle Charaktere werden z. B. zusammengenannt: Ob Mrs. Loftus, Sherburn oder Jim, alle sind sich darin identisch, daß sie meisterlich dargestellt sind. Über diese Identität hinaus interessieren sie nicht und bedürfen keiner näheren Differenzierung. Der Text wird so gleichsam – unabhängig von seinem kausalen Handlungszusammenhang – in unverbundene Momente zersplittert, die beliebig addiert werden können.



Auch Erskines Standpunkt ist der des nacherlebenden Lesers, der nur deshalb zur Feder greift, weil er herausfinden will, warum er *Huck Finn* bewundert ("why we instinctively admire *Huck Finn*" E, S. 298). Die besondere emotionale Wirkung, die Hucks Vater auf ihn hat ("This extraordinary parent" E, S. 300), regt ihn zu Spekulationen über die Mutter an, die hier einmal dazugehört haben muß:

> Huckleberry's mother does not exist, so far as the story is concerned. We may imagine her the victim of her husband's brutality, if we are so inclined, and we may endow her with enough virtues to account for her son's kind heart and gentle instincts. But Mark Twain is at his best when he leaves her history a blank. (E, S. 300)

Erskine hält das 'Abenteuerliche' für das zentrale Thema *Hucks*, ohne klarzustellen, was das für das Buch insgesamt bedeutet. Wo wir es nicht mit einem Abenteuerbuch zu tun haben, setzt eine zweite – unbezogene – Funktion ein: "... at the same time ... in the not too remote background, a just picture of the folks." (E, S. 300) Beides bleibt unvermittelt. Leitfaden der Interpretation ist auch bei ihm nicht eine (gar zentrale) Bedeutung *Huck Finns*, sondern seine Erinnerungen. ("... but when we have laid the book down, the patient inscrutable black ... remains not the least vivid of our memories." E, S. 303) Die Erinnerung qualifiziert die einzelnen Szenen: das, was so lebendig oder lebensnah dargestellt ist, daß es im Gedächtnis haften bleibt, macht auch den Wert des Buches aus. Auf diese Weise wird das Buch als Meisterwerk überhaupt erst retrospektiv konstituiert: durch eine Erinnerung, der das Leseerlebnis zugrunde liegt.

Noch deutlicher wird die Aufsplitterung des Textes in ein Wertbündel bei den Kritikern, die *Huck Finn* im biographischen Zusammenhang sehen; wie etwa Howells, Phelps, Paine und Wagenknecht. Ausgangspunkt ist für sie die Persönlichkeit Twains. Das eigentliche Interpretationsobjekt, der Text, hat bei diesem Ansatz einen charakteristischen Status. Es steht auf einer Stufe mit anderen Handlungen des Autors; es wird vor allem – wie etwa auch der Lebenslauf des Autors – nach den Qualitäten abgesucht, die ihm Größe verleihen. Ein Werk wie *Huck Finn* wird daher nicht wirklich besprochen, vielmehr wird es hier und da herangezogen, um das Persönlichkeitsbild Twains abzurunden. Der literarische Wert wird danach bemessen, wie transparent das Buch auf die Persönlichkeit seines Autors hin ist. Die beeindruckende Persönlichkeit ist das primäre "Erlebnis". Ihre bewundernswerten Eigenschaften werden, wo sie sich im Werk wiederentdecken lassen, noch einmal genossen. Je mehr Attribute seiner Größe im Werk lokalisiert werden

können, desto größer ist der Genuß, und desto wertvoller ist auch das Werk. Die Größe der Twainschen Bücher wird aus der Größe des Menschen erschlossen; andererseits gelten seine Bücher zirkelhaft als zusätzlicher Beweis für seine persönliche Größe. Folgerichtig zieht Howells die Reiseromane allen anderen Büchern Twains vor: "... we come directly into the presence of the author." (H, 318)

Phelps lobt Twain als "true humorist" und "genuine artist". Für beide Eigenschaften vermag *Huck Finn* Beispiele beizusteuern. Wie verschiedene Aspekte des 'Jumping Frog' bietet es am Ende burleske Komik; mit *Tom Sawyer* und *Puddn'head Wilson* hat es wahrhaftige Abbilder der amerikanischen Wirklichkeit gemein (... "it makes the picture real – it creates the illusion, which is the essence of all literary art." P, 546) In ähnlicher Weise faßt Matthews literarisch Wertvolles im Querschnitt zusammen. Aus den einzelnen Romanen wird das herausgegriffen, was als Beleg für oft gepriesene Qualitäten (warme Menschlichkeit, Humor, tiefe Wahrheit usw.) dienen kann. Der Text wird wiederum in Belegstellen aufgesplittert. Vom einzelnen Werk aus gesehen sind diese Kommentare zudem oft unsystematisch und auswechselbar. Twains Humor, sein weites Herz, seine Weisheit kann man grundsätzlich an vielen seiner Bücher nachweisen. Was über einzelne Werke gesagt wird, scheint vielmehr oft von Fragen der Chronologie oder der Repräsentativität bestimmt (welches Werk Twains ist noch nicht erwähnt). Notwendigerweise bleiben die Kommentare daher vage und allgemein. In ihrer Funktion als zusätzliche Qualitätsbelege für die persönliche Größe des Autors verschwimmen die individuellen Konturen der einzelnen Bücher. Nicht ihre Besonderheit ist für den Biographen von Interesse, sondern ihre Identität; das nämlich, was sie mit anderen Büchern des Autors und dem Autor selbst gemein haben.

Ein direkter Bezug von Interpretation und Persönlichkeit ist von späteren biographischen Überblicken – Paine, Wagenknecht – vermieden. Den einzelnen Büchern wird mehr Raum gewidmet. Man versucht, zum Bild von Twains Größe dadurch beizutragen, daß man ihn auch auf dem Gebiet der Literatur als Meister präsentiert. Die einzelnen Werke sind Monumente des großen Mannes, gewinnen als solche aber auch einen gewissen Eigenwert. Doch auch diese Kritiker können sich literarische Meisterschaft nur als Addition von möglichst vielen – durchaus voneinander unabhängigen – Qualitäten denken. Diese Qualitäten sind z. B. bei Paine wiederum in einzelnen Szenen zu finden, weshalb das Buch notwendigerweise für ihn in eine Szenenfolge zerfällt ("a succession of startling and unique pictures." Pa, S. 795) Hucks Gewissensbisse stehen für Moralität, Huck steht für Realismus und Lovability zugleich! Ganz zum Schluß fallen Paine noch Duke und King ein (... by the way ...). Die Grangerford-Episode, die Walter Scott-Episode und die Sherburn-Episode fallen unter die Rubrik "startling, unique, ... vivid". Die solcherart rubrizierten Szenen sind nach bekannter Art unter der Qualität, die sie exemplifizieren sollen, zusammengefaßt – auch hier ungeachtet ihrer tatsächlichen Stellung im Text und ihrer Beziehung zueinander. Vollständigkeit ist nicht angestrebt, ein paar Beispiele reichen als Beleg aus ("to name a few of the many" P, S. 795). Ist die Hauptqualität einmal klassifiziert ("will never lose their flavor and freshness" P, S. 795 f.), dann erübrigen sich weitere Kommentare "and the same may be said of almost every incident on that long river-drift" (P, S. 796). Sind die intendierten Werte nach Meinung des Autors hinreichend etabliert, so kann auf weitere Interpretation verzichtet werden.



Eine Frage wie die, ob *Huck Finn* wirklich als realistischer Roman betrachtet werden kann, kann gar nicht auftauchen. Es geht nicht darum, *Hucks* Wert auf seine realistische Seite festzulegen, sondern die Qualität unter anderem auch realistischer Erzählweise zu anderen Qualitäten zu addieren. Statt eines zentralen Wertes, der das Buch ganzheitlich organisiert, erscheint es als Bündel von verschiedenen, beliebig zu ergänzenden Werten; je mehr Werte, desto besser. Das entscheidende Merkmal ist auch hier, daß für Paine ein Wert nicht durch das Werk selbst konstituiert ist, sondern durch das Leseerlebnis. Der Leser durchlebt in verschiedenen Szenen verschiedene Gefühlsreaktionen, mit denen er diese Szene identifiziert. Szenen werden nicht aufgrund ihrer Bedeutung einander zugeordnet, sondern inhaltlich aus dem Zusammenhang gerissen und im Zusammenhang des Leseerlebnisses neu geordnet. Vermag es das Werk, diese gefühlsmäßige Spannung durchzuhalten, so kann von einem Kunstwerk gesprochen werden. So gesehen ist nichts selbstverständlicher als erlebnisträchtige Szenen zu addieren. Andererseits können Szenen, die in diesem Erlebniszusammenhang keine Rolle spielen, ruhigen Gewissens weggelassen werden, wie etwa das später so umstrittene Ende. Wo es aber, wie bei Wagenknecht, getadelt wird, so nicht etwa, weil es formale oder inhaltliche Prinzipien des Mittelteils verletzt, sondern weil es in seiner Länge nicht mehr als "magnificent" erlebbar ist.

### *3.4 Das "impressionistische" Vorverständnis*

Diese Analyse einiger Beispiele hat gezeigt: Die verschiedenen Verfahrensweisen der frühen *Huck Finn*-Kritik sind nur verschiedene Konkretisierungen ein und desselben ästhetischen Vorverständnisses. Versuche,

dieses Vorverständnis auf den Begriff zu bringen, haben je nach dem Erkenntnisinteresse des Analysierenden verschiedene Kategorien benutzt: 'Impressionist', 'appreciative', 'evaluative', 'affective', 'psychological', 'intuitional', 'Victorian', 'judicial' und 'armchair-criticism' sind nur die häufigsten. Alle haben gewisse Mängel: 'Victorian' ist eine historische Kategorie, die auf Amerika nicht anwendbar ist und zudem ästhetisch gesehen inhaltlich unbestimmt ist; 'evaluative', 'judicial', 'intentional' und 'appreciative' formalisieren das Problem und machen es unhistorisch zu einem des zeitlos korrekten methodologischen Vorgehens; 'psychological' und 'affective' schließen *jede* psychologische Reaktion ein und sprengen damit die Grenzen des Geschmacksbegriffes unserer Kritiker; 'impressionist' schließlich legt die Verwechslung mit dem kritischen Impressionismus im engeren Sinne (Pater, Huneker, France, Wilde usw.) nahe.

Wenn wir uns dennoch für Impressionismus entscheiden, weil in dieser Kategorie die typische Aufsplitterung des Interpretationsobjekts in verschiedene erlebte Eindrücke am besten zum Ausdruck kommt, so bedarf der gewählte Begriff der Konkretisierung. Als zentrale Kategorie für den von uns analysierten Impressionismus möchten wir daher den Begriff des "Leseerlebnisses" begreifen, in der etwas von der inhaltlichen Qualifikation des grundlegenden Wertinteresses zum Ausdruck kommt. Es ist ja keineswegs so, daß jede Art von Gefühlsbewegung bereits einen literarischen Wert konstituiert. Howells schämt sich z. B., daß er über burleske Stellen des Buches gelacht hat. Guter Geschmack ist eben mehr als bloße Gefühlsbewegung: nämlich eine sinnvolle, durch sozialen Konsensus inhaltlich festgelegte Haltung des Lesers, die zwischen 'novels' und 'shams' (W. Besant) differenzieren können muß.

Es fiele leicht, vom heutigen Stand der Literaturwissenschaft aus gesehen, die 'naiven' Züge der frühen Kritik bloßzustellen, wie sie sich bis zu diesem Punkt gezeigt haben. Diese Kritik läßt sich noch einmal auf folgende kurze Formeln bringen:

1. *Impressionismus:* Der Bedeutungszusammenhang des Werkes wird aufgelöst und in einem Erlebniszusammenhang neu geordnet; das Werk wird in 'erlebte Szenen' aufgesplittert.

2. *Ästhetizismus:* "The comparative lack of interest in the object."[26] Der Sinn des Textes interessiert nicht, nur die Erlebnisse, die er hervorruft.

3. *Subjektivismus:* Statt einer Interpretation findet sich fast ausschließlich emphatische Wertung, ohne daß die Werturteile rational begründet werden.



Es gilt aber, diese Charakteristika nicht nur als Mängel, sondern als logische Auswirkungen des impressionistischen Wertinteresses – dem am Erlebniswert des Buches – zu begreifen:

*1. Impressionismus*

Da Literatur durch ihre Fähigkeit, Erlebnisse im Leser hervorzurufen, als wertvoll konstituiert wird, muß die Kritik den Erlebniswert des Buches zu ihrem Interpretationsobjekt machen. Kritik kann hier nicht mit Sinnexemplifikation beschäftigt sein, sondern mit der Darstellung des jeweiligen Leseerlebnisses. Denn um die Frage zu entscheiden, ob es sich um ein Kunstwerk handelt, muß zunächst entschieden werden, ob der Text Erleben im Leser hervorruft:

> "... vielmehr ist jedes sprachliche Werk für mich eine Dichtung, sobald und solange ich mich ihm gegenüber in dem eigentümlichen, mir wohlbekannten Zustande der ästhetischen Anschauung befinde." Roetteken vertritt also einen Subjektivismus in dem Sinne, als könne er bestimmen, ob etwas Dichtung ist oder nicht, und zwar nicht aufgrund des Gegenstandes, sondern aufgrund des Gefühles, das er von diesem Gegenstand hat. [27]

Das Erlebnis wird zum eigentlichen Gegenstand der Interpretation: "Dichtung wird mit dem Erlebnis dieser Dichtung... gleichgesetzt." [28]

Von neukritischen Wertprämissen aus muß diese Objektkonstituierung als große Konfusion erscheinen; Wimsatt und Beardsley haben sie als "affective fallacy" entsprechend kritisiert:

> The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its *results* (what it *is* and what it *does*)... It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism. [29]

Diese Kritik geht stillschweigend davon aus, daß auch Impressionisten nur dieselben Interessen am Kunstwerk haben können wie Wimsatt und Beardsley selbst ("what it is" im Gegensatz zu "what it does"). Vom impressionistischen Vorverständnis aus ist die Identifikation von Dichtung und Leseerlebnis dagegen alles andere als eine Konfusion, sondern die logische Konsequenz ganz anders gelagerter Interpretationsinteressen. Denn da das Werk für den Impressionisten überhaupt erst durch seine erlebnisstiftenden Eigenschaften zum Kunstwerk wird, muß und kann er es auch nur durch die Beschreibung des Leseerlebnisses "interpretieren". Wimsatt und Beardsley geben die Konsequenz dieser Denkweise indirekt und ungewollt zu, wenn sie der "affective fallacy" vorwerfen, genau zu dem zu führen, was nur das Ziel eines jeden Impressionisten sein kann: "It ... ends in impressionism ..."

Es ist auch für dieses Vorverständnis natürlich, daß es *Huck Finn* in Szenen auflöst und diese Szenen unter bestimmten Wertkategorien neu ordnet.

> By what method, for instance, can we establish the greatness of Tolstoy's sentence ... It is a great sentence: it has truth, simplicity and a resonance that makes it classic. But in saying this, I am not analyzing the sentence or proving my claim for it. I am doing what any critic has to do: I am pointing to a great moment in a work and isolating it, so that it can be contemplated and enjoyed. [30]

"Pointing to a great moment in a work" – damit ist die sich aus dem Primat des Leseerlebnisses ergebende Methode hellsichtig beschrieben. Sie kann nicht auf Begründung zielen (I am not analyzing ... or proving my claim), sondern muß sich im Hinweis auf einen erlebnisträchtigen Eindruck beschränken. Alles andere ist dem Leser selbst überlassen (so that it can be contemplated and enjoyed), die eigentliche Funktion des Lesens – das Erleben – kann ihm nicht abgenommen werden. Der Roman wird auf diese Weise zu einem Ort verschiedener, unabhängig erlebbarer Werte, die, an Szenen oder Episoden exemplifiziert, nebeneinander existieren können, ohne daß sie zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen. Um zum Leseerlebnis weiterer Leser beizutragen, reicht dieses lediglich ostentative, nicht analytische Vorgehen gewiß; ja Rufe nach systematischer Kritik müssen Verdacht aufkommen lassen, der Kritiker wolle sich vor seiner eigentlichen kritischen Aufgabe, der er nicht gewachsen sei, gleichsam in die Methode flüchten:

> The acquiring of a critical method to mediate one's response to literature is in a sense a refuge from the difficult task of discovering one's own cultivated personal response to a work as the basis of significant literary discourse. The habit of living, intelligent introspection about one's reading and experiences is precisely what Arnold means by culture as the pursuit of personal perfection ... [31]

*2. Ästhetizismus*

Der Text wird nicht in seiner kausalen Erscheinung genommen. Verschiedene, oft unverbundene Szenen werden unter einer bestimmten ästhetischen Kategorie zusammengefaßt; das Werk wird als literarisches Kunstwerk gleichsam neu geordnet – freilich mit folgenschweren Konsequenzen. Nicht nur, daß die gewählten Szenen wenig gemeinsam haben – die Grangerford-Episode ist etwas anderes als der Dialog zwischen Huck und Mrs. Loftus –, sie werden auch oft in dieser Neuordnung auf bezeichnende Weise mißrepräsentiert. Wer über eine Szene wie die Fehde nichts anderes zu sagen weiß, als daß sie lebendig ist, sieht von ihrem Sinn zugunsten einer Reflexion über ihre lektüremäßige



Erlebbarkeit ab. Das Ergebnis solchen Desinteresses am Sinn des Textes kann nur eine Ästhetisierung aller Sinnaspekte sein, ohne Rücksicht auf ihre inhaltliche Relevanz. Der Bedeutungskontext des Werkes wird mißachtet und durch einen Erlebniskontext ersetzt. So erklärt sich, daß die frühe *Huck Finn*-Kritik – wie eingangs erwähnt – keinerlei Beitrag zur Deutung des Sinnes von *Huck Finn* liefert. Bereits die Frage danach ist – anderen ästhetischen Prämissen sich verdankend – strenggenommen müßig, weil sie nach objektiven Qualitäten des Kunstwerks fragt, wo es subjektiv durch das Leseerlebnis definiert ist. Denn wollte man davon ausgehen, daß die Interpretation eines Textes bewußt oder unbewußt immer auch schon einen Sinn (meaning) des Textes impliziert, so wäre dieser Sinn im Falle der frühen *Huck Finn*-Kritik nur wirkungsästhetisch vom Erlebnis des Lesers her zu definieren. Er bestände z. B. in "a variety of effects", "a succession of pictures", kurz "our memories". Entsprechend beliebig einerseits (was das Werk insgesamt angeht) und in sich doch konstant andererseits (was bestimmte wiederkehrende besonders erlebnisträchtige Szenen angeht) ist daher auch, was von *Huck* wahrgenommen wird: Immer wieder werden Paps *Delirium Tremens*, die Grangerford- und die Sherburn-Episode hervorgehoben – sie prägen sich besonders eindringlich in die Erinnerung ein und geben deshalb den besten Beleg für Erlebniswerte wie 'Drama', 'vividness' usw. Szenen, die dagegen erlebnismäßig abfallen – etwa der St. Petersburg-Teil, Jackson-Island, Pokeville oder die Wilks-Episode – werden fast durchgehend weggelassen. Und der später so vieldiskutierte Schluß findet sogar nur ausgesprochen selten Erwähnung.

*3. Subjektivismus*

Der Subjektivismus der impressionistischen Kritik scheint eine Diskussion ihrer Ergebnisse müßig zu machen. Den Erlebniswert eines Buches kann man nicht diskutieren, man kann ihn bestenfalls teilen. Ohne weitere Rechtfertigung bleibt er "cognitively untranslatable" [32] – "a Narcissus mirror of our own experience and social and moral prejudice." [33] Warum kam es aber den impressionistischen Kritikern nicht in den Sinn, ihre Wertungen näher zu begründen? Selbst der Impressionismus im engeren Sinn stand den Gefahren des Subjektivismus nicht völlig blind gegenüber. Um ihm zu begegnen, trifft etwa Gates eine bewußte Unterscheidung zwischen "Impressionismus and Appreciation": "Therefore, we need the 'appreciative critic,' one who is not whimsical." [34] Ein Bezug auf das Kunstwerk blieb auch für den Impressionismus unverzichtbar, und solange Kritik Bericht über ein Leseerlebnis war, lag in der Person des Kritikers die einzige Gewähr dafür, daß die Grenzen sowohl des guten Geschmacks als auch des

*common sense* nicht überschritten wurden. Seine Autorität garantierte mit anderen Worten eine gewisse Verbindlichkeit der Interpretation, denn er konnte sich zu Recht als Repräsentant einer homogenen Lesergruppe mit gleichem Geschmack und gleichen Leseerlebnissen fühlen. So subjektivistisch, wie seine Äußerungen heute anmuten, wirkten sie also zu ihrer Zeit gewiß nicht.

Auch der Kritiker selbst konnte glauben, mehr als nur willkürliche Behauptungen von sich zu geben. Geht man, wie er es konnte oder später glaubte, immer noch zu können, von einer gewissen "auf gemeinsamer Bürgerlichkeit beruhenden Wahlverwandtschaft" [35] aus, so enthalten auch unbegründete Wertungen einen bestimmten Beschreibungswert, der einen gemeinsamen Geschmackskanon entspringt. 'Vivid' ist dann nicht nur Wertungsformel, sondern gleichzeitig eine – wenn auch minimale – Beschreibung der Szene. Neben dem Eindruck, den sie auf den Kritiker gemacht hat, enthält sie die Informationen, daß es in *Huck Finn* nicht so hölzern zugeht wie in anderen Romanen der Zeit. Der Adressat des Kritikers, der gebildete Leser, der an der literarischen Öffentlichkeit ebenso partizipierte wie der Kritiker selbst, wußte so mit einiger Sicherheit, was gemeint war. Für ihn waren nähere Begründungen unnötiger Ballast, der dem stilistischen Ideal des nie langweiligen, gewandt geschriebenen Essays lästig sein müßte. Auch der Gedanke, ob es nicht müßig sei, nur "pages from one's emotional autobiography" zu geben, konnte nicht auftauchen:

> Dieser spätviktorianische Kritiker erfüllt noch einen gesellschaftlichen Auftrag. Sein Tun ist so wenig Selbstzweck, daß er sich *im Dienste* des Lesers weiß und für ihn seinen "useful if humble service" (Z. 57) verrichtet. [36]

Naiv daran ist nicht so sehr der Rekurs auf einen gemeinsamen geschmacklichen und geistigen Konsens, sondern das blinde Vertrauen darauf, daß er auch zukünftig immer weiter bestehen würde:

> Die hier an einem charakteristischen Beispiel dargelegte Methode der traditionellen viktorianischen Kritik basierte auf historischen Voraussetzungen, die mit Beginn des 20. Jahrhunderts in immer geringerem Maße gegeben waren.
> Im Prozeß der kapitalistischen Arbeitsteilung, der Herausbildung einer *minority culture* und der wachsenden Entfremdung des Kritikers in der bürgerlichen Gesellschaft war sein individuelles Geschmacksempfinden nicht länger repräsentativ für ein weiteres Publikum. Eine gesellschaftlich annähernd akzeptierte ethische und damit auch ästhetische Wertskala bestand nicht mehr. [37]

Für unser Beispiel *Huck* heißt das: Aus der Eigenart der "Wertaddition" erklärt sich, daß nahezu alle späteren Bedeutungen, die man in *Huck Finn* fand, in der frühen Kritik bereits erwähnt sind, allerdings



immer nur als eine unter anderen, nie als *der* eine Schlüssel zum Werk. In der frühen Kritik ist *Huck Finn* immer wieder "meisterhaft" aus einer Anzahl von Gründen. Ein unbewußter Vorteil ergibt sich daraus in historischer Distanz: Die später so geläufigen Verallgemeinerungen eines Bedeutungsaspektes des Buches (um 'Struktur' herzustellen) kann dieser episodisch orientierten Kritik nicht unterlaufen. Nie kommt es zu dem Versuch, *Huck Finn* als Einheit oder Ganzheit zu konstruieren. Was einem einheitlichen, stark strukturierten Werk unangemessen sein muß, ist einem episodisch komplexen Werk wie *Huck Finn* damit unbewußt angemessener als spätere "textnahe" Strukturanalysen, die den Anspruch erheben, "das Werk selbst" zu interpretieren (Wimsatts und Beardsleys "what it is").

# 4. Realismus: Realistische Werte in 'Huck Finn'

## 4.1 *Historischer Überblick*

Die Veröffentlichung *Hucks* fällt in eine Zeit des sich konstituierenden Realismus in Amerika. Ein von de Voto in *Mark Twain's America* erwähntes Kuriosum weist auf diese Zeitgenossenschaft hin: zur gleichen Zeit, in der *Huck* zunächst ausschnittsweise im *Century Magazine* erschien, begann man dort auch mit der Veröffentlichung von Howells *The Rise of Silas Lapham* und H. James *The Bostonians*, zwei Schlüsselwerken des amerikanischen Realismus also. Gleichzeitig ist diese 1932 veröffentlichte Anmerkung de Votos bezeichnend: bezeichnend nämlich als Rekonstruktion eines Zusammenhangs, der lange Zeit übersehen wurde und sich erst dem fast 50 Jahre später nach geeigneten amerikanischen Vergleichsobjekten suchenden de Voto aufdrängte. Dabei war Howells als der wohl bewußteste amerikanische Realist seiner Zeit nicht nur einer der ersten Parteigänger Twains, sondern auch des ansonsten vielgeschmähten *Huck*. [1] An seinem aphoristischen Lob lassen sich allerdings auch die Gründe dafür ablesen, warum *Huck* nicht von vornherein für den Realismus vereinnahmt wurde: als Fortsetzung *Tom Sawyers* und überwiegend humoristisches Werk ins öffentliche Bewußtsein gerückt, unterschied es sich auf den ersten Blick viel zu sehr von den Intentionen des klassischen amerikanischen Realismus. Howells Anmerkungen fallen daher viel eher unter die Kategorien des eindruckhaften Leseerlebnisses als die der realistischen Kritik. Zwar lobt er gewisse Portraits innerhalb des Romans als realistisch. Aber die unregelmäßige Komplexität des Romans läßt gar nicht erst den Gedanken aufkommen, ihn mit realistischen Kriterien erfassen zu wollen. Verschiedenste unverbundene Eindrücke bestimmen sein Leseerlebnis: Burleskes, Poetisches und Realistisches beschäftigen ihn gleichermaßen stark.

Entschiedener von realistischen Kriterien aus geführt ist die 1885 erschienene kurze Rezension T. S. Perrys, die jedoch für rund 28 Jahre eine Ausnahme blieb. [2] Dann unternahm J. Macy in seinem *The Spirit of American Literature* eine Inventur der literarischen Tradition Amerikas. Als Alternative gegen die Realitätsflucht der amerikanischen Literatur lassen sich für ihn nur wenige Texte heranziehen: *Uncle Tom's Cabin, Huck Finn* und General Grants *Autobiography*:



> The American literary artist has written about everything under the skies except what matters most in his own life. General Grant's plain autobiography, not art and of course not attempting to be, is better literature than most of our books in artistic forms, because of its intellectual integrity and the profound importance of the subject-matter. [3]

Damit ist auch schon sein und Perrys Realismusbegriff angedeutet: angesichts der Realitätsverneinung eines Teils der *Genteel Tradition* begrüßten sie alles, was sich überhaupt nur dem amerikanischen Leben (Perry) oder relevanter Thematik (Macy) zuwandte – auch wenn diese Zuwendung die Kriterien eines realistischen Romans im strengeren Sinn oder überhaupt die Kriterien eines Romans (wie im Falle Grants) nicht erfüllte. Trotz aller burlesken Abschweifungen *Hucks*: entscheidend war die Priorität von Material, das dem wirklichen Leben entnommen war. Auf diese Weise können bei ihnen realistische und nicht-realistische Aspekte *Hucks* wie bei den impressionistischen Kritikern ohne Schwierigkeiten nebeneinander existieren – nur daß sie erstere stärker als die Impressionisten betonen. Indem man den Wert des Romans vor allem in seinem Realismus sah, unterstrich man einen Aspekt, der von Anfang an an *Huck* betont worden war – allerdings eben immer nur als ein Wert unter anderen.

Sowohl Perrys als auch Macys Kommentare über *Hucks* Realismus blieben vereinzelt und folgenlos. Von kultureller und gesellschaftlicher Bedeutung wurde realistische Kritik *Hucks* erst durch Brooks aggressive Mark Twain-Kritik, die eine der lebhaftesten Kontroversen der amerikanischen Literaturgeschichte entfachte. Heftig reagierten vor allem Bernard de Voto und DeLancey Ferguson. Ferguson untersuchte die von Twain vorgenommenen Revisionen in den erhaltenen Teilen des *Huck Finn*-Manuskripts, um den Vorwurf der "repressiven" Zensur durch Twains Ehefrau und durch Howells zu widerlegen und Twains künstlerische Selbständigkeit zu beweisen. [4] Andere Kritiker, wie z. B. Oscar J. Campbell [5], verblieben dagegen auf der von Brooks gewählten Ebene der kulturellen Argumentation und antworteten mit einem einfachen Gegenbekenntnis zu dem von Brooks kritisierten Amerika. Der Brookschen Aversion gegen die amerikanische Kultur wurde mit dem Hinweis auf ihre Regeneration und Revitalisierung durch den amerikanischen Westen begegnet:

> Moreover, these critics all felt an instinctive antagonism to the life of western America and denied that in its rough virility lay the seeds of any culture.
> ... He [Twain] brought a wind from the west which blew masses of stale air out of American culture. [6]

Mit wechselnder gesellschaftlicher Parteinahme verändert sich auch die Wahrnehmung *Hucks:* es ist nun "the perfect expression of the culture of western America." [7]

Beide Tendenzen in der Auseinandersetzung mit Brooks – Rekurs auf philologische Evidenz und Apotheose des amerikanischen Westens – vereint de Voto am geschicktesten und einflußreichsten. [8] Nicht umsonst wurde er daher zur zentralen Gegenfigur von Brooks und die allgemeine Auseinandersetzung als Brooks-de Voto Fehde personalisiert. Seine Interpretation, die *Huck* als Panorama der unendlichen Vielfalt des amerikanischen Westens und Amerikas begreift, bleibt die wichtigste realistische Kritik *Hucks*. Sie hat spätere Interpretationen wie die von Andrews, Schwartz, C. Remes und R. Klaus beeinflußt. [9] Mit seiner einflußreichen Argumentation hat ihnen de Voto allerdings auch seinen Hauptmangel vererbt, der sich aus seiner Polemik gegen Brooks erklärt: ein entschiedener Wille zur Affirmation *Hucks* als Symbol aller kulturellen und demokratischen Hoffnungen Amerikas.

Durch die Brooks-de Voto Fehde gewinnt *Huck* Bedeutung für das Selbstverständnis der amerikanischen Kultur. Beide Kritiker, Brooks und de Voto, preisen den Roman als Meisterwerk – freilich aus sehr verschiedenen Motiven: Brooks, weil er eine Ausnahme der ansonsten vulgären populären Kultur ist; de Voto, weil er ihn als perfekten Ausdruck eben jener Kultur betrachtet. Brooks' Lob kommt gleichsam von oben – er möchte *Huck* aus den Trümmern der sterilen amerikanischen Kultur in den Bereich der originellen "eigentlichen" Kultur heraufheben. De Voto erkennt die gesellschaftliche Bedeutung dieses Versuchs. Ahnungsvoll vergleicht er *Huck* mit Melvilles *Moby Dick*, dem Schlüsselwerk der symbolistischen Rekonstitution der 'high-brow-culture', das er als "mostly symbol or mist" abtut: "'Moby Dick' opposes metaphysics to the objective reality of 'Huckleberry Finn.'" [10]

Auch folgende Kommentare zu *Huck*, wie die in den vierziger Jahren geschriebenen von Farrell und Pritchett [11], betonen indirekt, daß *Huck* die demokratischen und humanistischen Traditionen der populären amerikanischen Kultur perfekt zum Ausdruck bringt, und es keiner ästhetischen Ausnahme der 'high-brow culture' bedarf, um seinen literarischen Wert zu bekräftigen. Durch die Identifikation mit dem Demokraten Twain anstelle der gesamten westlichen amerikanischen Gesellschaft wird es ihnen im Gegensatz zu de Voto auch möglich, Twains Darstellung der Südstaatengesellschaft als bittere Kritik anstatt als Affirmation amerikanischer Vielfalt zu begreifen. Darin spricht sich ein kritischeres Verhältnis zur amerikanischen Wirklichkeit aus, wie es für das linksliberale Engagement der dreißiger und vierziger Jahre typisch ist.



Dieses Engagement wurde nach dem zweiten Weltkrieg durch gesellschaftliche Faktoren obsolet, von denen hier zumindest die temporäre ökonomische Stabilisierung und die Enttäuschung über den Stalinismus zu nennen sind. Der daraus resultierenden soziologischen These vom "Ende aller Ideologien" entsprach in der Literaturwissenschaft der vermeintlich ideologiefreie neukritische Formalismus bzw. Kontextualismus, unter dessen Verdikt auch die realistische Kritik fiel. Diese allgemeine Entwicklung der amerikanischen Literaturkritik spiegelt sich besonders pointiert auch in der *Huck Finn*-Kritik, in der um 1950 die realistische Kritik nahezu abrupt abbricht und von einer Fülle von kontextualistischen Interpretationen verdrängt wird. Lediglich Everett Carter, C. Remes und R. Klaus unternehmen noch Rettungsversuche. [12] Diese Zäsur markiert die endgültige Beschlagnahme *Hucks* durch die 'high-brow-culture'. Von nun an wird *Huck* primär als subtiles ästhetisches Strukturgefüge gesehen und damit verfälscht. [13]

*Huck Finn* ist kein zentrales Werk der Realismusdiskussion. Dennoch vermag auch die realistische *Huck Finn*-Kritik zwei Funktionen zu erfüllen, um die es hier besonders geht: einmal läßt sich an ihr die Interdependenz von (realistischem) Vorverständnis und daraus resultierender interpretatorischer Wahrnehmung ebenso aufzeigen wie an bekannteren Beispielen der realistischen Kritik; zum anderen spiegelt die 'Huck Finn'-Kritik auf besonders erhellende Weise den abrupten Übergang vom Realismus zum Kontextualismus in der amerikanischen Literaturkritik.

## *4.2 Beispiele realistischer Kritik*

### *4.21 Realismus als Negation der 'Genteel Tradition': Perry, Macy*

T. S. Perry, "Mark Twain," *Century Magazine*, 30 (1885), 171–172; zit. nach *Lettis/Mc Donnell/Morris, S. 276–277.*

Vieles bei Perry erinnert an den *armchair-criticism* seiner Zeit. Von Werten wie 'vividness' ist die Rede, und vom Ende ist gesagt, daß es uns kalt läßt ("... leaves us cold", S. 277). Überschwengliche Wertattribute wie 'admirable', 'inimitable', 'immortal' und 'genuine charm' deuten eine liebevolle Leserzuneigung an, und in einem Zitat wie dem folgenden unterscheidet sich Perry kaum vom *Gentleman*-Kritiker seiner Zeit: "His perverted views regarding the unholiness of his actions are most instructive and amusing." (S. 277) Auch Perry zerlegt das Buch nach bereits im Impressionismuskapitel beschriebenen Muster in isolierte 'instances', an denen je nach dem Qualitäten wie 'humor', 'vividness',

'amusement' usw. gepriesen werden; und auch für ihn ist die nacherlebende Erinnerung der natürliche Leitfaden bei der interpretatorischen Aufschlüsselung des Textes ("What is best in the book, what one remembers . . .", S. 276).

Doch all diesen Werten ist eine deutliche Priorität gesetzt: ". . . and literature is at its best when it is an imitation of life and not an excuse for instruction." (S. 277) *Huck Finn* bietet solche Mimesis und ist daher "a most valuable record of an important part of our motley American civilization": "What makes it valuable is the evident truthfulness of the narrative, and where this is lacking and its place is taken by ingenious invention, the book suffers." (S. 276) Qualitäten wie Lebendigkeit und Humor, so erwünschenswert sie als zusätzliche Erlebnisbereicherung sind, werden zu Krankheitssymptomen (. . . the book suffers), wenn sie sich zum reinen Selbstzweck wirklichkeitsfremder "Erfindung" entwickeln. Sobald sie die Darstellung der Wirklichkeit in den Hintergrund drängen, schwindet auch die Wirkung des Buches (it leaves us cold):

> . . . and while the account of the Southern *vendetta* is a masterpiece, the caricature of books of adventure leaves us cold. In one we have a bit of life; in the other Mark Twain is demolishing something that has no place in the book. (S. 277)

*Huck* ist demnach ein literarisches Meisterwerk, weil es ein "Stück Leben" abbildet. Was aber ist Leben? Nach welchen Kriterien können wir entscheiden, ob es sich noch um ein Stück Wirklichkeit handelt oder nicht mehr?

Ein Blick auf Perrys Anmerkungen zu *Tom Sawyer* ist in dieser Hinsicht hilfreich. Perry kritisiert an diesem Roman die Passagen, die konventionelle Literaturmodelle nachzeichnen. Andererseits erfüllt auch *Tom Sawyer* die "imitation of life" – Forderung da, wo wir einen Blick in das Herz eines richtigen Jungen werfen können (". . . the light we get into the boy's heart," S. 276). Toms Streiche, sein Schulschwänzen usw. gibt es im wirklichen Leben ebenso wie die Fehde der Grangerfords – auch ihre Abbildung ist daher realistisch. Perry trifft keine Qualifikation zwischen der Relevanz der beiden Wirklichkeitsebenen. *Tom Sawyer* wird nicht etwa vorgeworfen, daß es sich der sozial irrelevanten Welt kleiner Jungen und ihrer Streiche zugewandt hat. Vorzuwerfen ist dem Buch höchstens, daß die Darstellung dieser Welt mit unwirklichen literarischen Klischees angereichert ist, anstatt sich auf seinen Wirklichkeitsausschnitt zu beschränken.

Wirklichkeit ist mit anderen Worten einfach und unkompliziert alles, was im wirklichen Leben vorkommt, vom richtigen Jungen bis zur blutigen Fehde des amerikanischen Südens. Entscheidend ist ihre Identifizierbarkeit, nicht ihr Erkenntnis- oder Bewußtseinswert. Definitiv vermag so nur über die Frage "Wirklichkeit oder nicht" entschieden werden. Die Frage nach dem Wesen der identifizierten Wirklichkeit kann dagegen nicht auftauchen und muß für Perry völlig unproblematisch bleiben. Wirklichkeit ist kein erkenntnistheoretisches Problem, sondern ein empirisches; sie ist alles, was wir um uns herum an Leben erfahren (weshalb sie häufig an Qualitäten wie Lebendigkeit usw. gemessen wird). Durchaus konsequent spricht Perry daher nicht von Wirklichkeit (geschweige denn gesellschaftlicher Wirklichkeit) als abzubildendem Objekt, sondern gebraucht statt dessen das unbestimmtere "Leben". Wirklichkeit wird so mit dem aus dem Lebensumkreis Vertrauten identisch, sie ist im Grunde die selbstverständlichste Sache der Welt. Wir erfahren sie täglich, und jeder Mensch mit gesundem Menschenverstand weiß daher, was realistisch ist und was nicht.



So führt die realistische Interpretation direkt zur Verkennung des Wirklichen, wie etwa im Fall von Toms Streichen. Denn die tagträumerisch idealisierten Streiche Toms sind ja ebenso ein – wenn auch negatives – Klischee wie die hölzerne Artigkeit konventioneller Jugendbücher. Daß Perry sie nicht als solches zu erkennen vermag, gibt eine Vorstellung davon, wie realitätsentfremdet die damalige amerikanische Literatur gewesen sein muß. Auf dem Hintergrund ihrer Wirklichkeitsidealisierung mußte bereits der Gedanke, daß ein richtiger Junge sich keinesfalls so brav wie in vielen Kinderbüchern dieser Zeit benahm, als ein Stück Wirklichkeit begrüßt werden. Auch als Gegenbegriff, besser: gerade als Gegenbegriff bleibt Perrys unspezifischer Lebensbegriff von der Realitätsverneinung eines Teils der *Genteel Tradition* geprägt. Nur auf diesem Hintergrund konnte ein so unbestimmt vages Kriterium wie "a bit of life" überhaupt zur Grundlage realistischer Kritik werden. Für sich genommen, hat es fast keinen Aussagewert, als Gegenbegriff zur *Genteel Tradition* dagegen erfüllt es durchaus eine sinnvolle Funktion: es ist deshalb so unbestimmt umfassend, weil mit seiner Hilfe all das umfaßt werden soll, was von Teilen der *Genteel Tradition* ausgeklammert wurde.

Realismus als Negation der *Genteel Tradition* verrät sich schließlich auch in der zentralen Rolle, die die Diskussion des 'didactic preaching' in Perrys Interpretation einnimmt. Auch schlechte Bücher verwenden ja oft 'Leben' als stoffliches Rohmaterial. Doch sie beschränken sich nicht auf dessen Präsentation, sondern mißbrauchen es zu didaktischen Zwekken. In diesem Zusammenhang erhält Realismus seinen Sinn als Gegenbegriff zum expliziten Moralisieren damaliger Literatur. ". . . and literature is at its best when it is an imitation of life and not an excuse for instruction." (S. 277) Inhaltlich festzulegen ist Perrys Wirklichkeits-

begriff also nur in dem, was Wirklichkeit nicht ist: idealisierendes Klischee und aufdringliches Moralisieren.

John Macy, *The Spirit of American Literature,* Garden City, 1913.

28 Jahre nach Perrys Kritik erschien 1913 Macys Buch, das in geschichtlichen Darstellungen der amerikanischen Literaturkritik gemeinhin als Meilenstein realistischer Kritik in Amerika betrachtet wird. *Huck Finn* ist für Macy ein superbes realistisches Beispiel – "the greatest piece of American fiction." (S. 249) Zusammen mit *Uncle Tom's Cabin* und General Grants *Autobiography* ist es eine der wenigen Ausnahmen in der ansonsten oberflächlichen und unrealistischen amerikanischen Literatur: "It is a piece of modern realism, original, deep and broad, and it is in American literature deplorably solitary." (S. 259) Was *Huck* zu einem derart großartigen Beispiel des amerikanischen Realismus macht, wird von Macy entsprechend seinem Realismuskonzept so konkretisiert: "... is a more dramatic revelation of the slaveholder's state of mind than 'Uncle Tom's Cabin,' and expresses ... the fact that 'morality' is based on economic and social conditions." (S. 259)

So begrüßenswert solche Konkretisierung des vagen Perryschen Lebensbegriffes auf einen Begriff von gesellschaftlicher Relevanz sein mag, im Hinblick auf *Huck* bringt sie Probleme mit sich:

– Macys Charakterisierung ist unspezifisch; sie gilt für jeden literarischen oder nicht-literarischen Text, in dem ökonomische und soziale Aspekte der Sklaverei zur Sprache kommen.

– Sie ist partiell. Bestände *Hucks* Realismus allein darin, so wäre zu fragen, ob man überhaupt von einem realistischen Werk sprechen sollte, denn andere – daran gemessen irrelevante – Aspekte überwiegen bei weitem.

– Sie ist umstritten, weil blind affirmativ. Es ist zu fragen, ob *Huck* jene sozioökonomischen Bedingungen letztlich nicht gerade verhüllt, anstatt sie zu enthüllen.

Twains Behandlung der Sklaverei reicht als Argument nicht hin. Damit ist das grundsätzliche Dilemma einer engagierten realistischen Kritik im Falle *Hucks* genannt. Macy führt daher weitere Beispiele des *Huckschen* Realismus an: "... a study of many kinds of society", "wider glimpses of the social conditions and habits of the older generation", "a storm on the Mississippi", "the tragic feud", "the cowardice and valour of the American bully." (S. 258 f.) Doch gilt auch hier noch das ursprünglich primäre Kriterium der "profound social facts"? Außer der Sklaverei ist keins der nachfolgenden Beispiele in dem konkretisiert, was sie zu profunden sozialen Fakten macht. Macys Sprache läßt auch Zweifel daran aufkommen, ob er diesen Anspruch einlösen könnte:



– Es macht wohl kaum die soziale Relevanz der Fehde aus, daß sie tragisch ist.

– Ebenso zweifelhaft ist der "profunde" Status von Sherburns undemokratischer Menschenverachtung.

– Im Wort 'glimpse' kommt der akzidentelle Charakter der gegebenen Einblicke in soziale Bedingungen gut zum Ausdruck.

– Mit dem Beispiel des Sturms schließlich wird Wirklichkeit wiederum über den sozialen Bereich ausgeweitet.

Im Konflikt zwischen dem eigenen vorgegebenen Realismusbegriff und der Schwierigkeit, *Huck* allein aufgrund dieses Kriteriums als den größten realistischen Roman Amerikas zu interpretieren, muß auch Macy seinen Realismusbegriff ausweiten. Das geschieht wiederum in Richtung auf Perrys unbestimmten Lebensbegriff, den er doch zunächst weit hinter sich zu lassen schien. Nicht Gesellschaft ist das Schlüsselwort, sondern Amerika, genauer die amerikanische Lebensfülle. Ist diese Lebensfülle einmal im Visier, so ist es sekundär, was mit ihr angefangen wird: "... record it, satirize it, chant it" (S. 15) Realismus wird letztlich zu einem Problem der Vitalität, "vitality of substance" (S. 16), der intensiven Beschwörung amerikanischen Lebens. Macy hat wie Perry keinen konsequenten Wirklichkeitsbegriff, wie dieser meint er mit Wirklichkeit das weite amerikanische Leben, worunter alles subsumiert werden kann – von der fruchtbaren amerikanischen Erde über Mississippistürme bis zum Bürgerkrieg und seinen sozioökonomischen Bedingungen. Angesichts dieses weiten Wirklichkeitsbegriffs kann *Huck* in der Tat als hervorragender realistischer Roman erscheinen und seine diffuse Komplexität als besonders angemessener Ausdruck dieses Lebens. Unterschiede innerhalb des Romans verschwimmen zu einem Hymnus des amerikanischen Lebens, an dem nur noch die Intensität interessiert. Damit ist auch das Problem gelöst, daß der Roman in weiten Teilen eben jene primären "profound social facts" vermissen läßt. Als realistisches Meisterwerk ist er dadurch gerettet, doch Macys ambitiöses Kriterium der sozialen Relevanz ist verwässert.

### *4.22 Realismus als psychologische Vielfalt: De Voto*

Bernard de Voto, *Mark Twain's America*, Boston, 1967 (Sentry Ed.), (C 1932).

De Voto beginnt seine *Huck Finn*-Interpretation mit einem charakteristischen Vergleich von *Huck* und *Moby Dick:*

> 'Moby Dick' opposes metaphysics to the objective reality of 'Huckleberry Finn.' It is a study in demonology, bound to the world of ex-

> perience by no more durable threads than a few passages in the lives of mates, harpooners and sailors who are otherwise mostly symbol or mist. They were the book's disregarded possibility of great realism. (S. 313)

Melville verschenkte die Möglichkeit des Realismus und zog es statt dessen vor, "durch die Ewigkeit nach dem Unendlichen zu lechzen" ("Melville preferred to sigh through eternity after the infinite." S. 313) Verglichen mit Melvilles Roman ist *Huck* ein Beispiel großen Realismus in der amerikanischen Literatur, das in enthusiastischen Formulierungen gepriesen wird. Wodurch dieses Urteil gerechtfertigt ist, wird klarer in einem anderen Vergleich de Votos: hier stellt er *Huck* neben zwei andere Zeugnisse des amerikanischen Realismus, den etwa zur gleichen Zeit im *Century Magazine* abgedruckten *The Rise of Silas Lapham* von Howells und *The Bostonians* von H. James:

> The timidities of Howells forbade him to inquire into the deeper springs of action, or barriers to it, and from associating his people with the national blood stream ... Howells sketched it from the life – from such models as he permitted himself. (S. 309)

James' Roman "is ... a minor study in the manners of a provincial society out of touch with its time and nation and denied all richness of experience except this." (S. 310) Beide, Howells und H. James, gingen nicht weit genug, so daß die von ihnen abgebildete Wirklichkeit einen oberflächlichen und irrelevanten Status hat. Beide grenzen Wirklichkeit willkürlich ein und schließen damit die eigentlich relevanten Erlebnisbereiche (... the deeper springs of action, ... all richness of experience) aus. Ihr Realismus ist nicht umfassend und objektiv, sondern stellt einseitig nur den Wirklichkeitsausschnitt dar, den sie in ihrer Prüderie oder Lebensfremdheit als Realität zuließen (... from such models as he permitted himself.) Der Humorist Twain dagegen, um Realismus im strengeren Sinn eigentlich nie bemüht, wird dadurch zum größten amerikanischen Realisten, daß er die (amerikanische) Wirklichkeit unbehindert in seinen Roman einfließen läßt.

Diese Vergleiche verraten in ihrer polemischen Überspitzung die programmatische Absicht von de Votos Twain-Buch. In ihm sollte nicht nur das herrschende Mark Twain-Bild revidiert, sondern auch die amerikanische Kultur rehabilitiert werden, zu deren negativem Symbol Twain durch Brooks unversehens geworden war. Eine gewisse anfängliche Isolation de Votos mag Überspitzungen begünstigt haben. Ihre Funktion ist offensichtlich: eine negative Folie zu liefern, auf der die positiven Eigenschaften Twains und *Hucks* um so deutlicher hervortreten sollen. Der unkritischen Negation *Moby Dicks* laufen daher andererseits auf der positiven Seite ebenso unkritische, affirmative Züge parallel:



> ... the novel in which nineteenth-century America exists with a vitality, a finality, and a greatness it has had nowhere else. (S. 310)
> ... the book comes nearer than any other to identity with the national life. (S. 314)
> It is a passage through the structure of the nation. (S. 314)
> But in such passages as this [Sherburn-Episode] the clearly seen individuals merge into something greater, a social whole, a civilization, seen just as clearly. (S. 315)
> The completeness of the society must be insisted upon ... (S. 316)
> The portraiture which begins among the dregs with old man Finn ends with the Grangerfords. Between these strata has come every level of the South. (S. 317)
> His book is American life formed into great fiction. (S. 320)
> ... here is America. (S. 314)

Daß de Voto das Mississippi-Tal, durch das Huck und Jim treiben, mit Amerika schlechthin identifiziert, ist z. B. eine Überhöhung, die durch die Intention seines Buchs ihre Erklärung findet. Gegen Brooks kam es ihm darauf an, das "eigentliche", positive Amerika ins Bewußtsein zu rücken, das für ihn gleichbedeutend mit dem amerikanischen Westen war. Macy enthält ansatzweise den Versuch, Perrys unbestimmten Wirklichkeitsbegriff soziologisch festzumachen. Doch für die Interpretation *Hucks* reicht dieses Kriterium nicht aus, so daß "social facts" mit Amerika und schließlich dem Leben identisch werden. Diesem unbestimmt schwankenden Wirklichkeitsbegriff scheint es de Voto immerhin voraus zu haben, daß er Wirklichkeit soziokulturell als die des amerikanischen Westens festlegt, der für Amerika insgesamt steht (Here is America). Macys Dilemma entgeht er jedoch durch diese Festlegung nur formal. Denn nun wird die Frage nach dem Wesen der allgemeinen Wirklichkeit Perrys oder Macys zur Frage nach der Wirklichkeit "Amerikas". Was ist Amerika? Was sein Wesen?

De Voto verweigert eine Definition ebenso beharrlich, wie er auf dieser Kategorie besteht:

> The gigantic amorphousness of our past makes impossible, or merely idle, any attempt to fix in the form of idea the meaning of nationality. (S. 314)
> It seems unnecessary to linger in consideration of this society. (S. 315) – he, more completely than any other writer, took part in the American experience. There is, remember, such an entity. (S. 321)

Als einzige inhaltliche Wirklichkeitsbestimmung erhalten wir den Begriff der "gigantischen Amorphität", ein Begriff, der uns in seiner bewußten inhaltlichen Unbestimmtheit kaum weiterhelfen kann. In ihm scheint Wirklichkeit eher in alles und nichts zu zerfließen, anstatt ein

Kriterium für Realismus abzugeben. Doch wenn de Voto auch eine Definition verweigert, so kommt er dennoch nicht ohne ein – ihm selbst möglicherweise unbewußtes, in jedem Fall aber erkenntnisleitendes – Wirklichkeitsverständnis aus, das sich aus seiner Interpretation deduzieren läßt. Amerika ist für ihn kein Bewußtseinsproblem, sondern ein psychologisches Phänomen; es besteht für ihn nicht in einer Definition, sondern einer Erfahrung (the American experience). Aus ihr zieht er seine unerschüttliche Sicherheit (There is, remember, such an entity), auch angesichts unverhohlen eingestandener Definitionsschwierigkeiten. Es kann daher nur darauf ankommen, das was man als amerikanisch erfahren hat, zu identifizieren, wo es auftaucht. De Votos Wirklichkeitsverständnis liegt in dem, was er in *Huck* als amerikanische Wirklichkeit identifiziert:

> ... pageantry, horror, loveliness, and the tropisms of the mind. (S. 314)
> ... the restlessness of the young democracy borne southward on the river – the energy, the lawlessness, the groping ardor of the flux perfectly comprehended in a fragment of lumber raft drifting on the June flood. (S. 314)
> ... her shrewdness, curiosity, initiative and brusque humanity. (S. 315)
> The two rogues are formed from the nation's scum. They are products of chance and opportunity. (S. 319)
> In a sense, Huck speaks to the national shrewdness, facing adequately what he meets, succeeding by means of native intelligence whose roots are ours – and ours only. In a sense, he exists for a delight or wonder inseparable from the American race ... (S. 320)
> Beyond awareness, a need for freedom, an insatiable hunger for its use, finds in him a kind of satisfaction. (S. 320)

'Loveliness', 'Horror', 'Restlessness', 'Energy', 'Shrewdness', 'Lawlessness', 'Curiosity', 'Initiative', 'Brusque Humanity', 'Change and Opportunity', 'Insatiable Hunger for the use of freedom', – nicht gesellschaftliche Kategorien sind es, die Amerika charakterisieren, sondern psychologische Vielfalt, die wiederum universelle Züge annimmt: "In a worn phrase – it is God's plenty." (S. 314)

Zwar sieht de Voto durchaus verschiedene gesellschaftliche Klassen und Schichten, die in *Huck* repräsentiert sind: "the squatter, the pioneer wife, southern gentility ... The completeness of the society must be insisted upon." (S. 316) Doch sind diese Gruppen wiederum durch psychologische Kategorien identifiziert. Nicht ihre gesellschaftliche Rolle ist an ihnen wichtig, sondern ihre Teilnahme am gesamtgesellschaftlichen Panorama. Solcherart sind sie Beispiele nicht der amerikanischen Gesellschaft, sondern der "infinite variety of life" (S. 320); sie stehen für die unendliche psychologische Vielfalt menschlichen Lebens, die für den Mittelwestler de Voto in der Typensammlung der *Frontier* besondere Intensität erreicht. "Amerika" meint nicht den sozialen Raum Amerika, sondern ist Metapher besonderer Lebens-, und für den Leser, Erlebnisfülle. *Hucks* Wert besteht darin, daß es den Leser nicht bloß ein Buch (oft nichts anderes als "symbol or mist"), sondern die amerikanische Wirklichkeit selbst erleben läßt; genauer: möglichst viel von der typisch amerikanischen Erlebnisfülle vermittelt. De Votos Wertungen heben denn auch immer wieder Erlebniskategorien anstelle von Mimesiskategorien hervor: daß die Wirklichkeit vital, exquisit, lebendig, delikat und originell abgebildet ist, spielt eine wichtigere Rolle als der konkrete Inhalt des Abgebildeten:



> ... the novel in which nineteenth-century America exists with vitality, a finality, and a greatness it has had nowhere else. (S. 310)
> It is a passage through the structure of the nation. It is an exploration of the human race, whose adjective needs no explicit recording. It is an adventure of pageantry, horror, loveliness, and the tropisms of the mind. It is a faring-forth with inexhaustible delight through the variety of America. (S. 314)
> There, finally, the book's glamour resides. To discuss that glamour would be futile. (S. 320)
> But first he is a shrewd boy who takes a raft down the Mississippi, through a world incomparably alive. With him goes a fullness made and shaped wholly of America. (S. 320)

Wie Perry und letztlich auch Macy vertritt de Voto einen naiven empirischen Realismus. Die Wirklichkeit ist erkenntnistheoretisch unproblematisch, sie ist gleichsam ein objektiver Erfahrungswert, der offen vor unser aller Augen liegt:

> What is the integrity of an artist? It would seem to consist in an intelligence which holds itself to the statement of a perceived truth, refusing to color it with an emotion of the artist's consequent to the truth. (S. 317)

Das Problem ist weder eins des sprachlichen Abspiegelungsvermögens, noch des Bewußtseinsstandes, sondern eins der moralischen Integrität. Was nun aber in unserer Wahrnehmung 'wirklich' und was nur Meinung über diese Wirklichkeit ist, muß unbedacht bleiben. De Voto konnte nicht wahrnehmen, daß die vermeintlich "realistische" Darstellung der amerikanischen Wirklichkeit zum Teil Twains Vorurteilen über den Süden und der menschlichen Rasse im allgemeinen entsprang, weil er diese selbst unbewußt teilte. Zu sehr entsprach Twains erzählte Wirklichkeit seinem eigenen Erleben. Mit realistischen Schlüsselbegriffen wie "objective reality", "taken from life" meint er daher genauer, daß *Huck* die Wirklichkeit der *Frontier* für ihn so evoziert hat, wie er sie selbst zuvor erfahren hatte.

De Votos Vorwurf an Howells, Realität nur so zu sehen, wie er sie sehen wollte, ist gleichzeitig ein ironischer Kommentar über sich selbst.

Seine euphorische Idealisierung des Westens reagierte nur auf Wirklichkeitsreferenzen in *Huck*, die eine Identifikation und Reproduktion der eigenen blind enthusiastischen Sicht erlaubte, ohne den kritischen, teilweise verächtlichen Stellenwert dieser Aspekte wahrzunehmen. So gewinnt realistische Kritik in ihm eine ausgesprochen konservative Funktion. Gern würde man erfahren, wie de Voto sein nahezu hymnisches "Here is America" mit dem versöhnen würde, was andere Kritiker ebenfalls in *Huck* entdeckt haben: die bitter-pessimistische Darstellung von Dummheit, Gewalttätigkeit, Grausamkeit, Heuchelei und verächtlicher Massenreaktion in der Sherburn-Episode. Die Angemessenheit von de Votos Interpretation steht und fällt mit der Identität des Twainschen Wirklichkeitsverständnisses (wie es in *Huck* eingegangen ist) mit de Votos eigenem Wirklichkeitsbegriff, für den eine voll bejahte Erlebnisfülle konstituierend ist. Eine beträchtliche Verwandtschaft ist hier gewiß vorhanden. Twain brachte eine Fülle von Erinnerungen und Einflüssen in *Huck* unter, wie Blair gezeigt hat. Doch addieren sich diese Einflüsse nicht zu einem einfachen amorphen Bilderbogen, sondern stehen vielmehr im Dienst wechselnder Intentionen. Und je sozial engagierter und kritischer diese Intentionen hervortreten (wie etwa in Hucks Gewissenskonflikt, der Grangerford-Episode und in Bricksville), um so ungeeigneter ist de Votos diffuses und rein affirmatives Wirklichkeitsverständnis, um dem Text gerecht zu werden.

### *4.23 Realismus als Sozialkritik: Pritchett, Farrell*

V. S. Pritchett, "*Huckleberry Finn* and the Cruelty of American Humor," *New Statesman and Nation*, 22 (Aug. 8, 1941), zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 317–320.

James T. Farrell, "Twain's *Huckleberry Finn*," *New York Times Book Review*, 48 (Dec. 12, 1943), repr. in *The League of Frightened Philistines*, N. Y., 1945; zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 321–325.

Auch aus Pritchett spricht noch der erlebende Leser: "*Huckleberry Finn* takes the breath away." (S. 317) Als sein Erkenntnisziel formuliert er: "Why are we moved?" (S. 317) Als Antwort werden zahllose Szenen in bekannter impressionistischer Manier nebeneinandergereiht:

> Think of the scenes: Pap with d.t.'s chasing Huck round the cabin with a knife; Huck sitting up all night with a gun preparing to shoot the old man; Huck's early familiarity with corpses; the pig killing scene; the sight of the frame house (evidently some sort of brothel) floating down the Mississippi with a murdered man in it; the fantastic events at the Southerner's house where two families are shooting each other down in a vendetta; the drunken Boggs who comes into town to pick a quarrel and is eventually coolly shot dead before the eyes of his screaming young daughter by the man he has insulted. (S. 319 f.)



Doch so "impressionistisch" Pritchetts Vorgehen der Methode nach erscheinen muß, sein Ausruf "Think of the scenes" sammelt Szenen auf einer anderen Erlebnisebene als der des impressionistischen Lesevergnügens: Es ist die Ebene sozialkritisch engagierten Journalismus, der in *Huck* vor allem Grausamkeit, Verzweiflung und Rebellion wahrnimmt. Darin ist er Ausdruck eines neuen Bewußtseinsstandes. Szenen gleichen sich nicht mehr in ihrer Lebendigkeit, sondern in der Grausamkeit des amerikanischen Humors, die den amerikanischen Traum als verlorene Zukunft erscheinen läßt. Für Pritchett dominiert *ein* Gefühl bei der Lektüre *Hucks*, das der Nostalgie: "The peculiar power of American nostalgia is that it is not only harking back to something lost in the past, but suggests also the tragedy of a lost future." (S. 318)

Huck selbst ist der erste einer Reihe von Portraits des amerikanischen "underdog": "He is a natural anarchist and bum . . . He is the first of those typical American portraits of the underdog, which have culminated in the 'poor white' literature and Charlie Chaplin . . ." (S. 319) Hier tauchen zum erstenmal nach fast 60 Jahren Begriffe wie "underdog", "cruelty" und "human wastage" im Zusammenhang mit *Huck* auf. Diese Aspekte *Hucks* konnte der Impressionismus nicht wahrnehmen, weil sie den guten Geschmack sprengen. Doch auch dem Wirklichkeitsbegriff Perrys, Macys und de Votos mußte dieser "dunkle" Aspekt verborgen bleiben, denn ihnen ging es in erster Linie darum, eine Lanze für Wirklichkeitsdarstellung überhaupt zu brechen – bzw. im Falle de Votos – ein Bekenntnis zu dieser Wirklichkeit abzulegen. Man braucht nur de Votos jubelndem Ausruf "Here is America" Pritchetts Beschreibung dieses Amerikas folgen zu lassen, um dessen subversive Funktion zu begreifen:

> As Huck Finn and old Jim drift down the Mississippi from one horrifying little town to the next and hear the voices of men quietly swearing at one another across the water; as they pass the time of day with the scroungers, rogues, murderers, the lonely women, the frothing revivalists, the maundering boatmen and fantastic drunks of the river towns, we see the human wastage that is left in the wake of a great effort of the human will, the hopes frustrated, the idealism which has been whittled down to eccentricity and craft. These people are the price paid for building a new country. (S. 318)

Terror und Brutalität treten grell hervor und werden zu neuen Oberbegriffen: "For if this is a great comic book it is also a book of terror and brutality." (S. 319) Die Konzentration auf die bitter kritischen Aspekte des Romans führt dazu, daß zum erstenmal Zivilisationskritik

als Sinn *Hucks* erscheinen kann: "The subject of *Huckleberry Finn* is the comical but also brutal effect of an anarchic rebellion against civilization and especially its traditions." (S. 319) Allerdings bleibt dieser Sinnentwurf ein "dunkler" Aspekt unter anderen, und es bleibt unklar, welche Konsequenzen daraus für eine Interpretation *Hucks* erwachsen. Alles was Pritchett letztlich erreicht, ist der Hinweis auf diese Aspekte, ohne daß ihre Funktion innerhalb des Romans reflektiert wird. Ihre Aufzählung bleibt daher impressionistisch und verzerrt *Hucks* Komplexität zu einem Horrorroman: "Huck never imagines anything except fears." (S. 319)

Bei Farrell scheint der Fall zunächst anders zu liegen. Er hebt in besonderem Maße "Twain's penetrating revelation of the moral and social consequences of slavery . . ." (S. 324) hervor. Sie verleiht dem Roman im Gegensatz etwa zu dem von Farrell ebenfalls gelobten *Tom Sawyer* noch eine besondere Relevanz, die sich in Hucks moralischer Entwicklung, in der Darstellung Jims und in Twains bitterer Entlarvung der Südstaatengesellschaft äußert: "The extravaganza, the burlesque included in the saga of Huck Finn is pointed at the old South and cuts to the heart of a whole society." (S. 324) Doch soviel Raum Farrell diesen Aspekten auch widmet, letztlich besteht die aktuelle Bedeutung des Romans für ihn in etwas, für das der gesellschaftlich weitaus irrelevantere *Tom Sawyer* ebenso steht wie *Huck Finn:*

> Generations of Americans have read of these two boys . . . and one feels, on rereading their stories, as if one is meeting old and imperishable friends. But they do not represent merely the idyllic times of boyhood. The world in which they lived was full of its own cruelties . . . Tom and Huck are symbols of the possibilities in human beings. Today they stand as a test not only of ourselves but of the whole of American society. They are, with all their charm, like two accusing figures, with their fingers pointing down the decades of American history. (S. 325)

Auch für Farrell enthält *Huck* wie für de Voto affirmative Züge. Huck und Tom stehen für Twains Bekenntnis zur humanistisch-demokratischen Tradition Amerikas: "Tom and Huck . . . are his strongest expression of democratic hopes." (S. 322) Doch der aktuelle historische Moment (today), von dem aus Farrell diesen demokratischen Humanismus wieder in Erinnerung ruft, bietet wenig Anlaß für de Votos blinden Enthusiasmus. Die Rückbesinnung gerät zur Anklage der Gegenwart (Today . . . they are . . . like two accusing figures); die Interpretation mündet in die Frage, warum die demokratischen Hoffnungen, die in *Huck* so stark zum Ausdruck kommen, nicht wahr geworden sind: "Their very characters seem to ask why – why has this promise not been realized?" (S. 325)



Wie Pritchett schreibt Farrell als engagierter Journalist, dem es weniger um eine systematische Interpretation als um das geht, was an *Huck* zur Diskussion aktueller gesellschaftlicher Probleme nutzbar gemacht werden kann. Dadurch wird seine Rezension zu einem Indiz für eine sich wandelnde pessimistische Haltung zur amerikanischen Wirklichkeit. De Votos Interpretation ist konservativ und bejaht in *Huck* eine unverändert bejahenswerte amerikanische Kultur. Dieser Kultur steht Farrell kritisch gegenüber und benutzt daher *Huck* zur anklagenden Frage, was nur aus ihr geworden sei. Damit wird gegenüber de Voto der kritische Akzent begriffen, unter dem die amerikanische Realität in *Huck* teilweise dargestellt ist. Ohne Zweifel ist damit mehr von *Huck* wahrgenommen als bei de Voto. Auch Farrell kann allerdings de Votos Fehler nicht grundsätzlich vermeiden. Denn auch Farrell wird durch sein Wirklichkeitsverständnis zur undifferenzierten Affirmation verführt, zwar nicht der erzählten Wirklichkeit, wohl aber des Bewußtseins Twains, das ja für ihn zum Ausdruck der demokratischen Wirklichkeit Amerikas wird. *Huck* als positiven Ausdruck demokratischer Hoffnungen zu lesen, heißt jedoch den Roman auf die eigenen Hoffnungen zu reduzieren; heißt wie de Voto der Verführung zu verfallen, das eigene Wirklichkeitsverständnis dem des Romans zu substituieren. So müssen die inneren Widersprüche des Twainschen Bewußtseins und seine textlichen Auswirkungen verborgen bleiben.

In der, wenn auch begrenzten, Korrektur des naiv-unkritischen Realismus de Votoscher Prägung ist Pritchetts und besonders Farrells Leistung zu sehen. Diese Korrektur war nicht grundsätzlich, sondern eher das Ergebnis eines kritischeren oder auch nur skeptischeren Engagements gegenüber der amerikanischen Realität. Von diesem Standpunkt aus konnte *Huck* (wie bei Farrell) als Rückbesinnung auf demokratische Hoffnungen dienen, ohne daß diese Besinnung aufgrund des eigenen Wirklichkeitsverständnisses mehr als eine nostalgische Reminiszenz an ein "positives" Bewußtsein sein kann. Nostalgie, bei Farrell latent, wird bei Pritchett zum Hauptmotiv seiner Rückbesinnung. Die Skepsis der eigenen Position schärft den Blick für die Skepsis Twains. Doch es bleibt beim resignierenden Erstaunen darüber, daß es damals auch schon so war, daß "Dunkles" also wohl als fester Preis Amerikas dazugehört.

Bis etwa zum Anfang der fünfziger Jahre blieb die *Huck Finn*-Kritik im wesentlichen realistisch, ihre Schlüsselbegriffe blieben de Votos "panorama" und "cross-section". Zwar werden nach Pritchett und Farrell auch die kritischen Aspekte in Twains Darstellung betont, der entscheidende realistische Wert bleibt jedoch der des Reichtums der erzählten Wirklichkeit. [14]

### 4.24 *Realismus als humanistischer Idealismus: Carter*

Everett Carter, "The Meaning of, and in, Realism," *Antioch Review*, 12 (1952), 78–94.

Carters Aufsatz nimmt sich wie ein letzter Rettungsversuch der offiziellen akademischen Kritik für den Realismus aus. Bereits seine Einleitung verrät die Defensivposition, in die der realistische Kritiker unversehens nach dem zweiten Weltkrieg geraten war:

> Our modern critics seem to feel that Flaubert did about all one can in terms of realism, and that prose fiction must proceed on other lines. What these lines are is indicated by the increasing devotion to symbol, myth, and ritual, and our new critics and writers are deeply involved in the paradox of justifying their interests in irrationalism by the very rational methods of psychology and anthropology; paradox, we are told, is the poetic way to truth, and that many modern novelists have been attempting a rationale of the irrational is symptomatic of the increased poeticizing of the novel. [78]

Es war gewiß nicht die Überzeugungskraft kontextualistischer und symbolistischer Ästhetik allein, sondern eine bestimmte gesellschaftlich bedingte Disposition, die plötzlich die schon in den dreißiger und vierziger Jahren entworfenen kontextualistischen Positionen so absolut dominieren ließ. Die Enttäuschung über den Stalinismus und die relative ökonomische Stabilität der amerikanischen Gesellschaft in den fünfziger Jahren ließen Realismus obsolet erscheinen. Der realistische Kritiker, zuvor aggressiv und engagiert bei der Herstellung von aktuellen Bezügen, zog sich nun auf die Beschwörung unverzichtbarer Grundpositionen und Werte des Realismus zurück.

Die Strategie, die man dabei bewußt oder unbewußt wählte, konzentrierte sich vor allem darauf, die Objektivität des Realismus zu betonen und gegen neukritische Subjektivität und Irrationalität auszuspielen. Die erkenntnistheoretische Problematik dieser positivistischen Rückbesinnung auf die "objektive Realität" blieb dabei unreflektiert, und ihre logischen Inkonsistenzen wurden blind, fast naiv, nachvollzogen. So stellt Carter in seinem programmatischen Aufsatz Realismus als einzige vorurteilsfreie, sprich objektive, Wahrheit dar:

> We note that all of these varieties of nonrealism have one thing in common: each makes some judgment of the material before the writer starts to work with it . . .
> The realist, on the other hand, would start with only one kind of prejudgment of his material; that it was worth talking about, that life is meaningful, that humans deserve sympathy. (81 f.)

Danach folgt der Realist keinen anderen Zielen als dem einen, das Leben möglichst wahrheitsgetreu darzustellen. Im Gegensatz zum Nichtrealisten versucht er sich selbst aus der Interpretation zu eliminieren und die Wahrheit als solche rein hervortreten zu lassen:



> We can now make some generalizations about the realistic method. Believing that the physical world, the world of actual living, is worth talking about, the realist feels that his job is to talk about it as truthfully as possible . . . But always his guide is life itself, and his goal is life-likeness . . . The realist, in trying to be as truthful as possible, feels the necessity of withdrawing his own personality from the novel, and tries, as far as possible, to write a species of objective history. (And if you scoff and say: then what is the difference between history and fiction? he would reply that there is no difference in kind, but only in degree, that fiction is simply history personalized and clarified . . . (82 f.)

Wohlbekannte Fragen tauchen hier auf: Steckt nicht im Begriff "life-likeness" bereits ein Begriff dessen, was Leben ist? Das gleiche gilt für das Kriterium der Wahrhaftigkeit: um entscheiden zu können, ob das Leben jeweils wahrheitsgetreu abgebildet ist, muß ein logischer Vorgriff auf das, was Leben in Wahrheit "eigentlich" ist, getan sein. Carter muß solches "Vor-urteil" zurückweisen, denn damit würde die Trennlinie zu den Nicht-Realisten fallen. Andererseits will er Realismus auch nicht lediglich als – Deutung möglichst aussparendes – Abbilden verstanden wissen, denn das wäre Naturalismus. "First, the realist is not a naturalist." (83) Im Gegenteil, Carters explizit genanntes Ziel ist es, Realismus vom Naturalismus-Vorwurf zu befreien:

> . . . and I think I can define and demonstrate its validity as a literary method on exactly the grounds upon which realism is most attacked – as a method of arriving at "meaning." (79)

Realismus ist also nicht bloße naturalistische Mimesis einer unbegriffenen Wirklichkeit, sondern ein die objektive Bedeutung der Wirklichkeit zum Ausdruck bringendes Abbild. So gesehen, kann sich Carter auch unbekümmert zu didaktischen Zielen bekennen, obwohl diese doch bestimmte Erkenntnisinteressen implizieren:

> Essentially, the realist is a firm subscriber to the didactic heresy, and believes that his job as a writer is not only to entertain, but to instruct – to instruct readers in human relationships. (83)

Offensichtlich unterliegen für Carter nicht alle Bewußtseinslagen gleichermaßen einem ihre "Objektivität" trübenden Vorverständnis, sondern nur die nicht-objektiven. Objektive Instruktion ist eben dadurch definiert, daß sie vorurteilsfrei ist, d. h. Geschichte so darstellt, wie sie wirklich ist.

Eine a-priori Definition, wie Wirklichkeit aber ist, würde Carter

wohl zurückweisen. Statt dessen würde er wahrscheinlich auf Texte wie *Huck Finn* verweisen: "a fictional world that the normal intelligence can identify and verify as an imitation of the real world." (83 f.) Eine "normale Intelligenz" – wie die Carters – ist also die erkenntnistheoretische Instanz, die die Objektivität der Realität verbürgt. Die Frage nach dem Wesen der objektiven Realität wird auf die praktische Identifikations- bzw. Interpretationstätigkeit eines Kritikers wie Carter zurückverwiesen. Was aber identifiziert dieser in Huck als objektive Realität?

Wie im allgemeinen Teil seiner Diskussion wird zunächst eine naive "naturalistische" Sicht *Hucks* zurückgewiesen. Zwar scheint es sich an der Oberfläche zunächst um nichts anderes als eine Floßreise auf dem Mississippi zu handeln. Was aber wäre der Sinn einer derartigen unverbundenen Aneinanderreihung? "Yet most readers feel the 'something more' behind the adventures of Huckleberry Finn." (86) Diese allgemeine Bedeutsamkeit findet Carter einmal in der Sozialsatire des Buches, genauer in der Darstellung der "immorality of the South before the Civil War." (87 f.) Doch ist damit der "realistische Sinn" des Buches noch nicht erschöpft:

> That's all very well and good, you may complain; that' the very most we might expect of realism – that it might tell us something about society; but how about man in essence? How about the truth and meaning of man wherever he has existed or will exist? (89)

Die siegessichere Rhetorik kündigt es bereits an: gerade auf dieser Ebene der universalen menschlichen Wahrheit liegt für ihn der eigentliche Realismus *Hucks:*

> ... there is a ... level of meaning in *Huckleberry Finn* – meaning in terms of the representation of man as we feel he will universally and eternally be. But it is in the beautiful, simple truths about human relationships that this meaning lies. We feel in *Huckleberry Finn* that we have come as close as we can get to the truth of human motives and actions. (90)

Auf dieser zweiten – universalen – Sinnebene wird uns der Mensch an sich gezeigt, so wie er ist und ewig sein wird (man as we feel he will universally and eternally be):

> The river provides us with a wonderful panorama of society as Huck and Jim float down it. There are a few very good people along that river – white and black, and a few very bad people – white and black, and lots of in-betweeners, white and black. There's death and marriage, and helpfulness and hate, and violence and the warm caress of human sympathy. (90)



Twains Darstellung des universalen Menschen kulminiert in der Darstellung Hucks und Jims:

> And under these stars, ... the black man and the white boy float down the Mississippi, the best representation of Americans generally and of man in essence which American literature produced in the nineteenth century, and it was produced by a realist, working in the realistic tradition. (91)

"Objektive" Realität in *Huck* wird in diesen Zitaten mit einer bestimmten philosophischen Position identisch. "Objektiv" ist der Roman immer da, wo er einem bestimmten idealistischen Menschenbild entspricht. Das realistische Kriterium ist "what we think and feel to be essentially true about men in general, about man in essence, and even, perhaps, about God". (84) Gemeint ist der Glaube an ein letztlich alle Vorurteilsbarrieren und gesellschaftliche Schranken übersteigendes "Gutes" im Menschen, wie es sich in Huck und Jim partiell verkörpert. Was Carter in *Huck* mit anderen Worten als "objektive" Realität identifiziert, ist der Twainsche Idealismus. Dieser kann ihm deshalb als objektiv erscheinen, weil er ihn teilt (what we think and feel to be essentially true). Dieses Bekenntnis zu einem humanistischen Idealismus ehrt Carter. Aber er täuscht sich unkritisch über die gesellschaftliche Bedingtheit seiner eigenen Position hinweg, wenn er glaubt, daß ihm durch dieses Engagement Objektivität gleichsam unverrückbar garantiert sei. Nur weil er Objektivität naiv als empirisches Phänomen begreift, kann er seine eigene Überzeugung (what we think and feel ...) zur ungeschichtlich-objektiven Wahrheit verallgemeinern.

Tatsächlich spiegelt sich jedoch in seinem und Twains Idealismus nichts weiter als ein bestimmter historischer Stand bürgerlich-aufklärerischen Denkens, das ganz und gar nicht "objektiv", sondern in sich durchaus problematisch ist. Das wird am besten durch die Probleme illustriert, die sich seiner erzählerischen Entfaltung im Roman selbst entgegenstellen. Daß Huck nicht nur die Verkörperung eines humanistischen Ideals ist, sondern gleichzeitig auch durch die individuelle gesellschaftsferne Lösung seines Gewissenskonflikts die Möglichkeit der realen (gesellschaftlichen) Entfaltung dieses Ideals in Frage stellt, bleibt der unkritischen Affirmation Carters verborgen – weil es "objektiv" (= nach dem Stand seiner 'normalen' Intelligenz) nicht sein kann. Donald Pizer hat dagegen in seinem Versuch, "late nineteenth-century American Realism" zu definieren, das Wesen des durchaus nicht auf Twain beschränkten Menschenbildes des amerikanischen Realismus klarer gesehen: "... late nineteenth-century American realism ... is essentially subjective and idealistic in its view of human nature and experience – that is, it is ethically idealistic." [15] So muß er zu einer Carter genau entgegen-

gesetzten Meinung über die Objektivität des Twainschen Menschenbildes und seiner Brauchbarkeit als realistischem Wert kommen:

> It is not a view, ... which fulfills the criterion of realism requiring an objective rather than a subjective or idealistic vision of human nature and experience. [16]

### 4.25 *Marxistische Analysen: Remes, Klaus*

Carol Remes, "The Heart of Huckleberry Finn," *Masses and Mainstream,* 13 (1955), 8–16.

Rosemarie Klaus, "Mark Twain und die Negerfrage – *Huckleberry Finn", Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik,* 5 (1957), 166–181.

Nach Carters mißglücktem Rettungsversuch sind nur noch von marxistischer Seite systematische Versuche unternommen worden, *Hucks* Realismus herauszuarbeiten. Doch obwohl umfassender und konsequenter als vorangegangene realistische Interpretationen, bieten sie im wesentlichen keine neuen Aspekte. Was an Kritikern wie de Voto, Farrell oder Carter herausgearbeitet wurde, läßt sich daher in vielem auch auf sie anwenden, auch wenn solche Verwandtschaft zunächst überrascht. Denn sollte ein marxistisches Wirklichkeitsverständnis nicht eine konkretere Analyse des *Huckschen* Realismus erlauben als der je nach dem affirmative oder kritische Idealismus der bisher diskutierten Kritik?

Tatsächlich unternimmt vor allem C. Remes Schritte auf eine solche Analyse hin: sie führt dabei die Kategorie des Typischen als die für sie eigentlich entscheidende realistische Kategorie ein. Realistisch ist ein Roman, wenn er das für die Gesellschaft Typische abspiegelt. Der Identifizierung des Typischen geht eine marxistische Gesellschaftsanalyse voraus. Typisch für die amerikanische Südstaatengesellschaft vor dem Bürgerkrieg war zweierlei: die Sklaverei und der aus ihr resultierende ideologische Überbau. Ähnlich definiert R. Klaus den Wert des Romans durch zwei Leistungen: die Behandlung der Negerfrage (s. ihren Titel) und den Realismus in der Darstellung der damaligen Gesellschaftsstruktur. Diese wird als Klassengesellschaft durchsichtig. Was bei de Voto noch unspezifisch als "structure of a nation" summiert ist, steht bei ihr für klar identifizierbare Klassen: Die Grangerfords für die Aristokratie des Südens; Charaktere wie Mrs. Loftus, die Wilks- und Phelps-Familien für den bürgerlichen Mittelstand; Hucks Vater, Duke und King für das Südstaatenproletariat (white trash). Alle repräsentieren ihre Klasse und deren Bewußtseinsstand auf exemplarische Weise, zusammen erhalten wir "ein objektives Bild der damaligen Zeit" (174), "das große Gemälde einer vergangenen Epoche". (168) Ebenso typisch ist das Rassenproblem. Remes führt als Beleg statistisches Zahlenmaterial an: "Between 1882 and 1949 – in America – 3430 Negroes were lynched ..." (14)



Auch für die fortschrittliche Seite der dargestellten Wirklichkeit gilt die Kategorie des Typischen. In der Person Hucks hat Twain dieser Gesellschaft den typisch demokratischen Menschen gegenübergestellt: "Huck ... seems to be the embodiment of the conscience of a decent humanity confronted with the evils in society." (11) Klaus formuliert das Typische an Huck noch entschiedener:

> Huck ... erscheint uns ... als Verkörperung des demokratischen Menschen schlechthin, des einfachen Mannes der Grenzerepoche, dessen Denken und Handeln durch den tiefverwurzelten Drang nach Freiheit bestimmt wird. (181)

Gleiches gilt schließlich auch für Jim: "Jim dagegen ist nur ein Alltagsneger, aber in ihm hat Mark Twain das Typische im Wesen der schwarzen Rasse zu unübertroffener lebendiger Wirklichkeit werden lassen." (169) Wiederum, wie bei Farrell und Carter, wird Huck zur Verkörperung eines humanistischen Ideals überhöht, in diesem Fall "des demokratischen Menschen schlechthin". (181) Noch eklatanter ist die kurzsichtige Überhöhung Jims, von dessen konfus hin- und hergerissener und immer leicht herablassender Zeichnung man gewiß nicht hofft, daß mit ihr "das Typische im Wesen der schwarzen Rasse zu unübertroffener lebendiger Wirklichkeit" (169) geworden ist:

> And a little later I could imagine myself as Huck Finn (I so nicknamed my brother) but not, though I racially identified with him, as Nigger Jim, who struck me as a white man's inadequate portrait of a slave. [17]

Alles andere würde auch angesichts der viele Teile beherrschenden Minstrel-Stereotypien überraschen.

Hier wirkt sich ein ungenügend kontrollierter Affirmationswille negativ aus, der sich zuweilen auch sprachlich verrät: "Da bleibt nichts Idyllisches mehr, denn Huck Finns Augen tragen keine rosa-rote Brille: Sie sehen die Dinge, wie sie sind." (181) Der Kritik bedürftig ist diese wilde Entschlossenheit, *Hucks* Wert um jeden Preis herauszustreichen, weil sie unbemerkt ihre eigene Logik entfaltet und die Kriterien der eigenen Wertung aushöhlt. Denn die Identifikation von "wertvoll" und "realistisch" muß unter der Hand dazu führen, den eigenen Realismusbegriff auszuweiten, wenn ein Text um jeden Preis als wertvoll affirmiert werden soll, der den eigenen realistischen Kriterien nur partiell genügt. Da der Text, konsequent mit der Wirklichkeit verglichen, derart hohes Lob nicht rechtfertigt, wird diese bewußt oder unbewußt der des Textes angeglichen. Ist die Wirklichkeit, an der der Text gemessen wird,

von der Klassenanalyse erst zum allgemeinen Idealismus Twains ausgeweitet, dann steht dem überschwenglichen Lob nichts mehr im Wege. Um *Huck* als meisterliches Werk affirmieren zu können, erhebt man – wie Carter – den Twainschen Idealismus zum realistischen Kriterium. Und selbst diesen überhöht man noch – wie Farrell – als homogenes ungebrochenes System, dessen Inkonsequenzen und inneren Schwierigkeiten hinweggelobt werden.

So kommt es, daß von diesem Dogmatismus aus die eigentlich interessanten Indizien für eine materialistische Analyse übersehen werden: die Individualisierung und Idealisierung des Humanismus in der Person des vom Gesellschaftszwang freien Außenseiters Huck; die Unmöglichkeit einer Realisierung dieses Humanismus innerhalb der Gesellschaft; Twains Unfähigkeit, das Problem als ein ökonomisches zu begreifen; die Ambivalenz von Twains Menschenbild, wie es sich in der Sherburn-Episode und in der Darstellung Jims zeigt usw. All diese Aspekte müssen angesichts des entschiedenen Affirmationswillens der beiden Kritiker unter den Tisch fallen. Letztlich handelt es sich bei Klaus wie auch bei Remes um eine beinahe zwangsläufige Ausweitung des marxistischen Wirklichkeitsverständnisses auf den Twainschen Idealismus hin, weil *Huck* als Produkt des letzteren auch nur an diesem gemessen und als absolutes Meisterwerk affirmiert werden kann. So erklärt sich die Gemeinsamkeit mit den Interpretationen de Votos, Farrells und Carters, und so rechtfertigt sich die analoge Kritik. Denn um *Huck* affirmieren zu können, muß sich der Marxismus auf den bürgerlichen Realismus ausweiten. Auf diese Weise bleibt man jedoch eine tatsächliche materialistische Interpretation schuldig.

### 4.3 *Das realistische Vorverständnis*

Das Bestreben, die Realität so widerzuspiegeln, wie sie wirklich ist, hat zu einer großen Anzahl von Realismen und Diskussionen über den Realismusbegriff geführt. Angesichts dieser Vielfalt hat es sich als wenig ergiebig erwiesen, von einer essentialistischen Definition auszugehen, die das Wesen des Realismus auf einen Begriff zu bringen versucht und realistische Literatur und Kritik an der Erfüllung bzw. Einhaltung dieses Modells mißt. Die historische Dimension muß solcher Fragestellung verlorengehen. Nur eine Besinnung auf die historische Entwicklung des Realismusbegriffs kann die Frage beantworten helfen, wie es zu einer derartigen Vielfalt von Realismen kommen kann, da doch alle Realisten mehr oder minder in der grundsätzlichen Intention übereinstimmen, die Wirklichkeit möglichst objektiv abzubilden.



Der Realismus entstand als Protest gegen die romantische Mißachtung der Wirklichkeit, und sein Ruf nach dem Leben, wie es wirklich ist, konnte daher anfangs ohne eigenes reflektiertes Wirklichkeitsverständnis auskommen:

> Der Wunsch, die zeitgenössische Wirklichkeit, die als solche noch kaum auf ihren Charakter hin geprüft wird, zum Gegenstand der Darstellung zu machen, ist der ursprüngliche Ansatz aller späteren "realistischen" Kunstabsichten; die Forderung nach "Beobachtung" zielt zunächst auf wenig mehr als eine noch undeutlich empfundene Authentizität und entspricht der Abneigung gegen alles Arabeske des Gefühls und der Formen ... [18]

Tatsächlich wurde die Romantik von Anfang an von einem bestimmten philosophischen Standpunkt aus kritisiert, auch wenn dieser noch nicht voll ins Bewußtsein getreten war:

> Noch entscheidender wirkte das System des Positivismus auf die kommende Gestalt der Dichtung, das Auguste Comte von 1830 bis 1842 entwickelte: seine Grundthese, daß die genaue Beschreibung der gegebenen sozialen Aktualität zur Erkenntnis geradezu naturgesetzlicher Ordnungskategorien führe, lieferte eine der wesentlichsten Voraussetzungen der realistischen Literatur: "Wirklichkeit" und "Wahrheit" konnten von hier aus in einem durchaus antimetaphysischen Zusammenhang aufeinander bezogen werden. [19]

Im offenen oder latenten Positivismus war, was wirklich sei, festgelegt: die empirische Realität, deren Kausalität es möglichst unvoreingenommen nachzuzeichnen galt. Je ernster man dieser Intention folgte, desto wichtiger mußte dieses Problem zu einem Darstellungsproblem, nämlich zu dem einer objektiven Beschreibung werden. Je minutiöser ich jedoch die Wirklichkeit beobachte, desto mehr zerfällt sie in einzelne Eindrücke – konsequenter Naturalismus führt direkt zum Impressionismus:

> Doch auch dieser so positivistische Realismus offenbarte seine subjektive Porosität, als Flaubert und Zola mit dem (vor-)urteilslosen Erzählen Ernst zu machen suchten. Im gleichen Maße, in dem das Milieu als eine letzte Ursache für das menschliche Schicksal nicht mehr durch übergreifende (Vor-)Urteile vergegenständlicht, sondern nur noch in seiner ursächlichen Wirkung auf die Psyche gezeigt wurde, mußte es zum subjektiv erlebten Eindruck verflüchtigen. [20]

Konsequent strich Flaubert alle Kommentare des Erzählers als auktoriale Vorurteile und konzentrierte sich auf die leidenschaftslose, kommentarlose Wiedergabe der Realität – eine Methode, die etwa von Hemingway zur Perfektion geführt wurde. Spätestens bei Hemingway aber ist ihr ursprünglich positivistischer Hintergrund verloren gegangen. Anstelle einer naturgesetzlich beobachtbaren Realität wird ihm

Wirklichkeit zur unbegriffenen, subrationalen Existenzweise, die alles Empirische unterschiedslos nebeneinanderstellt und nur noch registriert. Ein derartiger Realismus jedoch mußte z. B. Marxisten als blinde Reproduktion gesellschaftlicher Oberflächenphänomene erscheinen, die die objektive Wirklichkeit des Klassenkampfs lediglich verschleierte.

Dieser Entwicklungsprozeß ist bekannt, weshalb er hier nur skizziert sei. [21] Selbst in komprimiertester Form weist er jedoch auf etwas hin: ungeachtet seines eigenen Selbstverständnisses ist der die "objektive Wirklichkeit" abbildende Realist von einem Vorverständnis dieser Wirklichkeit abhängig; genauer: von einer Bewußtseinssynthese des Autors oder Kritikers, der zunächst bewußt oder unbewußt einen Begriff dessen vorgeben muß, was Wirklichkeit ist, bevor er daran gehen kann, diese Wirklichkeit abzubilden. Was jeweils als Realismus empfunden wird, ist deshalb Funktion eines jeweils unterliegenden, vorgegebenen Wirklichkeitsverständnisses.

> Jede Vorstellung von Realismus und Nichtrealismus entspringt einer bewußten oder unbewußten Konzeption der Wirklichkeit. Was in der Kunst Realismus und Nichtrealismus ist, hängt immer davon ab, was die Wirklichkeit ist und wie die Wirklichkeit begriffen wird. [22]

Dieses Primat einer zugrunde liegenden Wirklichkeitskonstituierung gilt auch für die realistische Kritik. Auch sie gewinnt ihre Kriterien zur Beurteilung des Realismus eines Textes aus einer primären Wirklichkeitskonstituierung; je nach dem wie der Kritiker Wirklichkeit definiert, tritt auch der Realismus eines Textes hervor. So kann es auch zu einer Vielzahl von realistischen Interpretationen *Hucks* kommen. Für den Kritiker wandelt sich, was an einem Text wie *Huck* als realistisch empfunden wird, mit dem eigenen Wirklichkeitsverständnis. Dieses bestimmt das Interesse am vorliegenden Text und entscheidet darüber, was an ihm überhaupt als "wirklich" wahrgenommen wird.

So läßt sich etwa die frühe realistische *Huck Finn*-Kritik verstehen. Mit leichter Phasenverschiebung zur europäischen Entwicklung hatte auch der amerikanische Realismus als – zunächst inhaltlich vage – Negation des romantischen Sentimentalismus begonnen, bevor er vor allem durch Howells zu einem freilich keineswegs konsequenten Selbstverständnis kam: "... one searches in vain ... for a ... conscious realism for the novel." [23] Die Inkonsequenz lag dabei in dem moralischen und sozialphilosophischen Idealismus, auf den ein Kritiker wie Howells nicht verzichten wollte und den er in sein Wirklichkeitsverständnis einbrachte. Oft hervorgehobene Widersprüche innerhalb dieses Konzepts bilden das augenfälligste Indiz dieser Kombination von Idealismus und "moderate realism". [24]



> Dieses Prinzip der Wahrscheinlichkeit kombiniert Howells nun mit dem des statistischen Durchschnitts und postuliert, daß außergewöhnliche Ausbrüche von Leidenschaften, sexuelle Verirrungen, sittliche Verwahrlosung und ähnliche Ausnahmezustände im Roman auch nur jenen schmalen Raum einnehmen dürften, der ihrem Vorkommen in der Wirklichkeit entspricht. [25]

Wirklichkeit war für Howells und viele andere Realisten dieser Zeit die gesellschaftliche Realität der amerikanischen Mittelklasse, die sich kulturell in zunehmendem Maße von der teilweise übermäßigen Sentimentalität der *Genteel Tradition* zu einem nüchterneren Idealismus durchrang. Dennoch dachte sie im wesentlichen nach wie vor in idealistischen Kategorien: "Howellsian realism contained a powerful strain of the romantic." [26] Realismus stand auch weiterhin im Dienst von "honor and morality but added that all good art resens the imposition of a too formal didacticism". [27]

Eines der dominierenden Topoi der realistischen Kritik dieser Zeit war daher die Abwehr allzu auffälliger Belehrung; sie durchzieht z. B. Perrys *Huck Finn*-Rezension. Das bedeutete jedoch nicht die Abwehr der in dieser Belehrung enthaltenen Moralität; vielmehr wollte man sie dem ästhetischen Empfinden der neu aufgekommenen Mittelklasse anpassen, auf die allzu dick aufgetragenes Moralisieren eher abstoßend als belehrend wirkte, weil sein Pathos die nüchternere Mittelklassenmentalität verfehlte. "... vor allen Dingen vermeide man es, seinen Charakteren ... ständig ... auf die Schulter zu klopfen." [28] Kritiker wie Howells und Perry weisen deshalb immer wieder darauf hin, daß eine verhaltene unaufdringliche Behandlung moralischer Aspekte weitaus wirksamer, weil "realitätsangemessener" sei. Darin spricht sich Vertrauen in ein homogenes und vernünftiges Lesepublikum aus, für dessen emanzipierteres "realistischeres" Selbstbewußtsein Kritiker wie Howells und Perry stehen.

Howells, Perry u. a. hatten ursprünglich eine optimistisch-affirmative Haltung zu Amerika. Gegenüber rigidem Moralismus traten sie für mehr Realität ein. Darin besteht die Fortschrittlichkeit von Perrys *Huck Finn*-Rezension gegenüber der für diese Zeit ansonsten typischen Rezeption. Andererseits fand ihre Realitätszuwendung in einer Art Selbstzensur ihre Grenzen. Daher mußte sie mit wachsender Kluft zwischen bürgerlichem Wirklichkeitsverständnis und gesellschaftlicher Realität eine konservative Funktion annehmen, wie es sich bei de Voto zeigt. Zwar hielt er der im Melville-Kult sich dokumentierenden Realitätsentfremdung *Huck* als realistische Alternative entgegen, doch bestand sein Realismus in blinder Affirmation des amerikanischen "Lebens". Was einst Idealisierung und Stereotypisierung sprengte, verhindert nun

einen genauen Blick auf die dargestellte Realität. De Votos realistische Kritik gerät folgerichtig zum Hymnus auf Amerika und übersieht Twains Skepsis und bittere Kritik.

Mit zunehmender Entfremdung von der amerikanischen Wirklichkeit mußte sich andererseits auch das Wirklichkeitsverständnis wandeln: Pritchett und Farrell sehen *Huck* als Ausdruck demokratisch-humanistischer Kritik an der amerikanischen Wirklichkeit, die sie teilen und auf ihre Zeit ausweiten. Je engagierter die eigene Position gegenüber dieser Wirklichkeit dabei ist, desto konkreter wird Twains Kritik wahrgenommen: während Pritchett sich lediglich mit dem resignierenden Hinweis auf "dunkle" Aspekte wie Brutalität, Furcht und Horror begnügt, spricht Farrell von der "penetrating revelation of the moral and social consequences of slavery". [29] Realismus ist für den demokratischen Idealisten ein erster Schritt zur überfälligen gesellschaftlichen Reform. Dieser Impuls schien nach dem 2. Weltkrieg aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen unversehens als "ideologischer" obsolet geworden. Carters Interesse am Realismus ist daher nur noch akademisch. Es geht um die Rückbesinnung auf seine wesentliche objektive Überlegenheit über alle nicht-realistischen Formen. Die "objektive Realität" *Hucks* sieht er deshalb nicht in seinem – temporären und vergänglichen – Gesellschaftsabbild, sondern in der Mimesis ewiger und universaler Wahrheiten über den Menschen.

Auch für die marxistische Kritik gilt die hier aufgezeigte Interdependenz von Wirklichkeitsverständnis und realistischer Kritik. Das könnte angesichts bestimmter Formulierung der Widerspiegelungstheorie übersehen werden, in denen Realität als ökonomische Basis ein für alle Male festgelegt und dadurch keinerlei "subjektiven" Interpretationen ausgeliefert scheint:

> Für die materialistische Ästhetik ist das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit durch die Theorie der Widerspiegelung seit langem gelöst. Nach ihr wird die Wirklichkeit, der Gegenstand der Kunst, als das Primäre und das Kunstwerk als das Abgeleitete, als das Abbild des Gegenstandes, bezeichnet. [30]

Tatsächlich ist aber die Basis eine ständig neu zu bestimmende Stufe der ökonomischen Entwicklung und damit den sich verändernden historischen Gegebenheiten entsprechend immer wieder neu zu "verstehen":

> ... daß auch die materiellen Produktionsverhältnisse der kapitalistischen Epoche das, was sie sind, nur zusammen mit denjenigen Bewußtseinsformen sind, in denen sie sich ... im ... Bewußtsein dieser Epoche widerspiegeln, und ohne diese Bewußtseinsformen in Wirklichkeit nicht bestehen könnten ... [31]

So weist Tomberg in seinem Überblick über die Geschichte des Basis-Überbau Prinzips auf verschiedene Modifikationen hin, die dieses Prinzip innerhalb des Marxismus aufgrund historisch wechselnder Notwendigkeiten immer wieder erfahren hat. [32] Die jeweilige Neufassung ist selbst Reflex einer bestimmten historischen Situation des gesellschaftlichen Seins, das mit anderen Worten immer wieder einer Neubestimmung als "Realität" bedarf. Der jeweilige Stand dieser interpretierenden Neubestimmung muß aber auch den jeweils herrschenden Realismusbegriff modifizieren. Am deutlichsten tritt das innerhalb der marxistischen Ästhetik in der Brecht-Lukács Debatte hervor, wie sie Werner Mittenzwei nachgezeichnet hat. In ihr "bildeten sich zwei ganz verschiedene, in ihren wesentlichen Gedanken direkt entgegengesetzte Konzeptionen vom sozialistischen Realismus heraus" [33], denen eine divergierende Wirklichkeitsinterpretation logisch vorgeordnet ist.



Erst im Vergleich mit Brecht ist klargeworden, daß Lukács, der lange als *der* Exponent marxistischer Ästhetik galt, Wirklichkeit unter teilweise idealistischen Vorzeichen begriff. Das mußte folgenschwere Konsequenzen für das haben, was er jeweils als realistisches Abbild der Wirklichkeit wahrnahm. Lukács' Auffassung der Revolution war am Vorbild der klassischen bürgerlichen Revolution orientiert. Dem Faschismus stellte er einen Demokratiebegriff gegenüber, in dem die Klassengegensätze verwischt waren. Demokratie und Fortschritt werden so zu Schlüsselbegriffen seiner Realismuskonstruktion:

> Die Ausarbeitung von Lukács' Realismuskonzeption korrespondiert mit der Entwicklung der Auffassungen über den Kampf um Demokratie, deren sozialer Inhalt bei Lukács aber völlig unbestimmt bleibt. Der grundlegende Fehler bestand darin, daß Lukács den Kampf um Demokratie vom Kampf um die sozialistische Revolution trennte. Der Gegensatz Demokratie – Antidemokratie wird für Lukács zum bestimmenden und bewegenden Widerspruch. Aus dieser Konzeption wird der Klassenkampf eliminiert. Die realistische Literatur hat die Aufgabe, zum Geist der Demokratie, die mit der Demokratie des 19. Jahrhunderts identifiziert wird, durchzubrechen. Damit haften Lukács' Modell sowohl ein idealistischer Utopismus als auch ein knöcherner Konservativismus an und führen zu erstarrten kategorialen Schemata ... Die literarische Entwicklung wird als Kampf zwischen Realismus und Antirealismus begriffen. [34]

Die Wirklichkeit, die Lukács meinte, wenn er Literatur auf ihren Realismus prüfte, war die eines utopischen Demokratieideals: "Auf diese Weise kam es zu formalistischen, aus der Vergangenheit bezogenen Kriterien." [35] Hier liegt der tiefere Grund für den oft an Lukács und den von ihm beeinflußten Kritikern beobachteten Dogmatismus:

> ... war Lukács aufgrund seiner abstrakten Demokratievorstellungen zu einem bornierten Kampf gegen die Dekadenz genötigt. Borniert war

> dieser Kampf deshalb, weil er ständig die großen progressiven Leistungen des 19. Jahrhunderts als Kriterium anrufen mußte, wie er auf politischem Gebiet für seine "revolutionäre Demokratie" die klassische bürgerliche Revolution als Vorbild benötigte. [36]

Je nachdem, wie der Kritiker Wirklichkeit begreift, tritt auch der Realismus eines Textes hervor. Daraus ergibt sich die hermeneutische Gefahr der realistischen Kritik: in der Identifikation des eigenen Wirklichkeitsverständnisses mit der abgebildeten Realität im Text. Je größer die Divergenz zwischen beiden ist, desto größer muß das Mißverständnis des Textes werden. In diesem Moment – nicht etwa von vornherein und in jedem Fall – wird realistische Kritik dogmatisch. Das eigene Wirklichkeitsverständnis wird mit dem des Textes nicht vermittelt, es wird vielmehr so getan, als sei beides identisch. Der Realität im Text wird die eigene Realität vorgeschoben. *Huck* ist hier ein bezeichnendes Beispiel: anstatt seine tatsächliche Realitätszuwendung in ihrer ganzen Problematik sichtbar zu machen, wird der Text zum Balzacschen Roman erst umgebaut, um dann gelobt werden zu können.

Betrachtet man die realistische *Huck Finn*-Kritik unter diesem Gesichtspunkt, so wird die jeweilige Angemessenheit der einzelnen Interpretationen zugänglicher. Der "moderate realism" eines Perry oder auch noch eines de Voto interpretiert *Huck* im Grunde am angemessensten, denn das ihm zugrunde liegende diffuse Realitätsverständnis entspricht dem im Roman gestalteten am ehesten – keineswegs überraschenderweise, wenn man die bürgerlich liberale Wahlverwandtschaft dieser Kritiker mit Twain berücksichtigt. In der Affirmation der gemeinsamen Realität übersehen sie allerdings die Entfremdung Twains von dieser Realität. Diese fällt wiederum nicht zufällig Linksliberalen wie Farrell besonders auf, wobei Twains Bewußtseinsstand freilich überschätzt wird. Von Lukács beeinflußte marxistische Kritiker wie C. Remes und R. Klaus müssen nach dem ihren Interpretationen zugrunde liegenden Wirklichkeitsverständnis eine gesellschaftliche Totalität in *Huck* konstruieren, die der Roman nicht aufweist. In jedem dieser Fälle wird *Hucks* partieller Realismus umgedeutet und überhöht, um *Huck* ganz und gar zu einem realistischen Roman zu machen. Dazu muß der Roman jeweils dem Wirklichkeitsverständnis angeglichen werden, das für den Kritiker bewußt oder unbewußt einen realistischen Roman konstituiert. Und je mehr diese Angleichung in Hinblick auf eine intensive Totalität erfolgt, desto mehr verfehlt sie den Text – weil sie ihm einen Bewußtseinsstand unterlegt, für den der Roman selbst nicht steht.

Es ist ein Merkmal der stofflich extensiven Erzählweise Twains, daß sein Roman die Rekonstruktion einer intensiven Totalität ermöglicht, aber diese ist nicht selbst im Roman vollzogen. Sie ist vielmehr am besten als Nebenprodukt vielfältiger, überwiegend aber humoristischer Intentionen zu begreifen – wie etwa am typischsten in der Phelps-Episode, in der es primär nicht um ein Portrait der amerikanischen Mittelklasse geht, sondern um eine humoristische Entlarvung der romantizistischen Abenteuerbuchliteratur. Dabei greift Twain in Szenen- und Handlungsaufbau zu Erinnerungen an die Quarles Farm – und fügt damit der extensiven Stoffülle des Romans, die sich vor allem aus eigenen Erinnerungen und verarbeiteten Anekdoten der "Western Humorists" ergibt, ein weiteres Bild hinzu:



> *Adventures of Huckleberry Finn*, like much of Twain's work, is in the local color and till tale traditions. From both of these Twain derived an emphasis on verisimilitude of detail. [37]

Der Realismus *Hucks* besteht mit anderen Worten primär in einer extensiven Lebensfülle, die ein Ergebnis der Realitätszuwendung der humoristischen Tradition ist. Die Rekonstruktion einer intensiven gesellschaftlichen Totalität läßt sich aus diesem reichen Material zwar mehr oder minder systematisch vornehmen. Sie ist jedoch nicht selbst vollzogen. Realistische Intentionen lassen sich nur in einigen Episoden des Mittelteils ausmachen, in denen die Uferzivilisation portraitiert werden soll. Aber wie von allen Intentionen läßt Twain auch von dieser bald ab, der Roman bleibt die anekdotisch-zersplitterte Realisierung verschiedener wechselnder Pläne, aus der sich als ein Nebeneffekt unter anderen so etwas wie ein freilich unsystematischer Bilderbogen des amerikanischen Südens ergibt. Dieser Realismus ist durch gesellschaftsunspezifische Begriffe wie "Panorama" oder "Portrait" tatsächlich am treffendsten gekennzeichnet, wie überhaupt ein unsystematisch anekdotisches Wirklichkeitsverständnis dem Twains am nächsten kommt. Streng genommen ist deshalb auch die Formel vom Portrait des amerikanischen Südens noch zu konkret, denn Twains fehlendes Gesellschaftskonzept bringt es mit sich, daß ihm sein Panorama zusehends zum menschlichen Kosmos von ewig menschlichen Schwächen gerät.

Unbestreitbar ist es das Verdienst der realistischen *Huck Finn*-Kritik, auf die partielle Realitätszuwendung des Romans hinzuweisen. Doch wird ihm häufig ein Bewußtsein unterlegt, das erst künstlich aus seinem extensiven Material zu einem umfassenden System konstruiert werden muß. Damit wird nicht nur der partielle Realismus des Textes verfehlt, sondern auch das ihn konstituierende Wirklichkeitsverständnis Twains. Ein humanistisch gewiß integres, aber gesellschaftliche Probleme immer wieder psychologisierendes und universalisierendes Bewußtsein wird zu einem systematischen Gesellschaftsbewußtsein stilisiert. Damit aber wird der Text gerade in seiner Geschichtlichkeit verfehlt. Durch ein mechani-

sches Realismusverständnis, für das Literatur Realität nur abbilden, nicht aber auf sie antworten kann, wird verhindert, daß *Huck* auch in seinen "unrealistischen" Teilen als Auseinandersetzung mit der Realität begriffen wird. Der Text wird unhistorisch für das eigene Wirklichkeitsverständnis vereinnahmt, denn dieses ist das erkenntnisleitende Vorverständnis der eigenen Interpretation. Es dient der realistischen Kritik als das Kriterium, nach dem der realistische Wert des Textes bemessen wird. Es muß sich daher auf das jeweilige methodische Vorgehen auswirken. Um einen Text nach dem eigenen Wirklichkeitsverständnis loben zu können, muß dieses erst in ihn hineinprojiziert werden. Twain, der in *Huck* gerade *nicht* ein systematisches Gesellschaftsabbild lieferte, sondern höchstens Material dafür bereitstellte (aufgrund ganz anderer Erzählintentionen), muß nun dieses Totalitätsstreben unterlegt werden. Dann kann *Huck* gelobt werden, aber ironischerweise für das, was der Kritiker erst hinzugefügt hat. Realistisches Vorverständnis lobt sich letztlich selbst.

# 5. Kontextualismus: "Literarische" Werte in 'Huck Finn'

## *5.1 Problemgeschichtlicher Hintergrund*

Nach de Voto stagnierte die *Huck Finn*-Kritik in den dreißiger und vierziger Jahren. Man war immer noch vollauf damit beschäftigt, Mark Twain vor Brooks zu rehabilitieren, und, da dessen Argumentation wenig werkspezifisch gewesen war, standen Twains Werke nicht im Mittelpunkt dieser Kontroverse. Was es an anderen verstreuten Kommentaren über den Roman gab, war oft Nebenprodukt weitgespannter Intentionen, wie in Parringtons *Main Currents in American Thought*, Matthiessens *American Renaissance* und Constance Rourkes *American Humor*. [1] Doch all diese Kommentare sind von minimalem Explikationswert. Sie signalisieren allgemeine Unentschlossenheit der Romankritik, welcher Gesichtspunkt eine Betrachtung des Romans lohnen würde. Typisch für diesen nicht nur für *Huck Finn* geltenden Zustand sind auch andere Kommentare angesehener Kritiker Ende der vierziger Jahre, z. B. von Van Wyck Brooks, Dixon Wecter und Alexander Cowie. [2]

Für alle war *Hucks* Zugehörigkeit zum Kanon amerikanischer Meisterwerke inzwischen selbstverständlich. Ebenso weithin akzeptiert war es andererseits, daß sein Wert in einer Vielzahl von einzelnen, in sich meisterhaften Szenen lag, die sich jedoch nicht zu einer Einheit fügten:

> Here in one incident is the method of Mark Twain at its best – followed by a tail-piece which almost ruins the effect by a touch of farce. Of many similar units the narratives of Mark Twain are composed. They refuse to coalesce into one whole, but each is in its way superb. [3]

Bis 1950 wurde *Huck* besonders von zwei kritischen Richtungen beachtet: den impressionistisch ihr Leseerlebnis reproduzierenden Kritikern und den Realisten. Diesen besonders kam *Huck* in den aufkeimenden Auseinandersetzungen mit den Symbolisten und Kontextualisten gelegen. So preist de Voto *Huck* gegenüber einem der zentralen Werke der neuen kritischen Richtungen – Melvilles *Moby Dick* – als realistisches Meisterwerk. Es dauerte bis nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und dem allgemeinen Zusammenbruch der realistischen Kritik in Amerika, bis auch der "realistische" *Huck* vom inzwischen total

dominierenden Kontextualismus vereinnahmt wurde. Daß das ausgerechnet durch einen der Wegbereiter der neuen Kritik, T. S. Eliot, und einen Vertreter des liberal-demokratischen Engagements, Lionel Trilling, geschah, zeigt an, daß zwischen beiden Gruppen nun kein nennenswerter grundsätzlicher Unterschied mehr bestand.

Asselineau liefert in seiner Geschichte der Mark Twain-Kritik die Perspektive, in der das Phänomen der ebenso plötzlich wie zahlreich einbrechenden strukturanalytischen Kritik der fünfziger und sechziger Jahre verständlich wird:

> In spite of its stimulating value, the controversy between Brooks and de Voto was not an unmixed blessing. It diverted attention from Mark Twain's works to his personality and so it contributed to postpone a final estimate of his literary quality.
> People grew tired of discussing Mark Twain the man, to no purpose. They started reading his books with greater care and, to their delight, discovered that he was a clever writer and an artist in prose.
> After four decades of discussions about Mark Twain's personality – real or hypothetical – his books have at last obtained the critical attention which they deserved, they have finally been regarded as the work of a literary artist. [4]

In Asselineaus Worten schwingt die Erleichterung mit, daß man sich nun endlich (... "at last") auf die eigentliche Aufgabe der Kritik besonnen habe. Diese kann es nur sein, das Werk als "literarisches" Produkt zu sehen. So gesehen ist die *Huck Finn*-Kritik um 1950 für Asselineau zu einem glücklichen Ende gekommen. Sie hat – endlich – ihre überwiegend außerliterarischen Interessen an Twain überwunden und dafür sein Werk als literarisches Kunstwerk ins Auge gefaßt; der einzige Maßstab, der nach Asselineau letzten Endes in der literarischen Wertung von Belang sein kann.

Unschwer erkennt man in dieser Sicht ein auf der Höhe seiner Zeit stehendes literartheoretisches Bewußtsein, das auch heute nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat. 1949 war Wellek und Warrens *Theory of Literature* erschienen, in der systematisch zwischen "spezifisch literarischen" ("intrinsic") und "außerliterarischen" ("extrinsic") Ansätzen unterschieden wurde. Mit dieser Unterscheidung verband sich die Theorie, "that literary study should be specifically literary." [5] Die dramatische Zäsur in der *Huck Finn*-Kritik um 1950 spiegelt in kleinem Maßstab den Zeitpunkt der allgemeinen Adaption dieser Meinung durch den "practical criticism": Damit ist der theoretische Hintergrund für diejenige Kritik gegeben, die den Anspruch erhebt, Huck auf spezifisch literarische Art und Weise zu interpretieren. Wir wollen im folgenden den Begriff Kontextualismus als Arbeitsbegriff für sie verwenden, ohne diese Wahl zunächst näher zu begründen. Das soll erst im letzten Teil



dieses Kapitels geschehen, auf dem Hintergrund unserer Ergebnisse und im umfassenden theoretischen Zusammenhang.

Auf einen historischen Überblick über die kontextualistische *Huck Finn*-Kritik kann hier verzichtet werden. Er ist in diesem Fall mit der Analyse der Interpretationspraxis gegeben, weil wir der Analyse einzelner repräsentativer Kritiken eine umfassende Beispielsammlung von gleich verfahrenden Interpretationen hinzugefügt haben. Das geschah aus mehreren Gründen: Als Kritik, die mit dem Anspruch auftritt, das "spezifisch Literarische" an *Huck* durch ihre Strukturanalysen herausgearbeitet zu haben, verdient sie besondere Aufmerksamkeit. In den verschiedenen Interpretationen finden wir gleichsam Modelle für Spielarten der Strukturanalyse, die uns heute überall begegnen. Gleichzeitig hat der Kontextualismus durch seine Quantität und seinen Einfluß das absolute literarische Meisterwerk *Huck Finn* überhaupt erst geschaffen, und dabei die meisten derjenigen Interpretationen hervorgebracht, die immer wieder einen Aspekt des Romans unzulässig verallgemeinern. Nur in der Fülle der Evidenz kann seine erdrückende Dominanz, aber auch die prinzipielle Gleichartigkeit und Stereotypie der aus ihm hervorgehenden Strukturanalysen belegt werden.

## *5.2 Struktur als spezifisch literarischer Wert*

### *5.21 Die Wegbereiter: Eliot und Trilling*

T. S. Eliot, "Introduction," *Adventures of Huckleberry Finn* (Cresset Press), London, 1950; zit. nach *Bradley/Beatty/Long*, S. 320–327.

Lionel Trilling, "Introduction," *Adventures of Huckleberry Finn* (Rinehart Ed.), New York, 1948; zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 326–336.

Wollte man *Huck* als spezifisch literarisches Meisterwerk betrachten, so waren gewisse Schwierigkeiten zu überwinden. Fast alle Werte, die bisher in der *Huck Finn*-Kritik aufgetaucht waren, waren außerliterarische. Den Roman zu loben, weil er Ausdruck von Twains großer Persönlichkeit sei, mußte unweigerlich rückständig und unliterarisch wirken. Wollte man andererseits an Twain als großem amerikanischen Schriftsteller und an *Huck Finn* als seinem Meisterwerk festhalten, so mußte man dies dem neuen literartheoretischen Selbstverständnis nach durch den Nachweis literarischer Werte tun. Da außerliterarische Bezüge ausgeklammert waren, mußte man sich dem Werk selbst und seiner Struktur zuwenden. Auf dieser Ebene aber waren kontinuierlich dieselben

formalen und organisatorischen Mängel beobachtet worden, darunter besonders das Mißverhältnis von großartigem Mittelteil und "billigem" Ende. Wenn *Huck* ein Meisterwerk der amerikanischen Literatur war, dann trotz seiner formalen Qualitäten: "Structure, then, was his Waterloo." [6]

Konsequent argumentieren daher die ersten kontextualistischen Kritiker gegen das "Vorurteil", der Roman habe keine Form. In zeitlich geringfügigem Abstand, 1948 und 1950, veröffentlichten Lionel Trilling und T. S. Eliot ihre in vielem verwandten Einleitungen zu neuen *Huck Finn*-Ausgaben, die die Anwendung völlig neuer Wertkategorien in der *Huck Finn*-Kritik bedeuteten. Neu ist der unverkennbare Einfluß des neukritischen Formalismus in der Argumentation: "... both critics see the problem as one of form." [7] Bisher wurde *Huck* wegen seines Realismus, seines Humors und anderen Werten gepriesen, über die allgemein anerkannten formalen Schwächen ging man großzügig hinweg. Trilling dagegen behauptet: "In form and style *Huckleberry Finn* is an almost perfect work." (S. 334) Diese formale Perfektion wird auf dem Wege über die mythische Bedeutung etabliert, die Trilling in *Huck* findet:

> *Huckleberry Finn* is a great book, because it is about a god – about, that is, a power which seems to have a mind and will of its own, and which, to men of normal imagination, appears to embody a great moral idea. Huck himself is the servant of the river-god, and he comes very close to being aware of the divine nature of the being he serves. (328)

Bis zu Trilling glaubte man, es in *Huck* mit dem Mississippi selbst zu tun zu haben. Trilling sieht tiefer, weil ihm eine Zeile aus den *Four Quartets* Eliots neue Möglichkeiten aufgezeigt hat: "I do not know much about gods; but I think that the river is a strong brown god..." [8] Allerdings verzichtet Trilling darauf, neben der Textstelle aus den *Four Quartets* auch Textstellen aus *Huck* selbst zur Absicherung dieser überraschenden Deutung anzugeben. Trilling betrachtet sie offensichtlich vielmehr als interessante "Illumination", deren Textangemessenheit nicht so sehr interessiert, wie ihre Fähigkeit, den Text in neuem überraschenden Licht erscheinen zu lassen. Als solche ist sie nicht der Sinn, der sich aus den einzelnen Werkteilen ergibt, sondern vielmehr ein Entwurf, der die einzelnen Teile sinnmäßig neu definiert. Ob die Bedeutung, die der Fluß für Eliot angenommen hat, auch ohne weiteres für Twain gilt, bleibt daher leider undiskutiert.

Aus der mythischen Überhöhung des Flusses erschließen sich so mythische Dimensionen auch für das Leben auf ihm und um ihn herum. Einmal von der Bedeutung Fluß = Gott ausgehend, entdeckt Trilling



einen Handlungs*pattern*, dessen Regelmäßigkeit ebenfalls auf mythische Implikationen schließen läßt:

> After every sally into the social life of the shore, he returns to the river with relief and thanksgiving; and at each return, regular and explicit as a chorus in a Greek tragedy, there is a hymn of praise to the god's beauty, mystery, and strength, and to his noble grandeur in contrast with the pettiness of men. (S. 329)

Der "Hymnus", auf den sich Trilling hier bezieht, meint offensichtlich die lyrischen Beschreibungen von Kapitel 12 und besonders Kapitel 19. Inwieweit in diesen Passagen (und besonders in der erstgenannten) die "pettiness of men" als Kontrast realisiert ist, sei dahingestellt. Tatsache ist, daß der Fluß in Kapitel 19 durch den impliziten Kontrast zu den vorangegangenen Grausamkeiten der Fehde eine besondere Funktion als Freiheitsraum erhält. Doch ebenso klar ist es, daß sich daraus im weiteren kein *pattern* ableiten läßt. Die Bedeutung, die der Fluß hier erhält – wie "göttlich" sie ist, sei ebenfalls dahingestellt – ist im Fortgang des Romans nicht wieder aktualisiert. Trillings Behauptung "and at each return, regular and explicit... there is a hymn of praise" stimmt einfach nicht, wie eine einfache Zählung ergibt: Von achtmaliger Rückkehr Hucks zum Fluß enthalten zwei Passagen das, was man eventuell als Trillings Hymnus assoziieren könnte. Zählt man nur Rückkehr von Abenteuern, ist das Verhältnis fünf zu zwei, bei Abenteuern an Land vier zu eins.

Trilling jedoch braucht einen *pattern* als Beispiel für die von ihm behauptete Perfektion der Form: "... and the hero's departures from the river and his returns to it compose a subtle and significant pattern." (S. 335) Kann man von formaler Ordnung erst einmal ausgehen, so läßt sich auch anderen Werkelementen überraschende Organisation nachweisen:

> The linear simplicity of the picaresque novel is further modified by the story's having a clear dramatic organization: it has a beginning, a middle and an end, and a mounting suspense of interest. (S. 335)

Diese "certain formal aptness", (S. 335) so vage sie formuliert ist, erhält ihren Sinn auf dem Hintergrund der bisherigen Geringschätzung des Endes in der *Huck Finn*-Kritik. Durch sie ist das Ende nun nicht mehr ein Abfall, sondern eine formale Notwendigkeit:

> ... and yet some device is needed to permit Huck to return to his anonymity, to give up the role of hero, to fall into the background which he prefers, for he is modest in all things and could not well endure the attention and glamour which attend a hero at a book's end. (335)

Eliot argumentiert ähnlich. Für ihn sind zwei Elemente für *Hucks*

Größe entscheidend, Huck und der Fluß. "It is Huck who gives the book style. The River gives the book its form." (S. 324) Die Notwendigkeit des Endes wird zunächst logisch aus dem Wesen Hucks abgeleitet:

> Huck Finn must come from nowhere and be bound for nowhere... He has no beginning and no end. Hence, he can only disappear; and his disappearance can only be accomplished by bringing forward another performer to obscure the disappearance in a cloud of whimsicalities. (S. 327)

Diese Logik findet ihre Entsprechung in dem, was das Wesen des anderen formgebenden Elements des Buches, des Flußgottes, verlangt:

> Like Huckleberry Finn, the River itself has no beginning or end. In its beginning, it is not yet the River; in its end, it is no longer the River... At what point in its course does the Mississippi become what the Mississippi *means?* ... The River cannot tolerate any design, to a story which is its story, that might interfere with its dominance...
> And it is as impossible for Huck as for the River to have a beginning or end – a *career*. (S. 327)

Aus all dem ergibt sich für Eliot im Hinblick auf das Ende zwingend, daß es die einzig konsequente Möglichkeit für das Buch sei: "It is right that the mood of the end of the book should bring us back to that of the beginning." (S. 326)

Man scheut sich fast, die Theorien Trillings und Eliots zu genau auf ihre Stimmigkeit zu prüfen, so offensichtlich ist deren assoziativ impressionistischer Charakter. Beide scheinen zu jener Gruppe von Kritikern zu gehören, die in souveränem methodischen Eklektizismus mehr Wert auf Originalität als auf logische Stimmigkeit oder gar Verifikation legen. Wie frühere *Huck Finn*-Kritiker folgen sie selbstbewußt neuen Aspekten, die sich aus ihren eigenen Assoziationen bei der Lektüre des Textes ergeben. Davon ist auch ihr originärer Beitrag zur *Huck Finn*-Kritik – ihr Formbegriff – gekennzeichnet, den Leo Marx in seiner Kontroverse mit Trilling und Eliot zu definieren versucht hat:

> The overriding consideration for them is form – form which seems largely to mean symmetry of structure. It is fitting, Mr. Eliot maintains, that the book should come full circle... [9]

Symmetrie erscheint als Grundprinzip dieses Formbegriffes – ein Prinzip, das allerdings inhaltlich unscharf ausgefüllt bleibt. Ist jede Symmetrie von Werkelementen literarisch wertvoll oder muß ihnen eine gewisse Funktion im Werkkontext zukommen? Eliot scheint ersteres zu meinen. Nur auf dem Hintergrund der bisherigen Mißachtung der formalen Seite *Hucks* ist wohl seine mechanisch-plane Definition der Symmetrie zu verstehen, die *Huck* literarisch so wertvoll macht: "... it is right that the mood of the end should bring us back to that of the beginning." Ein rein formales Prinzip – die Wiederkehr bestimmter, in sich zudem noch äußerst vage definierter formaler Elemente (... the mood of the end...) – wird ohne Beachtung des inhaltlichen Stellenwertes dieser Elemente gepriesen. Wie viele Werke wären wohl nach diesem Kriterium formale Meisterwerke? Fraglich erscheint auch, ob man die von Trilling und Eliot konstruierte Symmetrie überhaupt als strukturelle bezeichnen sollte. Angebrachter wäre es wohl, von Stimmungs- oder Assoziationssymmetrie zu sprechen (... the mood of the end...). Die plane Affirmation formaler Symmetrie an sich mußte bei einem Werk wie *Huck*, in dem die Wiederkehr bestimmter Formelemente Sinndiskrepanzen schafft und daher insgesamt eher Probleme als Einheit stiftet, als besonders mechanisch und sinnentleert erscheinen. Welchen Sinn hat es, relevante Motive wie Hucks Gewissensbisse oder die Sozialsatire des langen Mittelteils zugunsten einer rein äußerlich formalen Symmetrie abzubrechen?



Form meint eine gewisse weit gefaßte atmosphärische Symmetrie und ist damit Assoziationsprodukt des Lesers Eliot. Ähnlich kommen ja auch andere Bedeutungsaspekte des Werkes zustande. Eliots Schlüsselbeobachtungen, wie etwa die, daß der Fluß Hucks und Jims Reise kontrolliere, sind nicht wirklich am Text geprüft. Denn die irrelevante Rolle, die der Mississippi erzählerisch in den ersten Kapiteln, in der Grangerford-Episode und mit dem Auftauchen von King und Duke bis zum Ende spielt, macht solche Feststellung als Aussage über den Text falsch. Sinnvoll ist sie dagegen als Aussage über die Assoziationsträchtigkeit einzelner Motive des Buches; etwa, daß der Mississippi für den an ihm großgewordenen Eliot die mythischen Konnotationen, auf die uns Trillings Zitat aus den *Four Quartets* hinweist, von neuem belebte ("you experience the River..." S. 326) Twains Mississippi verschmolz gleichsam mit Eliots eigenem mythischen Mississippi. Der Fluß Twains wird ihm auf selbstverständliche Weise zum Gott, ohne daß ein Textbeleg nötig ist. Da diese mythische Konnotation anhält, bleibt der Fluß als Assoziation auch da gegenwärtig, wo das Motiv erzählerisch nicht entfaltet ist.

Auf ähnliche Weise entfaltet Trilling die Logik seiner eigenen Bedeutungsassoziationen als formale Notwendigkeit des Romans selbst. Der Fluß erscheint ihm als "power which seems to have a mind and will of its own." (S. 328) Daraus lassen sich gewiß interessante Assoziationsketten ableiten, nur daß dabei Trilling die am Text noch zu reflektierenden Möglichkeiten zu Gewißheiten werden: Wäre der Fluß tatsächlich als Gott konzipiert, so könnte man auch Huck und Jim als eine Art Heilige betrachten, die ihr Leben dem Flußgott geweiht haben: "The

boy and the Negro slave form a family, a primitive community – and it is a community of saints." (S. 329) So mündet die Interpretation in eine Affirmation der mythischen Dimension des Romans, die man ihm zuvor unterlegt hat:

> But Mark Twain is a native, and the River God is his God. It is as a native that he accepts the River God, and it is the subjection of Man that gives to Man his dignity. For without some kind of God, Man is not even very interesting. (S. 326)

Ist Twains Mississippi erst einmal zu Eliots mythischem Raum geworden, so ergibt sich auch daraus, daß Twain selbst Eliots Metaphysik geteilt haben muß. Eliots und Trillings Assoziationsketten entspricht ein bestimmter Interpretationsbegriff: "*Huck* ... like other great works of imagination, can give to every reader whatever he is capable of taking from it." (S. 325) Solche Freiheit bewährt sich vor allem bei der Affirmation eines besonderen Interpretationszweckes: *Hucks* Form, die vorher im allgemeinen Konsensus über 60 Jahre lang Twains "Waterloo" (Wagenknecht) war, kann nun in einer Drehung um 180 Grad sogleich "perfekt" genannt werden.

Dieses Ergebnis steht in einem gewissen Kontrast zu dem enthusiastischen Urteil Asselineaus, der – freilich aus geringer historischer Distanz – mit Eliots und Trillings Einleitungen nun endlich die Zeit der außerliterarischen Interpretationen durch "literarische" Ansätze überwunden glaubte. Doch machen sich bei Eliot und Trilling die Einflüsse zweier kritischer Traditionen bemerkbar. Einerseits zeigen sie die von Sinnfragen wenig betroffene subjektive Assoziationsneigung der Erlebniskritiker; zum anderen haben sie das impressionistische Vorgehen durch den Rekurs auf Form als entscheidendem literarischen Wert historisch gesehen hinter sich gelassen. Beides mischt sich auf eigentümliche Weise in ihren Einleitungen. Zwar halten sie der bisherigen *Huck Finn*-Kritik entgegen, daß literarischer Wert sich unter anderem in formaler Perfektion und Einheit ausdrücke, doch belegen sie auf der anderen Seite diese "objektive" Eigenschaft des Werkes selbst mit kaum mehr als zuweilen sogar recht vagen Impressionen und einem assoziativen Formbegriff.

Als Strukturanalyse oder Forminterpretation sind ihre Einleitungen daher kaum relevant, wohl aber als erstes Zeichen für die Anwendung neuer literarischer Wertkategorien in der *Huck Finn*-Kritik. Der Wert ihrer Kommentare zu *Huck* hat eher Anregungs- als Modellcharakter. In ihrer Anwendung kontextualistischer Werte wie "unity" oder "coherence" bereiten sie künftige Strukturanalysen vor, ohne sie selbst schon im strengen Sinne zu leisten. Daß zwei so angesehene Kritiker selbstbewußt genug waren, von *Hucks* perfekter formaler Ordnung und



Einheit zu sprechen, mußte auch jüngere Kritiker ermuntern, die immer mehr ins Blickfeld tretenden kontextualistischen Kriterien nun konsequent auf *Huck Finn* anzuwenden.

### 5.22 *Struktur als "pattern" und "rhythm": Branch und Baldanza*

Edgar Branch, *The Literary Apprenticeship of Mark Twain,* Urbana, Ill., 1950.

Von einer Strukturanalyse im strengeren Sinn des Wortes kann man bei Edgar Branch sprechen. Für ihn ist Twain in *Huck* das gelungen, was die Kritik bisher als Problem seines Gesamtwerkes gesehen hatte: "... Mark Twain solved a major problem posed by his early writing, namely, how to achieve meaningful form." (S. 199) Branchs Buch *The Literary Apprenticeship of Mark Twain* ist so aufgebaut, daß Twains schriftstellerische Karriere als lange Lehrzeit erscheint, die mit *Huck* ihren meisterwürdigen Abschluß findet. Twain hat sich vom Journalisten zum wahren Künstler entwickelt, und Branchs Buch endet folgerichtig mit der Analyse *Hucks*:

> Of all his fiction, *Adventures of Huckleberry Finn* is best suited to climax our inquiry. It brings together many lines of development and fulfills early promise ...
> In this novel humor is deepened with pathos and matured into wisdom. Here romance and realism are held in delicate balance ... (S. 199)

Doch isoliert bieten solche Elemente noch keine Erklärung für Twains Meisterwerk. "In *Huck Finn* such elements, more or less brought to the fore during his apprenticeship, enter into a discernible structure." (S. 199) Twains Meisterschaft zeigt sich in der endgültigen Bewältigung des für ihn bis zu diesem Zeitpunkt immer unzureichend gelösten Formproblems.

Wie diese Bewältigung inhaltlich aussah, wird im folgenden Zitat deutlicher:

> Exploring that structure will help give proper perspective to the apprentice writing. More particularly it will show one way that Mark Twain solved a major problem posed by his early writing, namely, how to achieve a meaningful form. The essence of that form in this novel is thematic: the inner coherence produced by the projection of theme through content and style. (S. 199)

Diese Schlüsselstelle enthält eine interessante Argumentationskette:
1. Ein entscheidendes Kriterium für literarische Meisterschaft ist es, das Formproblem gelöst zu haben.

2. Das geschieht, wenn es gelingt, den formalen Elementen Sinn zu verleihen (meaningful form). Nicht jede Form ist literarisch wertvoll.
3. Das Wesen dieser sinnhaltigen und literarisch wertvollen Form ist thematische "innere" Kohärenz.
4. Solche thematische Kohärenz entsteht durch eine Projektion des Themas des Buches auf gehaltliche und stilistische Elemente. Aus dieser Definitionskette – künstlerisch (literarisch) gleich Struktur gleich sinnhaltige Form, sinnhaltige Form gleich thematische Kohärenz – ergibt sich, daß der Schlüssel zur künstlerischen Meisterschaft *Hucks* in einem Thema liegen muß, das mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit in stilistischen und anderen Elementen des Buches wiederkehrt.

Branch beginnt deshalb seine Interpretation mit einer Beschreibung des, wie er sagt, "expliziten Themas" in *Huck Finn:*

> Thus the theme becomes the conflict between the drive for individual freedom and the restraints imposed by convention and force; or, within Hucks consciousness, the conflict between his intuitive morality and his conventional conscience. (S. 200)

Entscheidend ist jedoch nicht so sehr der Inhalt des Konflikts, sondern die dualistische Gestalt, in der er erscheint: "Thus, briefly, the theme ... takes shape as a duality in Huck's ethical perceptions." (S. 202) Denn, was von diesem Thema auf andere Erzählelemente projiziert wird, ist nicht sein ethischer Gehalt, sondern die dualistische Form, in der es auftritt. Diese Dualität charakterisiert nicht nur Hucks Perzeption, sondern ist auch auf vielfache Weise in Hucks erzählerische Umwelt projiziert, ob es sich dabei um Natur, sozialen Raum oder die Ebene des Übernatürlichen handelt – Bereiche, die Branch unter dem Begriff *content* summiert. Ebenfalls dualistisch bilden sie die makrokosmische Ausweitung von Hucks dualistischem Wesen:

> The relationship of Huck's ethical duality to Huck's natural, supernatural, and social environments illustrates the interpenetration of theme and content in the novel. (S. 202)

Der Roman ist kohärent, denn "theme" (Hucks Wesen) und "content" (Hucks Umwelt) sind beide in sich dualistisch. Dualismus als Wesen der dargestellten Welt findet sich auf allen inhaltlichen Ebenen. Schließlich ist er überhaupt für das Buch charakteristisch, denn der Stil ist nach demselben Prinzip organisiert. Auch das handlungsmäßig schlechte Ende spiegelt das dualistische Organisationsprinzip, indem es thematische Elemente der vorangegangenen Teile auf komische Weise umkehrt. Seine thematische Irrelevanz trägt somit zur formalen Perfektion des Romans bei.

Branchs Interpretation steht und fällt mit seiner Voraussetzung, Dualismus sei das zentrale Thema *Hucks*. Seine Ableitung dieses Themas von den Gewissensbißszenen ist fragwürdig. "Dualismus" als Thema beschreibt die Relation der beiden moralischen Positionen zueinander, nicht jedoch deren Inhalt. "Thema" steht hier nicht im konventionellen Sinn für einen inhaltlichen Aspekt des Buches. Das explizite Thema der Gewissensbißszenen in diesem Sinn wäre der Kampf zwischen "natürlichem" moralischen Empfinden und verinnerlichter Moral und nicht das Problem des Dualismus. Mit der Kategorie Dualismus wird vielmehr ein bereits sinnentleertes, formalisiertes Prinzip zum "Thema" *Hucks* erklärt. Es leuchtet jedoch ein, warum Branch durch diese Abstraktion vom eigentlichen Inhalt diesen Aspekt zum "Thema" erklären muß. Eine Generalisierung der moralischen Bedeutung des Buches zum zentralen Thema würde auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen, weil sie sich nur auf wenige Szenen des Buches stützen könnte. Eine inhaltlich unbestimmte Formel wie die vom Dualismus kann dagegen eine weitaus bessere Funktion erfüllen, denn grundsätzlich ist sie überall da anwendbar, wo zwei Dinge einander gegenüberstehen.

Branch macht von dieser Möglichkeit reichen Gebrauch und verbessert sie noch beträchtlich durch die Hinzunahme impliziter Gegensätze. Nun lassen sich überall da – wenn nicht explizit, dann implizit – Gegensätze finden, wo wir es irgendwie mit einem Gegensatz oder nur einer Variation zu tun haben. Natur in *Huck Finn* ist z. B. manchmal feindlich, manchmal freundlich. Ähnlicher dualistischer Wankelmut läßt sich auch den übernatürlichen Gewalten in *Huck Finn* nachsagen:

> Although occasional good luck ... justifies hope..., the main force of superstition in the novel is to keep alive a sense of the malevolence at the heart of things. (S. 204)

Getreu seiner Ankündigung macht sich Branch auch daran, die Projektion des "thematischen" Dualismus im Stil aufzuweisen. Das geschieht mit zwei Konzepten von Stil. 1. Stil meint das Vokabular Twains: "Opposite words stud the book":

> The "correct thing to do" is often borne in upon Huck, but in pursuing his liberty he is inclined to "get things all muddled up." ...
> The "right kind," the "good people," and the "quality" ironically contrast with Huck who, like some others, is a "hard lot," "low-down and ornery." (S. 206)

2. Oft meint Stil die Wahrnehmung, die von Huck als einer Person mit bestimmten Eigenschaften zu erwarten ist. Die sprachliche Analyse kann so durch eine Analyse von Hucks Wesen ersetzt werden. Da aber Huck durch jenen ethischen Dualismus charakterisiert ist, muß sich dieser Dualismus auch in seiner Sprache abbilden. Widersprüchliches im Wesen

Hucks, wie etwa das Nebeneinander von Naivität und schlauer Menschenkenntnis, kann so als Beispiel stilistischer Dualismen begriffen werden.

In beiden Bedeutungen, in denen Branch Stil verwendet, verfährt er jedoch auf die gleiche sorglose und willkürliche Weise wie schon zuvor bei der Konstruktion anderer Dualismen. Sinnvoll wäre seine Beobachtung nur, wenn *Hucks* Sprache durch bewußte und systematische Gegensätze organisiert wäre. Das ist nicht der Fall. "Opposite words" wie Branch sie nennt, lassen sich aus jedem beliebigen Text zusammenstellen. Ebenso wenig ist es Beweis für konsequente dualistische Organisation, wenn Huck naiv und doch pfiffig urteilt. Beides ist höchstens Zeugnis einer gewissen erzählerischen Komplexität. Nach Branchs Methode läßt sich "inner coherence" auf beliebige Art und Weise dadurch herstellen, daß man verschiedene Elemente des Werkes miteinander kontrastiert und dieses willkürliche Beziehungsgefüge zur bewußt geschaffenen "dualistischen" Form erklärt. Branchs zentrales Konzept der Struktur oder "meaningful form" stellt sich als ein System von hochgradig formalisierten und daher beliebig manipulierbaren Analogien heraus. *Hucks* literarischer Wert soll darin bestehen, daß in ihm ein dualistisches Gestaltprinzip durchgehalten ist. Die Evidenz dafür bleibt Branch schuldig, denn das Gestaltprinzip ist so vage, daß aus beliebigen Verschiedenheiten beliebige Dualismen konstruiert werden können.

Die Subtilität der Branchschen Formkonstruktion bringt schließlich seine eigene These von dem künstlerischen Lernprozeß Twains ins Wanken. Der Künstler, der solch raffinierte dualistische Strukturierung schuf, muß mit dem biographischen Mark Twain versöhnt werden, der nie Ziele wie eine dualistisch durchstrukturierte Form ins Auge faßte. Wenn seine Werke dennoch strukturelle Einheit aufweisen, so müssen kreative Kräfte in ihm unbewußt zum Durchbruch gelangt sein:

> The achieved form was emotionally determined. (S. 216)
> ... so the novel, by virtue of Mark Twain's instinctive grasp of his material, triumphs over its lack of rationality. (S. 216)

Dadurch, daß Branch es besonders gut machen will und *Huck* eine künstlerisch besonders gelungene ästhetische Organisation nachweisen will, bringt er unbeabsichtigt die Grundthese seines Buches zu Fall. Denn es ist schwer einzusehen, worin Twains Lehrzeit bestanden hat, wenn das Meisterhafte an seinem Meisterwerk doch wiederum das Resultat geheimnisvoller instinktiver Kräfte in ihm war. Nicht das künstlerische Vermögen Twains ist damit von Branch bewiesen, sondern – da Twain selbst eine derart subtile formale Organisation nicht zuzutrauen ist – der Durchbruch geheimnisvoller kreativer Kräfte ein weiteres Mal zu Hilfe gerufen.



Frank Baldanza, "The Structure of *Huckleberry Finn*," *American Literature*, 27 (1955), zit. nach: *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 371–379.

Noch ingeniöser – aber auch vager als bei Branch – ist der Gebrauch des Strukturgedankens bei Frank Baldanza. Sein Aufsatz ist zunächst dadurch bemerkenswert, daß er sich gegen "preconceived patterns" wehrt, die man von außen an das Buch heranträgt. (S. 373) Sein Gespür für Generalisierungen, die mit bestimmten Textstellen nicht versöhnt werden können, läßt ihn auch Coxs Initiationstheorie zurückweisen:

> Even though we interpret the book as a "sad initiation" into society, we are baffled by the final sentence in which Huck lights out for the territory; if he has adamantly resisted the culture of the towns, then he is not in any sense "initiated." (S. 372)

Gegenüber solchen von außen herangetragenen Interpretationsmustern zielt Baldanza auf induktives Vorgehen:

> Let us for a moment abandon the search for any plotted or symbolic or psychological unity in the novel and return to what we know about ... his habits of composition; in this way we can more easily make an inductive study of the kind of structure he put into the novel, rather than impose from the outside some preconceived pattern. (S. 372 f.)

Doch Intention auch dieser induktiven Studie, die Twains impulsive Schreibgewohnheiten berücksichtigen will, ist es, die Form zu finden, die ein Meisterwerk haben muß: "Let us rather try to see whether the very *élan* of his improvisation did not often carry him forward through a form which is implicit in his method." (S. 373)

Zur Lösung des Problems greift Baldanza eine Anregung von E. M. Forster auf, der in *Aspects of the Novel* ein ähnliches Problem, wie es der Text *Huck Finns* stellt, durch die Einführung der Kategorie *rhythm* löste. In bezug auf Prousts *A La Recherche Du Temps Perdu* bemerkt er:

> The book is chaotic, ill-constructed, it has and will have no external shape; and yet it hangs together because it is stitched internally, because it contains rhythms. [10]

Rhythmus ist von Forster als "repetition plus variation" definiert. [11] Baldanza ist von der Affinität zum Problem der Form in *Huck* überzeugt:

> I propose to show that without advanced planning, and spurred by momentary impulses, Mark Twain – in all probability unconsciously – constructed whole passages of *Huckleberry Finn* on an aesthetic principle of repetition and variation. (S. 374)

Doch wo Forster seine These durch den Hinweis auf ein bei Proust tatsächlich wiederkehrendes Motiv zu substantialisieren vermag, bietet *Huck* nichts dergleichen:

> Because the process was unconscious, it does not attain the regularity of Proust's employment of the Vinteuil theme, and we must also remember that Twain was working on a much smaller scale than the seemingly inexhaustible French analyst. But to take one simple example, we remember how Huck early in the book saws his way out of his father's cabin undetected because he works behind a blanket that is stretched over the wall; toward the end of the book, Jim's escape is managed through a hole dug beneath the cabin, again disguised by a hanging blanket. (S. 374 f.)

Dieser Korrespondenz, so meint Baldanza, liegt ebenso ein unbewußtes Streben nach ästhetischer Ordnung zugrunde, wie auch anderen subtilen Wiederholungen, die er anführt: Toms Vorschlag, eine Klapperschlange in Jims Gefängnis auf der Phelps-Farm einzuführen, ruft den Klapperschlangenbiß auf Jackson-Island in Erinnerung. Weitere Wiederholungen zentrieren um die Themen "Better let blame well alone", "desertion" und "the crowd". So gewinnt z. B. Toms nahezu selbstmörderischer Romantizismus am Ende formale Bedeutung, weil er das Thema "Better let blame well alone" variiert: "if Huck and Jim had not boarded the *Walter Scott* they would have been better off." (S. 375)

> This last example, too, shows how the aesthetic requirements of the novel dovetail with the meaning: most critics have been content with explaining the final passages of the novel solely in terms of Tom's romanticism, but with the need for rhythm in mind, we can see that Twain chose-again, probably unconsciously – to manage the incident so that it echoed the previous patterns of "better let blame" well alone. (S. 375 f.)

Die von ihm aufgeführten Beispiele will Baldanza lediglich als exemplarische Auswahl verstanden wissen, an der sein methodisches Vorgehen klar werden soll. Daß man damit eine fast unendliche Fülle von "rhythmischen" Variationen finden könnte, läßt er selbst durchblicken, wenn er von "abundantly burgeoning variations" (S. 377) spricht. Hellsichtig antizipiert er auch seine künftige Anwendung bei strukturwütigen Kritikern:

> One could nearly make a parlor game of searching out minor correspondences like Huck's dressing as a girl when he visits Mrs. Loftus, and Tom's later insistence on Huck's assumption of the "yaller wench's frock" when he delivers the note to the Phelpses. The very proliferation of such repetitions, in fact, proves that Twain had no control over them and that they simply flowed from his pen as exuberant impulse. (S. 377)



Man muß aber wohl sehen, daß es sich bei diesen späteren "parlor games" keinesfalls um den Mißbrauch einer ansonsten ergiebigen Methode handelt. Baldanza selbst kritisiert sie ja keineswegs, er weist nur darauf hin, daß er unmöglich auf alle subtilen Wiederholungen eingehen kann, die sich nach seiner Methode herstellen lassen. Die unausschöpfliche Anzahl von Wiederholungen, auf die man so kommen kann, diskreditiert für ihn keineswegs die Brauchbarkeit seiner Methode, sie wird im Gegenteil als zusätzliche Evidenz für deren Richtigkeit gepriesen.

Baldanzas Methode kann nur sinnvoll sein, wenn ein erkennbarer Bezug in den "subtilen Wiederholungen" des Textes vorhanden ist. Diesem Nachweis weicht er jedoch aus. Wie er selbst im Vergleich mit Proust sagt, kann von einer regelmäßigen und expliziten Motivstruktur bei *Huck* nicht die Rede sein. Gibt man dieses Kriterium jedoch auf, so wird alles aufeinander beziehbar. Soll die rhythmische Qualität motivischer Wiederholungen aufrechterhalten werden, so müssen auch solche Motive aufeinander bezogen werden, die augenscheinlich nichts miteinander zu tun haben. Es kann deshalb keine Kriterien für die Zulässigkeit einer Referenz geben. Der Interpret muß lediglich einen beliebig variablen Sinnenner finden. Denn für den Fall, daß eine Gemeinsamkeit nicht plausibel genug ist, wird die Kategorie der Variation der der Wiederholung hinzugefügt. Was zunächst nicht zusammenstimmen will, kann als Variation des Motivs immer noch zusammengepaßt werden. Daß die subtilen Wiederholungen auf diese Weise wenig gemeinsam haben, wird dabei zu ihrer besonderen Leistung: "The variation in this employment of crowds is rich and inexhaustible." (S. 376)

Damit wird "Rhythmus" ein so weiter Begriff, daß buchstäblich alles, was mehr als einmal in einem Buch vorkommt, Struktur erzeugt – ob es bewußt aufeinander bezogen ist oder nicht. Es ließen sich sogar leicht nach der Themenwahl eines Buches Strukturen voraussagen, ohne das Buch selbst zu kennen. Ein Kriegsroman z. B. wird von seinem Stoff her mit hoher Wahrscheinlichkeit "Variationen" des Themas "crowd" aufweisen, unabhängig davon, ob er auf solche Struktur hin organisiert ist oder nicht. Die zentralen Kategorien "rhythm" und "order" werden zu Leerformeln ausgeweitet, die grundsätzlich immer anwendbar sind. Tatsächlich ist es schwer abzusehen, wie es überhaupt irgendeine sprachliche Äußerung vermeiden kann, rhythmisch strukturiert zu sein, wenn man jede Art von irgendwie herstellbaren Korrespondenzen zum Kriterium macht. So gesehen ist nicht nur *Huck Finn*, sondern alles "somehow ordered". (S. 377) Das Prinzip, das Baldanza "patterning" (S. 376) nennt, läßt sich grundsätzlich nicht widerlegen, ob es in "parlor games" oder von Baldanza selbst angewandt wird. Was nicht paßt, ist eben Variation. Baldanzas Versuch, willkürliche Verallgemeinerungen zu ver-

meiden, führt direkt zu allgemeiner interpretatorischer Willkür. [12]

Auch Baldanza muß wie Branch geheimnisvolle kreative Kräfte in Twain annehmen, um eine ästhetisch derart subtile Ordnung zu erklären. Dieses in Twains Unterbewußtsein projizierte Ordnungsbedürfnis ist in Wirklichkeit wie bei Branch das logische Resultat zweier wahrscheinlich unbewußter Voraussetzungen des Interpreten Baldanza selbst; erstens, daß *Huck* ein literarisches Meisterwerk ist, und zweitens, daß ein literarisches Meisterwerk "geordnet" sein muß. Da aber diese Ordnung auf "konventionelle" Weise nicht herstellbar war, mußte ein subtiler Rhythmus aus direkten und notfalls variierten Wiederholungen konstruiert werden, um *Hucks* literarischen Wert zu belegen.

### *5.23 Beispiele weiterer Strukturanalysen*

Im Schritt von Eliots "certain formal aptness" zu Branchs "meaningful form" ist bereits die zunehmende Relevanz vorgezeichnet, die die formale Struktur des Werkes als literarischer Wert bekommen sollte. Bei Eliot sind noch große Teile wie Anfang, Mittelteil und Ende "auf gewisse Weise" verbunden, bei Branch ist *Huck* systematisch strukturiert. Im Interpretationsplan Baldanzas ist es bereits eine beschlossene Sache, daß Twain seinen Roman durchstrukturiert haben muß. Das Problem ist lediglich noch, wo der Schlüssel zu dieser Struktur liegen mag. Die Strukturdichte *Hucks* nahm sozusagen mit jeder neuen Interpretation zu. So wurde Huck im Laufe der fünfziger Jahre unversehens von einem ehemals eindrucksvollen aber unzusammenhängenden Roman zu einem der wohl durchstrukturiertesten Werke der amerikanischen Literatur: Darf man der kontextualistischen Kritik glauben, so enthält es keine dissonanten Elemente, wohl aber mindestens zwanzig bis dreißig verschiedene Strukturen oder *patterns*.

Branchs und Baldanzas Interpretationen enthalten einige für die weitere *Huck-Finn*-Kritik charakteristische Merkmale:

1. – Die Definition von "literarischen" Werten durch Kategorien wie "structure", "unity", "coherence", "harmony", "balance", "order" etc.

2. – Ein Konzept von Struktur als System von beliebigen "thematischen" Referenzen (*pattern* oder *rhythm*).

3. – Eine Definition von *pattern* als dualistischem Prinzip und von *rhythm* als System von regelmäßigen oder variierten Wiederholungen.

4. – Die unzulässige Verallgemeinerung eines "themes" zu dem überall im Roman vorhandenen Organisationsprinzip.



5. – Die daraus entspringende Notwendigkeit, sich beim Textnachweis dieses Organisationsprinzips auf das "Implizite", "Unbewußte", "Unterschwellige" des Textes zu beziehen, da das, was "explizit" im Text vorhanden ist, sich dieser Interpretation nicht fügt.

6. – Die zirkelhafte Legitimation der willkürlichen thematischen Setzung durch ihre Fähigkeit, sich – auf welche abstrakte oder implizite Weise auch immer – auf den Text als wiederkehrenden *pattern* oder *rhythm* projizieren zu lassen.

So problematisch eine Kategorisierung unter bestimmte Ansätze immer ist, so scheint sie doch im Fall der strukturanalytischen Interpretationen *Hucks* erlaubt, die trotz des angelsächsischen empiristischen Credos von der unverwechselbaren Individualität einer jeden Interpretation von beträchtlicher Stereotypie sind. Zwar findet jeder neue Kritiker auch einen neuen *pattern* in *Huck,* doch handelt es sich lediglich um Variationen ein und desselben Prinzips, das sich beliebig mit jeder neuen thematischen Setzung ("theme") durchspielen läßt. Eine bezeichnende Folge ist es, daß der Hoffnung machenden Kritik an Generalisierungen anderer die eigene Generalisierung bruchlos folgt: "All the attempts to fit the last section into the basic frame-work of the novel seem to lack conclusiveness" – so beginnt z. B. Eric Solomon seine Interpretation. Dann macht er sich daran, diese Mängel auf inzwischen wohlbekannte Weise auszubessern:

> Nevertheless, *Huckleberry Finn,* for all Twain's haphazard approach, does have a consistent theme ... the novel is about a boy's search to find his identity through a satisfying family life. [13]

Harry Levin hat dieses Phänomen treffend mit Bezug auf ein weiteres Opfer des amerikanischen Kontextualismus beschrieben:

> Such interpretations are dismissed as "cabalistics" by the introduction to one of the many current studies of Franz Kafka. But when we turn from this introduction to the study itself, having been all but convinced that its author is uniquely sane and that Kafka's other commentators are uniformly mad, we find that he too has a frenzied glint in his eye and a cabalistic theory of his own: all of Kafka is to be explained by the incidence of the number two. [14]

Die folgende kurze Übersicht ist vor allem aus zwei Gründen gegeben, obwohl sie zunächst überflüssig wirken mag. Einmal soll mit ihr belegt werden, daß der Vorwurf der Stereotypie tatsächlich auf die kontextualistischen Kritiker zutrifft und die Vielfalt von Strukturanalysen nicht das aufgezeichnete Paradigma sprengt. Zum andern scheint sie mir eine anschauliche Sammlung von kontextualistischen Verwirrungen zu sein, auf die man in der Kritik der fünfziger und sechziger Jahre immer

wieder trifft und die besonders geeignet ist, den Nimbus der vermeintlich "spezifisch literarischen" Strukturanalyse von nun an kritischer zu betrachten.

Ray W. Frantz, Jr., "The Role of Folklore in *Huckleberry Finn*", *American Literature*, 28 (1956), 314–327.

> Indeed, one may say that in this novel Twain employed folklore with such care to influence structure, support thematic development, provide motivation, and depict character that folklore emerges as organically important to the novel as a whole and fundamental to an appreciation of his accomplishment in his work. (314)

Der Beweis für Twains bewußtes Streben nach Einheit und Kohärenz liegt in seinem regelmäßigen Gebrauch von Folklore als vorbereitendem und vorwegnehmendem Indikator. Dadurch erscheinen burleske und ernste Szenen aufeinander bezogen, die sonst beziehungslos nebeneinander stehen. Wiederum sind einige der gegebenen Beispiele, an denen die Idee wahrscheinlich zunächst entstanden ist, akzeptabel: Hucks Salzverstreuen, die tieffliegenden Vögel sind humoristisch von Twain als Vorboten ausgenutzt. Doch bleiben diese Szenen in bezug auf den Rest des Buches strukturell irrelevant. Kein regelmäßiger *pattern* ergibt sich aus ihnen, und um seine These aufrechtzuerhalten, muß Frantz einzelne Szenen zu folkloristischen Antizipationen umfunktionieren; etwa wenn Duke und King in der Nebelszene in Kapitel 15 angekündigt sein sollen.

R. W. Stallman, "Huck Finn Again," *College English*, 18 (56–57), 425–426.

Für R. W. Stallman ist "doubleness" das ordnende Strukturprinzip:

> The structure of *Huckleberry Finn*, as I see it, consists of a recurrent counterpointing of the real or true thing with the juxtaposed parody ... Doubleness is the dominant leit-motif ... (425)

Am deutlichsten wird Stallmans Gedanke an der Sherburn-Episode, in der Boggs Tod kurz darauf von einem Zuschauer nachgespielt wird. Ob man das "Royal Nonesuch" als Parodie des Zirkusses betrachten kann, ist bereits weitaus fraglicher. Am fragwürdigsten wird die Reduzierung des Buches auf ein in sich völlig inhaltsleeres Motiv jedoch in der Rolle, die nach diesem Organisationsprinzip Jim und Duke und King zugewiesen wird. Beide spiegeln bzw. sind Doppelungen von bestimmten Zügen von Hucks Wesen; Jim verkörpert sein wahres "dunkles" Wesen, während das Gaunerpaar seine andere, gesellschaftliche Identität parodiert.



Daniel Hoffman, *Form and Fable in American Fiction*, New York, 1965, S. 317–350.

Hoffmann sieht Folklore und Aberglauben als wesentliches und für den Roman wichtiges Strukturelement:

> ... a most important pattern has not been sufficiently explored. This is the pattern of relationships in *Huckleberry Finn* between the human and the divine ... Or, more properly, there is an exemplification and a testing of three attitudes toward the imaginative fulfillment of life, and these are largely indicated in supernatural terms. (S. 320)

Gemeint sind die konventionelle Religiosität der Gesellschaft, Toms romantizistischer Eskapismus und Jims Welt übernatürlicher Omen. Die ersten beiden Haltungen erweisen sich im Laufe des Buches als inadäquat, die dritte korreliert mit Hucks und Jims Entwicklung zu innerer Reife:

> Jim's and Huck's beliefs in witches, ghosts, and omens are not merely authentic touches of local color; they are of signal importance in the thematic development of the book and in the growth toward maturity of its principal characters. When understood as a commentary upon and criticism of the two conventional traditions of white society in reconciling the moral sense with the realities of life on the Mississippi, this folklore of the supernatural becomes a structural element essential to the work of art. (S. 320 f.)

Zu Twains vermeintlich geschickter Strukturierung gehört es, Jims Aberglauben so abzustufen, daß er zu einem Indiz von Jims Entwicklung wird. So wird das Motiv des Aberglaubens zum Strukturelement. Dazu müssen aber eindeutig burleske Effekte ernst genommen werden, um eine strukturell konsistente Funktion belegen zu können. Zu Jims Reaktion auf den Schlangenbiß in Kapitel 10 heißt es:

> But Jim has a folk cure-eating the snake's flesh roasted, tying the rattles around his wrist, and drinking whiskey. Just as his omens come true, his cures cure. Again we see Jim as medicine man, free to control – within mortal limits – his universe. (S. 333)

Robert L. Vales, "Thief and Theft in *Huckleberry Finn*," *American Literature*, 37 (1965–66), 420–429.

"... the structural organization of the novel is based on a theme pattern ... theft and its related synonyms ... unite all aspects of the novel." (S. 420) Diese gewiß originelle Sicht gehört zu jenen, für die es zunächst darum gehen muß, das behauptete thematische Beziehungsgefüge im Text überhaupt nachzuweisen. Das daraus resultierende Problem, mög-

lichst umfassende Evidenz für das Thema des Diebstahl anzuführen, resultiert in verblüffenden Neuakzentuierungen vieler Szenen. Ein Beispiel: Da im Buch keine Erklärung dafür gegeben ist, woher Huck und Jim ihren Proviant auf der Fortsetzung der Floßfahrt nach der Grangerford-Episode haben, muß man annehmen, daß er von den Negern der Grangerford-Plantage für sie gestohlen wurde (ein besonders ironisches Beispiel, da hier Nutzen aus der bekannten Nachlässigkeit Twains in Fragen der Handlungsverknüpfung gezogen wird, die zum bewußt subtilen Strukturkunstgriff erklärt wird. Twain jedoch macht sich nicht einmal die Mühe, überhaupt zu erwähnen, daß Huck und Jim Proviant mitbekommen haben.)

E. Artur Robinson, "The Two 'Voices' in *Huckleberry Finn,*" *Modern Language Notes,* 75 (1960), 204–208.

> It is commonly recognized that good and evil form a major theme of *Huckleberry Finn.* The author's manner of intermixing these (ethical) qualities affects the tone of the novel and tends to unify Huck's adventures. (205)

Diese Vermischung läßt die Sherburn-Episode nun als folgendermaßen strukturiert erscheinen: Die Eckensteher (böse) schlafen (gut), Boggs (böse) ist mutig (gut), Sherburn trotz dem Mob (gut) und verachtet ihn (böse). Fazit: *Huck* ist durch den Gegensatz von "good and evil" strukturiert.

W. R. Moses, "The Pattern of Evil in *Adventures of Huckleberry Finn,*" *The Georgia Review,* 13 (1959), 161–66; zit. nach *Bradley/Beatty/Long,* S. 387–392.

W. R. Moses scheint seiner Intention nach weit von einer Strukturuntersuchung entfernt: "Let us – odd as the concept seems at first glance – try *Adventures of Huckleberry Finn* in terms of Dante's *Inferno.*" (S. 387) Doch dient ihm diese Assoziation nur als Vehikel, um auf ein weiteres Element hinzuweisen, das "eine vitale Einheit schafft". (S. 387) Hucks Reise wird als Reise durch Dantes Inferno gesehen, seine Abenteuer als Begegnungen mit Sünde und Bösem: "The evil he sees . . . fits a pattern once given concreteness by one of the strongest and bitterest of the world's literary imaginations" (S. 392). Die Regelmäßigkeit des *pattern* liegt in der bewußten Steigerung des Bösen: "The tension mounts as the evil worsens" (S. 389), so daß Huck am Ende allem Bösen bis auf den Teufel selbst begegnet ist. Doch Twain scheut diese letzte Konsequenz ebenso wie das Purgatorium und versucht, sie durch die Phelps-Episode in Gelächter aufgehen zu lassen.



Franklin R. Rogers, *Mark Twain's Burlesque Patterns,* Dallas, 1960.

Franklin R. Rogers findet den Roman insgesamt – vor allem wegen des Endes – strukturell mißlungen. Andererseits sieht er jedoch Struktur partiell durchaus verwirklicht. Burleske Szenen nehmen "ernste" (= thematisch zentrale) Szenen regelmäßig vorweg und kontrastieren sie:

> Although none of the burlesque passages contributes directly to Huck's development, all but one of them, the final escape burlesque, serve an important function in relation to Huck. They not only foreshadow "real" events to follow but also furnish a necessary contrast to the "real" events, a contrast between the false and the true in the fictive world which makes an important contribution to Huck's verisimilitude. The eager blood-thirst of Tom Sawyer's gang is the only standard in the fictive world by which the reader can measure Huck's reaction to the fate of the robbers on the *Walter Scott.* (S. 147)

Ein anderes Beispiel ist die falsche Religiosität des Königs in Pokeville, die das Präludium zu Hucks Gewissensbissen sei. In beiden Fällen werden im Text erzählerisch nicht aufeinander bezogene Aspekte in einen Funktionszusammenhang gebracht, der sorgfältige, ja subtile strukturelle Ordnung auf seiten Twains impliziert. Die genannten Funktionen des auf diese Weise etablierten Geflechts sind logisch willkürlich legitimiert. Warum ist das zeitlich der Walter-Scott-Episode vorausgehende "House of Death" zum Beispiel nicht ihr Präludium? Es ist nicht burlesk! Warum ist dagegen die Heuchelei des Königs ein Präludium zu Hucks moralischem Kampf, in dem sich doch ein unverbildetes Herz und ein verformtes Gewissen – nicht ein geheucheltes – gegenüberstehen? Sie ist eben burlesk und paßt daher in Rogers *pattern!* Erzählerisch regelmäßige Anhaltspunkte dafür, was welche Szene vorwegnimmt und kontrastiert, gibt es nicht. Die "Regelmäßigkeit" des Musters liegt in den Beziehungen, die Rogers willkürlich zwischen den genannten Szenen herstellt und die wiederum so gewählt sind, daß sie dem einmal etablierten Modell entsprechen.

Lyle H. Kendall, "The Walter Scott-Episode in *Huckleberry Finn,*" *Nineteenth Century Fiction,* 16 (1961–62), 279–281.

Um den "Unfug" zu widerlegen, daß Twains Roman nicht auch formal sorgfältig konstruiert sei, zeigt Lyle Kendall die Einheit der ersten dreizehn Kapitel auf, die um die Emanzipation Hucks von seinem Vater kreisen. Dabei wird die Walter Scott-Episode zum Fokus dieses Teils, denn in ihr wird Huck indirekt mitgeteilt, daß sein Vater (= Old Hat-

field) tot und er damit frei (emanzipiert) ist – was er aber leider nicht erkennt.

Thomas A. Gullason, "The 'Fatal' Ending of *Huckleberry Finn*," *American Literature*, 29 (1957), 86–91.

Gullason greift unmittelbar in die Diskussion um das Ende ein, das für ihn der logische Abschluß einer rhythmischen Struktur à la Baldanza ist: "This entire episode ... cannot be considered fatal because Huck settles conflicts presented earlier in the novel." (91) Die Wiederaufnahme wichtiger Themen des Romans ist daher der Schlüssel zum Verständnis des Endes. Solche Themen sind die Entlarvung falschen Romantizismus, Hucks Glaube an Jims Menschlichkeit, gesellschaftliche Inhumanität und vor allem Hucks moralische Entwicklung.

James W. Gargano, "Disguises in *Huckleberry Finn*," *University of Kansas City Review*, 26 (1959–60), 175–178.

Für Gargano ist das Buch weithin um das Problem der Verkleidung gegliedert: "... few works ... develop so much of their interest and thematic significance from the use of 'disguise' ..." (175)Im Bemühen, möglichst viele Episoden als Variationen des Themas Verkleidung hinzustellen, wird sogar das Vorwort zur Verkleidung, ja es klingt sogar als Frage an, ob nicht der Roman insgesamt als Verkleidung Twains zu lesen sei.

Edward Wasiolek, "The Structure of Make-Believe," *University of Kansas City Review*, 24 (1957), 97–101.

Edward Wasiolek glaubt mit dem von ihm gefundenen Strukturmuster die Partialität etwa moralischer Diskussionen zu transzendieren. Seine These ist "the pattern of make-believe as the principle of structure for the entire novel." (97) In diesem *pattern* sieht Wasiolek den Schlüssel zur Struktur des Romans, "a quality that is the common element of every incident in the novel, a comprehensiveness that is not possible in the moral and social contrasts discussed." (97)

William Power, "Huck Finn's Father," *University of Kansas City Review*, 28 (1961), 83–94.

> The most careful plotting is ... reserved for the dealings between Huck and his father ... The structure of the story rests on him, and he is responsible for Huck's moral development. (83)



William R. Manierre, "Huck Finn, Empiricist Member of Society," *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 57–66.

> The first four chapters of *Adventures of Huckleberry Finn* exemplify two features which work in conjunction to illuminate the rest of the book – particularly its often discussed conclusion. One is the ironic juxtaposition of two or more concepts (such as Christianity and local superstition), ... The other is the pragmatic testing by Huckleberry Finn of variant ways of grappling with experience and his consequent acceptance or rejection of them. (57)

Campbell Tatham, "Dismal and Lonesome": A New Look at *Huckleberry Finn*," *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 47–55.

Das im Titel versprochene Neue an Tathams Interpretation besteht wiederum im Aufweis einer bisher übersehenen Struktur, mit der nun endlich bewiesen werden soll, wie "bewußt" *Huck* von Anfang an als kontextualistisches Meisterwerk geschaffen wurde. Nicht unberechtigt verweist er auf einen schwachen Punkt in Smiths Argumentation, in der die umfangreiche Phelps-Episode gleichsam als Ausrutscher eines ansonsten makellosen Meisterwerkes vom Tisch gewischt wird. Doch sein Gegenentwurf ist simpel: Wenn der Roman bis zur Phelps-Episode tatsächlich so meisterhaft ist, dann muß auch der Schluß als Produkt desselben bewußten Künstlers meisterhaft sein: "But can we agree that Twain had so little understanding of his subject that he suddenly lost control of his craft after Chapter 31?" (48) Wäre Twain tatsächlich der bewußt strukturschaffende Künstler, zu dem er im Verlauf der letzten 15 Jahre erklärt wurde, so wäre das tatsächlich unwahrscheinlich und die Annahme, daß Twain einen *pattern* konstruiert haben muß, der das ganze Buch umfaßt, wäre zwingend. Tatham sieht ihn in der Gestaltung von Hucks gesellschaftlicher Entfremdung:

> It is important to recognize the pattern that is being set up at this early stage in the novel: Huck perceives his dread of being "lonesome" and determines to seek relief in "some company." The remainder of the story records the vacillations between Huck's rejection and acceptance of his society; and in each case, his actions are ultimately motivated by his desperate need for companionship. (49)

Sydney J. Krause, "Twain and Scott: Experience Versus Adventures," *Modern Philology*, 62 (1965), 227–236.

Neben der Phelps-Episode ist besonders die Walter Scott-Episode in ihrer scheinbaren Dysfunktionalität eine Herausforderung für denjenigen Kritiker, der das ganze Buch sorgfältig durchkomponiert sehen will.

Wie vor ihm K. Kendall versucht S. Krause daher nachzuweisen, daß sich gerade in ihr Twains Strukturplan manifestiert:

> The *Walter Scott* episode was therefore written in response to a definite structural idea and with a more than ordinary purposive attention... As an avoidable danger, it foreshadows the romantic adventures Tom Sawyer imposes on the "freeing" of Jim in the last part of the book... (228/229)

Damit erfüllt sie eine Struktur, deren Sinn insgesamt als "symbolischer" Kommentar zum Romantizismus gesehen wird, an anderer Stelle als Kontrast zwischen romantischer und realistischer Prosa. Da Huck in der Walter Scott-Episode eher Tom als er selbst ist, wird uns gerade dadurch auf raffinierte Weise bedeutet, wie breit die Kluft bis zu seiner endlichen moralischen Reife ist:

> Huck's story is one of a developing sensitivity to human values. The *Walter Scott*-episode gives us an idea of the moral distance he had to travel in that development. (236)

William R. Manierre, "On Keeping the Raftsmen's Passage in *Huckleberry Finn*," *English Language Notes*, 6 (1968), 118–122.

Die "künstlerische" Rekonstruktion Hucks konnte sich auf die Dauer nicht nur auf das Ende beschränken, das ja nicht das einzige künstlerische Problem *Hucks* darstellte. Auch andere Probleme erschienen nun unter neuem "literarischen" Aspekt. Mit Recht bemerkt z. B. Manierre, daß Hucks Gewissensbisse eine recht abrupte Stellung im Text einnehmen:

> Because there is no adequate provision for this sudden about-face, we are faced with either of two distasteful alternatives: either the preceding episode is considerably less significant than our sensibilities tell us it is or Huck's responses have so little permanence as to be themselves unimportant and lacking in meaning. (121)

Die Suche nach künstlerischer Einheit hat Erfolg, indem diese isolierten Szenen mit der ebenfalls isolierten *raftsmen*-Episode verbunden werden. Diese erscheint nun als nötiges Interim, um psychologische Unwahrscheinlichkeit zu eliminieren:

> ... this interim is desirable because it provides the feeling that a suitable length of time has elapsed during which Huck's 'Conscience' has had a chance to work on him. (121)

Damit ist Hucks Einheit wiedergewonnen:

> In rendering the behavior of its hero both understandable and believable the raftsmen's passage contributes to the coherence and consistency of *Adventures of Huckleberry Finn* as an artistic whole and for that reason alone deserves to be retained in its originial position. (121 f.)



Nicht das Plädoyer für die *raftsmen*-Episode ist dabei zu kritisieren, sondern der Teil der Begründung, der sie nur als Teil eines sorgfältigen Strukturplanes rechtfertigen zu können glaubt.

Helmut E. Gerber, "*Huckleberry Finn*," *Explicator*, 12 (1954), item 28.

Gerber stellt einen regelmäßigen Rhythmus in Huck heraus:

> Yet there is also a structural unity that Edgar M. Branch only tentatively suggests... An examination of the various episodes reveals a five-part division of the narrative. These divisions show that the alternation between river and land gives the novel much of its rhythmical impulse, and that the increased rate of this alternation in Section IV underlies the increased tempo of the plot.

Es handelt sich um Trillings 'river-shore'-*pattern*, der aber nur als Rhythmus interessiert, nicht inhaltlich. Wie bei Baldanza beweisen alle Textelemente, die sich nicht in diesen Rhythmus einfügen lassen, lediglich zusätzliche künstlerische Vielfalt: "Thus, within the apparently regular frame and beneath the apparently regular rhythm there is variety and irregularity."

Victor A. Doyno, "Over Twain's Shoulder: The Composition and Structure of *Huckleberry Finn*," *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 3–9.

> ... the entire novel is a complex, coherent structure of parallel patterns which embody a perceptive moral insight of the first order, dramatizing that for Huck freedom exists, if at all, in the process of seeking freedom. (9).
> The placings of these financial dealings reveal one important way in which the novel is structured. Twain created in *Huckleberry Finn* three parallel sequential patterns of action. Each pattern involves first the meeting of Huck with someone who thinks him dead, the formation or renewal of a partnership to free the slave which ends in failure, and finally, the exchange of forty dollars. This triptych involves different settings and characters in Huck's effort to free the slave: first the simple flight through a natural world, the Mississippi; second the predominantly picaresque adventures and deceptions of the King and Duke; and, finally, the burlesque romanticism of Tom' plot on the Phelps's farm. This pattern, and the ultimate impossibility of winning the slave's freedom, gradually becomes more explicit as the novel progresses. (3 f.)

Eric Solomon, "*Huck Finn* Once More," *College English*, 22 (1960); zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 420–428.

Solomon zielt auf eine umfassende thematische Einheit, die alle Elemente des Buches einschließlich des Endes umfaßt:

> Nevertheless, *Huckleberry Finn*, for all Twain's haphazard approach, does have a consistent theme, a theme that is emphasized throughout the novel and most heavily underlined at Phelps Farm: the novel is about a boy's search to find his identity through a satisfying family life. (S. 421)

Die Sehnsucht nach einer Familie ist die Ursache für die zahlreichen Lügen, die andere als Struktur *Hucks* begriffen haben: "Huck's adventures on the shore, like his lies, follow a family pattern." (S. 425) Dieses Thema schafft die "innere" Struktur des Werkes: "As in all great novels, the theme of *Huckleberry Finn* supplies the inner structure of the work." (S. 420)

Richard P. Adams, "The Unity and Coherence of *Huckleberry Finn*," *Tulane Studies in English*, 6 (1956); zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 384–400.

Richard P. Adams geht davon aus, daß der Leser in der Regel einen einheitlichen Effekt bei der Lektüre fühlt. Diese tatsächlich vorhandene Kohärenz ist das Resultat kunstvoller Verbindung Twains von thematischen, strukturellen und symbolischen Aspekten:

> The total result of these thematic, structural, and symbolic workings is a novel which has a remarkably high degree of consistency, coherence, and unity. Its theme is the growth of an individual personality. (S. 399)

Damit sieht Adams die ästhetischen Qualitäten bestätigt, die Kritiker wie Eliot, Trilling, Cox und Baldanza bereits hervorgehoben haben. Ihnen gegenüber erhebt er lediglich den Anspruch, den spezifisch literarischen Wert *Hucks* umfassender und systematischer zu erklären als das bisher geschah: "But no discussion has yet presented a formula that fully or systematically accounts for the greatness of *Huckleberry Finn* as a work of literary art. (S. 384)

Worin besteht diese Formel, in der bisher ermittelte Strukturen aufgehen? Adams versucht eine Synthese der von Trilling, Cox und Baldanza betonten Strukturen. Die nur scheinbar lineare Struktur des Flusses sieht er durch Trillings river-shore *pattern* und den von Cox betonten death-rebirth *pattern* mit Ordnung und Sinn erfüllt:



> Putting Cox and Trilling together, and oversimplifying for the sake of initial clarity, we can state a more nearly complete definition of the structure of *Huckleberry Finn*. The beginning is Huck's life on shore in and around the village of St. Petersburg with the Widow Douglas and Pap. The middle, initiated by Huck's fake death, is his withdrawal from the life of society and civilization to the river; this withdrawal is repeated after each of his adventures on land. The end is his equivocal rebirth, his qualified return, under a false identity and with many reservations, to civilized life at the Phelps plantation. (S. 387)

Adams eigener Beitrag zu diesen Interpretationen ist die These, daß die umfassendere "symbolische" Struktur bzw. Form ihren eigenen Sinn enthält: sie macht *Huck* gleichsam zu einem Entwicklungsroman, in dem Hucks Entwicklung vom Jungen zum reifen Mann gezeigt wird:

> Moreover the variations add up to a steady intensification of Huck's and the reader's awareness of the injustice, the hypocrisy, and the general moral ugliness and weakness of Southern society before the war. This intensification provides the milieu and the measure of Huck's development through the death-and-rebirth pattern from irresponsible boyhood to more maturity. (S. 399)

Damit ist jedem der scheinbar nur lose verbundenen Teile eine essentielle Funktion zugewiesen. Der St.-Petersburg-Teil zeigt Huck als moralisch unreifen Jungen, der zwar vor der St.-Petersburg-Zivilisation flieht, sie aber noch nicht aus überlegener moralischer Reife verwirft. Der Mittelteil zeigt eine Bewußtseinsentwicklung, in deren Verlauf Huck das Wesen der Südstaatengesellschaft durchschauen lernt. Die einzelnen Episoden sind Lehrstücke der sklavenhaltenden Gesellschaft, und Hucks Entschluß in Kapitel 31, Jim zu helfen, ist das Ergebnis von Hucks moralischer und intellektueller Entwicklung: "He has arrived at maturity and self-sufficiency." (S. 398) Die Rolle der Phelps-Episode ist es schließlich nicht nur, die Kritik an der sklavenhaltenden, sentimentalen Südstaatengesellschaft fortzuführen. Hucks Kritik an Tom macht seine Entwicklung noch augenfälliger. Damit ist sowohl die Entwicklungsthese bestätigt als auch der Wiedergeburts*pattern*. Huck ist symbolisch in der Zivilisation wiedergeboren, vor der er durch seinen selbstinszenierten Tod zunächst floh – aber jetzt als ein anderer, reiferer. Mit der Ankündigung, ins Territorium jenseits des Mississippi zu fliehen, wird weitere Entwicklung antizipiert und damit die Entwicklungsthese ein letztes Mal untermauert.

Adams Interpretation ist ein superbes Beispiel dafür, wie sich die Logik der einmal konstruierten Struktur verselbständigen und gleichsam vor den Text schieben kann. Soll nämlich z. B. der Mittelteil mehr als eine Anhäufung von satirischen Bildern sein, so muß ihnen eine Funktion innerhalb eines Entwicklungsprozesses zugeschrieben werden.

Hucks moralische Entscheidung in Kapitel 31 und die Annahme, daß es sich hier um ein sorgfältig durchgearbeitetes Buch handelt, kommen so plötzlich auf glückliche Weise zusammen. Wenn Huck seine moralische Reife in diesem Kapitel beweist und wenn das das Ergebnis eines bewußt strukturierenden Autors ist, so muß sich Huck in der Zwischenzeit – im Mittelteil nämlich – entwickelt haben. Nun fällt plötzlich auf, daß die Erlebnisse, die Huck in diesem Teil hat, ja tatsächlich eine Entwicklung in einem sensiblen jungen Adoleszenten hervorrufen müßten. Was in der Realität eigentlich sein müßte – daß nämlich derart starke Erlebnisse einen gewissen Entwicklungseinfluß haben – wird zur Gewißheit auch des Textes. Aus der Logik der zusammenhängenden Struktur heraus kann es nicht anders sein: Huck muß sich entwickelt haben. Der Rest ist einfach. Da moralische Wirkung bzw. Entwicklung in den meisten Szenen erzählerisch nicht entfaltet ist, wird sie in die symbolische Ebene des Buches verlegt. So wird *Huck* zum Entwicklungsroman, obwohl eine Entwicklung Hucks im Roman nicht beschrieben ist.

### *5.3. 'Craftsmanship' als literarischer Wert*

Blickt man zurück, so kann man wohl alle Versuche, regelmäßige Strukturen in *Huck* nachzuweisen, als gescheitert ansehen. Entweder das Strukturprinzip ist so weit und unspezifisch, daß man es als immer aufgehende Leerformel betrachten muß, wie im Fall von Branchs dualistischen Gegensätzen oder Baldanzas Rhythmus. Oder aber es ist von einer Szene aus, auf die es durchaus zutrifft, auf den Rest des Buches verallgemeinert, um Regelmäßigkeit herzustellen, wo keine ist. Diese Entwicklung mußte zwangsläufigerweise immer esoterischere Züge annehmen. Bestimmte *pattern*-Konstruktionen können sich anfänglich immerhin auf thematische Aspekte stützen, die eine gewisse Rolle im Text spielen. Gegensätze wie die von "raft versus society" oder "appearance versus reality" sind tatsächlich im Text lokalisierbar. Der Kritiker, der eine weitere *Huck-Finn*-Interpretation rechtfertigen will, kann dies jedoch am besten mit der Entdeckung eines neuen, bisher von der Kritik vermeintlich übersehenen strukturellen *pattern* tun, wobei im Laufe der Zeit auf immer überraschendere, scheinbar sekundäre oder gar isolierte thematische Aspekte rekurriert werden muß.

Dennoch sollte der Höhepunkt der *Huck-Finn*-Kritik noch nicht erreicht sein. So brauchbar Konzepte wie Struktur, *pattern* oder *rhythm* waren, so boten sie der freizügigen Interpretation der Absichten Twains



dennoch einen gewissen, wenn auch geringen Widerstand. In ihnen war nämlich eine gewisse Regelmäßigkeit angelegt, die man im Werk erst nachweisen mußte. Man half sich durch weite Auslegung des Begriffes *pattern* als irgendeines beliebigen Katalogs von Referenzen oder durch vage Strukturprinzipien. Mit jeder weiteren Interpretation mußte das Postulat der Regelmäßigkeit jedoch zu einem immer größeren Problem werden. Ein Bewußtsein unzulässiger Verallgemeinerungen ist durchaus vorhanden, und zwar nicht nur bei scheinbar anderen Werten verpflichteten Kritikern wie dem Leo Marx von 1953. Kritiker wie Frantz oder Rogers sind vorsichtig, den von ihnen etablierten *pattern* auf das ganze Buch auszuweiten. Andere, wie Baldanza oder Solomon, kritisieren ihrer Meinung nach unzulässige Verallgemeinerungen, um dann freilich die kritisierte Verallgemeinerung nur durch eine neue zu ersetzen. Gegen Ende der 50er Jahre häufen sich Kritiker, die Zweifel an *patterns* wie etwa dem Trillingschen 'river versus shore' anmelden. Strukturanalysen boten auch gewisse Schwierigkeiten bei der logischen Rechtfertigung des plötzlich entdeckten Strukturreichtums. Branch wollte *Huck* als Durchbruch des Künstlers Twains verstanden wissen, der endlich zu sich selbst gefunden habe. Angesichts des Strukturreichtums, den er aufgrund dieser Annahme aber entdeckte, zog er es vor, Twains unbewußte Kreativität als den eigentlichen Autor zu sehen. Mit jedem neuen Strukturplan wurde jedoch die Rolle von Twains kreativem Unterbewußten mehr und mehr überfordert – vor allem je subtiler und raffinierter die neuen Strukturen wurden. Ende der fünfziger Jahre griff man daher immer häufiger zu einem neuen Konzept: dem der *craftsmanship* oder bewußten künstlerischen Meisterschaft des Autors Twain.

Wie andere Werte auch, wurde *craftsmanship* in den fünfziger Jahren nicht zum erstenmal gebraucht. Besonders die Reaktion auf Brooks "thwarted artist"-Verdikt hatte zu der Strategie geführt, Twain als unabhängigen und bewußten Künstler herauszustellen (vor allem bei Ferguson und de Voto). Eine Schwierigkeit war dabei, daß Twain sich nie als bewußt nach bestimmten Strukturvorstellungen schaffender Künstler zu erkennen gegeben hatte. So blieb nur der Indizienbeweis durch philologische Kleinarbeit. De Lancey Ferguson verglich die erhaltenen Teile des Manuskripts von *Huck Finn* mit der ersten Ausgabe und kam zu dem Ergebnis:

> "... the manuscript contains more than nine hundred textual changes ... They are the work of a skilled craftsman removing the unessential, adding vividness to dialog and description, and straightening out incongruities." [15]

Damit war jedoch kein Anspruch erhoben, nun auch bereits den Sinn des Buches erklärt zu haben. Twain wurde zwar als bewußt schaffender

Künstler gesehen, doch es wurde nicht versucht, die Auswirkungen dieses Künstlertums auf *Huck Finn* über die Textrevisionen hinaus zu untersuchen. Daher kann Ferguson im gleichen Atemzug über die Einheit des Buches sagen: "This . . . shows Mark composing as he went along, with only the vaguest general plan in mind." [16] In den 50er Jahren systematisierte Walter Blair die bisher punktuelle philologische Arbeit an *Huck* durch umfassende Quellenstudien und Textvergleiche. Überaus gründlich und überzeugend machte er vor allem die teilweise umstrittene Entstehungsgeschichte und die zahllosen Einflüsse, die durch Twains wahllose Lektüre in *Huck* einflossen, transparent. Als unverzichtbare Standardwerke über *Huck* bedürfen diese Arbeiten keiner zusätzlichen Rechtfertigung. [17]

### *5.31 Transformation der Kategorie 'craftsmanship': Blair*

Walter Blair, "The French Revolution and *Huckleberry Finn*," *Modern Philology*, 55 (1957), 21–35.

Blair hat sich jedoch nicht mit dieser Legitimation zufrieden gegeben, sondern will seine Arbeiten außerdem auch als Belege für Twains künstlerische Meisterschaft verstanden wissen. So bezeichnet er es z. B. als sein Erkenntnisziel: "One learns much more about Twain's artistry by comparing passages in other – and superior – parts of *Huckleberry Finn* with analogous ones in Dickens and Carlyle." (25) Philologische Kleinarbeit ist sich selbst nicht genug, sie will ihre Relevanz dadurch erhöhen, daß sie nicht nur Einflüsse, sondern auch Werte nachweist. Gemäß der amerikanischen Statusverteilung will sie auch als *criticism* gelten, nicht nur als *scholarship*. Das bringt sie freilich in beträchtlichen Zugzwang, denn nun muß nicht nur ein Einfluß etwa von Carlyle auf Twain nachgewiesen werden, sondern auch, daß der bewußte Künstler Twain diesen Einfluß literarisch wertvoll integrierte. Jeder Einfluß muß gleichzeitig auch als ästhetisch wertvoller erscheinen. Die Resultate können oft nur den überzeugen, der wie Blair von Twains *craftsmanship* als völlig gesicherter Prämisse ausgeht.

Den Einfluß von Dickens und Carlyle findet Blair im Vergleich einzelner Passagen und Kapitel: "Twain's reading about the French Revolution seems to have shaped several passages in *Huckleberry Finn*." (34) In der Art, wie diese Einflüsse verarbeitet wurden, sieht Blair die Bestätigung für Twains Meisterschaft: "Such thorough integration of seemingly remote material suggests artistry of a high order." (35) Doch ist das wirklich der Fall? Es kommen Zweifel, wenn man Blairs Beispiele für dieses Integrationsvermögen betrachtet:



> Pap's long speeches serve to characterize him and to motivate important actions, and one of them gives ironic expression to a belief which is an important part of Twain's vision of mankind. Huck's and Jim's argument about the French language reiterates details about their characters, marks a point in the development of a relationship significant throughout the novel, and, because of its humor, contributes to the charming picture of life on the raft – one of the most memorable and significant elements in the book . . . The episode involving the Wilkses, which is made plausible by the dauphin's skill in making outrageous claims, again enlarges Twain's panorama and, in addition, embodies not only human guile but also human gullibility. The two lynching episodes not only picture an important aspect of the life of the time; they also extend and emphasize the commentaries of the book upon "the damned human race." Such thorough integration of seemingly remote material suggests artistry of a high order. (35)

Doch "to characterize", "to mark a point . . .", "to contribute", "to enlarge" und "to extend and emphasize" sind noch keine ästhetischen Werte an sich, solange das *wie* unbedacht bleibt. Nicht jede Integration zu Zwecken der Charakterisierung ist ein Beleg für literarische Meisterschaft. Die genannten Leistungen der Integration sind selbstverständliche Fähigkeiten, die auch für schlechte oder triviale Literatur gelten, denn auch dort wird offensichtlich Material zur Charakterisierung, Motivation und Handlungsverknüpfung verarbeitet. Ist das geschehen und hat man es nachgewiesen, so bleibt immer noch die Aufgabe, über den Wert der Charakterisierung selbst zu urteilen. Dieses Urteil ist jedoch bei Blair in Eindrucksattributen wie "important" und "charming" bereits vorgegeben. Er geht bereits davon aus, daß die Charakterisierung meisterhaft ist und dies nicht aus dem Grunde, weil sie die Integration irgendwelcher Einflüsse ist, sondern weil sie auf ihn eben einen mit "important" oder "charming" bezeichneten Eindruck macht. Wäre die Charakterisierung von Hucks Vater dagegen nicht "important" und "charming", so würde es ihren literarischen Wert auch nicht erhöhen, daß Twain für sie geschickt anderes Material benutzt hat. Blair täuscht sich daher über den Stellenwert der von ihm vorgelegten Beweiskette.

Wie Ferguson geht er von bestimmten, gewiß positiven technisch-handwerklichen Fähigkeiten Twains aus (seine sorgfältigen Korrekturen, sein Integrationsvermögen), für die der Begriff *craftsmanship* durchaus angemessen ist. Zu hoch greift er dagegen, wenn er nun im Gegensatz zu Ferguson *craftsmanship* unversehens mit "artistry of a high order" identifiziert. Nicht jedes handwerkliche Vermögen, fremdes Material funktional zu benutzen, ist aber bereits ein Zeichen hoher literarischer Meisterschaft. Twains sorgfältige Korrekturen, seine Fähigkeit, fremdes Material bruchlos zu integrieren, werden unzulässigerweise bereits als Beweis für ein formbewußtes, hoch entwickeltes ästhetisches Bewußt-

sein genommen. [18] Es spricht für die Allgegenwärtigkeit des kontextualistischen Wertsystems, daß selbst ein philologisch so erfolgreicher Gelehrter wie Walter Blair glaubte, seine Ergebnisse als "literarische" Werte im Sinne des Kontextualismus plakatieren zu müssen. Damit leitete er den subtilen Übergang des Begriffs *craftsmanship* zu einer kontextualistischen Wertkategorie ein, die Struktur und *pattern* immer mehr ablösen sollte.

### *5.32 Anwendungen und Auswirkungen in den sechziger Jahren*

In der Art, in der die Kategorie *craftsmanship* von der Mehrzahl der Kritiker aufgegriffen wurde, verlor sie ihre ursprüngliche philologische Bedeutung in zunehmendem Maße. In dem Moment, in dem man davon ausgehen konnte, daß Twain ein bewußt schaffender Künstler war, waren gleichsam alle Schleusen geöffnet. Jetzt konnte allem, was vorher noch dysfunktional erschienen war, ein künstlerischer Wert zugewiesen werden. Das einheitstiftende Prinzip war nun das ästhetische Bewußtsein Twains selbst, der als literarischer Meister jedem Teil des Werkes eine Funkiton zugewiesen haben mußte. Wenn diese nicht sogleich greifbar an der Oberfläche des Textes lag, so war darin nur die besondere ästhetische Raffinesse Twains zu sehen, und es galt tiefer zu suchen. Daß das, wonach man in den Tiefen des Werkes suchte, möglicherweise gar nicht existierte, war – die Prämisse der *craftsmanship* Twains einmal voll akzeptiert – gar nicht mehr denkbar. Es mußte so sein, wie Carson Gibb an eine Betrachtung des Endes heranging:

> But the explanations are apt to leave one wondering why a man who ... could write "an almost perfect work" should nod so violently that the last fifth of that work uniformly depresses critics. Was Twain perhaps doing something more than mechanically ending a book or a cycle, something more than indulging his predilection for fun? [19]

Von dieser Gewißheit einmal ausgehend, konnte die Frage nur noch lauten, welches der Schlüssel zu diesem Ganzen war. Welcher einende Gedanke oder welches einende Formprinzip stand dahinter? Die Annahme der bewußt geschaffenen Ganzheit erwies sich einerseits als kniffliges Rätsel, in dem es nach dem subtilen Bauplan zu suchen galt; andererseits lag in der nie ganz im Werk aufgehenden Schwierigkeit des Problems Anreiz und Stoff genug für immer neue Versuche. Und diese Versuche kamen in kaum zu übertreffender Quantität und stellten darin noch die Strukturanalysen in den Schatten.

Das Prinzip der *craftsmanship* erwies darin seine besondere Brauchbarkeit; keine lästige Regelmäßigkeit von Strukturen setzte dem Assoziationsreichtum der Kritiker mehr Grenzen. Dieser Einfallsreichtum steht im Dienste nur eines Gedankens: Wenn es als absolut bewiesen angesehen werden kann, daß Twain ein Künstler hohen Grades ist und *Huck Finn* sein bewußt geschaffenes Meisterwerk, dann müssen auch alle Teile des Romans Ausdruck dieses bewußten Künstlertums sein. Subtile ästhetische Organisation muß sich noch auf der mikroskopischen Ebene des Romans finden. Zwei Beispiele stehen hier für viele:



1. ... and making Tom Sawyer step on a twig and give himself away seems a most felicitous method of slyly suggesting his ancestry in romantic fiction – and that with his first entrance into the novel. Huck, also in character, more realistically picks one of the "hundred handier things": he trips over a root. It would seem, then, that we have here in two juxtaposed paragraphs an implicit distinction between ... Tom Sawyer ... and Huckleberry Finn ... [20]
2. ... but Uncle Silas he had a noble brass warming-pan which he thought considerable of, because it belonged to one of his ancesters with a long wooden handle that come over from England with William the Conqueror in the *Mayflower* ... (HF, 322)

Diese Stelle *Hucks* kommentiert Covici folgendermaßen:

> This evocation of the *Mayflower* suggests that Tom's plot is going to affect all of society, since it completely ruins the pan that symbolizes society's beginnings. [21]

Die Auswirkungen der allmählichen kontextualistischen Transformation der Kategorie *craftsmanship* kann man sogar bei jenen Kritikern beobachten, die durch ihre Stilanalysen noch am ehesten unzulässige Verallgemeinerungen und Umdeutungen vermeiden. Ihre Ergebnisse sind konkret und für ein Verständnis der historisch-sprachlichen Leistung *Hucks* unbedingt hilfreich. Da sie nicht versuchen, eine umfassende Sinnexplikation zu geben, kann es hier nicht darum gehen, ihre Ergebnisse im einzelnen zu diskutieren. Interessant sind sie für uns jedoch da, wo sie versuchen, die Funktionsweise sprachlicher Mittel bei Twain gleichzeitig als literarischen Wert darzustellen:

Richard Bridgman, *The Colloquial Style in America*, New York, 1966; zit. nach *Blair/Hill*, S. 538–546.

Leo Marx, "The Pilot and the Passenger: Landscape Conventions and the Style of *Huckleberry Finn*," *American Literature*, 28 (1956), 129–146; zit. nach Smith, *Mark Twain*, S. 47–63.

Charles Clerc, "Sunrise on the River: 'The Whole World' of *Huckleberry Finn*," *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 67–78. [23]

Genau wie Blair verfolgt auch der Stilkritiker oft zwei Ziele: Er will einerseits die Funktion der Sprache beschreiben, gleichzeitig aber auch

beweisen, daß sie ästhetisch meisterhaft gebraucht ist, und oft gewinnt der zweite Impuls die Oberhand. In diesen Fällen wird die Beschreibung des Stils unmittelbar durch die Beschwörung seiner Meisterhaftigkeit ersetzt und verfällt in intuitiv-impressionistische Kategorien:

> The effect of these words – dialect, nonce, slang – is that of poetry. Carrying expository meaning, they flash out with a light unique for prose. (B, S. 545)
> These figurative expressions are like streaks of brilliant color in the narrative stream ... (B, S. 543)
> When the lights of the river form a continuum with the stars, the boy's sense of belonging reaches the intensity of a religious experience; the two on the raft face the mystery of the creation with the equanimity of saints ... The passion we feel here may only be compared with love. (M, S. 57 f.)

Um die literarische Meisterhaftigkeit des Stils zu beschreiben, bedarf es eines Begriffes von dem, was Stil literarisch wertvoll macht. Zwei Strategien sind dabei auszumachen, die oft parallel gebraucht werden. Einmal handelt es sich, wie in den obigen Zitaten, um eine Beschreibung der Wirkung, die im Kritiker hervorgerufen wird. Dazu kommt die Tendenz, einzelne Sätze sinn- oder strukturmäßig so aufzuladen, daß sie die literarische Meisterschaft Twains und seine bewußte ästhetische Organisationsfähigkeit auf kleinstem Raum exemplifizieren:

> "And how slow and still the time did drag along." The ticking one-syllable units of this sentence, with its periphrastic verb maintaining the rhythm, mark the heavy pulse beat of Huck's shocked sensibility. At the same time the monotony of the iambic rhythm expresses Huck's growing fatigue, and when the next chapter begins – "Git up! What you 'bout!" – Huck is discovered asleep. (B, S. 545)

Deskription (... one syllable units, heavy ... beat) und Bedeutungsspekulation (... mark the heavy pulse beat of Huck's sensibility) gehen subtil ineinander über; so z. B. auch in der Antizipationsfunktion von metrischem Schema (... the monotony of the iambic rhythm) für den Handlungsverlauf (... and when the next chapter begins ... Huck is discovered asleep). Den Schriftsteller, der in einem so kurzen Satz nicht nur den Zustand von Hucks Sensibilität und seinen wachsenden Müdigkeitsgrad ausdrückt, sondern auch noch Handlungselemente des nächsten Kapitels vorausnimmt, müßte man in der Tat als literarischen Meister bezeichnen, könnte man dessen nur sicher sein. Vielleicht wollte Twain aber auch nur das Ticken der Zeit nachahmen, wenn er hier überhaupt bewußt vorging. Freilich wäre diese Deutung weniger ambitiös und noch nicht geeignet, Twain die besondere Strukturdichte nachzuweisen, die einen Schriftsteller im Zeitalter des Kontextualismus erst zum Meister "hohen Grades" macht.



Auf die Spitze getrieben hat diese Art von Bedeutungsüberhöhung Clerc, der in der auch von L. Marx interpretierten Sonnenaufgangsszene folgende Funktionen vereint findet:

> In a remarkably compressed paragraph of some four hundred words at the beginning of Chapter XIX of the *Adventures of Huckleberry Finn*, Mark Twain manages to convey 1) narrative action of escape, 2) the euphoria of personal freedom, 3) implicit contrasts between life afloat and ashore, 4) the beauty of nature, 5) individual response to nature on sensory and ethical levels, 6) suggestions of ritual, cultural primitivism, and the infiniteness of nature. And the foregoing list omits several implications of theme, symbology, and irony that escape summary by a convenient turn of phrase. Isolated, the passage serves as a touchstone to an understanding of Twain's art and provides within itself essential meaning which can illuminate the novel without making any references to the rest of it. (C, S. 67)

Clercs kontextualistischer Ehrgeiz zielt darauf, buchstäblich jedes Wort der Beschreibung als "richly artistic" erscheinen zu lassen. Damit ist *Huck* zu einem totalen Meisterwerk geworden, in dem jedes einzelne Wort eine literarisch wertvolle Funktion besitzt. Sinnvolle Ordnung ist überall (... the passage ... provides within itself essential meaning), schon ein kleiner Paragraph (... a remarkably compressed paragraph of some four hundred words) spiegelt das Strukturprinzip des ganzen Werkes. Diese Interpretation ist typisch für die Entschlossenheit der *craftsmanship*-Gruppe, alles an *Huck* als subtile ästhetische Intention zu verstehen, weil man seinen ästhetischen Wert nur so zu beweisen können glaubt:

> Although the paragraph is episodic in construction, it is distinguished by its coherence. A connected, orderly and proportionate whole is created, especially by the use of conjunctions, prepositions, and pronoun references that bind together the short sentences and the tandem clauses of the last long sentence. That sentence, a unique blending of content and form, is all of a piece. (C, S. 72)

Diese drei Beispiele stehen für subtile Deutung kleinster erzählerischer Teile. Genau derselbe Assoziationsreichtum findet sich jedoch auch im größeren Maßstab:

John E. Hart, "Heroes and Houses: The Progress of Huck Finn," *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 39–46.

> But houses, including sheds and rafts, huts and mansions, and sometimes rows of houses all play dominant roles in the novel, and their place and function merit consideration. To think of Huck's journey as one from house to house is to see that the entire novel has a certain unity and continuity, and that the houses serve to identify the steps and progress of the hero in his quest and adventures ... As Twain portrays them,

> houses are mainly a storehouse of the trappings and pitfalls of civilization . . . (39)

Häuser verkörpern für Hart das feste und statische der Zivilisation. Nachdem er einmal ihre Funktion entschlüsselt hat, kann er sich im Fortgang seines Aufsatzes damit begnügen, auf Stellen hinzuweisen, in denen Häuser im weiteren Sinne (including sheds and rafts, huts and mansions, and sometimes rows of houses) erwähnt sind und dann ja auch immer irgendwie "eine Rolle spielen". Ebenso sinnvoll wäre es wohl, davon zu sprechen, daß Menschen, Bäume und Sträucher oder gar das Wetter eine Rolle in *Huck* spielen würden. Man müßte sich dabei allerdings nicht scheuen, diese Rolle als zentral zu bezeichnen, um das trivialunvermeidliche in den Rang einer wohldurchdachten ästhetischen Konstruktion zu erheben.

Daniel Barnes, "Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn,* Chapter I," *The Explicator,* 23 (1965), item 62.

> Critics of *Huckleberry Finn* have . . . generally overlooked the significant role that the Bible, particularly the Old Testament, plays in Twain's conception of the characterization, and, to some extent, the structure of the novel.

Barnes fragt zunächst: Warum liest die Witwe Huck über Moses vor? Diese Frage lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß sie, genau wie die Tochter des Pharaohs es mit Moses getan hat, Huck als ihren Sohn betrachtet. So kann man als wissenschaftlich gesichert – genauer "with mathematical equation" – zumindest folgendes annehmen: "Huck . . . possesses more in common [with Moses] than perhaps [with] any other [Biblical figure]." Diese Gemeinsamkeit ist alles andere als beiläufig; sie erhöht "the ironic impact of the novel as well as to offer valuable new insights into Twain's technique as a literary craftsman."

Jane Johnson Benardete, "*Huckleberry Finn* and the Nature of Fiction," *Massachusetts Review,* 9 (1968), 209–226.

> It is the thesis of this essay that *Huckleberry Finn* is a book about the nature of fiction (which epitomizes the deceptive power of language, for fiction is told or written and heard or read although it is known to be untrue): that each episode illustrates some quality of fiction; that the major theme of Huck's development is his increasing preference for fiction over fact; and that the novel itself is deliberately devised to exemplify fiction's power to distort life. (209)

Huck's Gedicht in der Grangerford-Episode wird – auf den Humor kann hier keine Rücksicht genommen werden – als erstes Zeichen seiner beginnenden Autorschaft betrachtet. Auf der Suche nach assoziierbaren



Textelementen erscheint auch die Figur Sherburns unter ganz neuem Aspekt:

> Sherburn is unique in *Huckleberry Finn,* for his is the only voice explicitly condemning speech and the agreeable fictions that men live by. The importance of his statement may be underlined by its position at the exact center of the novel. (217)

Besonders intensiv hat die *craftsmanship*-Gruppe in die Diskussion um das Ende eingegriffen. Angesichts ständig neuer Beweise für Twains bewußtes Künstlertum mußte man sich durch diesen gewissermaßen letzten Makel, der noch an Twain hängen geblieben war, besonders herausgefordert fühlen. War dem ansonsten subtil strukturierenden Twain am Ende ein derartiger Lapsus zuzutrauen? Da aber andererseits an bestimmten Mängeln zumindest der "Textoberfläche" des Endes nicht zu rütteln war, lag es nahe, den Sinn des Endes "tiefer" zu suchen – als allegorisch verschlüsselte, ironisch versteckte oder symbolisch durchstrukturierte Ordnung. Die "äußerliche" Diskrepanz zwischen Mittelteil und Phelps-Episode war nur zu erklären als bewußt von Twain geschaffene, in ihr verbarg sich überhaupt erst der tiefere, eigentliche Sinn des Romans. Das Ende gehörte nun nicht mehr wie bei Eliot und Trilling "irgendwie" zum eigentlich sinnhaltigen Rest des Romans, sondern gab umgekehrt dem Rest des Buches erst seinen Sinn.

Robert Ornstein, "The Ending of *Huckleberry Finn,*" *Modern Language Notes,* 74 (1959), 698–702.

Ornstein sieht die Qualität des Endes in biographischer Selbstreflexion Twains über seine eigene Rolle als Schriftsteller. Im Romantizismus Toms gab er seine Rolle als Sozialkritiker auf und bekannte sich zur sozialen Ordnung, so wie sie durch Tom repräsentiert ist. Damit ist Twain in der Phelps-Episode nicht zufällig oder gar unbedachterweise auf seiten Toms. Vielmehr dokumentiert sich darin seine Einsicht, daß er in den sozialkritischen Aspekten des Buches zu weit gegangen ist:

> Thus in the juvenile romanticism of Tom's plot to free Jim, Twain neither retreated from nor betrayed his criticism of American society. Instead he retreated from his self-appointed role of social critic and through his characterization of Tom confessed his commitment to a social order from which (unlike Huck) he saw no possible escape. (702)

Das zu besonderer Ingeniosität anregende Potential der *craftsmanship*-Prämisse läßt jedoch noch radikalere Deutungen zu. Einigen Kritikern ist es sogar gelungen, den Einwand zu widerlegen, das Ende sei zumindest ein Bruch mit der moralischen Bedeutung des Buches:

Pascal Covici, Jr., *Mark Twain's Humor,* Dallas, 1962.

> But the ending is ... a well-organized section of the book, not a spontaneous overflow of high spirits on the part of an amateur, however "divine." (S. 160)

Was hat Twain im Ende bewußt (und erfolgreich) gestaltet? Was ist mit anderen Worten der Sinn des Endes? Sicher nicht die Parodie romantischer Abenteuerromane, die ihm gemeinhin zugeschrieben wird:

> Certainly it is difficult to accept the temporary eclipse of Huck's newfound sensitivity to Jim; so, perhaps, we tend to read the parody-burlesque as the final meaning of the episode, and thus to malign *in toto* the ending of the book. (S. 183)

Twains eigentliche Intentionen liegen auf einer subtileren Ebene – Covici spricht von "overtones more finely shaded than the simple reversal of appearance and reality." (S. 173) Die Einsicht, die Twain im Ende schockartig offenbart, hat weder etwas mit Huck noch mit Tom zu tun, sie betrifft Gesellschaft und Leser:

> The revelation of importance in the ending of *Huckleberry Finn* is concerned with neither Tom nor Huck, but with society and – by a parallel structure – with the reader. (S. 176)

Worin besteht diese Enthüllung? Der Gesellschaft – im Buch repräsentiert durch die fünfzehn bewaffneten Farmer – wird auf subtile Weise ihre romantizistische Sensationslust vor Augen geführt. Statt Toms 'hoax' zu durchschauen, nimmt sie ihn ernst und entlarvt sich dabei selbst in ihrer latenten Brutalität:

> And what does that society do as a result of its participation in romance? It goes out en masse and shoots a bullet into the leg of its most undisguised avatar ... society, in effect, shoots itself. (S. 180)

Gleiches gilt für den Leser, der in seinen eigenen falschen Erwartungen bloßgestellt wird:

> If the farmers have been too eager to share in any available excitement, we have been too eager to believe that the excitements of romance could lead anywhere except straight back to the society against which they seem to be (but are not) organized ... Our mistake is in assuming a self-knowledge that we do not really possess. (S. 181)

Solch ungeahntes Potential erhebt das Ende unversehens aus dem Range eines Stückwerks in das eines Kabinettstückchens Twains: "The ending of *Huckleberry Finn* is the most thoroughly worked out example of the hoax-as-revelation in Twain's writing ..." (S. 183)



Spencer Brown, "Huckleberry Finn for Our Time," *Michigan Quarterly Review,* 6 (1967), 41–46.

> Let me offer a contrasting reading of the novel and its conclusion as primarily an attack against slavery ... I wish to suggest in addition that the last chapters are integral to the attack on slavery, are indeed its envenomed point; and that furthermore they are deliberate and sophisticated. (41)

Typischerweise betrachtet Brown den burlesken Ton des Endes als subtilen Trick Twains: "The method is that of 'throwing away' the best ideas, burying them under meaningless humor, and thus deliberately misleading readers." (42)
Was zuvor als Inkonsistenz erschien, ist nun meisterlicher Schachzug Twains. Durch die gewählte dissonante Formebene wird die "tiefere" Realität der Sklavenfrage gleichsam allegorisiert:

> The process of freeing the slave will take eighty years and will involve all sorts of hardships and danger. Why does the white man not free him immediately, since he is free anyway? Because prisoner-rescuing is such fun that it should be spun out as long as possible. (43)

Lynn Altenbernd, "Huck Finn, Emancipator," *Criticism,* 1 (1959), 298–307.

> The purpose of this article is to show that the final episode is the thematic climax of the novel because the rescue of Jim from the cabin is an allegory representing the Civil War. (298)
> The problem, abstractly stated, is that of freeing the slave. It would be easy enough, of course, to fling open the cabin door and let Jim walk out into the shunshine a free man; yet Tom conceals his knowledge of Jim's freedom. This is simply an allegorical way of saying that the conditions for the slave's freedom had already existed before the Civil War, and that the South could have acknowledged this fact and turned him loose. (299)

James M. Cox, *The Fate of Humor,* Princeton, N. J., 1966.

Cox rechtfertigt das Ende als auf raffinierte Weise "ironisch" konstruiert: "The entire burlesque ending is a revenge upon the moral sentiment which, though it shielded the humor, ultimately threatened Huck's identity." (S. 181) Dieses Urteil ist das Ergebnis folgender Argumentationskette: Was ist schon Mutiges daran, viele Jahre nach dem Bürgerkrieg von Hartford aus ein Buch zu schreiben (und es heute zu lesen), in dem ein Sklave befreit wird? Wäre das alles, so könnte man nur von sentimentalem Kitsch reden. Doch Hucks Verhalten ist eben nicht durch diesen verspäteten, selbstgefälligen Moralismus charakterisiert, sondern

eher durch dessen Umkehrung. "Rather, Huck's action is the inversion of the sentiment." (S. 170) Umkehrung ist das Stilprinzip des Buches überhaupt: "... for the style is the inversion which implies the conventions yet remains their opposite." (S. 169) So gesehen, gewinnt auch die Phelps-Episode als bewußte Umkehrung ihren Sinn. Am Ende macht sich das Buch über sich selbst und den Leser lustig, der es ernst genommen hat:

> If the reader sees in Tom's performance a rather shabby and safe bit of play, he is seeing no more than the exposure of the approval with which he watched Huck operate. For if Tom is rather contemptibly setting a free slave free, what after all is the reader doing, who begins the book after the *fact* of the Civil War? This is the "joke" of the book – the moment when, in outrageous burlesque, it attacks the sentiment which its style has at once evoked and exploited. (S. 175)

Die Funktion des Endes rettet auch das restliche Buch, das sonst nichts als sentimental wäre. Nur durch die Phelps-Episode wird das Buch zum Spaß auf Kosten des Sentimentalismus. Die Fronten sind radikal umgekehrt, nicht zuletzt was den für Cox inkonsequenten Humanismus der liberalen Apologeten Twains angeht: Twain hat ihnen allen ein Schnippchen geschlagen. Was als seine liberale Inkonsequenz erschien, ist ein raffinierter Spaß auf ihre Kosten. Solche Sicht rekurriert auf etwas im Grunde Richtiges: die Inkonsistenz weißer Liberaler angesichts der Sklaverei, für die Twains Buch insgesamt ein anschauliches Beispiel ist. Doch wird diese Implikation aufgrund des *craftsmanship*-Interesses verfälscht, wenn Twain über solche liberale Inkonsistenz gestellt wird und damit suggeriert wird, er habe die Inkonsequenz durchschaut und *bewußt* dargestellt.

M. J. Sidnell, "Huck Finn and Jim," *The Cambridge Quarterly*, 2 (1967), 203–211.

Ähnlich subtil argumentiert M. J. Sidnell in seiner Interpretation, die er als "a symbolic and ironic reading" (206) bezeichnet. Auch ihm erscheint das Ende nicht als Satire des Abenteuergenres, sondern der rassistischen Realität Amerikas. Was lange als moralisches Versagen Twains galt, wird nun – angesichts der bereits vielfach bewiesenen ironischen Subtilität des literarischen Meisters – zu einem moralischen Triumph, der heuchlerisches liberales Politisieren bei weitem transzendiert:

> ... Mark Twain offered a view of a negro and his white sympathiser which is, apparently, still well in advance of some of the most liberal imagenings of the present. (203)



> Many of Mark Twain's critics are dominated by Sawyerish stereotypes. They would like Miss Watson's legacy of freedom to Jim to be *convincing*. But how can it be if the novel is to remain an accurate representation of life as it really is in America? (210)

Subtil ist diese Interpretation, weil sie die Tatsache des Genresprungs implizit anerkennt und gerade sie zum Beweis für Twains ironisches Potential macht. Wenn Twain die Mängel der Realität darstellen will, tut er das nicht direkt, sondern auf ironische Weise: Er greift zu einem anderen Genre und macht durch gewollte formale Dissonanzen auf ironische Weise – gleichsam durch die gewählte Form als solche – klar, wie dissonant die Realität ist. [24] Die Implikation solcher Konstruktionen ist interessant: Will ein Autor Realität kritisieren, so tut er das dadurch, daß er an der Textoberfläche etwas falsch macht. Konsequent angewandt, könnte man formale Mängel von "schlechten" Werken auf diese Weise als direkten, raffinierten ironischen Kommentar zur Wirklichkeit auffassen. Robert Ornstein bemerkt angesichts solcher Versuche treffend (wobei die besondere Ironie seiner Bemerkung wieder darin liegt, daß sie auch für ihn selbst gilt):

> But one doubts that Twain was so subtle an artist that he attempted to underline the metaphysical absurdity of the plot to "free" Jim by making it artistically absurd. [25]

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier das *craftsmanship*-Interesse mit bestimmten aktuellen politischen Interessen eine Synthese eingeht. Gegenüber den verwirrten Mitliberalen wird in Twain der eigene "überlegene" liberale Standpunkt bewahrt. Der inkonsequente Humanismus der liberalen Tradition wird zwar durchschaut, gleichzeitig täuscht man sich selbst aber gehörig über die eigene Emanzipation von diesem Standpunkt; etwa wenn als Grund der verzögerten Desegration psychologische Motive angegeben werden: "Because prisoner-rescuing is such fun that it should be spun out as long as possible." Solcher nur verbal überlegenen Liberalität dient das *craftsmanship*-Prinzip vorzüglich. Denn es ermöglicht, Überlegenheit zu demonstrieren (in der Entschlüsselung von Twains Überlegenheit), ohne tatsächlich Farbe bekennen zu müssen: Es ist nicht einzusehen, worin Twains Überlegenheit gegenüber den sich selbst über ihren Humanismus täuschenden Liberalen bestehen soll, wenn er selbst seinen umfassenderen Humanismus so verschlüsselt, daß mehrere Generationen von Lesern einschließlich der in diesem Fall besonders betroffenen Zeitgenossen irregeführt werden. Hätte Twain solches tatsächlich bewußt getan, so wäre ihm die optimale Lösung des liberalen Dilemmas gelungen: konsequent für radikale Humanität einzutreten, ohne daß es jemand gemerkt hat und Anstoß nehmen konnte.

### *5.4 Das kontextualistische Vorverständnis*

Unsere Analyse der *Huck Finn*-Kritik der fünfziger und sechziger Jahre ist in gewisser Weise überraschend: Die Mehrzahl der Kritiker hat mit leerformelhaften, wenig überzeugenden Konstruktionen dem Text eine Einheit und Kohärenz nachweisen wollen, die man als künstlich und willkürlich empfinden muß. Schließlich wurde besonders in den sechziger Jahren dem Roman eine raffinierte und subtile Organisation zugesprochen, die alles, was über Twain bekannt ist, bei weitem übersteigt. Mißt man dieses Ergebnis an den hochgespannten Erwartungen Asselineaus, so tritt besagte Überraschung ein. Wie lassen sich die von ihm freudig begrüßte Hinwendung zum eigentlich "Literarischen" und die von uns beobachtete Überinterpretation und Willkürlichkeit auf einen gemeinsamen Nenner bringen?

Rufen wir uns noch einmal Asselineaus enthusiastische Begrüßung der neuen, spezifisch "literarischen" *Huck Finn*-Kritik in Erinnerung:

> After four decades of discussions about Mark Twain's personality – real or hypothetical, – his books have at least obtained the critical attention which they deserved, they have finally been regarded as the work of a literary artist. [26]

Asselineau spiegelt hier auf repräsentative Weise den Enthusiasmus für den methodologischen Fortschritt, den man Anfang der fünfziger Jahre durch die "werkimmanente" oder "spezifisch literarische" Methode herannahen sah. Sie versprach endlich die Erkenntnis des eigentlich "dichterischen" Wertes der Literatur – dessen was Dichtung zur Dichtung macht:

> Die "methodische Krise", wie man sie seit 1900 nannte, schien damit endgültig überwunden zu sein. Die Anhänger dieser Theorie waren davon überzeugt, daß die Literaturwissenschaft mit der "Kunst der Interpretation" schließlich doch zu sich selber gekommen sei, anstatt weiterhin in den Fesseln "fachfremder" Methoden zu schmachten. Nicht mehr das "Drum und Dran", sondern das innerste "Wesen" des Künstlerischen schien jetzt im Mittelpunkt zu stehen: das Literaturhafte der Literatur, das Dichterische der Dichtung, das Poetische der Poesie oder wie die vielen Tautologien dieser Richtung auch heißen mögen. [27]

In unzähligen Methodendiskussionen, von denen Wellek/Warrens *Theory of Literature* die einflußreichste war, gab man der Überzeugung Ausdruck, "that literary study should be specifically literary." [28] Auf diesem Wege glaubte man einer besonders in Deutschland notwendigen Erneuerung der Literaturwissenschaft entgegenzusehen. "Tatsächlich hat in den letzten Jahrzehnten von neuem die Erforschung des eigentümlich Dichterischen eingesetzt." [29]



Was aber ist ein spezifisch literarisches Vorgehen? Wellek und Warrens Beschreibung der "intrinsic method" ist als methodische Anleitung nicht allzu hilfreich. Unbestritten ist nur eins: "The natural and sensible starting-point for work in literary scholarship is the interpretation and analysis of the works of literature themselves." [30] Diese Konzentration auf das Werk selbst ist als "close reading", "werkimmanente Methode" oder einfach "Strukturanalyse" bekannt geworden. Was aber geschieht in einer derartigen Analyse? Was ist ihr Erkenntnisziel?

Eine der wenigen konkreten Anweisungen, wie man bei einer Strukturanalyse vorzugehen hat, hat Northrop Frye gegeben:

Northrop Frye, "Literary Criticism," in: *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. by James Thorpe, New York, 1963, 57–69.

Frye nennt als Ziel einer Interpretation: "Commentary means, in general, the translating of as much as possible of the poem's meaning into discursive meaning." (65) Dazu ist folgende Methode anzuwenden: Der Interpret muß zunächst von der Einheit des Textes ausgehen: "The primary understanding of any work of literature has to be based on an assumption of its unity." (63) Diese Einheit wird als Struktur definiert. Wie aber stößt man auf die Struktur eines Textes? Das Hauptkonstituens der Struktur bezeichnet Frye als "theme" – eine irreführende Bezeichnung, wenn man darunter das deutsche Thema in seinem inhaltlichen Sinn versteht. Frye tut sich schwer in einer Definition, die diese inhaltliche Konnotation zu vermeiden sucht. Am Beispiel eines Frostschen Gedichts erklärt er, daß "theme" eben nicht der Inhalt, sondern der "eigentliche Gegenstand" des Gedichtes sei:

> The structure is what we call the theme, and the identifying of the theme is the next step. By "identifying" a theme I do not mean spotting it: the theme is not something in the poem, much less a moral precept suggested by it, but the structural principle of the poem. (65) [31]

Struktur ist "theme" und dieses ist "the structural principle of the poem"; Frye hat sich einmal im Kreis gedreht. Die Frage bleibt, wie man denn auf werkimmanente Weise das Strukturprinzip eines Textes ermitteln kann. Frye verweist nun auf Strukturelemente ("structural units") wie Bildlichkeit usw. Konstituieren aber alle Strukturelemente das "theme" und damit die Struktur des Buches? Keineswegs, die strukturbestimmenden Elemente verraten sich durch "repetition" und "modulation":

> The theme cannot be identified, in this sense, without revealing to us the general structure of the poem. This soon brings us to the ordinary structural units of literature, the images, which in works of fiction include characters. There are two aspects of imagery of particular importance. One is repetition, a study of which normally gives us the clue to the theme, as the repetition of images of water and fire leads us to the themes of "The Dry Salvages" and "Little Gidding" in the Eliot Quartets. The other is modulation, or the reappearance of an image in a different context. (65)

Man muß sich dieses Vorgehen ganz in seiner Bedeutung klarmachen: Um den Text literarisch, d. h. als literarisches Kunstwerk zu interpretieren, muß der Interpret nach seiner Struktur suchen. Diese enthüllt sich ihm im "theme" des Textes, das der Interpret an wiederholt auftretenden Textelementen (in direkter oder modifizierter Form) erkennt. Diese beweisen, daß hier eine literarisch wertvolle Organisation stattgefunden hat. Für die interpretatorische Praxis heißt das, daß der Interpret einfach nach inhaltlich beliebigen, aber wiederkehrenden Textelementen suchen muß. Eine Möglichkeit, daß ein Text solch wiederkehrende Elemente nicht besitzt, ist nicht vorgesehen. In diesem Fall besitzt er gar keine Struktur und kann daher auch nicht "literarisch" interpretiert werden.

Ist das zentrale Strukturprinzip auf induktivem Wege gefunden, so empfiehlt Frye ein deduktives Vorgehen. Dem zentralen "theme" müssen – "The primary understanding of any work of literature has to be based on an assumption of its unity" (63) – alle anderen Elemente des Werkes sinnmäßig so zugeordnet werden, daß die Interpretation insgesamt die strukturelle Einheit des Textes belegt:

> Analysis of this sort can become very intricate, hence I suggest a deductive process, starting with the central theme and moving from structure to texture, in order to keep the perspective of the poem in view, the unity to which everything else must be relevant. (65)

Auch anscheinend amorphe Elemente *müssen* mit anderen Worten vom einheitstiftenden Strukturprinzip her gedeutet werden. Der Interpret muß davon ausgehen, daß eine kohärente Beziehung existiert, andernfalls besäße der Text eben gar keine Struktur und damit auch keinen literarischen Wert.

Rekapitulieren wir noch einmal Fryes Argumentationszusammenhang:

1. Das eigentlich Literarische ist die Struktur des Textes.
2. Struktur ist ein beliebiges Beziehungsgefüge von irgendwelchen wiederkehrenden Textelementen.
3. Dieses Beziehungsgefüge kann deshalb beliebig sein, weil es nicht auf seinen inhaltlichen Aspekt ankommt, sondern nur darauf, daß es insgesamt als Einheit erscheint.



Struktur ist also Einheit, Ganzheit, und damit ist auch gleichzeitig das "spezifisch Literarische" inhaltlich festgelegt: "Assuming that the principle of organic unity accurately defines the structure of a work of art . . ." [32]

Es ist hier besonders interessant, den Sinn des zentralen Begriffs Struktur herauszuarbeiten. Es handelt sich keineswegs um einen neutralen, deskriptiven Begriff, wie Frye mit dem Attribut "induktiv" impliziert, sondern um einen inhaltlich stark qualifizierenden. Nicht jeder Text hat Struktur. Im Gegenteil, Kunstwerke unterscheiden sich dadurch von Nicht-Kunstwerken, daß sie eine Struktur besitzen. Struktur ist vielmehr Synonym für Einheit bzw. Ganzheit und damit für einen dem romantischen Organizismus entnommenen metaphysischen Wert. Seine "moderne" technische Konnotation verhüllt diese Tatsache – wahrscheinlich für die meisten Strukturanalytiker selbst, die glauben, metaphysische Implikationen durch die Strukturanalyse zu vermeiden. [33]

Links Definition hat dagegen den Vorzug präziser inhaltlicher Benennung:

> Unter Struktur nun verstehen wir die Fügung der einzelnen Elemente der Dichtung zu und in einem organischen Ganzen, also nicht im Sinne einer Addition, sondern eines kunstvollen Systems, das diesen einzelnen Teilen im Ganzen ihren eigentlichen Aussagewert verleiht. Unsere Untersuchung der Struktur stellt demnach den Versuch dar, das Gesetz aufzufinden, nach dem sich die formale und gehaltliche Einheit des Kunstwerkes konstituiert. Im Gebrauch des Terminus unterscheiden wir uns damit bewußt von der modernen germanistischen Forschung, die unter Struktur von Prosawerken vornehmlich deren erzähltechnischen Aufbau versteht. Wir halten uns dagegen an seine umfassendere Bedeutung in der anglo-amerikanischen Literaturkritik, die uns am klarsten bei René Wellek vertreten zu sein scheint, wenn er die Begriffe "Gehalt" und "Form" durch "Material" und "Struktur" ersetzt sehen möchte: "It would be better to rechristen all the aesthetically indifferent elements 'materials,' while the manner in which they acquire aesthetic efficacy may be styled 'structure.' "[34]

Über den in der germanistischen Forschung verwandten Strukturbegriff täuscht sich Link allerdings zumindest partiell. So ist Struktur etwa für den bekannten Germanisten Hermann Meyer "die das Werk durchwaltende Ordnung, die bedingt wird durch den Charakter des Ganzen und der Teile in ihrem gegenseitigen Verhältnis". [35] Ähnliche Definitionen ließen sich mühelos in der gesamten modernen Literaturkritik finden, von Spitzer über Kayser, Staiger, Brooks bis zu Murray Krieger, um nur einige Namen hervorzuheben. Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, in Begriffen wie "Gefüge", "ästhetische Ordnung", "strukturelle Gesetzmäßigkeit" und "organische Einheit" mehr als nur

etwas blumige Metaphern für den rein technischen Aufbau eines Werkes zu sehen, so enthüllt sich der umfassende kontextualistische Charakter moderner Literaturkritik allenthalben.

Es wird nun aber Zeit, die Bezeichnung Kontextualismus für diese Kritik näher zu rechtfertigen. Zunächst gilt es dabei, Schlüsselbegriffe wie Struktur und Ganzheit genauer abzugrenzen. Stellen wir uns mit unserer Kritik nicht gegen die hermeneutische Einsicht, daß Verstehen ohne die Antizipation eines Sinnganzen gar nicht möglich ist? Genau das Gegenteil ist der Fall. Denn mit dem in der Tat unvermeidlichen Vorgriff auf ein Ganzes ist das Ergebnis meiner Interpretation noch nicht festgelegt. In der einander ständig korrigierenden hermeneutischen Wechselbeziehung der einzelnen Teile mit dem ganzen Text kann sich auch ergeben, daß der Text nicht als autonome und organische Einheit zu verstehen ist. Ganzes meint im hermeneutischen Zusammenhang eben keine regelmäßige, sich selbst genügende Struktur, sondern jeden beliebigen Sinnzusammenhang (also z. B. auch den der "Komplexität"). Von hermeneutischen Ganzheitsvorstellungen unterscheidet sich die kontextualistische Ganzheit mit anderen Worten durch ihre organizistische Konkretisierung und Festlegung.

Gleiches gilt für den Begriff der Struktur. "Wenn wir Struktur als die Art und Weise verstehen, wie die Teile eines Ganzen untereinander in Beziehung stehen . . .", dann liegt die Besonderheit des literarischen Kontextualismus darin, daß er diese "Art und Weise" bereits ein für alle Male als formal kunstvoll – meist antithetisch – geordneten *pattern* festgelegt hat. Denn nur durch diese strukturelle Besonderheit ist die ontologische Einzigartigkeit der Literatur und damit ihre Legitimation gesichert. Die grundsätzlich richtige Einsicht, daß einzelne Elemente eines Textes immer einen charakteristischen Beziehungszusammenhang bilden, wird zur Rechtfertigung eines bestimmten ästhetischen Vorverständnisses mißbraucht. Dieses ist nicht an Struktur oder Ganzheit im Sinne irgendeines Zusammenhangs interessiert. Wichtig an ihnen ist, daß sie zur Rechtfertigung des spezifisch ästhetischen Wertes der Literatur dienen sollen. Wenn Struktur als immanenter Bezugsrahmen die Einzigartigkeit der Literatur begründen soll, dann muß sie auch als ästhetisch besonders gelungene Art des Zusammenhangs erscheinen. So unvermeidlich es aber für jeden Schriftsteller – auch für Twain! – ist, mit seinem Buch einen Sinnzusammenhang herzustellen, so wenig selbstverständlich ist es, daß dieser Zusammenhang ein bewußt und kunstvoll geschaffener sein muß, der nach Prinzipien formaler organizistischer Muster geordnet ist.

Der Gedanke der strukturellen Ganzheit im Sinne einer formal ausbalancierten Einheit ist durch den Einfluß von I. A. Richards in die



amerikanische Literaturkritik gelangt, der den Begriff "context" dafür verwandte: ". . . we must recognize that it was upon his insistence on the importance of context that the more sophisticated modern theories were to be built." [36] Unter "context" verstand Richards jene geheimnisvolle Kraft, die der normalen Alltagssprache in einem literarisch wertvollen Text ihre Bezeichnungsfunktion nimmt und Sprache innerhalb des Textes nur noch auf sich selbst beziehen läßt:

> These critics unanimously affirm that, while the words of a poem, considered atomistically, may function referentially, the poetic structure of words, considered contextually, prevents the individual words from so functioning. [37]

Erst durch die Macht des Kontextes kann der Text eine autonome Existenz erringen, weil die atomistisch nach außen gerichtete Bezeichnungsfunktion der Sprache durch einen innertextlichen Bezug auf sich selbst abgelöst wird. Das so entstehende Gefüge ist sich selbst genug, es bedarf keiner "außerliterarischen" Beziehungen.

> While keeping the need for a science-poetry distinction, these critics have shown that although both poetry and science can share the common language of specificity, only poetry can so control it as to make its statements concrete and yet nonreferential – that is, concrete only because they are cross-referential, because they point to each other rather than point atomistically to the outside world. For even specifically denotative words are at best generic unless highly controlled contextual interrelations force them to assume a unique particularity. [38]

Die Idee des Kontexts wurde in dem Moment notwendig, in dem durch den Positivismus die Frage nach der Legitimation von Dichtung gestellt wurde. Man glaubte nun, Dichtung durch eine eigene Existenzweise rechtfertigen zu müssen. Angesichts ihrer ontologisch unverwechselbaren Gestalt konnten dann alle rationalen positivistischen Kriterien als unangemessen abgelehnt werden. Immer wieder wurde eine besondere Seins- und Erkenntnisweise für die Dichtung beansprucht, der wissenschaftliches Denken mit seinen Kategorien gar nicht gerecht werden könne, die man vielmehr aus sich selbst verstehen müsse. Deshalb stand auch bei den *New Critics*, die Richards folgten, immer wieder das Bemühen im Mittelpunkt ihrer Theorie, jene Qualität zu definieren, die den normalen Bezeichnungscharakter der Sprache im Kunstwerk zum spezifisch literarischen, nur sich selbst genügenden Ausdruck transformiert. Empsons "ambiguity", Blackmurs "gesture", Brooks' "irony" sind ebenso Neuformulierungen des Richardschen Kontextgedankens wie Ransoms "texture" und Tates "tension". Individuelle Modifikationen dieser Kritiker, auf deren Herausarbeitung man zuweilen viel Zeit verwendet, können diese grundsätzliche Gemeinsamkeit nicht verdecken.

> Like "gesture" and "ambiguity" this is Mr. Brooks's device for showing what characterizes the language of poetry and sets it apart from the depleted, corrupted and mass-produced speech of the ordinary man. Irony is the acknowledgement of the pressures of context ... [39]

Zugrunde liegt all diesen Definitionen ein organizistischer Grundgedanke: daß das Ganze mehr sei als die Summe seiner Teile.

Richards hatte diesen Gedanken aus der Gestalttheorie übernommen:

> Wie schon angedeutet, sind neben den behavioristischen auch gestaltpsychologische Prinzipien innerhalb der Zeichentheorie von Ogden und Richards wirksam. Der Grundgedanke der gestalttheoretischen Thesen besteht in der Auffassung, daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. [40]

Die Gestalttheorie wiederum war ein Versuch, den romantischen Organizismus auf die Psychologie anzuwenden:

> Briefly, Gestalt psychologists applied the concept of wholeness to such areas of study as perception, behavior and learning; they argued that in our mental life we are dealing with *whole* objects or situations and not with mere aggregates of elements. [41]

Es entbehrt nicht der Ironie, daß Richards auf der Suche nach strengerer wissenschaftlicher Methodik auf dem Wege über die Gestaltpsychologie Coleridge gleichsam wiederentdeckte:

> Was Richards an Coleridge faszinierte, war dessen Auffassung vom Gedicht als einer organischen Einheit, in dem er zurecht jenes gestalttheoretische Prinzip der Ganzheit wiederzufinden glaubte, das er in *The Meaning of Meaning* zur Grundlage seiner Bedeutungsforschung gemacht hatte. Es ist jedoch festzuhalten, daß es sich bei der in der neueren englischen und amerikanischen vorherrschenden Auffassung von der Ganzheit einer Dichtung nicht um eine direkte Fortsetzung der organischen Ganzheitsvorstellung Coleridges handelt, sondern daß sie von Richards aus seiner Bekanntschaft mit den Thesen der Ganzheitspsychologie für die Literaturbetrachtung wiederbelebt wurde. Die spätere Beschäftigung mit Coleridge war für Richards eine Suche nach einem literaturtheoretischen Ahnen für eine in anderem Zusammenhang gewonnene Überzeugung. [42]

An Richards wurde lange Zeit sein Positivismus betont, der literarischen Wert als psychologische Reaktion meßbar machen wollte. Übersehen wurde dabei jedoch das romantisch-idealistische Denken hinter diesen Versuchen:

> Despite his concern for precise terminology and a desire to base his theory on psychology, Richards follows no one accepted body of theory, and his citations of poets and critics, particularly the romantics, are far more copious than his references to psychologists ... Richards considers the transcendental theory of the romantics the most important resource for an understanding of the nature of poetry and the function of criticism ...
> Thus, although ostensibly developing a critical theory "scientific" in its language and methods, Richards is actually using the resources of science to refurbish and translate into twentieth century terms nineteenth century romantic ideas. [43]



Wissenschaftliche Terminologie dient zur Legitimation eines idealistisch-organizistischen Kunstwerkbegriffes: "In *Principles* the fundamental effort is towards a redefinition, in terms of the 'new psychology,' of the traditional Romantic apologies for poetry." [44]

Romantischen Ursprungs ist auch die oft im Kontextualismus verwandte Metapher von der *organischen* Ganzheit des Kunstwerks.

> This definition makes all parts of a work of art – of real art, that is to say – irremovable and irreplaceable. Organic unity is the closest kind of unity, or the closest way of conceiving artistic unity. [45]

Auch diesem Konzept wird man nicht gerecht, wenn man es wie Ingarden lediglich als metaphorischen Lapsus begreift:

> Es wird wohl von verschiedenen Kunsttheoretikern beim Kunstwerk gerne auch vom Organismus gesprochen, aber das ist nur eine analogische Sprechweise, die strenggenommen nicht haltbar ist. Trotz gewisser Ähnlichkeiten kann kein Kunstwerk eine solche "Struktur" (einen solchen inneren Aufbau) wie ein Organismus haben, einfach deswegen, weil der Aufbau des letzteren den in ihm sich vollziehenden Vorgängen angepaßt ist, während es im Kunstwerk gar keine es unterhaltenden Prozesse gibt. [46]

Eben jene unbestimmte, rein analogische Sprechweise erhält im Kontextualismus einen konkreten Sinn – wie immer man auch zu diesem Sinn stehen mag:

> But modern poetics has made perhaps its greatest contribution to literary study in the specific and workable extension it has given this concept of organic unity – a concept which in the past had so frequently served as facile analogy and thus as impressive but not very usable verbal camouflage. [47]

Der Begriff der organischen Einheit taucht nicht zufällig immer wieder in der kontextualistischen Terminologie auf, weil er den Gestaltcharakter des Kunstwerks, in dem jener Teil gleichsam vom Gesamtorganismus unterhalten wird, besonders deutlich ausdrückt: "It also suggests the subordination of parts to the whole, the typical 'organic' character that the parts have meaning only in relation to the whole." [48] Ob "organisch", "Einheit", "Ganzheit", "Gestalt" oder "context" – immer steht der Gedanke eines Ganzen im Mittelpunkt, das alle Teile zu einer qualitativ völlig neuen Gestalt transformiert, die sich nur aus sich selbst heraus verstehen läßt.

Weil diese organische Gestalt im Zentrum des ästhetischen Vorverständnisses steht und weil Richards diesen Gedanken im Begriff "context" in die amerikanische Kritik eingeführt hat, scheint die Bezeichnung Kontextualismus, wie sie Murray Krieger geprägt hat, für den neukritischen Formalismus am angemessensten. [49] Bezeichnungen wie "werkimmanente Methode", "analytical criticism", "intrinsic method", "internal method", "formalist criticism" oder *New Criticism* betonen methodische Aspekte des Kontextualismus, die jedoch nur – nicht immer mit gleicher Zwangsläufigkeit auftretende – Konsequenzen des einmal zugrundegelegten ästhetischen Vorverständnisses sind. Sie sind daher selten in reiner Ausprägung zu finden, wenn man ihnen überhaupt allen einen konkreten Bezeichnungswert zugestehen will. Die Kategorie Kontextualismus hat dagegen den Vorteil, auf die zentrale ästhetische Prämisse hinzuweisen, deren Auswirkungen wir in verschiedenen methodischen Spielarten antreffen. Sie hat auch den Vorteil, jene Kritiker einzuschließen, die, wie beispielsweise Wellek, nie zum "New Criticism" gerechnet wurden und doch entscheidende grundsätzliche Anschauungen mit ihm teilen. Schließlich vermag sie die Kritik am Formalismus in einer entscheidenden Hinsicht zu ergänzen. Diese Kritik konzentriert sich – am deutlichsten in Weimanns *New Criticism* – auf das Autonomiepostulat. Für Weimann führt dieses Postulat direkt zur interpretatorischen Willkür der Neukritiker. Solche Kritik hat jedoch eine Schwäche. Sie vermag die direkte Kausalität zwischen Autonomieprinzip und der beobachteten Willkür nicht zu belegen. Beide werden gleichsam kurzgeschlossen. Denn es leuchtet zwar ein, daß mit der Autonomieerklärung eine Voraussetzung für willkürliches Interpretieren geschaffen ist, nicht jedoch, warum diese Willkür sich gerade in diesen Inhalten äußert. Daß die Neukritiker der Literatur eine autonome Existenz zuwiesen, erklärt noch nicht den konkreten Inhalt, in dem dieses Prinzip sich praktisch auswirkt.

Methodisch ausgewirkt hat sich in diesen Interpretationen vielmehr ein zweites Prinzip, das das Autonomieprinzip erst zur spezifischen Ästhetik des neukritischen Kontextualismus ergänzt – eben das Gestaltprinzip. Es wird unumgänglich, sobald mit dem Autonomieanspruch methodisch Ernst gemacht werden soll. Kann ich Literatur nicht mehr aufgrund ihres Wirklichkeitsbezuges bewerten, so wird ein immanentes Kriterium zur Bewertung notwendig. Die Idee einer inneren harmonischen Ordnung bietet sich an. Definiere ich dieses Gefüge als Gestalt, so muß ich methodisch darauf zielen, diese Gestalt in meiner Interpretation nachzuweisen. Das erklärt unter anderem, warum – auch in unserer *Huck Finn*-Kritik – der Kontextualismus nach und nach immer weniger auf dem Autonomieprinzip bestehen kann. Durch die Ausweitung



des Gestaltprinzips auf die Realität konnte er den Niedergang des Autonomieprinzips ohne Schwierigkeiten verdauen, ohne auf die zentralen "literarischen" Werte wie Einheit und Ganzheit verzichten zu müssen. Alle gegenwärtig geforderten Synthesen von Kontextualismus und "außerliterarischen" Ansätzen bleiben jedoch dem Kontextualismus und seinen methodischen Auswirkungen verhaftet, solange nicht dessen Identifikation des spezifisch Literarischen mit dem Prinzip der organischen Gestalt überwunden wird.

Wir warfen dem Kontextualismus bisher vor, sich quasi blind seinen eigenen ästhetischen Prämissen auszuliefern. Das muß ungerechtfertigt erscheinen angesichts der von uns angeführten Zitate, in denen ja offen das Gestaltprinzip wieder und wieder beschrieben wird. Tatsächlich hat man dieses Prinizp auch nie zu verbergen gesucht, sondern sich im Gegenteil stolz darauf berufen. Was dabei jedoch nicht realisiert worden ist, sind die methodischen Auswirkungen der Gestaltprämisse, weil Methode nicht als Funktion des zugrundeliegenden ästhetischen Interesses begriffen wurde. Methode erscheint vielmehr auf dem Hintergrund der unsystematischen und methodenfeindlichen Erlebniskritik als freier Entschluß zu größerer Objektivität durch induktives "close reading".

So wurde organische Einheit von einem literarischen Wert unter anderen zum induktiv erschlossenen literarischen Wert an sich. Die interpretatorische Auswirkung kann nur sein: Bereits vor der Interpretation steht es fest, daß der Kritiker, will er das Werk als literarisches Meisterwerk etablieren, seine Strukturanalyse im Nachweis der Einheit des Werkes gipfeln lassen muß. Jede Strukturanalyse muß als Ergebnis ihrer Interpretation auch eine einheitliche Gestalt aufweisen. Will man mit anderen Worten einen Text in diesem Sinn interpretieren, so muß man seinen Sinn erst zu einem "Sinnganzen" (H. Friedrich) schließen: "Unsere Untersuchung der Struktur stellt demnach den Versuch dar, das Gesetz aufzufinden, nach dem sich die formale und gehaltliche Einheit des Kunstwerkes konstituiert." [50] Struktur- bzw. Gestaltanalyse besteht im Auffinden des Gesetzes, aus dem heraus sich eine Einheit des Textes konstruieren läßt. Daß diese existieren muß, wird vorausgesetzt; andernfalls handelt es sich eben nicht um literarisch wertvolle Literatur. Gehört ein Werk wie *Huck Finn* zum Kanon amerikanischer Meisterwerke, so braucht nicht mehr überprüft zu werden, ob der Roman auch nach dem Gestaltprinzip organisiert ist. Es kann als Arbeitshypothese von seiner Einheit ausgegangen werden. Wo die "Oberfläche" des Textes diese Hypothese nicht unmittelbar zu bestätigen scheint, kann das nur zusätzlicher Ansporn sein, "tiefer" im Text nach dem Gestaltprinzip zu suchen. H. N. Smith macht diesen Systemzwang unbewußt klar, wenn er sagt:

> We must try to see the book integrally. How well has Mark Twain succeeded in organizing his material into a coherent and unified whole? And what does this whole mean? [51]

Wichtig ist die logische Reihenfolge der Smithschen Fragen. Erst muß eine Gestalt aus dem Text konstruiert werden, bevor nach dessen Sinn gefragt werden kann. Selbst Werke, die nie als Gestalt geschaffen wurden, müssen zunächst zu dieser Gestalt umgeformt werden, bevor die Interpretation beginnen kann. Interpretiert wird nicht der Sinn des Textes, sondern der Sinn einer zuvor aus dem Text herauskonstruierten organischen Gestalt.

Von uns kritisierte Mängel finden so eine logische Erklärung als konsequentes Resultat der Anwendung des kontextualistischen Gestaltprinzips. Was zunächst überraschte, daß nämlich *Hucks* literarischer Wert durch den Nachweis eines beliebigen *patterns* belegt werden sollte, ist die für einen Kontextualisten unvermeidliche Konstruktion einer organischen, ganzheitlichen Gestalt aus einem durch Wiederholung auffallendem Erzählelement. *Huck* muß zu einer organischen Einheit umgeformt werden, um nach herrschender kontextualistischer Ästhetik weiterhin als Meisterwerk gelten zu können. Daß zu diesem Nachweis inhaltlich beliebige Erzählelemente verwendet werden, entspricht der Betonung der funktionalen, anstelle der inhaltlichen Relevanz des einzelnen Erzählelements. Daß auch inhaltlich irrelevante Motive genommen werden können, leuchtet ein, wenn man an die Transformationskraft der Gestalt denkt. Ohnehin liegt ja der Sinn des Textes in der Existenz der Gestalt selbst. Deren Nachweis wird zum eigentlichen Zweck der Interpretationen. So gesehen, liest sich die in Teil 2 gegebene Übersicht als Katalog von bewährten kontextualistischen Gestalten, die in der amerikanischen Literaturkritik immer wieder verwandt werden, um Einheit herzustellen: "repetition plus variation" (Baldanza), "dualistic pattern" (Branch), "doubleness" (Stallman), "anticipation, forecasting" (Rogers, Frantz), "testing" (Hoffman), "disguise" (Gargano), "ironic juxtaposition" (Manierre) und "parallel patterns" (Doyno) sind nur einige von ihnen. Auch die Kategorie *craftsmanship* wird nun als Gestaltsprinzip verständlich. Als logische Fortsetzung des Strukturbegriffes, ermöglicht sie, ohne an dessen Regelmäßigkeit gebunden zu sein, im Gedanken der bewußten ästhetischen Meisterschaft Twains die Konstruktion von beliebigen "Schlüsseln" zur Einheit des Romans, ob es sich um ironische, allegorische oder symbolische Gestaltungsabsichten auf seiten Twains handelt.

Vor allem der auffälligste der festgestellten Mängel, der das Unbehagen an der kontextualistischen Kritik unmittelbar weckte, findet jetzt seine logische Erklärung. Immer wieder fiel auf, daß alle Kritiker versuchen, *Huck* auf *einen* Aspekt zu reduzieren. Man kann diese Reduktionstendenz nun als den kontextualistischen Zwang begreifen, eine von einem "theme" gestiftete Einheit herzustellen. Denn anders könnte keine dieser Interpretationen den Anspruch erheben, den "literarischen" Wert *Hucks* belegt zu haben. Die Gestalterwartung muß zur Werkstruktur erklärt werden. Es ist ja keineswegs so, daß die kontextualistische Kritik völlig willkürlich vorgeht. Ihre sensibleren Vertreter wählen durchaus Themen oder Motive zum zentralen Strukturprinzip, die einen relevanten Bedeutungsaspekt des Textes darstellen. Was diese Auswahl aber durchgehend wieder entwertet, ist die Verabsolutierung dieses einen Bedeutungsaspektes zum zentralen, alles organisierenden "Gesetz" des Romans. In diesem Zusammenhang wird klar, wie einige Kritiker "preconceived patterns" in anderen Interpretationen kritisieren können, um sodann den kritisierten *pattern* nur durch einen anderen zu ersetzen. Der Fehler wird psychologisch – als Mangel an Sensibilität oder der nötigen Vorsicht – erklärt und nicht als logische Auswirkung der Gestaltprämisse, der man selbst genau so unterliegt wie der Kritisierte. Eine weitere logische Konsequenz ist die zwangsläufig zunehmende Esoterik der Interpretationen. Mehr und mehr ist man darauf angewiesen, sekundäre und bisher unbeachtete Elemente zum "theme" zu erklären, wodurch der Nachweis der durch dieses "theme" gestifteten Einheit immer schwieriger wird. In Gegensätzen wie "raft-shore" oder "appearance-reality" ist immer noch eine gewisse inhaltliche Dimension *Hucks* – wenn auch unzulässig verallgemeinert – aufgenommen. Werden jedoch Themen wie "theft" oder "make-believe" zum Strukturprinzip erklärt, so muß die Reflexion auf die inhaltliche Dimension des Themas schwinden. Es wäre absurd, *Huck* als inhaltliche Diskussion des Themas Diebstahl zu verstehen und Vales, der dieses "theme" gewählt hat, erhebt auch nicht diesen Anspruch. Relevant ist dieses "theme" für ihn allein als Ausgangspunkt, von dem aus motivische Wiederholungen zur Gestalt gefügt werden können. Nicht die inhaltliche Dimension von Diebstahl interessiert, sondern die Analogie- und Kontrastfähigkeit des Motivs innerhalb des Textes selbst:

> Whatever meanings and values are in the object must, during the experience, function reflexively; they must be seen as lying immanently within the object rather than as transcending the object and thereby leading the spectator back to the world. The symbols upon which he focuses must be *intra-referential* only, lest his attention be diverted from the self-sufficient system constituted by these symbols. [52]

Die Frage, warum Twain gerade "theft" zu seinem Organisationsprinzip gemacht haben sollte, bleibt danach ungestellt. Die Interpretation ist mit dem Nachweis eines *pattern* erfüllt, der "literarische" Sinn des Romans

besteht einfach darin, daß eine Struktur vorhanden ist. "Sinn" hat der Text nur als Gestalt, genauer in der "technique", der er seine Gestalt verdankt.

> The best-known and the most radical of Richards' separations is, of course, that which he made between the emotive and the referential "uses of language." Richards denied to poetry any truth of reference and argued that the "truth" as applied to a work of art could mean only the "internal necessity" or "rightness" of the work of art: that is, whereas scientific truth has to do with correspondence to the nature of reality, artistic "truth" is a matter of inner coherence. [53]

Eine bequeme Erklärung für das Niveau der *Huck Finn*-Kritik in den fünfziger Jahren ist die These vom "Mangel an Talent". Dieses mag eine behutsamere oder geschicktere Anwendung kontextualistischer Prinzipien ermöglichen, doch es kann diese nicht transzendieren. Die methodische Konsequenz eines einmal vorgegebenen Ganzheitspostulats ist bei allen grundsätzlich dieselbe. Beispiele findet man, einmal aufmerksam geworden, auch jenseits der *Huck-Finn*-Kritik überall. Literaturwissenschaftliche Veröffentlichungen quillen vor allem in den Vereinigten Staaten immer noch über von *patterns* und Struktur- bzw. Gestaltanalysen. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Weimanns Analyse der Shakespeare-Kritik:

> Diese immer wieder betonte Suche nach einer neuen Shakespeareschen "Einheit" konnte weder im Rahmen der über das Kunstwerk hinausweisenden *plot*-Analyse noch im Bereich der an ethisch-ideologische Gesichtspunkte geknüpften Charakterdeutung zu Ergebnissen führen. Die Neue Kritik, die diese älteren Interpretationsmethoden verwarf, suchte jetzt "significant coherences that could be, provisionally, discussed in their own right in loose dissociation from the story".
> An Stelle dessen wird das Sprachbild bzw. die angeblich darauf festgelegte dramatische Struktur auf einige symbolische oder archetypische Gegensatzpaare reduziert, deren typologische Anordnung (Sturm-Musik, Licht-Schatten, Tod-Liebe usw.) dann als *meaning* ausgegeben wird.
> ... es sind Sturm und Musik, und in ihrem Gegensatz findet Knight "The true Shakespearean unity". Dieses Symbolpaar wird damit zum Ausgangspunkt seiner gesamten *re-interpretation!* [54]

Knights dualistische Shakespeare-Interpretationen haben deshalb zu Recht den Widerspruch auch angelsächsischer Kritiker hervorgerufen: "When G. Wilson Knight sees in Shakespeare's sonnets a dramatic conflict between Dionysian and Apollonian principles ... the problem of limits arises." [55]

Unsere Darstellung hat bis hier vor allem ein negatives Bild von den Auswirkungen des Kontextualismus gegeben. Das steht im Kontrast zu vielen überzeugenden Interpretationen, die wir von kontextualistischen



Kritikern wie C. Brooks, Blackmur und anderen kennen. Haben wir mit der *Huck Finn*-Kritik nur ein besonders unglückliches Beispiel ausgewählt? Weimanns Analyse der Shakespeare-Kritik widerspricht dem offensichtlich. Das Rätsel löst sich, wenn man eben das berücksichtigt, was die Kontextualisten ausklammern wollten: die geschichtliche Relativität ihrer eigenen Position. Man muß den Kontextualismus auch im Zusammenhang mit der modernen spätbürgerlichen Kunst sehen, die die Literaturkritik vor neue Interpretationsprobleme stellte. In Meyer Schapiros "Style"-Aufsatz finden sich interessante Analogien in der Entwicklung moderner Kunst zum Kontextualismus. Mit der Aufgabe der "representational art" rücken die Werkelemente selbst in den Vordergrund. Da alle Elemente als Stoff zunächst von gleicher Relevanz sind, werden ihr Ausdruckswert und ihre Anordnung wichtig, genauer – ob sie sich zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen oder nicht:

> Basic for contemporary practice and for knowledge of past art is the theoretical view that what counts in all art are the elementary aesthetic components, the qualities and relationships of the fabricated lines, spots, colors, and surfaces. These have two characteristics: they are intrinsically expressive, and they tend to constitute a coherent whole. [56]

Der Sinn moderner Kunst liegt oft allein in ihrer strukturellen Gestalt. Schapiro weist auf Konsequenzen solch struktureller Betrachtung hin:

> One result of the modern development has been a tendency to slight the content of past art; the most realistic representations are contemplated as pure constructions of lines and colors. [57]

In dieser Bemerkung meint man diejenige *Huck Finn*-Kritik wiederzuentdecken, der der Roman zu einem inhaltlich völlig beliebigen Beziehungsgefüge gerinnt, an dem nur wichtig ist, daß es geordnet, strukturiert und als sich selbst genügende Gestalt erscheint.

Für das Verständnis moderner Kunst leistet der Kontextualismus daher beträchtliches. Das gleiche mag für ältere Werke gelten, in denen ähnliche Gestaltungsprinzipien verwandt sind. Daher die oft angemerkte Affinität der "New Critics" zu den "metaphysical poets" des 17. Jahrhunderts:

> Die von seinen Vertretern angewandte Methode der Textexplikation mag sich in jenen Bereichen der Dichtung bewähren, wo Komplexität, Paradox, Ironie und Mehrdeutigkeit Trumpfkarten einer intellektuellen *sophistication* sind. Außerhalb der metaphysischen Dichtung und der ihr nahestehenden modernen Lyrik hat der *new criticism* jedoch sehr groteske Fehlurteile hervorgebracht. [58]

Tatsächlich muß man Literatur, die nach kontextualistischen Gestaltungsprinzipien angefertigt ist, mißverstehen, wenn man sich weigert,

diese auch bei der Interpretation zu berücksichtigen, weil man ihnen von vornherein ihre Existenzberechtigung streitig machen will. Daß man die Interpretation damit noch nicht für beendet hält, ist ebenso legitim wie das Urteil, das den Wert solcher ästhetischen Organisationsprinzipien bestreitet. Letzteres wird sich jedoch selbst die Überzeugungskraft nehmen, wenn der Sinn des Textes zuvor nicht – wenn nötig auch mit Hilfe einer kontextualistischen Strukturanalyse – adäquat verstanden worden ist. R. Weimann unterläuft dieser Fehler zuweilen, und Peper hat diese Mängel mit Recht aufgezeigt. [59]

Zutreffend erscheint mir dagegen Weimanns Analyse der Shakespeare-Kritik, und hier ist Pepers Kritik weniger überzeugend, weil, was im Fall von Dylan Thomas richtig ist, im Fall Shakespeare nicht automatisch ebenso gelten muß. "Die Interpretation als eine Methode, Dichtung zu betrachten, erweist sich als von einer Epoche und der Vorstellung dieser Epoche von Dichtung bestimmt." [60] Immer und immer wieder wiederholt sich dieser Vorgang in der Geschichte der Ästhetik: Bisher gebräuchliche Interpretationsmethoden erweisen sich als unzureichend angesichts neuer ästhetischer Organisationsformen. Diese bringen früher oder später neue adäquate Interpretationsmethoden hervor, die nun aufgrund ihrer neuen und überraschenden Ergebnisse (in der Interpretation neuer Kunst) auch auf ältere Kunst angewandt werden, die nicht nach diesen Gestaltungsprinzipien entstanden ist:

> How, on the basis of structure alone, can one seriously criticize, say, a medieval manuscript, the "prodigal Son" by Rembrandt, a late Beethoven quartet, *The Wings of the Dove,* or *The Tempest?* [61]

In der kontextualistischen Methode wird mit anderen Worten das Strukturprinzip der modernen bürgerlichen Kunst verallgemeinert. Diese Verabsolutierung ist deshalb beliebt, weil durch sie gleichsam ein zeitgenössisches "neues" Bild auch älterer Literatur hergestellt werden kann. Shakespeare und *Huck Finn* erscheinen nun als kontextualistische Meisterwerke – eine Sicht, die sie mißrepräsentieren muß, denn sie wurden im Gegensatz zu Werken von Eliot oder Joyce eben nicht nach diesen ästhetischen Prinzipien geschaffen. Wolfgang Kayser z. B. gibt das auch – wenn auch etwas ratlos – offen zu:

> Die griechischen Tragiker, die spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts, aber auch die englischen Dramatiker der elisabethanischen Zeit – sie schufen nicht isolierte Kunstwerke, die unnahbar auf dem autonomen Felde der Dichtung ein eigenes Leben führen sollten, sondern sie erfüllten "eine Gelegenheit". Wir nehmen sie anders, als sie gemeint waren ... Die Sicht auf das individuelle Werk entspricht unserer Situation ... Wir nehmen in der Gegenwart keinen übergreifenden Stil mehr wahr, sondern sehen nur isolierte Werke, und wir übertragen das auf die Vergangenheit. [62]



Trotz dieser Erkenntnis wird nicht über die Legitimation einer solchen Übertragung reflektiert. Kontextualistisches Gestaltprinzip und das "Literarische" waren bereits zu selbstverständlich gleichgesetzt, um dieses Dilemma auflösen zu können.

Der Kontextualismus ist daher – genau so unvermeidlich wie jede andere Methode auch – das, was er selbst überwunden zu haben glaubte:

> Wenn wir also der Dichtung persönlich begegnen, dann lassen wir zwar alle Alltagsregeln zurück, treten aber doch an sie heran in der ganzen Geschichtlichkeit unserer Person, die durch vorangegangene Begegnungen schon ein bestimmtes Gepräge hat. Jeder Versuch einer voraussetzungslosen, "rein werkimmanenten" Interpretation, wie man sagt, ist deshalb eine Illusion. Denn ein solcher Ansatz verhilft dem Interpreten nicht zu einer geschichtslosen Gültigkeit, sondern unterwirft ihn seinen unbedachten geschichtlichen Vorurteilen, die sich hier in der irrigen Meinung äußern, das Sprachkunstwerk sei wesentlich durch eine evidente interne Struktur bestimmt, das heißt durch eine Zusammengesetztheit aus Teilen unterschiedlicher Bedeutung und Funktion. Nicht nur bleibt die Grundlosigkeit dieser Annahme verborgen, sondern es wird auch übersehen, daß solche Strukturen nur im Lichte ganz bestimmter Beobachtungsweisen hervortreten, die sich erst in unserer Zeit entwickelt haben ... [63]

Kommen wir zur Ausgangsfrage des Kapitels zurück: Wie "literarisch" sind die *Huck Finn*-Interpretationen der fünfziger Jahre? Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, daß sie einem Text wie *Huck* nicht angemessener gerecht werden als andere "außerliterarische" Ansätze. Im Gegenteil, diese stehen nicht unter dem Zwang, *ein* Thema zum Strukturschlüssel zu erklären und werden einem episodisch organisierten, nicht auf Ganzheit zielenden Roman wie *Huck* daher weitaus besser gerecht. Was der vorkontextualistischen Kritik noch möglich war, nämlich die erzählerische Unebenheit *Hucks* zu sehen, ist für die kontextualistische Kritik *per definitionem* unmöglich. Sie muß Anfang, Mittelteil und Ende um jeden Preis einen.

Ein episodisch locker und komplex organisiertes Buch wie *Huck* war an sich eins der ungeeignetsten Objekte für den Kontextualismus. In der Phase, in der er die amerikanische Literaturkritik dominierte, hätte das jedoch bedeutet, daß man auf *Huck* als literarisches Meisterwerk hätte verzichten müssen. Statt diese Konsequenzen zu ziehen, machte man aus der Not eine Tugend und nutzte gerade die Komplexität des Romans zu immer neuen Gestaltkonstruktionen. In dieser "Unausschöpflichkeit" lag der Wert *Hucks:* Sie meint konkret, daß der Text jeder neuen Strukturanalyse offen war. So konnte ironischerweise einer der uneinheitlichsten und komplexesten Texte der amerikanischen Literatur zu einem der am dichtesten strukturierten umgewandelt werden. Alles was aber dabei

jedoch geschah, war, daß die ästhetischen Bedingungen, die Literatur nach kontextualistischer Sicht zu einem Kunstwerk machen, auf einen nicht-kontextualistischen Text projiziert worden sind. Nichts legitimiert die Art von organizistischer Gestalt, die dem literaturwissenschaftlichen Strukturdenken seit nunmehr mindestens zwanzig Jahren bis auf wenige Ausnahmen als Wert zugrunde liegt, tatsächlich als das spezifisch "Literarische", als das es uns eine in Not geratene Literaturwissenschaft beharrlich verkaufen will. Nichts zwingt uns deshalb auch, die nach diesen Gestaltungsprinzipien produzierten Werke zum höchsten Maßstab der Literatur zu machen. Vor allem aber: nichts zwingt uns, ein (gewiß inkonsistentes) Zeugnis der populären Kultur Amerikas wie Twains *Huck Finn* erst zu einem subtil durchkonstruierten Strukturgefüge zu verfälschen, um es als amerikanisches "Meisterwerk" bezeichnen zu können. *Huck* bedarf solcher Rehabilitation der "high-brow-culture" nicht. Es ist sich selbst genug und steht damit für viele Zeugnisse der "vernacular culture" und ihrer realistischen und humanistischen Traditionen.

# 6. 'American Studies': Kulturelle Werte in 'Huck Finn'

## *6.1 Problemgeschichtlicher Hintergrund*

Anfang der fünfziger Jahre herrschten Kontextualismus und Symbolismus in der *Huck Finn*-Kritik ebenso unumschränkt wie in der amerikanischen Literaturkritik insgesamt. Everett Carters 1950 erschienener Aufsatz "The Meaning of, and in, Realism" war der letzte Versuch, *Huck* für den Realismus zu retten. Dennoch wurde dieser angesichts des Prestiges des Kontextualismus fast vollständig aus der *Huck Finn*-Kritik verdrängt. Der Kontextualismus formte *Huck* schrittweise zum perfekten literarischen Meisterwerk um, bis schließlich im allgemeinen Enthusiasmus buchstäblich jedes Detail als Ausdruck subtiler literarischer Meisterschaft gesehen wurde. Besonders akzentuierte sich diese grundsätzliche Neuorientierung in den Versuchen, bisher allgemein als sekundär oder dysfunktional betrachtete Episoden literarisch zu rechtfertigen. Dazu gehören der Anfang, die *Walter Scott*-Episode, die *raftsmen*-Episode und vor allem die zuvor immer wieder kritisierte Phelps-Episode. Für den Kontextualismus trug das Ende zur organischen Einheit des Romans bei, und in dieser Wertung ist ihre Neuorientierung am augenfälligsten komprimiert.

In der neu auflebenden Diskussion über den Wert *Hucks* kristallisierte sich daher das Urteil über die Phelps-Episode als auffälligstes und natürlichstes Trennungsmerkmal zwischen Kontextualisten und jenen Kritikern heraus, die den als unzureichend empfundenen Kontextualismus zu überwinden suchten. Ihren ersten überzeugenden Ausdruck fand sie in einer Kritik von Leo Marx an den *Huck Finn*-Interpretationen von T. S. Eliot und Lionel Trilling: "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn*" [1], in denen er beiden Mißachtung des sozialen und politischen Bedeutungsaspekts von *Huck* vorwarf. Zweifel an der weithin akzeptierten Auffassung vom amerikanischen Meisterwerk *Huck Finn* meldete auch William Van O'Connor in einer Debatte in der Zeitschrift *College English* an. [2] In der Bezeichnung Debatte ist allerdings eine wechselseitige Diskussion impliziert, von der im Grunde nicht die Rede sein kann. Die Diskussionsbeiträge zeigen wenig Bezug aufeinander, und O'Connors Einwände, die unter dem anspruchsvollen

Titel: "Why *Huckleberry Finn* Is Not The Great American Novel" laufen, sind wenig geeignet, die kontextualistische Phalanx zu zersplittern. Im wesentlichen gipfeln sie im Nachweis einer Reihe von technischen Mängeln (flaws), die wenig für oder gegen ein "literarisches Meisterwerk" aussagen.

Marx dagegen argumentiert substantieller. Der Wert *Hucks* liegt für ihn vor allem in seiner moralischen Bedeutung – der Suche nach Freiheit für den Sklaven Jim – und dieses relevante Thema fällt in der Phelps-Episode burlesken Slapstick-Effekten zum Opfer. Damit bezog sich Marx auf einen "außerliterarischen" Wertbereich, in dem sich die zunächst dem Realismus verbundene liberale Tradition in der amerikanischen Literaturkritik fortsetzte – freilich in charakteristisch vom Kontextualismus beeinflußter Abwandlung. Die liberale Tradition innerhalb der amerikanischen Literaturwissenschaft, die in Kritikern wie Matthiessen und Trilling die Ablösung des "außerliterarischen" Realismus vom Schlage Parringtons mitvollzogen hatte, konnte sich andererseits mit dem konsequent werkimmanenten Kontextualismus nicht zufrieden geben. Der Kompromiß zwischen "mechanischer" Soziologie, die es zu überwinden galt, und radikaler neukritischer Ablehnung aller "außerliterarischen" Beziehungen, die man als zu weitgehend empfand, führte zur Betonung moralischer und kultureller Werte, die gleichzeitig in möglichst "literarischen" Interpretationen aufgewiesen werden sollten.

Diese Linie wurde von Henry N. Smith, dem neben Walter Blair führenden Mark Twain-Experten, fortgesetzt. Seine Arbeiten über *Huck Finn* bilden gewissermaßen den Kristallisationspunkt derjenigen Kritik, die *Huck* nach 1950 in anderen als rein "literarischen" Kategorien sah. Er erweiterte die moralische Bedeutung des Romans auch auf den Gewissenskonflikt Hucks und die Kritik an der Südstaatengesellschaft. Damit wird die moralische Ebene zur zentralen des Buches. Smith sah die Relevanz des moralischen Idealismus *Hucks* vor allem darin, daß in ihm die beste amerikanische Tradition verkörpert sei. Mit diesem Ansatz beeinflußte er zwei Gruppen der *Huck Finn*-Kritik: einmal wird *Huck* als Ausdruck bestimmter moralischer Prinzipien wie Nächstenliebe, Unschuld oder Nonkonformismus gesehen. Zum anderen wird dieser moralische Idealismus als spezifisch amerikanisches Dilemma problematisiert. Die moralische Bedeutung wird zur kulturellen; *Huck* zum Paradigma des "American quest", der amerikanischen Suche nach Identität; sein Wert wird nun in seinem – pessimistischen – Kommentar zu den Möglichkeiten der amerikanischen Unschuld und des amerikanischen Individualismus gesehen. Unter diesem Blickwinkel wurde *Huck* schließlich zu einem der zentralen Texte für die *American Studies* und deren Intention, das spezifisch amerikanische Element an der amerikanischen Literatur herauszuarbeiten. Die ursprüngliche Konzentration eines Kulturkritikers wie Marx auf eine konkrete Frage politischer Moralität wird dabei auf dem Weg über eine allgemeine moralische "Botschaft" schließlich zur Frage nach der "nationalen" Bedeutung *Hucks*.



Die Kritik am Kontextualismus war dabei nur anfänglich ein Hindernis für die Apotheose *Hucks* – die bald auch in bezug auf moralische und kulturelle Werte erfolgte. In kurzer Zeit lieferten die *American Studies* vielmehr zusätzliche Argumente für diese Apotheose und machten *Huck* erst vollends zum absoluten amerikanischen Meisterwerk. Die unmerkliche Integration, die dabei immer häufiger mit kontextualistischen Ideen vollzogen wurden, zeigt sich in der Haltung zur Phelps-Episode, die zunächst ein zuverlässiges Unterscheidungskriterium für die beiden Richtungen abgab. Wem es wie Marx oder Smith ernsthaft um eine sozial relevante Bedeutung in *Huck* ging, dem mußte das Ende als Abfall erscheinen. Je ingeniöser man jedoch versuchte, soziale Relevanz und literarische Ganzheitserwartung zu verbinden, desto abstrakter wurde die soziale Relevanz definiert und desto leichter ließ sich das Ende ihr zuordnen.

Das ist deshalb von besonderem Interesse, weil von seiten der *American Studies* der Anspruch erhoben wird, den Kontextualismus in Richtung auf die Soziologie hin überwinden zu wollen – allerdings mit einer entscheidenden Qualifikation. Moralische und gesellschaftliche Werte *Hucks* waren bereits vom Impressionismus und Realismus herausgestellt worden. Doch begriff sich die amerikanische Kulturkritik nicht einfach als die Fortsetzung dieser Tendenzen. Vielmehr versuchte sie, die so außerordentlich einflußreiche kontextualistische Kritik an deren Mängeln zu berücksichtigen. Die erwünschte kulturelle Bedeutung mußte sich auch in der Struktur des Werkes selbst aufweisen lassen. In der Ausweitung der Bedeutungsebenen eines Werkes auch auf gesellschaftliche Bereiche unter gleichzeitiger Bewahrung des spezifisch "Literarischen" lag die Anziehungskraft der *American Studies,* die es ihnen ermöglichte, den reinen Kontextualismus in zunehmendem Maße abzulösen. Nur eine (europäische) Stimme der *Huck Finn*-Kritik hat die daraus resultierenden Interpretationsergebnisse kritisiert, ohne allerdings bisher zur Kenntnis genommen worden zu sein:

> They are too ready to interpret literary detail in terms of, not the book in which it occurs, but a general theory of American literature, or of the American psyche . . . [3]

Auf Twain angewandt bedeutet das ". . . Twain is established among the supreme artists. I shall claim that this is a clear, and colossal, case of misreading . . ." [4] Diese bei Green durch eine eindruckhaft ver-

bleibende "ästhetische Erfahrung" legitimierten Urteile gilt es zu überprüfen. Haben die *American Studies* die kontextualistische Umdeutung *Hucks* ihrem eigenen methodologischen Anspruch nach revidiert oder nur perpetuiert? Und falls letzteres der Fall sein sollte, welche logische Notwendigkeit wirkt sich dabei aus?

## 6.2 *Die Konstituierung der kulturellen Kritik in den fünfziger Jahren*

### 6.21 *Leo Marx: "Mr. Eliot, Mr. Trilling . . ."*

Leo Marx, "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn,*" *The American Scholar,* 22 (1953); zit. nach: *Lettis/McDonnell/Morris,* S. 350–364.

Den Aufsatz von Leo Marx kann man ohne Übertreibung als scharfsinnigsten und einflußreichsten Protest gegen kontextualistische und symbolistische Ergebnisse der *Huck Finn*-Interpretation bezeichnen.

> Today our critics, no less than our novelists and poets, are most sensitively attuned to moral problems which arise in the sphere of individual behavior. They are deeply aware of sin, of individual infractions of our culture's Christian ethic. But my impression is that they are, possibly because of the strength of the reaction against the mechanical sociological criticism of the thirties, less sensitive to questions of what might be called social or political morality. (S. 360)

Dieser Beobachtung ist nichts hinzuzufügen. Sie verspricht eine politisch und moralisch wachsame Kritik, die andererseits beansprucht, "the mechanical sociological criticism of the thirties" überwunden zu haben. Unter diesem Gesichtspunkt verdient sie besonderes Interesse.

Marx kommt das Verdienst zu, das Mißverhältnis von Schluß und anderen Teilen des Buches am scharfsinnigsten thematisiert zu haben. Er weist eindringlich darauf hin, daß moralisch relevante Themen des Buches durch den burlesken Ton des Schlußteils an Ernsthaftigkeit und Überzeugungskraft einbüßen: ". . . the slapstick tone jars with the underlying seriousness of the voyage . . . The conclusion, in short, is farce, but the rest of the novel is not." (S. 354)

Was aber der Rest des Romans ist, wird besonders eindringlich in der Diskussion von Eliots Flußapotheose deutlich:

> This seems to me an extravagant view of the function of the neutral agency of the river . . . The river cannot, does not, supply purpose. That purpose is a facet of their consciousness, and without the motive of escape from society, *Huckleberry Finn* would indeed "be only a sequence of adventures." Mr. Eliot's remark indicates how lightly he takes the quest for freedom. His somewhat fanciful exaggeration of the river's role is of a piece with his neglect of the theme at the novel's center. (S. 356)



Auch andere, gewiß vorhandene Elemente können dem Buch nicht Richtung und damit Einheit verleihen.

> Yet along with the idyllic and the epical and the funny in *Huckleberry Finn,* there is a coil of meaning which does for the disparate elements of the novel what a spring does for a watch. The meaning is not in the least obscure. It is made explicit again and again. The very words with which Clemens launches Huck and Jim upon their voyage indicate that theirs is not a boy's lark but a quest for freedom. (S. 352)

Genau dieses Thema jedoch wird im letzten Fünftel des Buches "verraten": "A unified work must surely manifest coherence of meaning and clear development of theme, yet the ending of *Huckleberry Finn* blurs both." (S. 359 f.) Damit ist auch das Buch insgesamt in Frage gestellt: "I believe that the ending of *Huckleberry Finn* makes so many readers uneasy because they rightly sense that it jeopardizes the significance of the entire novel." (S. 352)

Marx sieht, daß viele der moralischen Unstimmigkeiten des Romans unmittelbarer Reflex von Twains Sozialphilosophie sind. Hucks und Jims Rückzug auf den gesellschaftsfreien Raum des Floßes ist Indiz für die Unlösbarkeit ihres Problems. "Yet freedom, in the ecstatic sense that Huck and Jim knew it aboard the raft, was hardly to be had in the Mississippi Valley in the 1840's" (S. 362) Daß das Floß unaufhaltsam in den sklavenhaltenden Süden treibt und allen äußeren Bedrohungen hilflos ausgesetzt ist, begreift Marx als Symbol dafür, daß Freiheit im Sinne Twains für Jim und Huck nicht denkbar ist. In seinem Versuch, eine vertretbare Alternative als Ende zu skizzieren, meint er daher:

> Clemens might have contrived an action which left Jim's fate as much in doubt as Huck's. Such an ending would have allowed us to assume that the principles were defeated but alive, and the quest unsuccessful but not abandoned. This, after all, would have been consonant with the symbols, the characters, and the theme as Clemens had created them – and with history. (S. 363)

Nicht, daß Freiheit nicht realisiert wird, ist also letztlich die Schwäche des Buches, sondern daß sie als Prinzip verraten wird.

Diese Kritik von Marx weist scharfsinnig auf Schwächen von Eliot und Trilling hin:

> The eagerness of Mr. Eliot and Mr. Trilling to justify the ending is symptomatic of that absolutist impulse of our critics to find reasons, once a work has been admitted to the highest canon of literary reputability, for admiring every bit of it. (S. 360)

Doch kann er selbst sich ähnlichen Schwächen nicht entziehen, etwa wenn er die These von der formalen Einheit des Romans kritisiert:

> Here the controlling principle of form apparently is unity, but unfortunately a unity much too superficially conceived. Structure, after all, is only one element – indeed, one of the more mechanical elements – of unity. (S. 359)

Diesen "oberflächlich-mechanischen" Elementen setzt er gehaltliche Elemente entgegen: "A unified work must surely manifest coherence of meaning and clear development of theme . . ." (S. 359)

Es wird deutlich, daß sich die Kritik von Marx vor allem gegen die einseitige Betonung der formalen Elemente richtet, nicht jedoch gegen die Ganzheitserwartung an sich. Marx bedauert vielmehr, daß *Huck* diese literarische Norm nicht erreicht. Zwar tadelt er, daß Ganzheit dem Buch aufgezwungen sei. Doch nicht darin liegt eine methodische Schwäche, sondern in der bedauernswerten Tatsache, daß es sich um die falsch konzipierte Ganzheit handelt – nämlich um eine formale anstelle einer inhaltlichen. Er gibt also die Idee der Einheit als essentiellem Wertkriterium keineswegs auf, nur sucht er nach ihr auf einer anderen Ebene des Buches. Wo Eliot und Trilling dem Roman formale Einheit bescheinigen, weist Marx auf mangelnde gehaltliche Einheit hin und insistiert, daß diese die entscheidende Einheit sei. Wo Eliot und Trilling dem Buch Erfolg bescheinigen, spricht Marx von Versagen, und alle zielen sie doch auf dieselbe literarische Wertstruktur: daß die relevante Ebene des Buches einheitlich gestaltet sei. Es ist wichtig, auf diese anscheinend äußerlich-formale Gemeinsamkeit hinzuweisen, weil sie entscheidende logische Auswirkungen auf Marxens eigene Interpretation hat, die er den von ihm kritisierten Interpretationen gegenüberstellt. Mehr noch: Sein notwendiger Ruf nach moralischer Sensibilität wird durch die literarästhetischen Voraussetzungen entwertet, die er unreflektiert mit Eliot und Trilling teilt.

Als Kritiker der einseitigen Betonung von formaler Einheit muß er auf der inhaltlichen Ebene nach Einheit suchen. Es gilt ein zentrales Thema zu finden, das das ganze Buch (jedenfalls bis zur Phelps-Episode) durchzieht und ihm Einheit verleiht. Da zudem irgendeine thematische Einheit genau so oberflächlich und irrelevant wäre wie die formale Eliots, muß dieses Thema von moralisch-gesellschaftlicher Bedeutung sein. Marx glaubt, dieses zentrale Thema in Jims "motive of escape" gefunden zu haben. Der Sinn des Buches wäre danach die Suche nach Freiheit für Jim ("quest for freedom"). Sie bezeichnet er als "the theme at the novel's center". (356) Doch wie belegt Marx die Zentralität dieses Motivs?

Mit zentral meint Marx zunächst nicht das in der erzählerischen Entfaltung zentrale Motiv: "Moreover, the most serious motive in the novel, Jim's yearning for freedom, is made the object of nonsense." (S. 354) Zentral und "most serious" werden synonym verwandt. Das moralisch relevanteste Thema ist auch das zentrale Thema des Romans. Sinn ist hier moralisch relevanter Sinn. Folgende logische Schwierigkeit entsteht aber nun. Jims Flucht vor der Sklaverei ist ohne Zweifel das moralisch relevanteste Thema *Hucks*. Damit erfüllt es eine Bedingung dessen, was für Marx ein zentrales Thema konstituiert. Gleichzeitig kann und will er jedoch auch nicht auf literarische Zentralität (= als andere Werkelemente organisierendes Strukturprinzip) verzichten. Wenn er von der Einheit des Sinnes spricht, die ein gutes literarisches Werk besitzen sollte, so meint er damit auch jene erzählerische Einheit, in der die verschiedenen Werkelemente einander zugeordnet sind. Diese zweite Bedingung vermag das aus *Huck* herausgearbeitete moralisch relevante Thema jedoch nur sehr unzureichend zu erfüllen. In diesem Sinn ist Jims Flucht keineswegs zentral. Ein Roman, in dem ein Thema erst nach 14 Kapiteln explizit entwickelt wird, um alsbald wieder abgebrochen zu werden, in dem zum erzählerisch weitaus größten Teil andere Themen dominieren, zielt offensichtlich nicht darauf, dieses Thema als zentral sinngebendes zu behandeln.

Der Nachweis von Marx, daß *Huck* keine formale Einheit im Sinne Eliots besitzt, überzeugt; doch sein Versuch, in ihm andererseits thematische Einheit bis zur Phelps-Episode nachzuweisen, muß als unzulässige Verallgemeinerung *eines* thematischen Aspekts des Romans erscheinen. Die Marxsche Kritik an Eliots und Trillings willkürlicher Ganzheitskonstruktion fällt daher auf ihn selbst zurück: "But it seems to me that such . . . unity is *imposed* upon the novel" (S. 359) Gewiß bewundert Marx nicht alles, doch der an Eliot und Trilling kritisierte "absolutistische Impuls", den gewählten Sinn auch als strukturell zentralen zu behaupten, kennzeichnet seine Interpretation gleichermaßen. Anstatt sich völlig legitim mit der politisch-moralischen Bedeutung des Textes zufrieden zu geben, will er diese gleichzeitig als literarisch zentrale etablieren und muß den Text dazu falsch interpretieren. Zwar werden die moralischen Implikationen des Endes überzeugend bloßgestellt, doch wird dabei *ein* Interpretationsschlüssel dem Buch ebenso aufgezwungen, wie die an Eliot und Trilling kritisierte formale Einheit.

Am stärksten macht sich die Logik des Vorverständnisses in der unvermeidlichen "symbolischen" Erweiterung des Freiheitsmotivs bemerkbar, die Marx selbst einführen muß. Um seine These zu substantialisieren, daß das Ende ein ansonsten meisterhaftes Buch verdirbt, muß zunächst bewiesen werden, daß das Buch bis zur Phelps-Episode tatsächlich meisterhaft ist. Die stark selektive Interpretation, mit deren

Hilfe solches allein möglich ist, fällt zunächst auf Marx selbst zurück. Denn wendet man ihr Selektionskriterium – "[anything] which detracts from the urgency and dignity with which it begins..." (S. 352) – streng an, so ist das Buch auch in den ersten vier Fünfteln kein Meisterwerk. Marx spräche überhaupt nur über die Kapitel 15, 16 und 33 des Romans. Diesem Dilemma sucht er sich zu entziehen, indem er die These der "quest-for-freedom" auch auf Huck ausweitet, der nun vor der Zivilisation flieht, wie er sie in St. Petersburg und anderen Ufergemeinden kennengelernt hat. Hucks und Jims Flucht ist nicht mehr die vor Sklaverei allein, sondern vor Zivilisation schlechthin, für deren Wesen Sklaverei nur ein besonders dramatisches Beispiel abgibt.

Doch nun ergeben sich neue logische Probleme. Denn die einzigartige Wirkung des Romans ergab sich ja zunächst aus Hucks Identifikation mit Jims Flucht vor der Sklaverei. Dieser konkrete Fall einer instinktiven Humanität konstituierte für Marx die zentrale Bedeutung *Hucks* und alles, was von ihr ablenkt, wurde von ihm von vornherein als unbefriedigend bezeichnet: "... and it may be said at once that any culmination of the journey which detracts from the urgency and dignity with which it begins will necessarily be unsatisfactory." (S. 352) Zuvor heißt es:

> "Git up and hump yourself, Jim!" he cries. "There ain't a minute to lose. They're after us!" What particularly counts here is the *us*. No one is after Huck; no one but Jim knows he is alive. In that small word Clemens compresses the exhilarating power of Huck's instinctive humanity. (S. 352)

Der Beweis für Hucks instinktive Humanität liegt hier darin, daß Huck selbst keinen Grund zur Flucht besitzt. Das allein macht die Größe seines Entschlusses aus. Das bedeutet aber auch, daß Huck zumindest an dieser Stelle nicht vor den Übeln der Zivilisation flieht. Tatsächlich kann bis zur Grangerford-Episode von Zivilisationsflucht nicht die Rede sein, allein schon deshalb, weil Zivilisation erzählerisch kaum präsent ist. Soweit das Ziel der Reise angegeben ist – Cairo nämlich – wird es keinesfalls als Zivilisation verstanden, vor der es zu fliehen gilt, sondern als Ort der Freiheit, dem Jim entgegensieht. In dem Bemühen, das Buch als moralisch einheitlich auszugeben, werden aber nun genau diese – zunächst für Marx essentiellen – Fakten umgedeutet. Hat sich Huck zunächst mit Jims Fluchtziel identifiziert, so muß sich Jim jetzt mit Hucks (angeblicher) Zivilisationsflucht identifizieren: "The freedom which Jim seeks ... is accordingly freedom *from* everything for which Miss Watson stands." (S. 353) Cairo würde nun Jim auch nichts mehr nützen, denn es wäre wie alle anderen Städtchen entlang des Mississippi von Miss Watsons bevölkert. Jims "quest" and Hucks "quest" sind identisch geworden. Indem Marx Freiheit von Sklaverei mit allgemeiner Zivilisationsflucht gleichsetzt, gibt er nicht nur indirekt zu, was mit dem Freiheitsmotiv nach Kapitel 16 geschehen ist. Es unterläuft ihm auch genau das, was er Eliot und Trilling vorwirft: Mißachtung von Fragen politischer Moral. Aus dem Zwang heraus, das moralisch relevanteste Thema gleichzeitig auch zum strukturell zentralen "theme" zu machen, verzichtet er auf den konkreten gesellschaftlichen Gehalt dieses Motivs.



Hier kann Ideologiekritik auf der Ebene von Marx fortfahren: Verrät nicht die Gleichsetzung von ziellosem adoleszentem Freiheitsdrang und konkreter Flucht vor Sklaverei einen bedenklich verschwommenen Begriff von gesellschaftlicher Unterdrückung? Muß nicht der Gebrauch eines derart weiten Freiheitsbegriffes genau zu dem führen, was Marx zu Recht kritisiert: das Übergehen einer sozial bezogenen Moral in Individualmoral, da doch Freiheit eine Sache der individuellen Emanzipation von aller Zivilisation wird?

### 6.22 *Henry Nash Smith*

Henry Nash Smith, "Introduction", *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. by H. N. Smith, Riverside Edition, Boston, 1958, S. v–xxix.

Ders., "A Sound Heart and a Deformed Conscience," *Mark Twain. The Development of a Writer*, New York, 1967, S. 113–137.

Henry Nash Smiths Beiträge zur Interpretation *Huck Finns* gehören zu den ausgewogensten und besten Diskussionen des Romans. Als erster Interpret *Hucks* hat er auf dessen Komplexität hingewiesen:

> *Huckleberry Finn* thus contains three main elements. The most conspicuous is the story of Huck's and Jim's adventures in their flight toward freedom. Jim is running away from actual slavery, Huck from the cruelty of his father, from the will-intentioned "sivilizing" efforts of Miss Watson and the Widow Douglas, from respectability and routine in general. The second element in the novel is social satire of the towns along the river. The satire is often transcendently funny, especially in episodes involving the rascally Duke and King, but it can also deal in appalling violence, as in the Grangerford-Shepherdson feud or Colonel Sherburn's murder of the helpless Boggs. The third major element in the book is the developing characterization of Huck. (S. 114)

In diesem Komplexitätsbewußtsein und in der ausdrücklichen Zuwendung zur moralischen Bedeutung *Hucks* scheint Smith der erste Interpret zu sein, der die kontextualistische Reduzierung Hucks auf *ein* Gestaltprinzip überwunden hat. Andere Anzeichen dafür sind seine sichere Berücksichtigung biographischer Fakten, wo immer diese zum Verständ-

nis *Hucks* beitragen und sein ganz und gar unkontextualistisches Urteil über das Ende:

> The perplexing final sequence on the Phelps plantation is best regarded as a maneuver by which Mark Twain beats his way back from incipient tragedy to the comic resolution called for by the original conception of the story. (S. 114)

Kein Versuch wird unternommen, die Bedeutung vorangegangener Episoden auf die Phelps-Episode zu übertragen und damit auf irgendeine Weise das Ende doch noch zu rechtfertigen.

Differenzierter als bei Marx ist auch Smiths Kommentar zur moralischen Bedeutung Hucks. Im Gegensatz zu Marx wird gesehen, daß sie sich erst allmählich aus den Möglichkeiten des Romans entwickelte:

> Huck's and Jim's journey down the river begins simply as a flight from physical danger; and the first episodes of the voyage have little bearing on the novelistic possibilities in the strange comradship between outcast boy and escaped slave. But in Chapter 15, when Huck plays a prank on Jim by persuading him that the separation in the fog was only a dream, Jim's dignified and moving rebuke suddenly opens up a new dimension in the relation. Huck's humble apology is striking evidence of growth in moral insight. (S. 119)

Um so erstaunlicher ist es, daß Smith in beiden Aufsätzen an einer Stelle von dieser Sorgfalt abweicht und Konnotationen und Implikationen zum eigentlichen Sinnträger erklärt. Gemeint ist seine Deutung des Mittelteils von Kapitel 17–31, die er durch einen 'river-shore' *pattern* gestaltet sieht.

Wie Marx geht Smith in seiner Einleitung zur Riverside-Edition vom "quest-for-freedom" Motiv aus. Im Gegensatz zu Marx jedoch sieht er die Grenzen dieses Sinnentwurfs:

> As Huck and Jim float past Cairo, Mark Twain's desire to write a story drawing upon his memories of the lower Mississippi comes into conflict with the idea of telling the story of Jim's escape from slavery. (S. viii) In these moments of spontaneous reflection Huck has simply forgotten Jim's assertion that below Cairo "he'd be in the slave country again and no more show for freedom." What has happened is that Mark Twain has abandoned his original narrative plan. (S. xf.)

Andererseits möchte aber auch Smith an der 'moral significance' des Romans festhalten:

> The book has a basic unity of theme despite Mark Twain's pronounced shift in overt structure. For not only does the River connote freedom; the Shore connotes slavery, bondage in a more general sense than the actual servitude of Jim. Huck and Jim share a common quest, not merely because Huck is helping Jim, but because Huck too is fleeing from slavery. On occasion it is implied that the contrast between freedom and slavery is even more general, that Jim's and Huck's predicament is that of every man, and their quest a universal human undertaking. (S. xii)



Die Lösung ist ähnlich der von Marx. Wiederum läßt sich nur ein einheitliches Thema herstellen, wenn man wie Marx 'explicit meaning' durch 'underlying meaning' ergänzt oder, wie Smith, die Kontinuität der 'overt structure' plötzlich auf der Ebene der 'covert structure' gewahrt sieht:

> The new structural principle which supplants the original linear movement toward freedom is bipolar. It is a contrast between the raft – connoting freedom, security, happiness, and harmony with physical nature – and the society of the towns along the shore, connoting vulgarity and malice and fraud and greed and violence. (S. xi)

Kern der Deutung des Mittelteils ist dabei die Annahme eines "river-shore" *patterns,* wie ihn zuerst Trilling beschrieben hat. Was für Trilling gilt, beeinträchtigt deshalb auch Smiths Interpretation. Floß und Fluß sind als gesellschaftlicher Gegenraum nicht durchgehalten und teilweise ebenso vergessen wie das Freiheitsmotiv, das Smith zuvor aus eben diesem Grund als "true imaginative center of the story" (S. vii) verworfen hat. Tatsächlich verhalten sich die Duke- und King-Episoden zum "river-shore" *pattern* wie dieser zum "quest-for-freedom" Motiv: "What has happened is that Mark Twain has abandoned his original narrative plan and has substituted for it a different structural principle." (S. xf.)

Wie löst Smith dieses Problem? Keinesfalls läßt er sich auf eine genaue Exemplifizierung des "river-shore" *patterns* ein. Darum kann es ihm gar nicht gehen, denn dieser gehört ja zur "overt structure" und ist deshalb nur äußerliches Indiz, daß von Kapitel 16 an ein bipolares Gestaltprinzip das lineare abgelöst hat. Er dient ihm deshalb lediglich als Legitimation dafür, von Kapitel 16 an den Sinn des Romans in einem bipolaren Prinzip zu suchen. Der Sinn selbst ist jedoch nicht in der "overt structure" zu finden, er liegt vielmehr auf der symbolischen Ebene des Romans – er liegt mit anderen Worten nicht im "river-shore" *pattern* selbst, sondern in dessen Konnotationen: "It is a contrast between the raft – connoting freedom, security, happiness, and harmony with physical nature – and the . . . shore, connoting vulgarity and malice and fraud and greed and violence." (S. xi) Diese Konnotationen ließen sich beliebig erweitern. Mit dem über den "river-shore" *pattern* gewonnenen dualistischen Prinzip hat Smith ein Modell aufgestellt, dem nun alle weiterhin auftauchenden, positiven oder negativen Werte beigeordnet werden können und zusätzliche Evidenz zu verleihen scheinen. Tatsächlich vermehrt Smith im Laufe seiner Interpretationen den Kon-

notationsreichtum des Modells ständig, wobei etwa auf der Seite Hucks (= des Flusses) folgender Katalog von positiven Werten entsteht: "brotherhood", "spontaneity", "generosity", "capacity for love", "human depth", "dignity", "beauty", "fidelity to his uncoerced self" und "the benign forces of nature".

Immer handelt es sich jedoch dabei letztlich um die Variation eines grundlegenden Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft, den Smith in seiner Einleitung zur Riverside-Edition folgendermaßen zusammenfaßt:

> ... and the result is *Huckleberry Finn:* for all its imperfections, a great book, not only because it worked a revolution in American literary prose, but because of what it says – against stupid conformity and for the autonomy of the individual. (S. xxix)

In *Mark Twain. The Development of a Writer* begreift er *Huck* als Verkörperung und Test der "vernacular values", für die Huck, der Fluß und alle anderen positiven Konnotationen stehen: "... Mark Twain's work reaches a climax in *Adventures of Huckleberry Finn,* which is his nearest approach to the full embodiment of vernacular values in fiction." (Preface, S. vii). Der zentrale Gegensatz, um den es geht, ist auch festgehalten im Titel, den er dem Kapitel über *Huck* gibt: "A Sound Heart and a Deformed Conscience". Diese Formel, die von Twain selbst geprägt wurde, ist der Blickwinkel, unter dem Smith den Roman bis zur Phelps-Episode zu einen versucht. Denn daß es ihm ebenfalls um ein zentrales Gestaltprinzip geht, dürfte inzwischen klar geworden sein: "We must try to see the book integrally. How well has Mark Twain succeeded in organizing his material into a coherent and unified whole?" (S. v)

Im Gegensatz zu Marx sah Smith, daß man das "quest-for-freedom" Thema auch bei entsprechender Ausweitung nur schlecht als "imaginative center" bezeichnen konnte. Als Lösung bot sich an, auf ein moralisches Thema zu abstrahieren, das weit genug war, alle moralischen Aspekte des Romans – Jims Suche nach Freiheit von Sklaverei, Hucks Gewissensbisse und das Verhalten der Mississippi-Uferbewohner – in einem Gedanken zu vereinen. Das Resultat war jedoch so abstrakt, daß man es bestenfalls als tiefere "symbolische" Bedeutung im Roman verankern konnte. An diesem Punkt liefert der "river-shore" *pattern* die nötige explizite Evidenz. Er ist die äußere Gestalt, in der gleichsam garantiert ist, daß Bipolarität das Gestaltprinzip des Textes ist und die deshalb alles, was Smith an bipolaren "symbolischen" Konnotationen im Text findet, indirekt verifiziert. Ist das Gestaltprinzip der "overt structure" einmal etabliert, so kann mit Hilfe analogischer Evidenz jede gewünschte Konnotation "belegt" werden.



Nicht zufällig ist also Smith ausgerechnet im Mittelteil des Romans gezwungen, von seiner sonstigen Sorgfalt abzusehen und Zuflucht zur "symbolischen" Methode zu nehmen. Diese wird immer da notwendig, wo das Autonomiepostulat des Kontextualismus zugunsten einer "außerliterarischen" Bedeutung aufgegeben wird, das Gestaltprinzip aber andererseits beibehalten werden soll, um die eigene Interpretation als literarische gelten zu lassen. Können die gewünschten Bedeutungen beim besten Willen nicht mehr direkt als Gestalt in den Text projiziert werden, dann müssen sie als Analogie zu einem expliziten *pattern* auf der symbolischen Ebene des Textes angesiedelt werden. Auch Smith bleibt daher nichts anderes übrig als zur Symbolinterpretation überzugehen: "The novel as a whole is ... symbolic in structure." (S. xiii) Wir sehen, daß Smith ebenso wie Marx unreflektierte kontextualistische Voraussetzungen einen Streich spielen, obwohl er den Kontextualismus seiner Intention nach überwunden zu haben scheint. Beide glauben, die moralische Bedeutung, die sie in *Huck* betonen wollen, auch als ästhetische Gestalt etablieren zu müssen.

Wie in allen Belangen, verrät jedoch auch hier Smiths Vorgehen mehr Umsicht und Sorgfalt. Marx hat seine moralische Bedeutung aus der politisch-moralisch relevantesten Stelle des Buches gewonnen. Smith versucht, die moralische Bedeutung des Romans aus der sorgfältigen Abstraktion auf den gemeinsamen, philosophischen Hintergrund zu gewinnen, der allen moralischen Aspekten des Buches zugrunde liegt. Er stößt dabei auf Twains Idealismus, wie seine Übernahme der Twainschen "sound heart vs. deformed conscience"-Formel anzeigt. Für diesen Idealismus benutzt er die Formel der "vernacular values", deren hervorragendste Verkörperung in der amerikanischen Literatur *Huck* ist. Die von Smith herausgearbeitete strukturelle Polarität ist die Polarität von Twains idealistischer Sozialphilosophie. In diesem Sinn kann man von einer zuverlässigen Rekonstruktion der im Buch implizit vorhandenen Sozialphilosophie Twains sprechen. Smith gibt sich jedoch damit nicht zufrieden, sondern versucht, sie als symbolische Struktur auf den Mittelteil zu projizieren. Im Wechsel von impliziter zu symbolischer Ebene wird das, was sich im ersten Fall aus diesem und jenem Erzählmoment deduzieren läßt, zu einem regelmäßigen metaphorischen Ordnungsprinzip des Textes. Der Wert *Hucks* besteht also letztlich nicht nur darin, daß er besonders repräsentativ für Twains ("typisch amerikanischen") Idealismus ist, sondern daß dieser Idealismus direkt als (symbolische) Struktur erscheint, die den Text ästhetisch ordnet. Nur durch das Festhalten am kontextualistischen Strukturgedanken glaubt auch Smith, *Huck* als besonderes literarisches Meisterwerk rechtfertigen zu können. Das entwertet seine in vieler Hinsicht am weitesten fortgeschrittenen

Interpretationen in einem entscheidenden Punkt. Es verhindert das Eingeständnis der faktisch schon selbst hergestellten Komplexität und trägt damit dazu bei, den kontextualistischen *Huck Finn*-Mythos vom ganzheitlich strukturierten Meisterwerk am Leben zu erhalten.

### 6.3 *'Huck' als Zivilisationskritik*

Smiths Interpretationen sind die sorgfältigsten und reflektiertesten Versuche, *Hucks* Wert in seiner moralischen Bedeutung zu sehen. [5] Häufig bestanden diese Versuche in nicht mehr als dem Hinweis auf moralisch relevante Szenen, wie etwa bei Foner [6], der sich auf Hucks Gewissenskämpfe beschränkt. Was der Text in Anfang, Mittelteil und Ende seiner Deutung entgegenstellt, wird fast ganz unterschlagen.

Eine zweite – zahlenmäßig weitaus überlegene – Gruppe von Kritikern zog die Konsequenz aus den Schwierigkeiten, die sich aus der einseitigen Konzentration auf die "quest-for-freedom"-These ergab und wählte eine Alternative, die sich bei Marx und Smith abzeichnet. Der Roman wurde von Jims Flucht vor der Sklaverei zu Hucks Flucht vor der Zivilisation umgedeutet. Diese Zivilisationsflucht wurde vor allem in den sechziger Jahren zur entscheidenden Bedeutung *Hucks*. Der Roman wurde immer häufiger als Test der Möglichkeiten des typisch amerikanischen Idealismus in der (amerikanischen) Gesellschaft gesehen, über dessen Ergebnis es keinen Zweifel geben kann: Wo Huck bei Smith noch der Zivilisation seinen Nonkonformismus entgegensetzt, bleibt ihm jetzt nur noch die Flucht als einziger Schritt zur Selbstbewahrung. Diese Betonung der Twainschen Zivilisationskritik entspricht offensichtlichen Bedürfnissen eines Teils der amerikanischen Intellektuellen, für deren Selbstverständnis und Gesellschaftsbegriff sie daher ein interessanter Schlüssel ist. Begonnen hatte sie bereits in den fünfziger Jahren mit der Anwendung des Initiationsgedankens auf *Huck:*

James M. Cox, "Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn," *Sewanee Review*, 62 (1954), 389–405; zit. nach *Marks*, S. 65–74.

> The real unity of *Tom Sawyer* arises not so much from the underlying determinism as from the insistent rhythm of the novel, a rhythm based upon repetition and variation of central motives. (S. 65)

Diese rhythmische Einheit, die Baldanza später als das wahrhaft Meisterliche an *Huck* hervorgehoben hat, reserviert Cox zu Beginn seines Artikels fast nebenbei für *Tom Sawyer*. In *Huck* dagegen ist Twain



noch über diesen Rhythmus hinausgegangen, indem er dem Roman ein Initiationsritual zugrunde legte und zum zentralen Thema des Buches machte: "... this major theme, Huck's initiation into respectable society." (S. 68)

Welche Evidenz gibt Cox für die Existenz eines Initiationsrituals in *Huck*, da ein solches Ritual doch auf den ersten Blick schwer in *Huck* zu identifizieren ist? Seine beiden entscheidenden Kriterien, die öffentliche Prüfung des Anwärters und seine anschließende Aufnahme in die Welt der Erwachsenen, sind ja beide nicht erfüllt:

> The anthropologist's ideas about initiation would suggest that an initiation story shows adult society deliberately testing and indoctrinating the young, or shows the young compelled in a relatively universal manner to enact certain experiences in order to achieve maturity. [8]

Wie alle psychoanalytisch oder mythisch argumentierenden Kritiker verweist Cox als Antwort auf die Substruktur des Textes. Auf dieser Ebene ist das entscheidende metaphorische Indiz Hucks vorgetäuschter Selbstmord:

> This fake murder is probably the most vital and crucial incident of the entire novel. Having killed himself, Huck is "dead" throughout the entire journey down the river. He is indeed the man without identity who is reborn at almost every river bend ... (S. 68)

Jedes Mal, wenn Huck an Land geht, um "oberflächlich" gesehen ein neues Abenteuer zu erleben, handelt es sich in Wirklichkeit substrukturell um eine weitere Wiedergeburt. Diese permanente Wiedergeburt bedeutet gleichzeitig eine permanente Initiation. Huck wird von Prüfung zu Prüfung geführt, und jedesmal kann er sich jeweils nur durch das Ritual von Flucht und neuerlicher Wiedergeburt retten. Dieser "death-and-rebirth-pattern" aber verleiht dem Roman seine charakteristische Struktur. "These two images, rebirth and death, provide a frame for all succeeding episodes of the arduous initiation." (S. 69)

Zwar entzieht sich Huck der Gesellschaft nur einmal durch seinen vorgetäuschten Tod, bei allen weiteren Gelegenheiten dagegen durch einfache Flucht. Dennoch ist das Todesmotiv auf irgendeine Weise in all jenen Szenen vertreten: "... the image of death is never absent." (S. 69) Erst als die Initiation endlich vollzogen ist, wird es überflüssig und bleibt aus. "Finally, at the Phelps farm the initiation is completed. Huck is reborn as Tom Sawyer and this time no image of death appears." (S. 69) Hier wird klar, warum Cox Initiation und "death-and-rebirth-pattern" sofort miteinander verbindet. Nur durch den Rekurs auf einen – wenn auch mit Mühe zu identifizierendes – mythischen *pattern* kann die Dominanz der substrukturellen Ebene belegt werden und die behaup-

tete Initiation den notwendigen Ritualcharakter annehmen. Erst der "death-and-rebirth-pattern" vermag den wiederkehrenden Strukturrahmen abzugeben, der aus pikarischer Aneinanderreihung ein regelmäßiges Ritual macht. "These two images, rebirth and death, provide a frame for all succeeding episodes of the arduous initiation." (S. 69)

Zudem versucht Cox die Existenz und Dominanz einer symbolischen Ebene durch weitere Beispiele zu untermauern. Eine Methode dafür ist die der direkten Projektion. So wird auf einfache Weise eine mythische Ahnenreihe für Huck konstruiert. In der Beschreibung von Huck's Vater entdeckt Cox z. B. "intense symbolic stature." (S. 70)

> There is in this description a supernatural quality which links Pap to Melville's whale ... and out of the dark union between himself and the River the divine Huck has sprung; ... His lineal descendancy from Pap removes him from the garden of innocence, but ... it also puts him in touch with the deeper human forces which cannot be neatly filed under sociological headings. (S. 70)

Daß es sich bei den Dingen, die dem solcherart enttarnten "göttlichen" Huck zustoßen, nur um Rituale handeln kann, ergibt sich nun anscheinend schlüssiger. Andererseits sind aber gerade die erst aufgrund von Hucks göttlicher Herkunft identifizierten Rituale weiterer Beweis für seine mythische Herkunft: "Because Huck completely lives his rituals, ... he transcends the empty rituals of Tom Sawyer's universe and achieves mythic significance." (S. 71) Auf der einmal zugrunde gelegten symbolischen Ebene entwickeln Handlungsmotive die Tendenz, sich gegenseitig zu bestätigen oder durch ihre Ähnlichkeit mit mythischen Motiven unmittelbar deren Bedeutung zu übernehmen:

– Twains Dampfboot-Lösung seiner Handlungsprobleme nach Kapitel 16 erscheint bei Cox ohne nähere Qualifikation als Taufe. Warum überhaupt und warum gerade an dieser Stelle Huck getauft wird, bleibt ebenso unklar wie die Frage, ob es sich bei Jim, der schließlich mit untergeht, ebenfalls um eine Taufe handelt.

– Die eigentliche Relevanz des Buches wird vom Mittelteil in die burlesken Anfangs- und Endteile verlegt. Dafür wird der Mittelteil systematisch auf Todesreferenzen reduziert. Über die Grangerford-Episode heißt es:

> From this baptism Huck emerges to enter the new life at the Grangerfords under the name of George Jackson. His final act in that life is to cover the dead face of Buck Grangerford much as Jim had covered Pap's face in the house of death. (S. 69)

Die gesamte Pokeville-Episode und der Anfang der Bricksville-Episode wird ebenso weggelassen wie die Satire der Grangerfordschen Kultur.



Was allein zählt, sind Bucks Tod und Sherburns Mord. An der Wilks-Episode interessiert lediglich, daß die beiden Gauner als Verwandte des verstorbenen (!) Wilks agieren und daß in der letzten Szene der tote Wilks ausgegraben wird. – Sind Anfangs- und Schlußszenen einmal "symbolisch" ernst genommen, so besteht kein Unterschied mehr zwischen den verschiedenen Ebenen des Buches: "Any comprehensive vision of the book will, it seems to me, consider Tom's presence at the end not only vital but inevitable." (S. 74) In der mythischen Substruktur des Romans zählt der Mißgriff der Oberflächenstruktur – "Tom's seizure of the style" – nicht mehr. *Huck* ist – mythisch gesehen – ohne jeden Vorbehalt ein Meisterwerk: "The unobtrusive formal perfection allows the novel to retain the primitive power and immediacy of the myth which it recreates." (S. 74)

Cox Evidenz überzeugt nicht. Das gilt auch für seine zentrale These der Initiation. Denn solcher Sicht stellt sich Hucks Absicht entgegen, ins Indianerterritorium zu fliehen. Damit wäre die Initiation ja wiederum aufgehoben. Cox sieht das Problem selbst und versucht es auf folgende Weise zu lösen:

> Huck is, after all, incorruptible and though his body is finally captured by the society which "wants" him so, it has not got his name affixed to it; as the novel ends, the real Huck who cannot die is ready to "light out for the territory," to continue his restless flight from "sivilization." (S. 69)

Hucks Initiation ist ihm aufgezwungen. Folgerichtig will er diese seinem mythischen Status unangemessene Welt, in die er eben initiiert worden ist, schnellstens wieder verlassen. Das Indianerterritorium repräsentiert mythisch die Welt der "awful unseen powers", "the metaphorical equivalent of the broader and deeper vision which Huck and Jim represent". (S. 72) Als solches ist es Tom Sawyers schaler Zivilisation gegenübergestellt. Initiation (in diese Zivilisation) ist also entgegen dem üblichen anthropologischen Gebrauch ein negativer, kritischer Begriff, mit dem die beklagenswerte Einverleibung eines mythischen Größeren in eine inhaltsleere und konformistische Gesellschaft gemeint ist.

Das tritt klarer hervor, wenn man die Werte vergleicht, die Huck und Jim auf der einen Seite und Tom und dem Rest der Gesellschaft auf der anderen Seite zugewiesen werden. Cox selbst spricht von antithetischen Wertsystemen, an anderer Stelle von einem elementaren Konflikt dieser beiden Systeme. Der Seite der Zivilisation sind dabei Begriffe wie "frontier puritanism", "bourgeois romanticism", "acquisitive", "effete", "prudish", "empty", "inflexibility", "imitation", "obedience" zugewiesen. Ihre Symbolfiguren sind Babbitt und Willy Loman. Ihr entscheiden-

der Mangel liegt darin, daß sie ihren Mitgliedern die Fähigkeit raubt, sensibel und selbständig auf das Leben zu reagieren. Statt dessen zwingt sie ihnen unnatürliche und deshalb leere Verhaltensmuster auf. Die Gefahr liegt, auf einen Nenner gebracht, in ihrem Zwang zur Konformität, den sie unerbittlich ausübt. Wer frei ist, den will sie besitzen: "The society which hotly pursues Huck and Jim knows that they possess the real secrets – that is why it so desperately wants to "own" them." (S. 72 f.)

Was ist dagegen der Inhalt der durch Huck und Jim repräsentierten "wahren" Werte, die durch den gesellschaftlichen Konformitätszwang gefährdet oder gar zerstört werden? Dem Außenseiter Huck werden Eigenschaften wie "heroic", "depth", "incorruptible", "inner resistance", "divine", "supernatural", "magical" und "heightened sensitivity" zugeschrieben. Mit Jim zusammen steht er für das primitive Lebenssegment (primitive, fertile force). Beide sind mit "tieferen menschlichen Kräften" verbunden, die soziologische Kategorisierungen sprengen und mythischen Dimensionen zuzuordnen sind. Damit repräsentieren sie eine weitere und tiefere Vision der Welt (broader and deeper vision) und sind die einzigen, denen die ganzheitliche, natürliche Vision der Welt noch nicht in unnatürliche Verhaltensmuster zerfallen ist:

> Only Huck and Jim possess wholeness of spirit among the horde of fragmentary personalities which parade through the novel. The society which hotly pursues Huck and Jim knows that they possess the real secrets – that is why it so desperately wants to "own" them. (S. 72 f.)

Der Unterschied zwischen den beiden Welten läßt sich in einem Satz zusammenfassen: "Huck and Jim are the only human beings in the novel . . ." – alle übrigen hat Konformität verunstaltet. Die Alternative zu gesellschaftlicher Konformität wird im geheimnisvoll undefinierbaren Mythischen und Übernatürlichen gesehen, in dem die Künstlichkeit und Enge der Zivilisation transzendiert ist. Das ist die eigentliche Bedeutung der von Cox gebrauchten Initiationskategorie. Sie erklärt, warum die Initiation letzten Endes doch nicht stattfinden darf – oder jedenfalls nur halb; es erklärt auch, warum Jim für Huck in das System von Cox einspringen muß. Denn die Initiation, durch die Evidenz für die mythische Ebene *Hucks* gegeben werden soll, stört andererseits die Affirmation jener mythischen Werte, da Initiation ja den Sieg gesellschaftlicher Konformität über jene Werte signalisieren würde. Als kritische, gegen gesellschaftliche Konformität gewandte Kategorie ist sie daher unbrauchbar, weil sie nicht die Affirmation des Nonkonformismus leisten kann, als die Cox *Huck* begreifen will.

Durch den Gebrauch des Begriffs Initiation als gesellschaftskritischer Kategorie gerät Cox mit anderen Worten in ein logisches Dilemma.



Initiation im strengen Sinn würde ja bedeuten, daß der "göttliche" Huck am Ende ein Opfer gesellschaftlicher Konformität wird. Will Cox die Überlegenheit des "Mythischen" über die leere Zivilisation zeigen, so muß aber genau das vermieden werden. Das Dilemma verschärft sich besonders in der Interpretation des Endes. Die Initiation, nach Cox das zentrale Thema des Buches, ist doch nur eine physische Initiation; der wahre Huck jedoch bleibt uninitiiert; die Initiation, an sich erfolgt, ist eigentlich doch keine.

> When Huck regains his own identity at the very end of the novel he immediately feels the compulsion to "light out for the territory" because he knows that to be Huck Finn is to be the outcast beyond the paling fences. (S. 72)

Huck, dessen Initiation einerseits das zentrale Thema des Buches sein soll, kann *per definitionem* andererseits gar nicht initiiert werden. Cox kann sich nicht entscheiden; einerseits soll die alle Individualität zerstörende Kraft des gesellschaftlichen Konformitätszwanges gebührend unterstrichen werden, andererseits die schließliche Überlegenheit der gesellschaftlichen Außenseiterposition zelebriert werden.

Cox löst das Dilemma schließlich, indem er vom überforderten Huck auf Jim ausweicht. Jim wird zum neuen amerikanischen Protagonisten, "that great residue of primitive, fertile force." (S. 74)

> There is someone, however, to take Huck's place in this novel; he is, of course, that primitive of primitives, Jim . . . Having been thrown from his secure place within the social structure, Jim will be the new fugitive which the bourgeoisie will, with a great deal of hesitation, wish to make respectable. (S. 73 f.)

In dieser Formulierung gegen Schluß des Aufsatzes ist nun wieder impliziert, daß Huck letztlich doch nicht nur "physisch" ein Opfer der Gesellschaft geworden ist. Jim tritt an seine Stelle, und damit ist die Affirmation des "mythischen" Nonkonformismus gerettet, ohne daß das Initiationsritual aufgegeben zu werden braucht. Hucks "I light out . . ." bleibt damit freilich unerklärt.

Es zeigt sich, daß die mythische Interpretation des Romans auf mehr zielt. Die Konstruktion eines Initiationsrituals dient zunächst dem Nachweis, daß das Buch eine "mythische" Substruktur besitzt. Die mythische Welt, auf die damit Bezug genommen wird, ist der historischen überlegen. Durch die Partizipation an ihr erhält Hucks vermeintliche Rebellion gegen die historische Welt Legitimation und Dignität. Als ganzheitliche Welt enthüllt die mythische, was der historischen entfallen ist. Der Rekurs auf den Mythos dient als Instrument konservativer Gesellschaftskritik, wodurch der Rebellion gegen Konformität zeitlose Konti-

nuität verliehen wird. Es ist daher zwar methodologisch korrekt, von Cox Analyse als "mythischer" zu sprechen. Übersehen ist dabei aber, daß diese Methode kulturkritischen Interessen dient und durch diese primär konstituiert ist.

William C. Spengemann, *Mark Twain and the Backwoods Angel. The Matter of Innocence in the Works of Samuel L. Clemens,* Kent State Univ. Press, 1966. (zit. als Sp)

William Walsh, *The Use of Imagination. Educational Thought and the Literary Mind,* London, 1959. (zit. als Wa)

Robert A. Wiggins, *Mark Twain. Jackleg Novelist,* Seattle, 1964. (zit. als Wi)

Robert Regan, *Unpromising Heroes: Mark Twain and his Characters,* Berkeley, 1966. (zit. als R)

Der bei Cox freilich noch kaum thematisierte Zivilisationspessimismus wurde bei anderen Kritikern anhand von *Huck* systematisiert. Nun wird *Huck* nach den Worten Spengemanns "... a definite statement on the fate of American innocence." (S. xiii) Über den Inhalt dieses Kommentars kann es keinen Zweifel geben – "a statement of serious reservation about the ideals upon which Americans had erected their civilization." (S. 61) So gesehen erscheint *Huck* nun als "Test" der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Ideale. Dieses Motiv verleiht dem Roman Einheit, indem es die verschiedenen Aspekte des Romans unter eine einheitliche Perspektive bringt:

> ... to test the viability of the ideals of progress, optimism, human goodness, freedom, and individualism, which he shared with his culture. The novel examines in complex detail the conflicting principles of freedom and authority, experience and tradition, instinct and reason, nature and civilization ... All of these conflicts appear as adjuncts to the novel's central problem: the fight between the individual and society. (Sp, S. 64)

Das Ende ist gleichsam nur der logische Schluß aus den verschiedenen Tests des Mittelteils und trägt daher zur thematisch-kulturellen Einheit des Buches bei:

> ... and what holds the incidents together and provides the continuity of movement is Twain's motivating moral theme ... He asks how the individual can remain free in a restrictive society and answers that he is compelled to flee; morally he does right by doing wrong. (Wi, S. 63) But if we look beyond formal considerations to the cultural context of the novel, we detect a thematic consistency in the book which lends to the evasion scene a pathetic seriousness and considerable prophetic insight. (Sp, S. 79)



Formal gesehen mag *Huck* Brüche aufweisen. Es ist sein "cultural context", der dem Buch einschließlich der Phelps-Episode Einheit verleiht. Diese Sicht ist eine konsequente Synthese der von Smith herausgearbeiteten moralischen Bedeutung des Buches, der von Cox in den letzten beiden Sätzen lokalisierten kulturellen Bedeutung und des von der *craftsmanship*-Gruppe hervorgehobenen ästhetischen Potentials der Phelps-Episode.

Diese Ausweitung der "kulturellen" Bedeutung *Hucks* auf den ganzen Roman macht allerdings eine charakteristische interpretatorische Rekonstruktion notwendig. Sie hat zwei konstituierende Merkmale: Einmal muß der Anfang als Schlüssel des Buches erscheinen. In ihm wird das Thema des gesellschaftlichen "Tests" als zentrales und den Rest des Buches bestimmendes konstituiert. Zum anderen muß der Mittelteil zur "Beispielsammlung" vereinheitlicht werden. Jede der verschiedenen Episoden erhält ihren Sinn als weiterer Test. Beides verzerrt den Text. Um den Anfang bereits als Zivilisationskritik erscheinen zu lassen, müssen burleske und ironische Stellen ernst genommen werden und Hucks Abneigung gegen häufiges Waschen usw. überhöht werden. Ausgerechnet das erzählerisch, wenn überhaupt, dann nur sentimental gegenwärtige St. Petersburg wird zum Mikrokosmos der Zivilisation erklärt und Kleidung als deren Repressionssymbol fetischisiert:

> St. Petersburg society furnishes a microcosmic picture of the evils which the world launches against innocence. Clothes, those badges of lost innocence, torment Huck ... (Sp, S. 71)

Das besonders am Anfang zwiespältige und schwankende Verhalten Hucks muß auf ein rebellisches Motiv hin vereinheitlicht werden: "Throughout these introductory episodes Huck continually displays the instinctive urge to be free." (Sp, S. 72) Solche Sinnüberfrachtung erwächst logisch aus einem unterliegenden Ganzheitspostulat. Niemand würde wohl Tom Sawyer der Zivilisationsflucht verdächtigen, wenn dieser vor dem Unverständnis der Welt mit Huck Finn und Joe Harper auf die Jackson-Insel flieht. Der Unterschied liegt natürlich im erzählerischen Kontext der beiden Bücher. Im Gegensatz zu Tom nimmt Huck im Lauf des Romans zuweilen komplexe Persönlichkeitszüge an. Erst im Licht dieser Substantialisierung erlangen auch seine frühen Handlungen Bedeutung, wenn man den Roman von vornherein als einheitlich sehen will. Wenn Anfang und Mittelteil eine Einheit bilden müssen, dann muß auch der St.-Petersburg-Teil mit der späteren Entwicklung Hucks zusammenhängen. Und da Huck ja schließlich vor seinem Vater flieht, muß ausgerechnet der einzige Protagonist des St.-Petersburg-Teils, dem man nicht vorwerfen kann, seinen Frieden mit der Zivilisation gemacht zu

haben, zu deren Agenten umfunktioniert werden: "Pap sums up the accumulating themes of civilized depravity in a thundering coda..." (Sp, S. 71)

Eliot und Trilling werden entsprechend korrigiert. Es ist nun möglich, den Anfang nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch inhaltlich in den Rest des Buches zu integrieren. Inhaltliche Einheit wird vor allem in dem Moment greifbar, in dem der konformistische, die Zivilisation akzeptierende Tom dem rebellischen Huck gegenübergestellt wird:

> The point is well taken, but it is less convincing than it might have been had Eliot concerned himself with how the mood of the beginning and ending – a mood generated by the contrast between Huck and Tom – expresses the total meaning of the book. (R, S. 157)
> The relations of Tom and Huck – and especially the various contrasts between the ebullient fancy of the one and the unromantic sobriety of the other – perform a function essential at that point in the novel... The scenes set up the system of assumptions on which the novel is to operate, and elucidate the law of Huck's world, which is a law of detached and disillusioned reality. (Wa, S. 139)

Der Bezeichnung des ausgetragenen dualistischen Konfliktes zwischen Individuum und Gesellschaft oder Nonkonformismus und Konformismus fügt Regan daher eine weitere hinzu: "Tom Sawyer Impulse versus Huckleberry Finn Impulse." (R, S. 89) Auch für Regan ist damit das "polare Prinzip" gefunden, das *Huck* ganz durchdringt. "Virtually every scene in the novel, even those in which Huck is merely a spectator, contains a confrontation of these two forces. (R, S. 156)

Mit Hilfe der verschiedenen dualistischen und polaren Konflikte wird es möglich, die einzelnen Szenen des Mittelteils als Variation ein und desselben "Tests" zu identifizieren. Der ganze Roman wird zur Variation des einmal etablierten Gegensatzes. Sogar der brummige Fischermann, der nichts über Cairo sagen will, exemplifiziert nun die Zivilisation. Duke und King sind nicht mehr "köstliche pikarische Helden": "The King and the Duke give him a particularly vivid impression of the depths to which civilized men will sink..." (Sp, S. 77) Alle, ob Duke, King oder Fischermann sind im Grunde wie die Grangerfords "a pack of aging Tom Sawyers." (Sp, S. 76) Der Roman erhält auf diese Weise bruchlose thematische Kontinuität. Alle Akteure im gesellschaftlichen Raum exemplifizieren Toms Verhaltenscode. Sogar der bisher immer rechtschaffen gelobte Richter Thatcher wird nun zum negativen Beispiel:

> It may be the love of money as the only reality which made it impossible for Judge Thatcher to understand the plain sense of Huck's offer to resign the fortune. (Wa, S. 141)



Schließlich erhalten sogar Häuser auf dem Hintergrund dieses Dualismus einen neuen Sinn: "...the house... the very image of civilized degeneracy." (Sp, S. 75) Sklaverei ist ein anderes Symbol dieser Zivilisation:

> ... Jim's status as a slave is the palpable symbol of the constraint Huck is fleeing, and slavery epitomizes the civilized institutions which Clemens attacks in the novel. (Sp, S. 73)

An dieser Charakterisierung läßt sich der Zwang zur Vereinheitlichung aller Erzählmomente besonders gut verfolgen. Einzelne Themen oder Motive müssen nicht nur aufgewertet werden, sondern andere auch abgewertet werden. Sklaverei wird mit "bösen" oder repressiven Aspekten wie Kleidung gleichgestellt.

Die konsequente Verschiebung des zentralen Sinnes auf den Gegensatz zwischen Tom und Huck ist am folgenreichsten, was das Ende anbetrifft. Von einem Bruch kann gewiß nicht mehr die Rede sein, mehr noch: Es wird nun zum eigentlichen Höhepunkt des Buches. Die Versuche, Hucks literarischen Wert zu belegen, haben hier die ideale Sinnkonstruktion gefunden, denn erst die Phelps-Episode lebt ja wieder von dem expliziten Gegensatz zwischen Huck und Tom:

> If a novel is ideally a ground upon which the elements which are at war in author and reader alike confront each other, and if the proper action of a novel is the *psychomachia* – the dubious battle fought under ambiguous colors... then *Adventures of Huckleberry Finn* is Mark Twain's nearest approach to an ideal novel, and the final confrontation of Huck and Tom on the battleground of Phelps farm is the proper climactic action for which all of Huck's earlier adventures, and Tom's as well, have prepared them and us. (R, S. 161)

Umdeutungen und Überhöhungen von Anfang, Mittelteil und Ende sind die wichtigsten interpretatorischen Auswirkungen dieser Konstruktion einer ganzheitlichen kulturellen Bedeutung *Hucks*. Aus dem Zwang, jeden Aspekt des Romans als Ausdruck des einheitstiftenden kulturellen Konfliktes zu sehen, muß auch jedes sekundäre Motiv einer der beiden Seiten zugeordnet werden. Eine der aufgezeigten Konsequenzen ist es, daß alles nur irgendwie mit Gesellschaft Assoziierbare zum (negativen) Zivilisationsaspekt umgedeutet wird, und wenn es sich nur um Kleider oder Häuser handelt. Die Folge kann nur eine totale Ausweitung des Gesellschaftsbegriffs sein, so daß er endlich alles Soziale umfaßt. Statt einer bestimmten historischen Gesellschaft ist nun Zivilisation schlechthin gemeint, der Natur und "das Natürliche und Echte" (= das sozial Unverbildete) als Alternativen gegenübergestellt sind. "The river in *Huckleberry Finn* represents life unconstrained by artifice, and value uncomplicated by pretence." (Wa, S. 145) Wenn Sklaverei nur ein

Symbol dieser Zivilisation ist, so muß deren eigentliches Wesen tiefer liegen. Spengemann findet es im ethischen Konzept des "Schlechten" und "Niederen", das sich im Kampf mit der Gegenkraft "Unschuld" befindet ("... the evils which the world launches against innocence," S. 71). "Polare" Gegenkräfte, die Unschuld und das Gute gefährden, sind bei ihm: 'authority', 'reason', 'tradition', 'society', 'social evils', 'badness', 'baseness', 'corruption', 'depravity', 'constraint', 'destructive', 'criminal'. Mit einem Wort: "Fundamentally, the book states that individual man is innocent and that social man is corrupt." *(Sp, S. 64)*

Ethische und soziale Defizite wie "baseness", "corruption" oder "badness" sind jedoch zeitlose und gesellschaftsunspezifische moralische Mängel. Sie finden sich zu allen Zeiten und überall. Eine Alternative zu ihnen kann im Grunde nur als Ideal realisiert werden: "But Clemens' own biography reveals no indication that he ever found a place for innocence in society or that he could face the tragedy of lost innocence." (Sp, S. 79) Hier liegt ein puristischer Idealismus zugrunde, der alle Formen von Sozialisation und Vergesellschaftung bereits als Korruption des Individuums begreift und jeden Kontakt mit sozialen 'codes' bereits als Verunreinigung empfindet. Von diesem Leitbild aus sind die negativen Attribute der Gesellschaft im Grunde beliebig und austauschbar. Ob Konformismus, Korruption, Heuchelei, Romantizismus oder anderes: wichtig ist ihre Funktion als negative Gegenkonstruktion zum Ideal der absoluten moralischen Reinheit des Individuums. [9]

Wohl nicht zufällig ist es, daß man von einer anderen Richtung her zur gleichen Zeit zu ähnlichen Ergebnissen kam. Gemeint sind die zahlreichen Vergleiche Hucks mit Salingers *Catcher in the Rye,* der in den fünfziger Jahren besondere Popularität genoß. Als Roman, mit dem sich eine ganze College-Generation identifizierte, ist er ein wichtiges Zeugnis des amerikanischen Selbstverständnisses dieser Zeit. In dem Bestreben, Salingers Roman möglichst schnell dem Kanon amerikanischer Meisterwerke einzufügen, bot sich der Vergleich mit anerkannten amerikanischen Meisterwerken wie *Huck* besonders an. Eine Huck-und-Holden-Literatur entstand, aus der Charles Kaplan *Huck Finn* am systematischsten behandelt. [10]

Charles Kaplan, "Holden and Huck: The Odysseys of Youth," *College English,* 18 (1956–57), 76–80.

> ... these two novels thus deal obliquely and poetically with a major theme in American life, past and present – the right of the nonconformist to assert his nonconformity ... (80)

Der zwangsläufigen methodischen Auswirkungen dieser inzwischen wohlvertrauten Sinnkonstruktion vermag auch Kaplan nicht zu entgehen:



1. Er muß dem Beginn *Hucks* besondere Bedeutung zuweisen. Nur aus ihm läßt sich die Motivation für einen "quest" herleiten:

> An outcast, to all intents without family and friends, the protagonist flees the restraints of the civilization which would make him its victim, and journeys through the world in search of what he thinks is freedom – but which we, his adult readers, recognize to be primarily understanding. (77)

Wie schon bei Cox, Spengemann und anderen ist Hucks Abneigung gegen Miss Watsons 'sivilization' Ausdruck nonkonformistischer Freiheitssuche.

2. Der Anfang formuliert die Suche, deren Ergebnis das Ende bringt; der Mittelteil dagegen fungiert als Beispielsammlung für die Zivilisation, die Huck am Anfang und Ende zurückweist:

> "The traveller must be born again," said Thoreau; and Huck's voyage down the Mississippi is a series of constant rebirths, a search for identity. Beginning with the elaborately staged mock murder which sets him free from the clutches of Pap, Huck assumes a series of varied roles, playing each one like the brilliant improviser that he is. Twain counterpoints Huck's hoaxes against the villainous or merely mercenary pretenses of the Duke and the Dauphin; the boy's sometimes desperate shifts are necessary for his survival and to both his moral and physical progress. (77)

3. Unabhängig von ihrer formalen Adäquatheit ist die Phelps-Episode jedoch zumindest in ihrer kulturellen Relevanz konsistenter Bestandteil des Romans:

> The series reaches a climax in the sequence at the Phelps farm ... (77)
> I should like to add my bit to the perennial debate concerning the artistic validity of the final sequence, and suggest that it is both ironical and true to life. (78)

Sogar Jims burleske Befreiung erhält in diesem Zusammenhang des "Lebenswahren" ihren Sinn: "but the rescue of Jim seems, as I think it is meant to seem, tedious and irrelevant." (78) Auch hier geht die Analyse des Themas Nonkonformismus in die Apotheose von Twains "craftsmanship" über. Irrelevanz und Langeweile sind bewußt vom Künstler Twain eingesetzte Stilmittel. Das Zeugnis nicht beendeter Reflexion wird auf einer höheren Ebene bedeutsam als "Lebenswahrheit" und verleiht dem Roman thematische Einheit – als sei die Reflexion von Twain bewußt abgebrochen worden. Kaplans Interpretation ist wiederum das konsequente Ergebnis zweier Werte, auf die nicht verzichtet werden soll: des spezifisch amerikanischen Themas des Nonkonformismus und eines kontextualistischen Einheitsstrebens, das zwar nicht streng auf formale Kohärenz schaut, aber doch das gewählte Thema durchgehend etablieren will. [11]

Die Kulturkritiker, die den Kontextualisten zunächst vorgeworfen hatten, in ihrem Streben nach formaler Einheit die thematischen Diskrepanzen in *Huck* zu übersehen, enden aufgrund gleicher uneingestandener Prämissen beim Nachweis thematischer Einheit! Statt die kontextualistische Kritik zu korrigieren, potenzieren sie sie auf diese Weise nur noch, indem sie das Gestaltprinzip auch auf die kulturelle Bedeutung des Textes ausdehnen. Dafür wird auch die Ausweitung eben der kulturellen Bedeutung zu immer abstrakteren, zeitloseren Dualismen wie Gut und Böse, Unschuld und Korruption usw. in Kauf genommen, bis auch sie in inhaltlich beliebigen und auswechselbaren Gestalten aufgeht.

## 6.4 *'Huck' und das Wesen der amerikanischen Kultur*

### 6.41 *Leo Marx: 'The Machine in the Garden'*

Für die Kulturkritiker, von Cox und Smith bis zu Spengemann und Kaplan, erschien *Huck* immer mehr als ein besonders "amerikanischer" Roman, als Verkörperung bester amerikanischer "vernacular values" und Paradigma des "American quest". Es überrascht daher nicht, daß er auch für jene Kritiker immer wichtiger werden mußte, die eine systematische Beschreibung der "spezifisch amerikanischen Erfahrung" versuchten. Daß Leo Marx einer ihrer prominentesten Vertreter geworden ist, zeigt die Richtung an, die man auf der Suche nach der thematischen Relevanz der amerikanischen Literatur inzwischen eingeschlagen hat.

Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America,* New York, 1967 (C 1964).

*Huck* ist für Marx wie andere amerikanische Meisterwerke des neunzehnten Jahrhunderts von besonderer Aussagefähigkeit für das Wesen der amerikanischen Kultur. Mehr als an einer umfassenden Einzelanalyse ist auch Marx daher an seiner kulturellen Kontinuität interessiert. Diese artikuliert sich für Marx besonders im Bruch nach Kapitel 16, der Phelps-Episode, dem von Trilling und Smith aufgezeigten alternierenden Rhythmus des Mittelteils und den Gewissensbißszenen. Alle sind sie besonders intensive Ausprägungen eines "pattern of contradiction" (S. 319), dem Huck sowohl seine meisterhafte ästhetische Organisation als auch seine kulturelle Repräsentativität verdankt.

Die in "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn*" vertretene Position ist erheblich modifiziert. "Quest-for-freedom" ist nicht mehr das zentrale Thema. Der Hauptakzent wird nun durch den offensichtlichen Einfluß von Smith auf die Gewissensbißszenen und den "river-shore" *pattern* gelegt. Doch nicht der moralische Konflikt, der in diesen Szenen ausgetragen wird, ist betont. An Stelle eines moralischen Dualismus sieht Marx in ihnen vor allem den Gegensatz realisiert, den er zuvor an mehreren Romanen als zentralen Konflikt der amerikanischen "Imagination" herausgearbeitet hat: den zwischen pastoraler und technologischer Metaphorik. Diese wiederum findet ihren expliziten bildlichen Ausdruck in einem bisher unbeachtet gebliebenen Bild: "It is in essence the same conflict of values that had made itself felt, earlier, when the steamboat had smashed the raft." (S. 340)



Damit ist die Kontinuität zu anderen amerikanischen Meisterwerken hergestellt, denn Marx sieht dieses Bild als Variation des für die amerikanische "imagination" zentralen "Sleepy-Hollow"-Motivs:

> What I am saying, in other words, is that Hawthorne's notes mark the shaping (on a microscopic scale to be sure) of a metaphoric design which recurs everywhere in our literature. They are a paradigm of the second kind of pastoralism mentioned at the outset. (S. 16)
> ... variants of the Sleepy Hollow episode have appeared everywhere in American writing since the 1840's. We recall ... the dramatic moment in *Huckleberry Finn* when Huck and Jim are floating along peacefully and a monstrous steamboat suddenly bulges out of the night and smashes straight through their raft. (S. 15)

Mit dieser Identifikation des "steamboat-raft"-Bildes als Variation des "Sleepy Hollow"-Motivs ist die gesuchte kulturelle Kontinuität in einem Bild des Romans selbst lokalisiert. Dieses Bild war bisher in der *Huck Finn*-Kritik schon deshalb völlig unbeachtet geblieben, weil seine Funktion allein darin gesehen wurde, Twains Handlungsprobleme nach Kapitel 16 zu lösen. Nicht einmal als Strukturmotiv war ihm Aufmerksamkeit geschenkt worden. In dieser Mißachtung steckte die biographisch gesicherte Überzeugung, daß es sich um ein völlig isoliertes Erzählmoment handelte:

> In a key passage, Mr. Marx explains that in *Huckleberry Finn* the destruction of the raft by the steamboat reveals Twain's participation in this theme despite Twain's avowed faith in industrial progress and despite his lack of conscious symbolism in the incident. [12]

Genau das darf Marx nicht akzeptieren. Er konzipiert daher ein übergreifendes Thema, das diese Szene mit akzeptierten Bedeutungen des Textes verbindet:

> The theme that connects these sharp pictures of Huck's relation with Jim, setting them against the abstract moral code he feels obliged to honor, is caring. In caring for each other he and Jim had formed a bond whose strength is now put to a test. The pilot of the monstrous steam-

> boat, on the other hand, had used his power with an arrogant negligence – a care-lessness – typical of this raw Mississippi world. And here, in the crisis of Chapter 31, the boy himself is faced with the prospect of exercising power. (S. 337)

Auf diesem Wege – durch die Gegenüberstellung von "caring" und "care-lessness" – ist der jähe Einbruch des Dampfbootes mit den zentralen Szenen des Buches verbunden.

So verblüffend diese offensichtliche Überfrachtung eines sinnmäßig irrelevanten Bildes erscheinen mag, so unverzichtbar ist sie für Marx, der Huck zum repräsentativen Beispiel der spezifisch amerikanischen Erfahrung machen will. Den gemeinsamen Nenner sieht Marx in dem, was er als komplexen Pastoralismus in der amerikanischen Literatur begreift. Im Unterschied zum naiv sentimentalen Pastoralismus problematisiert der komplexe Pastoralismus der amerikanischen Meisterwerke die naive Affirmation der Natur, indem er das Eindringen der (industriellen) Realität durch entsprechende technologische Bildlichkeit repräsentiert. Eben darin besteht die Repräsentativität des "Sleepy Hollow"-Motivs: "Most important is the sense of the machine as a sudden, shocking intruder upon a fantasy of idyllic satisfaction." (S. 29) Macht man problematisierte Naturdarstellung zur Bedingung "hoher" literarischer Pastorale, so braucht man in jedem Fall eine in die Natur einbrechende Gegenkraft ("counterforce"). Ist Gegenkraft als Industrialisierung begriffen, so muß sie in technologischer Bildlichkeit erscheinen. Will man nun *Huck Finn* als anerkanntes amerikanisches Meisterwerk in dieser Tradition sehen, so gilt es, technologische Intervention der Realität in ihm nachzuweisen, und das einzige Bild, in dem der so festgelegte amerikanische "Mythos" zu finden ist, ist weit und breit der jähe Einbruch des Dampfbootes. Es ist also kaum übertrieben, zu sagen, daß dieses Bild *Huck* für die spezifisch amerikanische Tradition von Marx buchstäblich rettet. Schließlich muß nur noch nachgewiesen werden, daß es sich in dem Konflikt von Natur und Industrialisierung um das kontrollierende, zentrale Thema des Buches handelt. Das gelingt Marx, indem er es in Analogie zum "sound heart and deformed conscience"-Thema setzt.

*The Machine in the Garden* liest man mit gemischten Gefühlen. Im zweiten und dritten Kapitel handelt es sich um ein interessantes und informatives Stück Ideengeschichte. Die ideologische Reaktion auf die Industrialisierung ist überzeugend beschrieben. Gewiß haben auch amerikanische Schriftsteller wie Hawthorne, Twain oder Norris Aspekte dieser Reaktion aufgegriffen, um ihren Büchern zusätzliche emotionale Intensität zu verleihen. Wo es aber darum geht, diese Reaktion auch zum ästhetisch kontrollierenden Ordnungsprinzip ihrer Bücher zu erheben, müssen sich notwendige interpretatorische Verzerrungen einstellen,



ob es sich um *Walden*, "Ethan Brand", *Moby Dick* oder *Huck Finn* handelt. Nicht daß *Huck Finn* bestimmte implizite Haltungen zur Zivilisation oder gar Industrialisierung enthält, erscheint fragwürdig, sondern daß diese Haltung das Buch ästhetisch ordne. Denn eben um diesen Beweis zu führen, müssen isolierte, aber explizite technologische Bildlichkeit und gesicherte Bedeutung des Textes miteinander vermischt werden. Das geschieht auf dem Wege der Analogie. Diese kann jedoch nicht inhaltlich sein, denn ihrem expliziten Inhalt nach verbindet beide Sphären nichts. Nirgendwo spielt in der ausgesprochen vorindustriellen Gesellschaft entlang des Mississippi die Maschine eine Rolle. Gerade dadurch wird ja eine Analogie anstelle eines direkten Bezuges erst notwendig. Bringt man jedoch Hucks Entscheidung gegen sein Gewissen auf den Begriff "caring" und sieht sodann in der technologischen Bildlichkeit "care-lessness" am Werk, so ist dieser Bezug unversehens geschaffen und Maschine und Hucks Gewissen werden identischer Ausdruck ein und desselben Konfliktes.

Marx greift hier zu demselben Mittel, mit dem die Kontextualisten ähnliche Probleme lösten. Die Analogie wird durch die formale Identität eines dualistischen *pattern* hergestellt. Gewissensbißszene und Dampfboot-Szene stellen beide den Konflikt zweier gegensätzlicher Kräfte dar, wenn anerzogenes Gewissen und Dampfboot auch zunächst wenig zu verbinden scheint. Beide sind jedoch in ihrer Funktion als Hucks pastorale Existenz bedrohende Gegenmächte identisch. Auf diese Weise wird eine geschickte indirekte Identifikation hergestellt, und der typisch amerikanische Gegensatz von Natur und Maschine, der explizit nur in einer isolierten Szene erkennbar ist, wird durch Analogieevidenz auch zum strukturell zentralen Motiv des Buches (wobei Marx sich zudem auf eine Interpretation der zentralen (moralischen) Bedeutung stützt, die Smith durch eine Synthese der Huckschen Gewissenskonflikte mit dem "river-shore"-pattern ebenfalls erst mit Hilfe analogischer Evidenz als zentral etabliert hat).

Methodisch folgt daraus, daß Marx in seinen Interpretationen zunächst die pastoralen Züge des Werkes betont. Dann werden sie in den Status eines *pattern* erhoben, indem in der Oberflächenstruktur identifizierbare Gegenkräfte dazugenommen werden. Diese Gegenkräfte werden durch Analogien mit der Industrialisierung identifiziert und auf diese Weise als Variation des "Sleepy Hollow"-Motivs interpretiert. So kommt es, daß Feuer und *kiln* in "Ethan Brand", Fall und Wal in *Moby Dick* und Dampfboot und Gewissen in *Huck* alle Variationen technologischer Metaphorik (d. h. der Maschine) sind und damit letztlich alle für Industrialisierung stehen. Ermöglicht wird solche Identität allein durch die Gestalt des dualistischen *pattern*. Sie ermöglicht, wie es sich

bei den Kontextualisten zeigte, jede gewünschte Sinnkonstruktion, ohne daß sich diese Konstruktion logisch widerlegen ließe.

Alles was Marx schließlich konstruiert hat, ist die Kontinuität eines Konfliktes. Doch seine beiden zentralen Thesen, daß der Inhalt dieses Konfliktes die Reaktion auf Industrialisierung sei und daß dieser Konflikt auch gleichzeitig das ästhetische Ordnungsprinzip der amerikanischen Meisterwerke sei, halten weder logischer Reflexion noch einer Prüfung der interpretierten Texte stand. Der ambitiöse Versuch von Marx, das spezifisch amerikanische Element der amerikanischen Literatur herausgearbeitet zu haben, überzeugt nicht. Daß es sich überdies nicht einmal um ein besonderes amerikanisches Phänomen handelt, hat N. C. Mills gezeigt:

> But by the middle of the nineteenth century there is virtually no discernible difference between the attitudes of American and English novelists toward the machine. [13]

Die Interpretation von *Huck Finn* findet so eine Erklärung. Der Zwang, ein in sich dualistisches Motiv zu finden, in das sich der als zentral behauptete Konflikt durch Analogie hineinprojizieren läßt, und die Notwendigkeit, dieses Motiv gleichzeitig auch "literarisch" als zentrales darzustellen, führt zur verblüffenden Überfrachtung der Dampfboot-Szene. Da komplexer Pastoralismus zum zentralen Thema amerikanischer Erfahrung erklärt worden ist, muß er auch in den besonders prominenten Zeugnissen der amerikanischen Kultur als zentral etabliert werden. Denn diese Texte einfach nur auf ihre implizite Haltung zur Industrialisierung zu befragen, hieße, sie nicht anders zu behandeln als historische Dokumente auch. Auch die kulturelle Bedeutung eines Textes soll jedoch das Ergebnis einer "literarischen" Interpretation sein. Literarisch aber läßt sich ein zentrales Thema (nach zugrunde liegender kontextualistischer Prämisse) nur etablieren, wenn es auch als zentrales strukturelles Ordnungsprinzip nachgewiesen werden kann. Mit der Übernahme kontextualistischer Zielvorstellungen sind auch deren methodische Schwächen bei jenem Kritiker eingekehrt, der einst am überzeugendsten auf sie hingewiesen hatte.

### 6.42 *Leslie Fiedler: 'Love and Death in the American Novel'*

Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel,* New, rev. ed., New York, 1966.

Was unterscheidet *Huck* von *Tom Sawyer?* Beide Bücher haben gemeinsame Motive wie die beiden Jackson Island-Episoden oder die



Bedrohung durch Injun Joe bzw. Pap. Doch gerade an solchen Szenen zeigt sich der Unterschied: Was in *Tom Sawyer* Spielerei und Idylle war, ist in *Huck* bitterster Ernst geworden: "All of which means, finally, that *Huckleberry Finn* is a true book, *Tom Sawyer* only 'mostly a true book' with 'some stretchers'..." (S. 283) Unterbewußter, alptraumartiger Schrecken, mit dem in *Tom Sawyer* nur kokettiert wurde, bricht in *Huck* voll durch:

> Stripped of incidental ornaments, *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn* are seen as the same dream dreamed twice over, the second time as nightmare; though, to be sure, the terror of the second dream is already at work in the first, whose euphoria persists strangely into the second. (S. 280)

Twains Romantitel werden zu Chiffren seiner Träume: *Tom Sawyer* für einen ersten und einigermaßen kontrollierten Traum, *Huck* für einen zweiten nun voll durchbrechenden (Alp)Traum. Wollen wir mit anderen Worten seinen Sinn lokalisieren, so müssen wir ihn in dem suchen, was man im Gegensatz zur Oberflächenstruktur als seine Traumstruktur bezeichnen könnte. Damit ist auch die Ausnahmestellung *Hucks* in Twains sonstiger Produktion erklärt. Im Gegensatz zu anderen Romanen, in denen es Twains Über-ich gelang, seine Träume zu zensieren, ist Huck gleichsam reiner unzensierter Traum. "His most profoundly sad books are the most mad and idyllic, his wisest those he wrote dreaming not thinking." (S. 276) In *Huck* gelang es Twains Unterbewußtsein einmal, die verinnerlichte gesellschaftliche Zensur zu durchbrechen.

Twain aber – "whose childhood was contemporaneous with a nation's" (S. 273) – steht für Amerika insgesamt. Der (Ausnahme)Wert *Hucks* liegt darin, reiner Ausdruck des amerikanischen Unterbewußten zu sein: "He is the product of no metaphysics, but of a terrible breakthrough of the undermind of America itself." (S. 286) So stark ist dieser Durchbruch, daß Huck – und damit Twains und Amerikas befreites Unterbewußtsein – das Buch gleichsam übernimmt: "*Huckleberry Finn,* however, ... is written neither by Tom nor Mark Twain, but by the evoked Huckleberry himself, ..." (S. 285) Damit wird die Entschlüsselung *Hucks* zur Entschlüsselung des Wesens der amerikanischen "Erfahrung" schlechthin.

Wodurch ist *Hucks* Traumstruktur und damit die amerikanische Erfahrung aber charakterisiert? Gewalttätigkeit, Einsamkeit, latente Homosexualität und Flucht vor gesellschaftlichem Konformitätszwang dominieren auf den ersten Blick. Zu Beginn des Buches nennt Fiedler *Huck* "a novel of terror". (S. 29) An anderer Stelle heißt es:

> Certainly the three novels granted by general consensus to be our greatest works are gothic in theme and atmosphere alike ... the delirious visions of Huck's father, the body dragged at midnight from the grave, the signs and portents of impending disaster discovered in howling dogs and slaughtered snakes, the ghostly visions through the fog of *Huckleberry Finn*. (S. 142)

Doch wäre es falsch, *Huck* lediglich als bloßes Konglomerat von "negativen" Verdrängungen zu sehen. Das hieße Fiedlers Interpretation auf einige besonders publizitätsträchtige Thesen reduzieren (wie etwa die von Hucks Homoerotismus). Tatsächlich sind diese Motive selbst nur Ausdruck eines umfassenderen Schemas, das es zu rekonstruieren gilt.

Will man Fiedler methodisch klassifizieren, so ist die Formel "synthetic" oder – inhaltlich noch konkreter – "cultural critic" weitaus angebrachter als die des psychoanalytischen oder archetypischen Kritikers, weil der kulturelle Kontext der umfassendere Erkenntniszusammenhang ist, von dem aus die einzelnen oft widersprüchlichen psychoanalytischen Thesen erst ihren Sinn erhalten und damit verständlich werden. Ohne diesen Zusammenhang muß das auf den ersten Blick unverbundene, diffuse Nebeneinander von Faust-Motiv, latentem Homoerotismus usw. als skurrile Ekzentrizität erscheinen. Ganz so unkontrolliert absurd ist Fiedlers Interpretation jedoch nicht. Die Erklärung für einzelne überraschende Thesen ergibt sich oft erst aus seiner Gesamtthese über das Wesen der amerikanischen Erfahrung, die es deshalb zunächst nachzuvollziehen gilt, um Fiedlers Logik und deren erkenntnisleitenden Prinzipien auf die Spur zu kommen.

Was ist nach Fiedler das Wesen der amerikanischen Erfahrung? Eine – wenn auch sekundäre – Erklärung für seine Wirkung mag man darin sehen, daß Fiedler ein theoretisches System anbietet, in dem oft beobachtete Eigenarten amerikanischer Literatur – wie z. B. ihr Mangel an überzeugenden weiblichen Charakteren und Liebesbeziehungen – erklärt werden. Fiedler gelingt es sogar, diesen scheinbaren Defekt zur eigentlichen Qualität der klassischen amerikanischen Literatur umzufunktionieren, indem er ihn als Zurückweisung des seiner Meinung nach Amerika geistig beherrschenden Matriarchats erklärt. Diese Herrschaft des "weiblichen Prinzips" (maternal principle) wird als Resultat der Richardsonschen Tradition des bürgerlich-sentimentalen Romans und seiner Adaption und Verwässerung durch die amerikanischen "female scribblers" begriffen. Innerhalb kurzer Zeit führten unzählige Variationen des Clarrissaschen "Verführungsarchetyps" zur Herrschaft reinsten Sentimentalismus. In ihm gewann das weibliche Prinzip die Oberhand und gestaltete die Romankunst zur symbolischen Kastration des Mannes um, deren soziale Entsprechung bürgerliche Attacken gegen die



Intellektuellen waren. Diese Herrschaft und ihre Auswirkungen prägen auch heute unverändert die populäre amerikanische Kultur. Die amerikanische Vaterfigur ist vom Ideal der (geschlechtslosen) Mutter verdrängt; der amerikanische Mann ist vaterlos und daher zu einer Art ewiger Sohn "entmännlicht". Das Niveau populärer amerikanischer Kultur ist dementsprechend tief, gleichsam das Resultat ängstlicher Söhne und auf Verewigung dieser Situation zielender Mütter.

Dieser beklagenswerte geistige Zu- und Tiefstand ist nur von der "wahren" Kunst transzendiert. In ihr, genauer der archetypischen amerikanischen *story* behauptet sich in wiederkehrenden Motiven der Protest gegen das (bürgerliche) Matriarchat. Zu diesen Motiven gehören: Besessenheit mit "dunklen" gothischen Motiven wie Terror und Gewalt, Inzest, Rassenmischung, latente Homosexualität; immer wiederkehrende Handlungsmuster wie die Flucht des Helden vor Frau, Liebe und Heim in die Einsamkeit und Wildnis; und die Substitution der bürgerlichen Sozialbeziehungen durch unschuldige Kameradschaftlichkeit mit oft farbigen Begleitern (the dark-skinned bride). Das Wesen der sich in der Präferenz solcher Motive ausdrückenden Rebellion ist am besten im Faustischen Pakt ausgedrückt – der als Pakt mit den dunklen negativen Aspekten des Lebens verstanden ist. Er steht deshalb im Zentrum der klassischen amerikanischen Literatur. Diese Literatur ist anti-realistisch, auf symbolische Weise negativ; wobei geistesgeschichtlich vor allem auf die "gothic novel" und auch auf die anti-bürgerliche Tradition des europäischen sentimentalen Romans *(La Nouvelle Héloise, Die Leiden des jungen Werther)* zurückgegriffen wird. Gothizismus ist daher das charakteristische Merkmal der wahren amerikanischen Literatur, ein Angriff auf das amerikanische Matriarchat und damit das Bürgertum ihr symbolisch-psychologischer Sinn.

Diese Thesenskizze macht zunächst klar, warum sich Fiedler auf bestimmte dunkle Aspekte *Hucks* konzentriert, wenn nicht fixiert hat. Solche sinnmäßige Reduktion ist nötig, um *Huck* in die Reihe der "gothischen" Tradition stellen zu können. Doch "gothische" Motive allein reichen nicht aus, um *Huck* zum zentralen amerikanischen Meisterwerk zu erklären. Auch andere Romane, ja die sentimentale Tradition selbst verwenden ähnliche Motive – wie Fiedler zugeben muß. (S. 87, 98). Ein Text wie Poes *Arthur Gordon Pym* teilt sogar nach Fiedlers Interpretation fast alle gothischen Motive mit den zentralen amerikanischen Meisterwerken. Das Problem wird gelöst durch die Hinzunahme des Faustischen Pakts. Auf diese Weise kann zwischen Poes Gothizismus und dem der drei überragenden amerikanischen Meisterwerke – *Scarlet Letter, Moby Dick, Huck Finn* – wertmäßig differenziert werden. So ähnlich jedenfalls mag man sich die logisch verblüffende Identifikation von

Huck und Faust erklären. Ist einmal der Pakt zum qualifizierenden Merkmal gemacht, und will man *Huck* als zentrales amerikanisches Meisterwerk bewahren – wofür es mehrere Gründe gibt (allgemeinen Konsensus, aber auch interpretatorische Ergiebigkeit im Sinne von Fiedlers These) – so muß der Faustische Pakt in *Huck* nachgewiesen werden. Das wird möglich, wenn der Begriff derart gedehnt wird, daß er jeden spezifischen Sinn verliert.

Damit ist eins der Hauptprobleme in der Diskussion Fiedlers genannt: der hohe Metaphorisierungsgrad der von ihm verwandten Begriffe. Solche metaphorische Ausweitung eines ursprünglich durchaus fest umrissenen, spezifischen Begriffs wird immer da nötig, wo anscheinend verschiedene Konzepte auf einen Nenner gebracht werden sollen. Dieser Reduktion begegnet man bei Fiedler allenthalben; besonders deutlich in seiner Grundthese, daß das Wesen der amerikanischen Literatur die Zurückweisung des Sentimentalismus sei. Ebenso zeigt sie sich in der Tendenz, die gewiß komplexere europäische und amerikanische Literaturgeschichte auf wenige Archetypen zurückzuführen. Diese reichen für Fiedler hin, um die gesamte Entwicklung vom "Durchbruch" (breakthrough) der Französischen Revolution bis heute zu erklären. Alle trivialen amerikanischen Romane sind grundsätzlich Variationen des Clarissa-Archetyps, alle zusätzlichen Themen Assimilationen. (S. 258, 482) Ebenso werden die amerikanischen Meisterwerke auf ihre "gothische" Seite reduziert. Schließlich werden selbst innerhalb des "gothischen" Teilausschnitts alle Aspekte auf die Projektionen eines Protagonisten reduziert, etwa wenn Jim in der "Traumstruktur" nur als Variation von Hucks Unterbewußtsein erscheint.

Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Interessanter freilich ist die Frage, warum sie in Fiedlers System eine derart konstitutive Rolle spielen. Handelt es sich einfach um mangelnde methodische Disziplin auf seiten Fiedlers oder verbirgt sich in ihnen eine logische Notwendigkeit? In diesem Zusammenhang fällt eine Gemeinsamkeit der Fiedlerschen Reduktionen auf: Sie dienen allesamt der Konstruktion eines Dualismus. Ob paternalistisch oder maternalistisch, sentimental oder gothisch, archetypisch oder prototypisch, Über-Ich oder Id-orientiert, "head" oder "heart", Verführung oder Faustischer Pakt – immer stehen sich zwei antagonistische Prinzipien gegenüber. Diese Polarität, obwohl unter wechselnden Benennungen auftretend, bleibt doch als der immer gleiche Antagonismus identisch. Sauber lassen sich seine Gegensätze in herrschende Aspekte (Matriarchat = Sentimentalismus = Verführung [= populärer Prototyp] = "head" = Über-Ich) und deren Negation trennen (Patriarchat = Gothizismus = Faustischer Pakt [= Archetyp] = "heart" = Id).



Erst hier wird klar, warum Fiedler einen Begriff wie den des Faustischen Pakts in so unbekümmert ausgeweiteter Metaphorik gebrauchen kann: Alles, was an ihm interessiert, ist seine Brauchbarkeit als dunkles, gothisches, verneinendes Motiv; als Metapher des "negativen" Prinzips der meisterlichen amerikanischen Romane; mit anderen Worten: als Konstituens eines kulturellen Dualismus, der sich kontinuierlich durch die amerikanische Literatur ziehen soll. Diese literarische Polarität ist aber selbst wiederum nur symbolischer Ausdruck der Polarität des Lebens selbst. Diese – letztlich anthropologische – Polarität ist nicht anders denkbar denn als mythische. In diesem Sinne zählt Fiedler zum *myth-criticism:* der entscheidende Wert großer Literatur liegt darin, daß sie den nicht mehr hinterfragbaren mythischen Sinn des Lebens auf symbolischer Ebene, wenn auch verschlüsselt, reproduziert.

Falsch wäre es nun aber, sich mit dieser Auskunft zu bescheiden und die mythische Polarität als Prämisse des *myth-criticism* hinzunehmen. Und das nicht nur, weil diese Prämisse von anderen Positionen aus als Verschleierung realer Verhältnisse erscheinen muß. Denn der immanente Nachvollzug von Fiedlers Argumentation zeigt, daß er sie selbst als Vehikel begreift, um einer bestimmten durchaus nicht zeitlosen, sondern geschichtlich bedingten Sozialphilosophie mit ihrer Hilfe Autorität zu verleihen. Als "mythisch" qualifiziert sich Literatur nach Fiedler nämlich durch ihre Negativität; in Europa etwa durch die Negation des herrschenden Patriarchats, in Amerika durch die des herrschenden Matriarchats. Entscheidend ist mit anderen Worten die Negation der jeweils herrschenden Autorität. Diese herrschende Autorität ist nicht nur kulturell dominant, sondern auch sozial. "Wahre" Literatur ist somit auch die Negation der herrschenden bürgerlichen Klasse, und was Fiedler psychologisch als Zurückweisung der Mütter versteht, findet sein soziales Äquivalent in einer antibürgerlichen Protesthaltung.

Fiedlers "Gothizismus" ist im wesentlichen eine antibürgerliche Sozialphilosophie, deren politischer Inhalt in der politisch indifferenten und vagen Kategorie der "Negation" erschöpft bleibt. An ihr ist weniger der Inhalt als der Gestus des Negierens das Entscheidende. Man ist versucht, in Abwandlung des Titels von Fiedlers Essaysammlung *No! In Thunder* zu sagen: Auf den Donner, das Ritual der Verweigerung kommt es primär an. Welches Prinzip auch immer herrscht, der wahre Künstler erfüllt nur ein ewiges mythisches Grundmuster, wenn er die negierende Außenseiterrolle gegenüber der Herrschaft dieses Prinzips einnimmt. "... the practice of any art ... is essentially a moral activity ... *to fulfill its essential moral obligation, such fiction must be negative.*" [15]

Der Hintergrund dieser Verweigerungsapotheose kann nur Entfremdung von der bürgerlichen Gesellschaft sein. Überall, wo Fiedler das

Wesen der amerikanischen Erfahrung zu fassen versucht, ist es die bittere Wahrheit der Entfremdung:

> ... and it is the latter who has seemed most often to suggest the deepest truth about our existence – which is always, in one way or another, absurd. (S. 494)
> ... and in no writer is there so absolute a sense of the misery of being human, though he also believes that such misery is a more proper occasion for laughter than tears. (S. 488)
> Putting down a book by West, a reader is not sure whether he has been presented with a nightmare endowed with the conviction of actuality or with actuality distorted into the semblance of a nightmare; but in either case, he has the sense that he has been presented with a view of a world in which, incredibly, he lives. (S. 489)

Dieses Gefühl der Entfremdung von einer Realität, die nach permanenter Negation schreit, erklärt auch die letzte Überraschung an Fiedlers *Huck Finn*-Interpretation: die Identifikation Hucks mit dem existentialistischen Helden à la Camus:

> Huck seems the first Existentialist hero, the improbable ancestor of Camus' "stranger," or the protagonists of Jean Paul Sartre, or the negative characters of the early Hemingway. But how contrived, literary, and abstract the others seem beside Huck! He is the product of no metaphysics, but of a terrible break-through of the undermind of America itself. In him, the obsessive American theme of loneliness reaches an ultimate level of expression, being accepted at last not as a blessing to be sought or a curse to be flaunted or fled, but quite simply as man's fate. (S. 286)

Man weiß kaum, worüber man mehr staunen soll: über diese existentialistische Umdeutung *Hucks* oder über die Identifikation existentialistischer Philosopheme mit dem "Wesen der amerikanischen Erfahrung". Es überrascht schließlich nicht mehr, wenn Fiedler von diesem Ansatz aus auch in seinen beiläufigen politischen Kommentaren äußerste Isolation von der politischen Realität demonstriert:

> ... our dark-skinned beloved ... will comfort us, as if he knew our offense against him were only symbolic – an offense against that in ourselves which he represents – never truly *real*. (S. 389)

Auch bei Fiedler, der wiederholt mit seiner antitheoretischen Einstellung kokettiert, rächt sich die Vernachlässigung theoretischer Reflexion über die eigene Position bitter. Was als ehrgeizige kulturelle Synthese ansetzt, endet im Mißbrauch dieser kulturellen Tradition zur Überhöhung der eigenen geschichtsbedingten existentialistischen Philosopheme. *Huck* wird umgedeutet auf das Lebensgefühl des amerikanischen Intellektuellen in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft, der sich selbst angesichts seiner gesellschaftlichen Einflußlosigkeit in Charakteren wie Huck



als Außenseiter glorifiziert. Von der zunehmend technokratischen Gesellschaft abgespalten, werden besonders den geisteswissenschaftlichen Intellektuellen Probleme der Identität und Konformität zu zeitlosen ewigen Gesellschaftsmustern, denen durch die mythische Dimension Kontinuität, Würde und damit Sinn verliehen wird. Der Mythos, den der *mythcriticism* in der Literatur identifiziert, ist oft Projektion der eigenen gesellschaftlichen Lage:

> ... denn die heutige Situation des amerikanischen Intellektuellen und Kritikers zeigt viele Züge eines ... "escapism". Der kritische Symbolismus ist, neben anderem, auch eine Form der Flucht aus der Gegenwart zu den Urgründen; und es ist nicht zufällig, daß er zu einer Zeit in den Vordergrund trat, als die amerikanischen Intellektuellen vor der Diskussion der Gegenwartsprobleme resignierten. [16]

Für die Glorifizierung einer unbegriffenen, narzistisch beklagten Entfremdung bieten sich mythische Kategorien besonders an. Was sonst autobiographisch erscheint, gewinnt so schließlich doch noch zeitlosen Sinn: Der an seiner Außenseiterrolle leidende Intellektuelle erfüllt ein vorgegebenes mythisches Lebensprinzip. Indem er auf mythische Dualismen rekurriert, versichert er sich des Sinnes seiner "negativen" Haltung.

Die Bücher von Marx und Fiedler sind die am meisten diskutierten Versuche, *Huck* in eine systematische Theorie der "spezifisch amerikanischen" Literatur einzuordnen. Was an ihnen herausgearbeitet wurde, gilt jedoch auch für andere Versuche. Auch R. Chase sieht in seinem *The American Novel and Its Tradition* die amerikanische Kultur als "A Culture of Contradictions". [17] Als Beispiel der "contradictions which have vivified and excited the American imagination" wird auch *Huck* interpretiert, es erscheint als Buch der "unresolved contradictions":

> In *Huckleberry Finn* Mark Twain's imagination, when it is poetic, is the imagination of idyl and of melodrama. That life on the raft is idyllic and that *Huckleberry Finn* is a pastoral fiction that looks back nostalgically to an earlier and simpler America – this does not need arguing. It is only somewhat less obvious that the book banks heavily on melodrama – and burlesque and farce, which are to comedy what melodrama is to tragedy. T. S. Eliot is correct in saying that neither a tragic nor a happy conclusion would be appropriate for Huck himself. His life simply continues its pattern of unresolved contradictions; he will go on as the impassive observer and participant in abruptly alternating experiences of contentment and horror. [18]

Auch R. Poirier zielt in *A World Elsewhere* darauf, bekannte amerikanische Romane als Ausdruck der amerikanischen Kultur zu interpretieren: "I shall accordingly treat books and paragraphs of books as scale models of America." [19] Wie Chase und andere Kritiker sieht er das Wesen Amerikas in 'tensions' and 'polarities':

> The style of the most exciting American books is not one of consensus or amelioration among its given constituents, but a style filled with an agitated desire to make a world in which tensions and polarities are fully developed and then resolved. [20]

In einer um Evidenz unbekümmerten Assoziationskette, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann [21], wird dabei aus einem vermeintlichen Bruch – nicht wie sonst zwischen Mittelteil und Ende, sondern hier bereits nach Kap. 16 – eine "ekzentrische" Doppelstruktur in *Huck* festgemacht, die ein getreuer Spiegel einer unaufgelösten typisch amerikanischen Spannung zwischen Konformismus und unversöhnlichem Nonkonformismus sein soll.

Schließlich sieht auch A. N. Kaul in *The American Vision Huck* als Zeugnis einer spezifisch amerikanischen Polarität in der amerikanischen Literatur:

> To put it briefly, the question raised by *Huckleberry Finn* is one of man's conduct toward man, or, in larger terms, the moral basis on which a sane and civilized human society can be built. ... That is to say, we have here again the familiar structural and moral polarization of civilization and community. [22]

Daniel Hoffmanns Ansatz in *Form and Fable in American Fiction* [23] ist so offensichtlich auf die Konstruktion dualistischer Strukturen ausgerichtet, daß er bereits im Kontextualismus-Kapitel erwähnt wurde.

Alle diese Bücher sind ebenso wie die zuvor in diesem Kapitel analysierten Interpretationen durch die methodischen Auswirkungen des offenen oder verborgenen Gestaltzwangs gekennzeichnet. Dazu tritt in ihrem speziellen Fall noch der Zwang, aus verschiedenen amerikanischen Werken *eine* spezifisch amerikanische Erfahrung herauszukristallisieren:

> In his discussion of *The Octopus*, Mr. Marx has followed a procedure common in synthetic criticism: the critic derives a broad pattern from particular images, passages, and scenes in a large number of works by many authors; he then implies that this pattern is the key to the themes of individual works. [24]

Glaubt man erst einmal den typisch amerikanischen Konflikt herausgearbeitet zu haben, so muß sich dieser auch in den für zentral gehaltenen Texten dieser Gesellschaft wiederfinden:

> They are too ready to interpret literary detail in terms of, not the book in which it occurs, but a general theory of American literature, or of the American psyche. This occurs overtly in books like Leslie Fiedler's *Love and Death in the American Novel*; but covertly it is there in Alfred Kazin's work, Marius Bewley's, Richard Chase's, even F. R. Leavis's.
> If you take for granted some large propositions about 'the American imagination', then you can of course read some remarkable (and in their way beautiful) meanings into, for instance, Tom Sawyer's adventure in the cave with Becky Thatcher. [25]



Das Ergebnis sind Sinnverzerrungen durch Sinnüberfrachtung einzelner Erzählelemente, wie sie L. Marx in einer Rezension von Poiriers *A World Elsewhere* beschrieben hat, wie sie aber auch auf ihn selbst, R. Chase und andere zutreffen: "By over-emphasizing the significance of these visionary episodes, Poirier distorts the meaning of a dozen American books." [26]

### 6.5 *Das Vorverständnis der 'American Studies'*

Die in diesem Kapitel besprochenen Kritiker sind methodisch zunächst schwer auf einen Nenner zu bringen. Grundsätzlich haben sie nur eines gemeinsam: Allen geht es darum, den spezifisch amerikanischen Charakter der amerikanischen Literatur zu beschreiben. Diese kritische Richtung wurde Ende der dreißiger Jahre vor allem durch F. O. Matthiessen und Perry Miller an der Harvard University inspiriert. Sie versuchten ihrerseits Anregungen von Van Wyck Brooks, Lewis Mumford, Constance Rourke, D. H. Lawrence und vor allem V. L. Parrington zu systematisieren, die alle einflußreiche Beiträge zu verschiedenen Gebieten der amerikanischen Geistesgeschichte geliefert hatten. Matthiessen und Miller wiederum beeinflußten die Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre in Harvard studierenden H. N. Smith, R. W. B. Lewis, Harry Levin und den Historiker Daniel Boorstin, die später mit Werken wie *Virgin Land, The American Adam* und *The Power of Blackness* die Richtung und die akademische Etablierung der *American Studies* wesentlich beeinflußten, während Boorstin eine analoge historische Theorie lieferte. In den fünfziger Jahren setzte sich dieser Ansatz – wohl nicht zufällig parallel zu einer nationalen Identitätskrise während der Zeit des Kalten Krieges – an den Universitäten durch und erhob den Anspruch einer eigenständigen Methodologie.

Das spezifisch Amerikanische an der amerikanischen Literatur herauszuarbeiten, ist zunächst nur eine vage methodische Richtschnur. Das kann prinzipiell auf verschiedenen Wegen geschehen, wie es im folgenden beliebten Bonmot anklingt: "American Studies often has the appearance of six disciplines in search of a methodology." [27] Anfänglich handelte es sich häufig um nichts anderes als eine Fortsetzung des geistesgeschichtlichen Ansatzes, wenn auch mit spezifischeren inhaltlichen Zielsetzungen. *American Studies* wird jedoch nicht nur im Sinn einer geistesgeschichtlichen Reorientierung verstanden. Kritiker wie H. N.

Smith oder Leo Marx haben versucht, sie als Methode zu definieren. Diese eigenständige Methodologie verdankt sich zwei zentralen Überlegungen. Zum einen versuchte man die Kritik an einer geschichtlichen Betrachtung zu berücksichtigen, die – wie etwa bei Parrington – Literatur als direkte Wirklichkeitsaussage begriff:

> Whenever he was confronted with a work of art that was complex, personal and not literal, that was not, as it were, a public document, Parrington was at a loss. [28]

Das ist eine typische Stimme, in der die Kritik am direkten historisch-dokumentarischen Gebrauch der amerikanischen Literatur zum Ausdruck kommt. Ihr können unzählige ähnliche Zitate hinzugefügt werden, etwa aus Matthiessens programmatischem Vorwort zu seiner 1941 erschienenen *American Renaissance:*

> You might be concerned with *how* this flowering came, with the descriptive narrative of literary history. Or you might dig into its sources in our life, and examine the economic, social, and religious causes *why* this flowering came in just these years. Or you might be primarily concerned with *what* these books were as works of art, with evaluating their fusions of form and content. [29]

Matthiessen fährt mit dem Hinweis fort, daß er sich mit letzterem Ziel identifiziert hat: "By choosing the last of these alternatives . . ." Diese Wahl ist bezeichnend. In der Phase der Suche nach einer Alternative zur liberalen Geistesgeschichte lernte die amerikanische Literaturgeschichte beim Kontextualismus.

Dagegen versuchte man in den fünfziger Jahren die zunehmende Kritik am Kontextualismus zu berücksichtigen. Das geschieht vor allem bei Henry N. Smith: "Prof. Smith is not satisfied with a methodology derived from the social sciences, nor with one from current literary criticism." [30] Deutlicher Ausgangspunkt seines Strebens nach einer neuen Methode ist das Ungenügen an der kontextualistischen Literaturkritik und derem autonomen Kunstwerkbegriff: "The New Criticism has made it extraordinarily difficult to relate literature to the culture within which it occurs and of which it is indisputably a part." [31] Am Beispiel Twains erläutert Smith:

> His work is an almost uninterrupted commentary on matters uppermost in the minds of his readers and hearers, and he had a remarkable ability to objectify the memories and dreams of his pubic. It would be peculiarly artificial to try to deal with his books as if they were self-contained autonomous universes. (197)

Das Problem, meint Smith, ist gleichzeitig biographisch, historisch, soziologisch und literarisch und schließt daraus:



> What is needed is a method of analysis that is at once literary (for one must begin with an analytical reading of the texts that takes into account structure, imagery, diction, and so on) and sociological (for many of the forces at work in the fiction are clearly of social origin). (201)

Dieser methodologischen Erweiterung entspricht die Ausweitung des Untersuchungsobjekts. Sie zeigt sich im Zentralbegriff Kultur:

> By "American Studies" I shall mean "the study of American culture, past and present, as a whole"; and by "culture" I shall mean "the way in which subjective experience is organized." (197)

Smiths Ansatz ist wichtig, um die selbstpropagierte Zwischenstellung der *American Studies* zwischen kontextualistischer Lnteraturwissenschaft und Soziologie zu verstehen. Erstere macht den Fehler, Literatur als autonomes, sich selbst genügendes Gebilde zu betrachten, letztere hat keine Methode entwickelt, um "hoher" nicht-dokumentarischer Literatur gerecht zu werden.

> We are no better off if we turn to the social sciences for help in seeing the culture as a whole. We merely find society without art instead of art without society. The literary critic would cut esthetic value loose from social fact; the social scientist, despite his theoretical recognition that art is an important aspect of culture, uses techniques of research which make it difficult or impossible for him to deal with the states of consciousness embodied in serious art. (203)

In Smiths methodischem Entwurf kann man wohl mit Recht einen der wenigen ernst zu nehmenden Versuche der amerikanischen Literaturkritik sehen, den herrschenden Kontextualismus durch eine neue, umfassendere und gesellschaftlich relevantere Methode zu ersetzen. [32] Das ist keineswegs als Absage an eine "literarische" Interpretation gedacht. Nur wird diese als nicht ausreichend empfunden, wie Smith besonders bei der Interpretation von Werken Twains auffiel. Sein Unbehagen entzündet sich dabei nicht an den methodischen Auswirkungen des kontextualistischen Gestaltprinzips, sondern am Ausklammern des gesellschaftlichen Hintergrundes, auf dem Twains Werke für ihn allein verständlich sind. Angestrebt ist eine Synthese von zwei Ansätzen, auf die beide nicht verzichtet werden kann.

> And yet it would be wrong to conclude that we are dealing with the familiar contrast between the literary and the social scientific mentalities, which is to say, between a concern with art and a concern with society. For if the American Studies movement has a distinctive goal, it is to cross that conventional academic barrier and to establish meaningful connections between the two kinds of knowledge. That is why the two methods may be regarded as complementary. [33]

*American Studies* konstituiert sich so ihrem Selbstverständnis nach als Korrektiv zur autonomen neukritischen Literaturbetrachtung. Allerdings hat dieses Selbstverständnis bisher in der Theorie kaum mehr als die Skizze einer neuen Methode hervorgebracht – eine Beobachtung, die ihre Vertreter selbst mit Unbehagen erfüllt:

> There comes a point when the justification of a new field must exceed a reaction against the narrow perspectives of either the New Criticism or purely quantitative social science. [34]

Wir sind deshalb auf die interpretatorische Praxis ihrer Vertreter angewiesen, wenn wir beurteilen wollen, auf welche Weise es ihnen gelungen ist, ihre Intentionen zu verwirklichen. Sykes beendet seinen Versuch einer theoretischen Diskussion der *American Studies* folgerichtig damit, daß er das praktische Vorgehen in amerikanischen Standardwerken wie Smiths *Virgin Land* oder Lewis *The American Adam* beschreibt. Leo Marx, den man – wie er selbst meint – ironischerweise bat, die Methodologie der *American Studies* zu beschreiben, ergriff Zuflucht zu einer Beschreibung seines Vorgehens in *The Machine in the Garden,* das uns hier als ein besonders diskussionsträchtiges Modell beschäftigen soll.

"The first step, accordingly, was to read their work closely, ... The aim at this stage was to locate recurrent patterns of meaning." [35] Wie bereits in der Diskussion von *The Machine in the Garden* von uns beobachtet, gelang das in den direkteren Wirlichkeitsaussagen der populären Kultur leichter als bei den sinnmäßig komplexen Werken der "hohen" Literatur.

> At the more popular level the material fell more neatly into stereotypical categories. In any case, the nearest equivalent to validation here was the more or less predictable recurrence of certain patterns. (85)

Im Gegensatz zur populären Literatur sperren sich die amerikanischen Meisterwerke, in die errichteten historisch-kulturellen Muster zu fallen. Wollte Marx jedoch die Kontinuität des zentralen Konflikts von Pastoralismus und Industrialisierung in der amerikanischen Literatur beweisen, so mußten sich diese auch in der "hohen" Kultur nachweisen lassen. In allen Fällen stand er vor dem gleichen Problem, daß die Textoberfläche keine zentrale technologische Bildlichkeit enthielt. Es galt, etwas aufzuspüren, das bestenfalls latent vorhanden war: "In theory ... the problem was to trace the impact upon consciousness of a change in existential reality *before* that change had been fully conceptualized." (83) Er mußte deshalb methodisch auf Analogiekonstruktionen zurückgreifen, mit deren Hilfe sich beweisen ließ, daß zentrale Motive des jeweiligen Textes eigentlich verschlüsselte technologische Metaphorik waren.



Typisch für dieses grundsätzliche Dilemma und seine zwangsläufigen methodischen Konsequenzen sind die Anmerkungen, die Marx seiner Interpretation von Hawthornes "Ethan Brand" vorausschickt:

> This short story is particularly useful for an understanding of complex pastoralism and the experience that generates it, in spite of the fact that – or perhaps because – it exhibits only part of the motif. The pastoral ideal figures prominently in the tale, but the new technology does not. On the surface, at least, there is no indication that "Ethan Brand" embodies a significant response to the transformation of life associated with machine power. [36]

Dennoch wird Hawthornes Erzählung von Marx als einer der zentralen Belege für seine These gebraucht, daß das jähe Eindringen der Maschine in die Landschaft überall in der amerikanischen Literatur wiederkehre, ja die amerikanischen Werke – wenn auch in jeweils leicht abgewandelter Form – kontrolliere. [37] "And yet there are more important ways in which the presence of the 'machine' makes itself felt in the tale." (S. 269)

Leo Marx steht wie bei *Huck* vor dem Problem, "Ethan Brand" durch etwas geordnet erscheinen zu lassen, daß es "an der Oberfläche" (on the surface) nicht besitzt. Um die "Präsenz der Maschine" überhaupt nachzuweisen, werden einige recht freie Assoziationen bemüht:

> Taken by itself, the fable reveals no link between Brand's fate and Hawthorne's attitude toward industrialization. On the other hand, certain facts about the genesis of the story are suggestive. For many of the details, especially the setting and the portraits of several minor characters, Hawthorne drew upon notes he had made during a vacation journey in the Berkshires in 1838. At that time a small-scale industrial revolution was under way in the area. (S. 267)

Hawthornes Notizen angesichts der neu etablierten Fabriken drücken für Marx eine aus dem Bewußtsein eines gewaltsamen Wandels resultierende Desorientierung aus – eine Stimmung, die er in "Ethan Brand" wiederfindet. Da Desorientierung in beiden Texten die herrschende Grundstimmung ist, liegt die Vermutung nahe, daß "Ethan Brand" ebenfalls als Reaktion auf Industrialisierung zu verstehen ist. Bildlich drückt sich diese Reaktion für Marx z. B. in Ethans *kiln* aus.

> Ethan's kiln ... is a link in a chain of virtually free association. It connects Hawthorne's response to the factories with his feelings about science and, more specifically, the revolutionary steam technology of the age. (S. 269)

Wie sich solche Analogie legitimiert, kann man nur ahnen. Marx hält sie anscheinend für so selbstverständlich, daß man höchstens in der Wortschöpfung "steam technology" den Nenner vermuten kann, der

über den Rauch des Ofens die Verbindung zur Industrialisierung schafft. Daß die Öfen in "Ethan Brand" zum großen Teil verlassen erscheinen – gerade das Gegenteil aggressiver Industrialisierung also –, macht das Bild eben zu komplexem technologischem Symbolismus, " curiously blended token of advancing technology and a mode of production rendered obsolete . . ." (S. 269)

Eine zweite Analogie soll diese Assoziation zusätzlich stützen. Feuer ist die eine Ursache für Ethans Desorientierung, Faustischer Wissensdrang die zweite. Feuer und Aufklärung werden identisch, Feuer steht mit anderen Worten *für* Aufklärung, deren Kind die Industrialisierung ist. Damit erfüllt es die bildliche Funktion, die die Maschine im "Sleepy Hollow-Motiv" einnimmt. Hawthorne hat Gefühle, die ihn angesichts der heraufziehenden Industrialisierung bewegten, gleichsam mit einer anderen "Oberfläche" versehen:

> Although the striking sight of factories in the wilderness does not appear in the tale, Hawthorne's feelings about it do. Ethan is destroyed by the fires of change associated with factories, and nothing confirms this fact as forcibly as the meretricious idyllic vision that follows his death. (S. 276 f.)

Der kulturelle Sinn "Ethan Brands" ist also durch folgende Analogien etabliert:

1. Desorientierung, die dominierende Stimmung in "Ethan Brand", hat ihre Analogie in Hawthornes vermeintlicher Reaktion auf die frühe Industrialisierung in den Berkshires.
2. Ihre Ursache – Feuer – ist daher mit expliziter technologischer Metaphorik – der Maschine – identisch.
3. Das wird auch dadurch belegt, daß als zweite parallele Ursache Faustischer Wissensdrang erscheint, der leicht mit Industrialisierung zu assoziieren ist.

Hawthornes implizit vorhandene Reaktion auf die Industrialisierung ist damit auf dem Weg über das Bild des Feuers auch zur "Oberflächenstruktur" des Werkes geworden.

In kleinerem Maßstab wiederholt sich, was als grundsätzliche Problematik des ganzen Buches erscheint. Legitim erscheint Marxens Versuch, "Ethan Brand" auf die in ihm möglicherweise implizit vorhandene Haltung zu einem zentralen historischen Ereignis wie der Industrialisierung zu befragen. Problematisch ist dagegen die Identifikation einer möglicherweise implizit vorhandenen Bedeutung mit expliziten Bildelementen, die keine deutlich erkennbare Beziehung aufweisen. Die Assoziationskette mittels der das geschieht, ist tatsächlich "frei". Sie wäre leicht durch eine beliebig andere zu ersetzen, in der Feuer auch als Symbol für die implizite Reaktion auf Entfremdung oder die Absurdität des Daseins



erscheinen könnte. Fragwürdig wird es schließlich, wenn das, was dem Werk nur implizit zu entnehmen ist, d. h. wenn gerade das, was *nicht* erzählerisch gestaltet ist, auch noch zum zentralen Gestaltungsprinzip des Werkes erklärt werden soll. Die kulturelle Bedeutung des Textes soll gleichzeitig auch eine zentrale strukturelle Funktion für ihn haben. Der Versuch, gesellschaftlich relevante Bedeutungen auch zum ästhetischen Organisationsprinzip zu machen, muß da scheitern, wo solches Ordnungsprinzip nicht intendiert war. Das gilt selbst für solche Fälle, in denen das "maschine-garden" Motiv eine explizite Funktion hat, wie Donald Pizer in einer ausgewogenen Diskussion von Marxens *Octopus*-Interpretation nachgewiesen hat:

> Though Norris does not distrust the machine, he does mistrust monopolies. He therefore uses the conventional imagery of the machine-nature "pattern" to add emotional intensity to his engine-Octopus-Trust symbolism. In short, the machine-nature antithesis serves Norris as a reservoir of affective imagery, though it does not necessarily function as a thematic key. [38]

Vollends problematisch ist solches Verfahren für Texte wie *Huck Finn* oder "Ethan Brand", in denen der "machine-garden" *pattern* gar keine explizite Funktion hat. Warum, so ist man versucht zu fragen, begibt sich Marx auf dieses dünne Eis, anstatt sich auf die Interpretation der historischen Implikationen der jeweiligen Texte zu beschränken?

Es ist besonders interessant, die Wirkung kontextualistischer Prämissen bei jenen Kritikern zu sehen, die sich selbst weit entfernt von "intrinsic fallacies" glauben. In dem Versuch, die kontextualistische Kritik an der liberal-realistischen Literaturgeschichte zu berücksichtigen, wurden bewußt oder unbewußt kontextualistische Prämissen übernommen, ohne daß ein Bewußtsein über deren methodische Auswirkungen vorhanden war. Literatur soll auch in ihrer kulturellen oder gesellschaftlichen Bedeutung nur *qua* Literatur behandelt werden – und nicht als direkte Wirklichkeitsaussage. Denn als Literatur unterliegen ihre "Aussagen" einer eigenen Gesetzlichkeit, deren Eigenarten es zu kennen gilt, wenn man den Text nicht mißverstehen will. Auch die kulturelle Bedeutung eines Textes muß daher das Ergebnis einer "literarischen" Interpretation sein. Dieser prinzipiell überzeugende Ansatz entwertet sich jedoch selbst, soweit er unbesehen den Strukturbegriff des Kontextualismus übernimmt. Das "Literarische" ist unreflektiert mit seiner Definition durch die kontextualistische Ästhetik gleichgesetzt. Wir haben gesehen, wie ein unterliegendes Ganzheitsdenken selbst in den Interpretationen von Marx, Smith und ihren Nachfolgern seine eigene (kontextualistische) Logik entfaltete und fragwürdige Sinnvereinheitlichungen zur Folge hatte.

Der "literarische" Wert des Buches kann auch in *The Machine in the Garden* nur als ganzheitliche Ordnung begriffen werden, die in diesem Fall durch das dualistische "Sleepy Hollow"-Motiv geschaffen ist: "Since 1844, this motif has served again and again to order literary experience." [39] In einem anderen Zusammenhang wird der zugrunde liegende Strukturbegriff mit deutlich kontextualistischen Kategorien beschrieben: "Here is a major source of those tensions that give a work of literary art its structure, its irony, and its stylistic signature." [40] Das alles hat zur Folge, daß die (gesellschaftliche) Bedeutung eines Texts gleichzeitig als literarische Struktur des Textes konkretisiert werden muß, wenn man den Vorwurf des "außerliterarischen" Ansatzes vermeiden will. Mit anderen Worten: Jede gesellschaftlich relevante Erkenntnis muß auch als ästhetische Gestalt auftreten, bevor sie als solche zur Kenntnis genommen werden kann!

Mit dem Kontextualismus wurde es unabdinglich, zunächst den literarischen Wert gesellschaftlich relevanter Werke aufzuzeigen. Nur dieser machte sie zu Meisterwerken und damit für den Literaturkritiker als Interpretationsobjekt interessant, während sie ihren gesellschaftlichen Aussagewert mit anderen Dokumenten ohne jeden literarischen Wert teilten. Es galt also aufzuzeigen, daß das betreffende Werk eine sorgfältig durchstrukturierte Gestalt besaß. Es sind drei Auswirkungen dieser uneingestandenen kontextualistischen Prämissen, die uns hier besonders interessieren, weil sie das Dilemma der von uns diskutierten gesellschafts- und kulturkritischen Kritiker hervortreten lassen:

1. Die Kulturkritiker mußten ein offensichtliches Ungenügen an der Oberfläche von *Huck* haben. Im Gegensatz zu den reinen Kontextualisten konnten sie sich nicht damit begnügen, diese Oberfläche zu irgendeinem Ganzen zu fügen. Ihrem Selbstverständnis nach soll gerade dieser sich selbst genügende Formalismus überwunden werden. Der Text soll auf seine kulturelle Bedeutung befragt werden. Problematisch ist nur, daß diese bei einem Werk wie *Huck* keinesfalls zentral ist, sondern neben anderen Bedeutungen steht. Sie muß daher auch auf konkurrierende Bedeutungen erweitert werden. Dieser Reflexionsgang führt logisch zur "metaphorischen", "symbolischen", "verborgenen" Substruktur des Werkes. Leo Marx muß bereits 1953 in seiner noch sozialkritisch orientierten Kritik schließlich zur unterliegenden "logic of metaphor" Zuflucht nehmen. Selbst ein so differenziert interpretierender Kritiker wie H. N. Smith muß zeitweilig auf die symbolische Ebene des Textes ausweichen, denn allein auf ihr läßt sich der Text noch auf die gewünschte Bedeutung einen: "The book has a basic unity of theme despite Mark Twain's pronounced shift in overt structure." [41] Kritiker wie Spengemann oder Regan legen ihren Interpretationen das einheitlichen Sinn garantierende *craftsmanship*-Prinzip zugrunde, nach dem die Textoberfläche etwa der Phelps-Episode nur noch eine Verschlüsselung des tiefer liegenden Sinns ist. Poirier interpretiert überhaupt nur noch die "Tiefenstruktur" des Textes; für Marx sind seine Texte Reaktionen auf die Industrialisierung, obwohl diese an der "Oberfläche" gar nicht vorkommt; und für Fiedler ist *Huck* reiner unzensierter Traum, den es zu entschlüsseln gilt.



Um eine zentrale Sinnkontinuität der verschiedenen amerikanischen Meisterwerke herzustellen, muß ihr Sinn subtil verdreht, vereinfacht oder umgedeutet werden, vorzugsweise mittels der Assoziations- und Analogietechnik. Das permanente Problem, daß die Oberfläche des Werkes sich zur Etablierung des intendierten Sinnes nicht eignet, wird mittels der "impliziten", "symbolischen", "indirekten", "parallelen" oder "unbewußten" Struktur des Werkes gelöst, durch die die "Oberfläche" mit dem gewünschten Sinn *identisch* wird. Dadurch wird in jedem Fall der "implizite" Sinn zum eigentlichen, zentralen, der das Werk auch formal ordnet. Aus dem Dilemma zwischen kontextualistischem Ganzheitspostulat und der Suche nach gesellschaftlicher Bedeutung heraus muß dem Text in jedem Fall eine kulturell aussagekräftige "geordnete" Struktur zugesprochen werden. Da diese nur auf der verborgenen symbolischen Ebene herzustellen ist, wird die symbolische Struktur zur eigentlichen des Textes auch da, wo er sich wie im Falle *Hucks* eher realistischer Tradition verdankt. "The novel as a whole is not realistic but symbolic in structure." [42]

Das Interpretationsobjekt ist die "symbolische" Ebene des Textes; der Sinn, den die Interpretation rekonstruiert, ist in jedem Fall der der "covert structure". *American Studies* mündet in Symbolismus. Der Rekurs auf symbolische Ebenen mit Hilfe der Analogietechnik ist ebenso wenig widerlegbar, wie die mit ihrer Hilfe erstellte Konstruktion einer dualistischen Gestalt. Nicht ein in Texten wie *Huck Finn* einfach nicht vorhandener vermeintlicher Symbolismus der amerikanischen Literatur zwingt die Kritiker zu symbolistischen Deutungen; diese machen vielmehr Texte wie *Huck Finn* überhaupt erst zu symbolistischen, indem sie sich auf die Rekonstruktion einer verborgenen und daher undiskutierbaren symbolischen Ebene des Textes beschränken.

2. Ein Kritiker wie Marx, dem es auch um den gesellschaftlichen Aussagewert eines Kunstwerkes ging, mußte durch die Priorität der "spezifisch literarischen" Werte in folgendes Dilemma geraten: Die ältere Geistesgeschichte entnahm ihre Beispiele oft völlig unproblematisch der "hohen" Literatur, die sie als repräsentativ für den Zeitgeist bezeichnete. Das trug ihr den berechtigten Vorwurf ein, im Grunde nur eine Geschichte der *high-brow culture* zu liefern. "It is important to rec-

ognize that, as White indicates, major segments of the population do not speak for themselves." [43] Marx akzeptiert diese Kritik. Er gibt es daher von vornherein auf, Literatur in Konkurrenz zu direkten dokumentarischen Wirklichkeitsaussagen treten zu lassen:

> Not only must the humanist grant that *Moby-Dick* had no immediate public appeal, but he also should grant that it is no more valuable than many lesser works of fiction as a "reflection" of objective reality. Quite the contrary, so far from crediting the indefensible claim that the best books somehow provide a more reliable mirror image of actuality, that they are more representative of "the spirit of the age," it seems more reasonable to argue that the books of the 1850's which we now value least – the truly popular novels of the age – are the most useful as historical documents of this kind. The writers whose works endure as art tend on the whole to be the most critical of – the most emancipated from – the prevailing culture. If our purpose is to represent the common life, then we should not turn to the masterpieces we continue to read and enjoy. Probably it would be best, for that purpose, to put literature aside altogether. [44]

Andererseits muß auch Marx an der gesellschaftlichen Aussagefähigkeit des Textes festhalten. Als Legitimation wird ein besonderer kognitiver Status für die Literatur konstruiert. Mit zunehmendem literarischen Wert löst sich Literatur vom kollektiven Bewußtsein und erlangt kognitiven Eigenwert. Damit hört sie auf, gesellschaftlicher Spiegel zu sein, und ihre kulturell-gesellschaftliche Bedeutung wird entsprechend komplexer und originärer.

> The great writer is a sensitive observer, and needless to say he does not merely project his culture. On the contrary, often he ... reveals covert elements that less perceptive artists ignore; moreover, he sometimes reveals them precisely by turning stereotypes inside out. [45]

Gewöhnliche geistesgeschichtliche Dokumente spiegeln Realität direkt und unproblematisch. "Hohe" Literatur dagegen enthüllt die verborgenen Widersprüche dieser Realität, die im allgemeinen unentdeckt bleiben. Sie tut dies vor allem in Metaphern und Symbolen als ihren eigentlich "literarischen" Ausdrucksmitteln, die zudem besonders geeignet sind, die aufgezeigten Widersprüche anschaulich zu machen.

> Because the language of imaginative literature tends to be figurative, and because the controlling context of the individual work usually is imagistic or metaphoric, the message – the element reducible to a discursive statement – is only a part and not necessarily the most important part of the meaning. A large part of the meaning, in other words, resides in the inherent emotional power of the work. [46]

Die im Kontextualismus zentralen Metaphern und Symbole werden so zu entscheidenden Bedeutungsträgern des Wesens der amerikanischen Erfahrung.



> The projective component of written documents is chiefly to be found in imagery and metaphor, using metaphor in the broadest sense to include all the more common figurative modes of expression. When a writer uses such analogizing devices, in which the analogy is either explicit or implicit, he is in effect revealing a pattern of association which can only be partly conscious. [47]

Die Ingeniosität dieser Lösung besteht darin, daß der besondere kognitive Status "hoher Literatur" unmittelbar mit ihrem kontextualistisch definierten literarischen Wert identisch wird. Es wird versucht, die Erkenntnisleistung der Literatur unmittelbar in ihrer Form, genauer in ihrer strukturellen Organisation, zu verankern. Das Kriterium, nach dem ihr Wert als Literatur bemessen wird – wie es ihr gelungen ist, Stoff, Inhalt, Erfahrungen ästhetisch in einer Gestalt zu ordnen – wird damit auch zum Kriterium ihrer (kulturellen) Erkenntnisfunktion: Je ästhetisch geordneter, um so mehr muß sich nach der Definition von Marx auch vom tieferen Wesen der (amerikanischen) Kultur zeigen.

Diese Gleichsetzung verlangt jedoch nach einer entsprechenden Theorie vom Wesen der amerikanischen Kultur. Es muß klar werden, warum "hohe" Literatur in ihrer metaphorisch-dualistischen Bildlichkeit genau das "tiefere" Wesen der amerikanischen Kultur einfängt. Marx beruft sich daher folgerichtig auf die sogenannte dialektische [48] Kulturtheorie, die Lionel Trilling in seinem Aufsatz "Reality in America" artikuliert hat:

> ... Trilling asserts: "A culture is not a flow, nor even a confluence; the form of its existence is struggle, or at least debate – it is nothing if not a dialectic." What Trilling is proposing here may be called a dialectical theory of culture. The "very essence" of a culture, he says, resides in its central conflicts, or contradictions, and its great artists are likely to be those who contain a large part of the dialectic within themselves, "their meaning and power lying in their contradictions." Whatever its shortcomings as a universal theory, Trilling's definition has proven remarkably useful in the interpretation of American writing in the nineteenth century – a period when, as he says, "an unusually large proportion of ... notable writers ... were such repositories of the dialectic of their times ..." [49]

Die zentrale dualistische Gestalt, die "hohe" Literatur nach kontextualistischer Ästhetik charakterisiert, findet im zentralen "dialektischen" Konflikt, der die amerikanische Kultur nach Trillings Theorie charakterisiert, ihre Entsprechung. Damit kann die werkimmanente, "literarische" Gestalt gleichzeitig zum "tieferen" Ausdruck eines kulturellen Konfliktes werden.

> In this character lies the source of the total existential awareness that poetry should give us. There is, on the one hand, then, the unique

> existential context of cultural forces, and there is, on the other hand, the unique poetic context of the literary work; but, most problematically, there is the relation between the two, the extent to which and ways in which the latter may be said to reflect the former. [50]

Alles, was der Kritiker zu tun hat, ist, unter der scheinbar sich selbst genügenden Oberfläche den darunterliegenden kulturellen Konflikt durch entsprechende Analogien aufzudecken. Die Methode der analogischen Evidenz ist dadurch durch eine Kulturtheorie abgesichert, in der von vornherein eine analogische Beziehung verbürgt ist. Amerikanische Kultur wird nach dieser Theorie zuverlässiger durch metaphorische und symbolische Gestalten als durch Inhalte repräsentiert.

> But the new historicist, in a way similar to Ernst Cassirer's, rather sees a culture as a complex of unformulated forces which is inaccessible except through that culture's symbolic structures, of which literature is a primary and most useful representative. [51]

Allein in der literarischen Gestalt kann die ansonsten begrifflich nicht zu fassende "tiefere" existentielle Realität zum Ausdruck kommen. Das ist der Kern dieses "new historicism".

> But this historicism would seem clearly to be a new historicism – in contrast to older attempts to relate literature to its social origins – in its resistance to the more rationalistic or intellectualistic attempts to reduce literature to extra-literary ideology, in its existential bias toward those pre-institutionalized root (or brute) forces that give a society's sensibility its momentary shape. Its context is not reducible to a set of propositions (any more than Brooks' poetic context is) but is an elusive existential context which only the organic principle can begin to approach. [51]

Dem entspricht die Tendenz in den *American Studies*, das Wesen der amerikanischen Kultur in einer dualistischen Metapher einfangen zu wollen.

Es kann hier nicht darum gehen, den Wert des Trillingschen Kulturmodells zu diskutieren. Ins Auge fällt jedenfalls, daß es inhaltlich weit und unausgefüllt bleibt. Der Inhalt der amerikanischen Kultur ist letztlich die Form des Konfliktes selbst. Kulturelle Identität stellt sich in jedem Fall in der vorhandenen Gestalt des Konfliktes her. So kommt es zu dem von uns analysierten Phänomen, daß die "typisch amerikanische Erfahrung" immer wieder in einem dualistischen *pattern* beschrieben wird, da sie gleichzeitig als ästhetische und kulturelle Gestalt erscheinen muß. Aus dem Zwang heraus, gesellschaftliche Aussagen und literarischen Wert im Sinne des Kontextualismus zu versöhnen, wird der kontextualistische Gestaltbegriff auch auf die Gesellschaft selbst übertragen. Statt diese auf den Begriff zu bringen, müht man sich, sie als formalisierte Gestalt zu erfassen.



Mißt man die *American Studies* in diesem Sinne an ihren eigenen Intentionen, so besteht die Überwindung des Kontextualismus darin, daß man in der Interpretation jeweils statt einer literarischen eine kulturelle Gestalt rekonstruierte. Diese Übertragung "literarischer" Strukturen auf gesellschaftliche macht schließlich noch eine letzte, bezeichnende Konstruktion notwendig. Die herausgearbeitete kulturelle Struktur ist ja nur eine theoretische Konstruktion. Es wird nicht die amerikanische Realität gespiegelt, sondern ihr tieferes Wesen enthüllt, das an der gesellschaftlichen Oberfläche nicht unmittelbar wahrzunehmen ist. Die dualistische Metapher, in der die amerikanische Erfahrung zum Ausdruck kommt, steht mit anderen Worten zur "inhaltlichen" Oberfläche der amerikanischen Kultur in demselben Verhältnis wie zur Textoberfläche. Der "covert structure" korrespondiert eine "covert culture", deren theoretische Fundierung Marx, Bowron und Rose in dem programmatischen Aufsatz "Literature and Covert Culture" geliefert haben. Gleichermaßen hat M. Krieger in dem Bestreben, den Kontextualismus nicht zu überwinden, sondern auszuweiten, dem "poetic context" den Begriff des "existential context" hinzugefügt. Eventuelle Einwände, daß das herausgearbeitete spezifisch amerikanische "Wesen" gar nicht der amerikanischen Realität entsprechen würde, sind damit nichtig.

Es ist nicht schwer zu erkennen, wie maßgeschneidert diese Theorie für die Bedürfnisse eines Literaturwissenschaftlers ist, der gesellschaftliche Relevanz in seine Studien bringen will, ohne seine ursprüngliche ästhetische Betrachtungsweise durch einen Wechsel des Studienobjektes (statt nur "hoher" Literatur alle Literatur) oder durch einen Wechsel der Methode ablösen zu müssen:

> In distinguishing the two methods, however, the significant point is the indispensability to the humanist, and in spite of its ambiguous sociological status, of the category of "high" culture. [53]

Das Studium "hoher Literatur" kann bruchlos weitergeführt werden – mehr noch, zum erstenmal ist eine primär formale Interpretation von metaphorischen und anderen formalen Strukturen als Schlüssel zum "Wesen" der (amerikanischen) Kultur legitimiert. Kulturtheorien wie die von Trilling schufen die Voraussetzungen für eine neukritische, letztlich kontextualistische Literaturgeschichte.

3. Aus dem Rekurs auf "covert structure" und "covert culture" ergibt sich als weitere Konsequenz eine neue inhaltliche Definition des Wesens der amerikanischen Kultur. Die gesellschaftliche Realität der "Oberfläche" ist zu komplex und differenziert, um sich in einer dualistischen Gestalt ausdrücken zu lassen. Man ist daher gezwungen, nach unterhalb der gesellschaftlichen Oberfläche verborgenen anthropologischen oder

existentiellen Konstanten zu suchen, die den wechselnden gesellschaftlichen Inhalten als umfassendere Regelmäßigkeiten zugrunde liegen.

In programmatischen Äußerungen, wie denen von Smith, beanspruchten die *American Studies*, den Kontextualismus mit Hilfe der Soziologie überwinden zu wollen. Tatsächlich ist jedoch der Kontextualismus nicht in Richtung auf die Soziologie überschritten, sondern durch eine selbst in Gestalten wahrnehmende Existentialphilosophie. Nicht Gesellschaft findet in der amerikanischen Literatur ihren Ausdruck (dafür sind einfache Dokumente zuständig), sondern eine tiefere existentielle Realität, die gar nicht anders als in (literarischen) Gestalten ausgedrückt werden kann. Dieser Gesellschaftsbegriff ist nur ein Indiz für den halben Schritt, den man auf dem Wege zum "größeren sozialen Zusammenhang" gemacht hat. Zwar ist die neukritische Literaturwissenschaft dadurch erweitert worden, doch werden gesellschaftliche und soziale Beziehungen dabei zu einer universalen anthropologischen Konstante ausgeweitet, die den Text wiederum aus seinem konkreten historisch-gesellschaftlichen Kontext herausnimmt.

Die Befragung eines Textes auf seine kulturelle Bedeutung bringt entsprechend abstrakte und gesellschaftsunspezifische Resultate. Es ist hier einmal an der Zeit, die "außerliterarischen" Bedeutungen zusammenzufassen, die in den fünfziger und sechziger Jahren als Sinn von *Huck* beschrieben worden sind. Bereits die Ausweitung der strengen Strukturanalysen durch das *craftsmanship*-Prinzip hatte eine Vielfalt von – freilich in sich noch diffusen – abstrakten Bedeutungen hervorgebracht, von denen hier nur einige genannt seien: "about the nature of fiction" (Benardete), "an allegory representing the Civil War" (Altenbernd), "the trappings and pitfalls of civilization" (Hart) oder "commitment to ... social order" (Ornstein). In der Kulturkritik gerinnt diese Vielfalt zu einem konstanten kulturellen Dualismus, dessen grundsätzliche Identität durch wechselnde Bezeichnungen nicht verdeckt werden kann:

| | |
|---|---|
| nonconformity | conformity (Poirier, Smith) |
| individual | society (Smith) |
| innocence | corruption (Spengemann) |
| Huck Finn Impulse | Tom Sawyer impulse (Regan) |
| nature | civilization (Marx) |
| genuine moral impulse | sham, pretence, artifice (Walsh) |
| realism | romanticism (Wiggins) |
| garden | machine (Marx) |
| idyl | melodrama (Chase) |
| community | civilization (Kaul) |



Die kulturelle Bedeutung, die die *American Studies* aus den Meisterwerken der amerikanischen Literatur herausinterpretieren, ist erstaunlich homogen. Sie liegt in der Apotheose einer vorgesellschaftlichen "existentiellen" (= tieferen) Realität, deren Existenzmöglichkeit gleichzeitig äußerst pessimistisch beurteilt wird. *Huck* ist für sie ein zentrales Paradigma: "Fundamentally, the book states that individual man is innocent and that social man is corrupt." [54]

Smith hat *Huck* als Verkörperung des amerikanischen Idealismus interpretiert. Seine Haltung zu diesem Idealismus ist ambivalent. Denn eben *Huck* belegt ja auch andererseits die Unmöglichkeit der gesellschaftlichen Realisierung dieses Idealismus. Der Zivilisation werden Nonkonformismus und "vernacular values" entgegengehalten, deren Existenzmöglichkeit andererseits verneint ist. Dieser uneingestandene Kommentar über die gesellschaftliche Substanz des als typisch amerikanisch gepriesenen Idealismus wurde in der Folgezeit von anderen Kritikern der Smithschen Richtung explizit gemacht. Aus Hucks heroischem nonkonformistischen Stand gegen die Gesellschaft wird eine Rebellion gegen und schließlich eine Flucht vor der Zivilisation.

Von Smith zu Spengemann und anderen wird die kulturelle Bedeutung *Hucks* immer negativer. Ist sie bei Smith noch, wie bei Twain selbst, eine Kritik an der Gesellschaft, der der Einzelne immerhin als Gegenkraft gegenübertritt, so wird sie schließlich zur Tragödie verlorener Unschuld und der Unmöglichkeit spezifisch amerikanischer Ideale angesichts der modernen Zivilisation. Der unschuldige Glaube an die hehren moralischen Postulate des amerikanischen Idealismus wird aufgegeben. Der amerikanische Kritiker der fünfziger und sechziger Jahre sieht sich "beyond innocence". Nicht zufällig sieht er in vielen für ihn zentralen Werken einen Initiationsarchetyp gestaltet, der diese Entwicklung beispielhaft darstellte.

Es ist jedoch eine Frage wert, wie weit der Glaube, die amerikanische Unschuld überwunden zu haben, nichts anderes als ein weiteres Zeugnis eben jener Unschuld ist. Denn auch "jenseits von Unschuld" wird den "Übeln der Zivilisation" nichts anderes entgegengehalten als die resignierende Reflexion über das Schicksal der amerikanischen Unschuld, wie man sie in *Huck* verkörpert sieht. Im hilflosen Rekurs auf einen existentiell unmöglichen Zustand bleibt als Alternative zur zivilisatorischen Realität wiederum ein "spezifisch amerikanisches" Ideal zurück. Es fragt sich überhaupt, ob der gebrauchte Gesellschaftsbegriff eine andere Alternative zuläßt.

Denn in den abstrakten Gestaltdualismen wird Gesellschaft inhaltlich mit Zivilisation überhaupt identisch. Jede Form von Vergesellschaftung bzw. von sozialem Kontakt wird bereits als Korruption des reinen

Individuums begriffen. Kritik richtet sich folgerichtig nicht gegen eine bestimmte historische Form der Zivilisation, sondern gegen Zivilisation schlechthin – gegen alles, was der Unschuld des idealen Einzelnen (soziale) Realität entgegenstellt. Nur so sind absolut naiv-hysterische Züge in den *Huck Finn*-Interpretationen zu erklären, die bereits Kleider oder Häuser als korrumpierende Zivilisation deuten! Auch jenseits von Unschuld kann das Gegenbild zu derartig begriffenen gesellschaftlichen Mängeln nur das der von Gesellschaft unberührten individuellen Reinheit sein, auch wenn man der Vergeblichkeit dieses Ideals mannhaft ins Auge blickt. Der amerikanische Glaube an die transzendente Kraft des Individuums bleibt bewahrt und wird zur Theorie der Vergeblichkeit.

Die Analogien zu einer zuerst in der Melville-Renaissance auftauchenden irrationalen Geschichtsphilosophie der amerikanischen Literaturwissenschaft fallen ins Auge. Die Melville-Renaissance kann als das erste Zeichen einer Neuorientierung innerhalb der amerikanischen "highbrow"-Kultur gesehen werden. Leitgedanken des Realismus und Liberalismus wie Optimismus und Fortschrittsglaube wurden durch eine "tiefere", umfassendere "existentielle" Realität abgelöst, deren hervorstechendes Charakteristikum "The Power of Blackness" (H. Levin) war. Jenen tragischen und pessimistischen Lebenssinn drückte Melville für eine neue Kritikergeneration am überzeugendsten aus – zu einer Zeit, als *Huck* als hervorragendes Beispiel des Realismus in der amerikanischen Literatur betrachtet wurde, bevor die Erfolge des Kontextualismus und Symbolismus eine grundsätzliche Neuorientierung notwendig machten. Von da ab konnte ein Text der amerikanischen Literatur nur dann darauf zählen, in den Kanon der besten amerikanischen Werke eingereiht zu werden, wenn er sich in den Kategorien dieser "spezifisch amerikanischen" Geschichtsphilosophie interpretieren ließ:

> When this involves, as it has in American literary studies, reinterpreting and misinterpreting the writers of the past to make them fit the theories of alienation – the power of blackness in the American imagination – then this intellectual vice is seen at its most lurid. [55]

So mußte Twain mehr und mehr zum pessimistischen Gefährten Melvilles werden, wie es R. J. Callan in einem Aufsatz paradigmatisch vorführt: "Both Melville and Twain show (as had Hawthorne before them) that civilization has no place for the incorrupt." [56] Sein Aufsatz endet in dem ihn selbst zunächst überraschenden Resultat, daß Twain ja im Grunde ein schwärzerer Pessimist gewesen sei als Melville – wobei er sich wohlgemerkt nicht auf *The Mysterious Stranger* sondern *Huck Finn* beruft. So wird es erklärlich, daß Twain zusammen mit Hawthorne und Melville in nahezu allen Büchern eine wichtige Rolle spielt,



die gegenwärtig das Wesen der amerikanischen Kultur herausarbeiten, und gegen die M. Green so vehement protestiert: "*Re-appraisals* is a protest against a literary taste and method which seems to me to sacrifice even logic and common sense in its search for early patrons of the alienated mind." [57]

In ihnen wird die amerikanische Kultur letztlich zum metaphysischen Schlachtfeld zwischen Gut und Böse, Ideal und Realität, oder zur postparadiesischen Zivilisation.

> The American Imagination ... seems less interested in redemption than in the melodrama of the eternal struggle of good and evil, less interested in incarnation and reconciliation than in alienation and disorder. [58]

Der vermeintliche Symbolismus der amerikanischen Literatur findet seine Ergänzung im Symbolismus der Literaturkritik. Es ist zu fragen, inwieweit die vielbeschworene Zentralität des Symbolismus in der amerikanischen Literatur nicht lediglich eine Projektion des geschichtlichen Standorts derjenigen Kritik ist, die ihn zum spezifisch amerikanischen Wesen erklärt hat. Der Sinn der aufgestellten Dualismen kann sicher auch als Ausdruck des gesellschaftlichen Selbstverständnisses der amerikanischen Kritiker selbst begriffen werden. Eine Ahnung davon kommt in den *American Studies* selbst zum Ausdruck, wenn Marx über Poiriers *A World Elsewhere* schreibt: "One cannot help feeling that this fashionable doctrine was tailored to fit our contemporary despair." [59]

Deutlich ist die 'tragic vision', die nun als tiefste Bedeutung der amerikanischen Literatur empfunden wird, als Versuch der literarischen Intelligenz erkennbar, nach den Niederlagen des kritischen Liberalismus der dreißiger Jahre zu einem neuen gesellschaftlichen Selbstverständnis zu gelangen, in dem die Widersprüchlichkeit der eigenen Position als tiefere existentielle Tragik des Lebens überhaupt begriffen wird:

> The reputation of Melville, together with that of Hawthorne, rose tremendously in the postwar period. For the disillusioned, the 'tragic vision' and awareness of the baffling contradictions of life by these writers were marks of a deeper insight than that of the prophets of the democratic American dream. Chase describes his work as a contribution to the New Liberalism of the 'dark center of the twentieth century' which is to 'ransom liberalism from the ruinous sellouts, failures, a defeats of the thirties.' [60]

Es kann hier nicht um den Versuch gehen, Prioritäten zwischen kontextualistischer Methodologie oder irrationaler Geschichtsphilosophie zu klären. Gewiß ist die methodologische Präferenz Reflex gewisser ideologischer Bedürfnisse. Wir haben diesen Prozeß dem Ansatzpunkt unserer Arbeit gemäß gleichsam umgedreht und von der angewandten Methode auf die unterliegende Geschichtsphilosophie zurückverfolgt. Die Reihen-

folge, ob ein Kritiker aufgrund bestimmter ideologischer Bedürfnisse zur Methode der *American Studies* greift oder aufgrund seiner methodischen Ausbildung immer wieder nur eine bestimmte Geschichtsphilosophie affirmieren kann, ist dabei sekundär. Wichtig ist es vielmehr, zu sehen, daß beides in der von uns untersuchten historischen Phase untrennbar verzahnt ist. Die von uns gewählte Entfaltung dieses Zusammenhangs, die sich in diesem Fall aus dem Aufbau unserer Untersuchung insgesamt ergab, hat dabei den zusätzlichen Vorteil, daß sie gewisse unvermeidliche geschichtsphilosophische Konsequenzen der gegenwärtigen *American Studies* auch für den aufzeigen, der diese Methode abgetrennt von ihrem ideologischen Hintergrund unverändert weiter verwenden will.

Der ambitiöse Versuch, mit der Methode der *American Studies* den Kontextualismus in Richtung auf die Sozialwissenschaften hin zu überwinden, findet da seine Grenzen, wo man unreflektierte kontextualistische Prämissen in den neuen Ansatz hineinnimmt. Daß man glaubt, den Kontextualismus überwunden zu haben, weil man einige seiner Topoi zurückgewiesen hat (etwa das Autonomiepostulat!) zeigt, wie wenig man sich über seine entscheidenden Voraussetzungen im klaren war. Im Moment jedenfalls sind die *American Studies* trotz ambitiöser Intentionen kaum mehr als die symbolistische Ausdehnung des kontextualistischen Gestaltbegriffs auf die (amerikanische) Gesellschaft:

> We have, then, two organicisms, two contextualisms, one locating the unique and untranslatable *Gestalt* in the poem and the other locating it in the momentary complex of social forces. The latter clearly is an historicism still, in its relating of the literary work to its time and in the necessary corollary, its denial of uniqueness to the poetic context since this remains but one of the many reflections of the social context of which alone uniqueness is predicated. [61]

Die methodischen Auswirkungen dieses kulturellen Kontextualismus müssen besonders bei einem Text wie *Huck Finn* fatal sein, in dem der herausgearbeitete dualistische Konflikt bestenfalls in einigen Szenen hervortritt, aber nie und nimmer die zentrale Struktur des Werkes bildet. Insofern scheint Greens Kritik an den Resultaten der gegenwärtigen *American Studies* ganz besonders auf das *Huck Finn*-Bild anwendbar, das Kontextualismus, Symbolismus und *American Studies* geschaffen haben:

> Surely there is no other area of study in which the theorising so overrides the data. The major texts of American literature are nowadays not so much over-interpreted as re-invented. [62]

# Anmerkungen

## Einleitung

1 Raymond Williams, "An Introduction to Reading in Culture and Society", in: Fred Inglis, ed., *Literature and Environment*, London, 1971, S. 131.

2 Benutzt wurde der Text in Hamlin Hill/Walter Blair, eds., *The Art of 'Huckleberry Finn'*, San Francisco, 1962: "The Text of *Huckleberry Finn* in this book is a facsimile of the first American edition, published by Charles L. Webster Co. on February 18, 1885." (S. 19) Die bei *Huck Finn*-Zitaten jeweils in Klammern gegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitenzahlen des Faksimiles.
Daneben wurden folgende Anthologien benutzt:
Bradley, Sculley; Richmond C. Beatty and E. Hudson Long, eds., *Adventures of Huckleberry Finn*, New York: Norton Critical Editions, 1962; zit. als *Bradley/Beatty/Long*.
Lettis, Richard; Robert F. McDonnell and William E. Morris, eds., *Huck Finn and His Critics*, New York: Macmillan, 1962; zit. als *Lettis/McDonnell/Morris*.
Lynn, Kenneth S., ed., *Huckleberry Finn: Text, Sources, and Criticism*, New York: Harcourt, Brace and World, 1961; zit. als *Lynn*.
Marks, Barry A., ed., *Mark Twain's 'Huckleberry Finn'*, Boston: D. C. Heath, 1959; zit. als *Marks*.
Simpson, Claude M., ed., *Twentieth Century Interpretations of The Adventures of Huckleberry Finn*, Englewood Cliffs, N. J.; zit. als *Simpson*.
Smith, Henry Nash, ed., *Mark Twain: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963; zit. als *Smith*.

3 Karl Robert Mandelkow, "Probleme der Wirkungsgeschichte", *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 2 (1970), 80.

4 Henry Nash Smith, "Can 'American Studies' Develop a Method?" *American Quarterly*, 9 (1957), 197–208.

5 Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, München, 1969.

6 Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text*, Stuttgart, 1970, S. 5.

7 Dieter Richter, "Ansichten einer marktgerechten Germanistik", *Das Argument*, 14 (1972), 315.

8 Winfried Fluck, "Das ästhetische Vorverständnis der *American Studies*", *Jahrbuch für Amerikastudien*, 18 (1973), 111 f.

9 *Richter*, 320. Eine ähnliche Argumentation findet sich bei Olaf Hansen: "Zwar läßt sich jeder Kulturbegriff auf eine vorgelagerte Gesellschaftstheorie zurückführen, für die literatursoziologische Argumentation bildet er jedoch die unmittelbare Matrix, welche literarische und soziale

Bezugspunkte in spezifischer Komplexität ordnet, ihre Entfaltung daher entscheidend präjudiziert." in: "Hermeneutik und Literatursoziologie. Zwei Modelle: Marxistische Literaturtheorie in Amerika/Zum Problem der 'American Studies'", *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften,* Stuttgart, 1971, S. 371.

10 Eberhard Lämmert, "Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Literatur als Lehrgegenstand", in: Jürgen Kolbe, hg., *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik,* München, 1973, S. 173.
11 Gene Wise, "Political 'Reality' in Recent American Scholarship: Progressives versus Symbolists", *American Quarterly,* 19 (1967), 321.
12 Walter Blair, *Mark Twain and Huck Finn,* Berkeley, 1960, S. 6.
13 Henry Nash Smith, "Introduction," in: *Mark Twain. A Collection of Critical Essays,* ed. by H. N. Smith, S. 1.
14 Das gilt auch für neuere Veröffentlichungen; etwa für Ulrich Halfmann, *Der amerikanische 'New Criticism',* Fm., 1971 oder Alfred Behrmann, "Der anglo-amerikanische New Criticism", in: *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie,* hg. von Viktor Zmegac und Zdenko Skreb, Fm., 1973, S. 169–198.
15 Barbara Bailey Kessel, "Free, Classless, and Urbane?" in: *The Politics of Literature,* eds. by Louis Kampf and Paul Lauter, New York, 1970, S. 181.

## 1. Ästhetisches Vorverständnis und Methode

1 Edward Wagenknecht, *Mark Twain. The Man and His Work* (new and rev. ed.), Norman/Okl., 1961, S. 58 Fn.
2 Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry,* Bloomington, 1963, S. 11.
3 Norbert Mecklenburg, *Kritisches Interpretieren,* München, 1972, S. 133.
4 Werner Schwan, "Goethes 'Wahlverwandtschaften' als exemplarischer Text im Einführungskurs", in: *Modelle der Praxis,* hg. von Hermann Müller-Solger, Tübingen, 1972.
5 Walter Höllerer, "Möglichkeiten der Interpretation literarischer Werke", *Orbis Litterarum,* 19 (1964), 51. Vgl. auch Viktor Zmegac in der "Vorbemerkung" zu dem von ihm herausgegebenen Band *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft,* Fm., 1971: "Dieser Band handelt von *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft.* Der Titel ist richtig und falsch zugleich. Richtig: weil er die Dinge so nennt, wie sie sich traditionsgemäß nennen, und folglich eine historische Gegebenheit respektiert; mit Einschränkung falsch: weil es höchst zweifelhaft ist, ob bei der Mehrzahl der in den Texten enthaltenen Gedanken, Thesen und Postulate von 'Methode' in einem strengen Wortsinn die Rede sein kann." (S. 9)
6 Albert Borgmann, "Sprache als System und Ereignis", *Zeitschrift für Philosophische Forschung,* 21 (1967), 582.
7 René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature,* London, 1963 (C 1949).
8 Stanley E. Hyman, *The Armed Vision* (rev. abr. ed.), New York, 1955 (C 1947).
9 Wilbur S. Scott, ed., *Five Approaches of Literary Criticism,* London, 1962.



10 Wilfred Guerin, Earle G. Labor, Lee Morgan and John R. Willingham, *A Handbook of Critical Approaches to Literature,* New York, 1966.
11 Höllerer, "Möglichkeiten der Interpretation literarischer Werke", *Orbis Litterarum.*
12 Hermand, *Synthetisches Interpretieren;* Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text.*
13 *Borgmann,* 583.
14 Friedrich Engels, Brief an Paul Ernst, *MEW,* Bd. 37, Berlin, 1967, S. 411.
15 Friedrich Tomberg, *Basis und Überbau,* Neuwied, 1969.
16 *Borgmann,* 583 f.
17 Hermann Müller-Solger, "Einführung in das Studium der Literaturwissenschaft. Überlegungen und Erfahrungen", *Modelle der Praxis,* hg. von H. Müller-Solger, Tübingen, 1972, S. 103.
18 Richard Palmer, *Hermeneutics,* Evanston, 1969, S. 224.
19 H. P. H. Teesing, "Der Standort des Interpreten", *Orbis Litterarum,* 19 (1964), 43.
20 Gunnar Myrdal, *Objektivität in der Sozialforschung,* Fm., 1971, S. 55.
21 Karel Kosik, *Die Dialektik des Konkreten,* Fm., 1967, S. 154.
22 *Teesing,* 43.
23 *Mecklenburg,* S. 56.
24 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode,* Tübingen, 1965 (2. Aufl.), S. 484.
25 *Ibid.,* S. 279.
26 *Ibid.,* S. 284 f.
27 Helmut Seiffert, *Einführung in die Wissenschaftstheorie 2,* München, 1970, S. 93.
28 Gerhard Frey, "Hermeneutische und hypothetisch-deduktive Methode", *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie,* 1 (1970), S. 32 Fn.
29 Ulfert Ricklefs, "Hermeneutik", in: *Literatur* 2/1, hg. von Walther Killy und Wolf-Hartmut Friedrich, Fm., 1965, S. 286.
30 Jochen Vogt, "Werkimmanentes und dialektisches Interpretieren. Zur Methode einer didaktischen Literaturwissenschaft", in: *Literaturdidaktik,* hg. von J. Vogt, Düsseldorf, 1972, S. 56.
31 Gadamer, *Wahrheit und Methode;* Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften,* Fm., 1970; ders., "Erkenntnis und Interesse", in: *Technik und Wissenschaft als 'Ideologie',* Fm., 1968; ders., *Erkenntnis und Interesse,* Fm., 1968.
32 Karl-Otto Apel, "Wissenschaft als Emanzipation? Eine Auseinandersetzung mit der Wissenschaftskonzeption der 'Kritischen Theorie'", *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie,* 1 (1970), 179 f.
33 Jürgen Habermas, "Einige Schwierigkeiten beim Versuch, Theorie und Praxis zu vermitteln", in: *Theorie und Praxis* (Neuausgabe), Fm., 1971, S. 16.
34 Dietrich Böhler, "Zum Problem des 'Emanzipatorischen Interesses' und seiner gesellschaftlichen Wahrnehmung", *Man and World,* 3 (1970), 27.
35 Habermas, *Erkenntnis und Interesse,* S. 239.
36 Habermas, *Theorie und Praxis,* S. 17.
37 Jürgen Hauff, Albrecht Heller, Bernd Hüppauf, Lothar Köhn, *Methodendiskussion,* Bd. 1, Fm., 1971, S. 3 f.
38 *Ibid.,* Bd. 2, S. 3.
39 *Ibid.,* S. 45.

40 *Mecklenburg*, S. 58.
41 Mir ist klar, daß es das Problem dieser Diskussion ist, daß Parteilichkeit gerade nicht primär eine hermeneutische Kategorie ist, sondern eine politischer Praxis. Sofern es aber um das Problem geht, wie das die Rezeptionsgeschichte *Hucks* leitende Vorverständnis näher zu bestimmen ist, muß primär die hermeneutische Seite interessieren. Die hermeneutisch-ideologiekritische Fragestellung bringt hier eine hermeneutische Akzentuierung mit sich, die nicht grundsätzlich unzulässig ist, über deren Stellenwert man sich aber wohl streiten kann. Vgl. meine Einschätzung dazu in der Einleitung.
42 Robert Weimann, *'New Criticism' und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*, Halle, 1962, S. 42.
43 Friedrich Engels, Brief an Franz Mehring (14. 7. 93), *MEW*, Bd. 39, S. 96.
44 Weimann, *'New Criticism'*, S. 39.
45 Richard Ohmann, "Teaching and Studying Literature at the End of Ideology", in: *The Politics of Literature*, eds. by Louis Kampf and Paul Lauter, New York, 1970, S. 133.
46 Wallace Martin, "The Hermeneutic Circle and the Art of Interpretation", *Comparative Literature*, 24 (1972), 109.
47 Vgl. z. B. Erwin Leibfried, "Vorüberlegungen zum Problem der literaturwissenschaftlichen Gegenstände und Methoden", in: *Literatur in Studium und Schule*, hg. von Olaf Schwencke, Loccum, 1970, S. 136–145.
48 Zdenko Skreb, "Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung", in: *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, hg. von Viktor Zmegac und Zdenko Skreb, Fm., 1973, S. 40.
49 *Myrdal*, S. 74 f.
50 Palmer, *Hermeneutics*, S. 221.
51 Vgl. beispielsweise Bernhard Ostendorf, *Der Mythos in der neuen Welt. Eine Untersuchung zum amerikanischen Myth Criticism*, Fm., 1971, S. vi und Halfmann, *Der amerikanische 'New Criticism'*, S. 6.

## 2. Eine Interpretation *Huck Finns*

1 Raymond Williams, "An Introduction to Reading in Culture and Society", S. 132.
2 Bruce Kuklick, "Myth and Symbol in American Studies", *American Quarterly*, 24 (1972), 441.
3 Karel Kosik, *Die Dialektik des Konkreten*, Fm., 1967, S. 153.
4 Siehe z. B. Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlin, 1971; Mario Praz, "Historical and Evaluative Criticism", in: Leon Edel, ed., *Literary History and Literary Criticism*, New York, 1965, S. 65–77; Trevor Eaton, *The Semantics of Literature*, The Hague, 1966; E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967; aber auch in: Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München, 1970; Karel Kosik, *Dialektik des Konkreten;* J. Vogt, "Werkimmanentes und dialektisches Interpretieren" u. a.
5 Was Frege angeht, so täuscht dessen Gebrauch des Wortpaares Sinn und Bedeutung eine Gemeinsamkeit mit Hirsch vor, die letzterer offensichtlich falsch verstanden hat. Bedeutung ist für Frege das außersprachliche Objekt, auf das sich der sprachliche Ausdruck bezieht, und sollte daher nicht mit "significance", sondern mit "reference" übersetzt werden, wie das in der amerikanischen Übersetzung (durch Max Black) auch geschehen ist. G. Frege, "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100 (1892), 25–50. Vgl. dazu auch: Karl Aschenbrenner, "Implications of Frege's Philosophy of Language for Literature", *British Journal of Aesthetics*, 8 (1968), 319–334.



6 Alle folgenden Seitenzahlen aus: E. D. Hirsch, Jr., "Three Dimensions of Hermeneutics", *New Literary History*, 3 (1972), 245–261.
7 Mattenklott, *Bilderdienst*, S. 29.
8 Roy Harvey Pearce, "Robin Molineux on the Analyst's Couch: A Note on the Limits of Psychoanalytic Criticism", in: *Historicism Once More*, Princeton/N. J., 1969, S. 98.
9 Lämmert, "Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Literatur als Lehrgegenstand", S. 170.
10 Mecklenburg, *Kritisches Interpretieren*, S. 94.
11 Constance *Rourke, American Humor*, New York, 1953 (Anchor Books), S. 168.
12 Donald Pizer, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, Carbondale, 1966, S. 10.
13 W. M. Frohock, "The Failing Center: Recent Fiction and the Picaresque Tradition", *Novel*, 3 (1969), 62–69.
14 William Rossky, "*The Reivers* and *Huckleberry Finn:* Faulkner and Twain", *Huntington Library Quarterly*, 28 (1964–65), 383.
15 Frances V. Brownell, "The Role of Jim in *Huckleberry Finn*", *Boston University Studies in English*, 1 (1955), 75.
16 Lynn Altenbernd, "Huck Finn, Emancipator", *Criticism*, 1 (1959), 303.
17 Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, New York, 1957, S. 144 f.
18 Leo Marx, "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn*", *The American Scholar*, 22 (1953), zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 352.
19 James M. Cox, *Mark Twain: The Fate of Humor*, Princeton, 1966, S. 172 f.
20 William R. Manierre, "No Money For To Buy the Outfit': *Huckleberry Finn* Again", *Modern Fiction Studies*, 10 (1964–65), 343.
21 Leo Marx, *New England Quarterly*, 39 (1966), 402.
22 Lionel Trilling, "Introduction", *Adventures of Huckleberry Finn* (Rinehart Ed.), New York, 1948; zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 329.
23 Leo Levy, "Society and Conscience in *Huckleberry Finn*", *Nineteenth-Century Fiction*, 18 (1964), 384.
24 Martha Banta, "Escape and Entry in *Huckleberry Finn*", *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 80.
25 In einem bisher unveröffentlichten Vortrag "Deadpan on Huck Finn". Er ließ mich freundlicherweise das Manuskript dieses Vortrags einsehen.
26 Mark Twain, "How To Tell a Story", in: *How To Tell a Story and Other Essays*, New York, 1904 (Hillcrest Ed.), Vol. XXII, S. 7.
27 *Ibid.*, S. 7.
28 *Ibid.*, S. 10.
29 Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, New York, 1929, S. 80.
30 Leo Marx, "The Pilot and the Passenger: Landscape Conventions and the Style of *Huckleberry Finn*", *American Literature*, 28 (1956), 129–146; zit. nach *Smith*, ed., *Mark Twain*, S. 47–63. Neuerdings auch von Franz H.

Link, *Stilanalysen amerikanischer Erzählkunst*, Fm., 1970, S. 61–68.
31 *Ibid.*, S. 57.
32 Hamlin Hill, "Introduction", *Adventures of Huckleberry Finn* (Chandler Ed.), San Francisco, 1962, S. x.
33 Olin H. Moore, "Mark Twain and Don Quixote", *PMLA*, 37 (1922), 324–346.
34 Die *Walter Scott*-Episode, der Dialog mit dem Fährmann und mit Jim in Kap. 14 (Solomon-Harem-French Language) sind erst 1883 geschrieben und nachträglich in diesen Teil eingefügt worden.
35 Mark Twain, *Life on the Mississippi*, New York, 1929, S. 31.
36 Die ausführliche Beschreibung einschließlich Photokopie bei Henry N. Smith, ed., *Adventures of Huckleberry Finn* (Riverside Ed.), Boston, 1958, S. 263.
37 "Mark Twain Notebooks", 14–3:3a (nach der Signatur des Mark Twain Archivs, Berkeley).
38 Alle folgenden Zitate aus *Life on the Mississippi*, S. 317 f.
39 Cox, *Fate of Humor*, S. 178.
40 B. J. Whiting, "Guyuscutus, Royal Nonesuch and Other Hoaxes", *Southern Folklore Quarterly*, 8 (1944), 251.
41 Henry N. Smith, "Mark Twain's Images of Hannibal: From St. Petersburg to Eseldorf", *University of Texas Studies in English*, 37 (1958), 10 f.
42 *Ibid.*, 9.
43 *Ibid.*, 12.
44 Louis J. Budd, "The Southward Currents under Huck Finn's Raft", *The Mississippi Valley Historical Review*, 46 (1959), 222. Über den politischen Hintergrund dieser Einstellung vgl. auch Louis J. Budd, *Mark Twain: Social Philosopher*, Bloomington, 1962, S. 93–107 und W. Blair, *Huck*, Kap. 15: "The Feud", S. 220–239. Beide erheben den Anspruch, daß es sich bei Twains Südstaatenportrait um bewußten oder unbewußten Einfluß republikanischer Wahlpropaganda handelt, die Fälle von Gewalttätigkeit verallgemeinerte.
45 J. R. Boggan, "That Slap, Huck, Did It Hurt?" *English Language Notes*, 1 (1963–64), 212.
46 *Ibid.*
47 s. O. H. Moore, "Mark Twain and Don Quixote".
48 *Hill*, S. xvi.
49 J. M. Ridland, "Huck, Pip, and Plot", *Nineteenth-Century Fiction*, 20 (1965), 290.
50 Budd, "Southward Currents", 237.
51 *Hill*, S. viif.
52 Arvin R. Wells, "Huckleberry Finn and Holden Caulfield: The Situation of the Hero", *Ohio University Review*, 2 (1960), 35.
53 Wyatt Blassingame, "The Use of the Lie in *Huckleberry Finn* as a Technical Device", *Mark Twain Quarterly*, 9 (1953), 12.
54 W. F. Taylor, *The Economic Novel in America*, Chapel Hill, 1942, S. 121.
55 R. B. Nye and J. E. Mopurgo, *The Growth of the U.S.A.*, Harmondsworth, 1970, S. 550, 551, 578.
56 Henry Bamford Parkes, *The American Experience*, New York, 1959, S. 269 f.
57 *Nye/Mopurgo*, S. 585.
58 Zur Kritik an Korruption bot die Grant-Administration reichliches Material: "The second Grant régime gave the public more than enough. In rapid succession a series of scandals broke in Washington. A small group of stockholders in the Union Pacific railroad (including some Congressmen) organized a construction company called the Credit Mobilier, which systematically milked the railroad of huge sums. Exposed by the New York *Sun*, the 'Credit Mobilier affair' ruined a good many Republican reputations. Other exposures followed with unpalatable regularity. Congress voted itself a fifty percent salary increase, retroactive for two years, that caused so much public indignation that it was hastily repealed. Grant's Secretary of the Treasury resigned after irregularities in his department were disclosed. The new Secretary uncovered a 'Whisky Ring' of distillers who had defrauded the government of millions in taxes, and the trail of graft led to Grant's own private secretary. No sooner had the 'Whisky Ring' been exposed than the Secretary of War resigned to escape prosecution for selling posts in the Indian Service." *Nye/Mopurgo*, S. 571 f.
59 *Pizer*, S. 8.
60 *Parkes*, S. 271.
61 Alan Trachtenberg, "The Form of Freedom in *Adventures of Huckleberry Finn*", *Southern Review*, 6 (1970), 958.
62 Vgl. die Analyse von *The Machine in the Garden* im 6. Kapitel: "*American Studies:* Kulturelle Bedeutung in *Huck Finn*".



3. Impressionismus: Erlebniswerte in 'Huck Finn'

1 Kenneth Lynn, "*Huckleberry Finn* and the Concord Public Library (1885)", *Lynn*, S. 171.
2 A. L. Vogelback, "*The Prince and the Pauper:* A Study in Critical Standards", *American Literature*, 14 (1942), 48–54.
3 Anon., *The Critic*, 5 (Nov. 29, 1884), 257.
4 Zunächst anonym veröffentlicht in *Life*, 5 (Feb. 26, 1885), 19; zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 275.
5 *The Boston Transcript* (March 17, 1885); zit. nach *Lynn*, S. 171.
6 Siehe auch die Reaktion des *Springfield Republican*, *Ibid.*
7 William Charvat, *The Origins of American Critical Thought, 1810–1835*, Philadelphia, 1936; zit. nach William Van O'Connor, *An Age of Criticism*, 1966 (Gateway Ed.), S. 9.
8 Anon., "Roundabout Readings. On Nephews – and *Huckleberry Finn*", *Punch* (Jan. 4, 1896), 5.
9 Andrew Lang, "The Art of Mark Twain", *Illustrated News of the World* (London), 98 (Feb. 14, 1891), 222; zit. nach *Bradley/Beatty/Long*, S. 280.
10 Roger Asselineau, *The Literary Reputation of Mark Twain from 1910 to 1950*, Paris, 1954, S. 19.
11 Brander Matthews, *Aspects of Fiction*, 1896, S. 55 f.; W. D. Howells, "Mark Twain: An Inquiry", *North American Review*, 172 (1901), 306–321; W. L. Phelps, "Mark Twain", *North American Review*, 185 (1907), 540–548.
12 Albert B. Paine, *Mark Twain: A Biography*, New York, 1912, 4 vols; S. 1328.
13 *Paine*, S. 798; *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 282 f.
14 *Asselineau*, S. 28.
15 Van Wyck Brooks, *The Ordeal of Mark Twain*, New York, 1920.
16 Walter Sutton, *Modern American Criticism*, Englewood Cliffs, N. J., 1963, S. 15.
17 *Brooks*, S. 35 f.; *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 290 f.

18 O. Moore, "Mark Twain and Don Quixote", *PMLA*, 37 (1922), 324–346.
19 Katherine Buxbaum, "Mark Twain and American Dialect", *American Speech*, 2 (1927), 233.
20 *Moore*, 325.
21 s. vor allem R. Weimann, "Tradition und Krise viktorianischer Literaturkritik", *'New Criticism' und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*, Halle, 1962, S. 17–28.
22 *Ibid.*, S. 145.
23 Roger Fowler and Peter Mercer, "Criticism and the Language of Literature: Some Traditions and Trends in Great Britain", *Style*, 3 (1969), 48.
24 W. K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley, "The Affective Fallacy", in: Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington, 1967, S. 32.
25 Thomas Munro, "The Morphology of Art as a Branch of Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 12 (1954); zit. nach Monroe C. Beardsley and Herbert M. Schueller, eds., *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, Belmont/Cal., 1967, S. 46 f. Ähnlich argumentiert Northrop Frye in seinem Aufsatz "On Value Judgments", in: *Criticism*, ed. L. S. Dembo, Madison, 1968, S. 37–44.
26 Fowler/Mercer, *Style*, 48.
27 Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text*, S. 135.
28 *Ibid.*, S. 137.
29 Wimsatt/Beardsley, "Affective Fallacy", S. 21.
30 Eugene Goodheart, "On Judicial Criticism: A Confrontation between Modern and Victorian Views", *Centennial Review*, 12 (1968), 377.
31 *Ibid.*, 389.
32 *Wimsatt/Beardsley*, 34.
33 Frye, "Value Judgments", S. 39.
34 Zit. nach O'Connor, *Criticism*, S. 24.
35 Weimann, *'New Criticism'*, S. 21.
36 *Ibid.*, S. 22.
37 *Ibid.*, S. 24; S. 25.

## 4. Realismus: Realistische Werte in 'Huck Finn'

1 W. D. Howells, "Mark Twain, an Inquiry", *North American Review*, 172 (1901), 306–321.
2 T. S. Perry, "Mark Twain", *Century*, 30 (1885), 171–172.
3 John Macy, *The Spirit of American Literature*, Garden City, 1913, S. 14.
4 DeLancey Ferguson, "Huck Finn Aborning", *Colophon, n.s.*, 3 (1938), 171–180. Diese philologische Kleinarbeit wurde später in einen etwas weiteren Interpretationszusammenhang gestellt, der stark den Einfluß de Votos zeigt: DeLancey Ferguson, *Mark Twain: Man and Legend*, New York, 1943.
5 Oscar J. Campbell, "On Mark Twain. The Mark Twain Commemoration", *Columbia University Quarterly*, 27 (1935), 358–369.
6 *Ibid.*, 359 f.; 369.
7 *Ibid.*, 360.
8 Bernard de Voto, *Mark Twain's America*, Boston, 1932.
9 Kenneth R. Andrews, *Nook Farm: Mark Twain's Hartford Circle*, Cambridge, 1950; Edward Schwartz, *"Huckleberry Finn:* The Inward Thoughts of a Generation", *Mark Twain Quarterly*, 9 (1952), 11–16, 23; Carol Remes, "The Heart of Huckleberry Finn", *Masses and Mainstream*, 8 (1955), 8–16; Rosemarie Klaus, "Mark Twain und die Negerfrage – *Huckleberry Finn*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 5 (1957), 166–181.



10 *De Voto*, S. 313.
11 V. S. Pritchett, "*Huckleberry Finn* and the Cruelty of American Humor", *New Statesman and Nation*, 22 (Aug. 8, 1941), 113; James T. Farrell, "Twain's *Huckleberry Finn* and the Era He Lived In", *New York Times Book Review* (Dec. 12, 1943), 6, 37; incl. in: *The League of Frightened Philistines, and Other Papers*, New York, 1945, S. 25–30.
12 Everett Carter, "The Meaning of, and in, Realism", *Antioch Review*, 12 (1952), 78–94.
13 Zur Realismusdiskussion *Hucks* tragen nach 1950 noch Louis J. Budd und Donald Pizer bei, allerdings aufgrund anderer umfassenderer Intentionen beiläufig: Louis J. Budd, "The Southward Currents under Huck Finn's Raft", *Mississippi Valley Historical Review*, 46 (1959), 222–237; Donald Pizer, *Realism and Naturalism in 19th Century American Literature*, Carbondale, 1966, S. 3–10.
14 Völlig siegt er bei Rudolf Sühnel, *"Huckleberry Finn", Anglo-Americana*, 61 (1955), 150–156, wo *Huck* zum "historischen Sittengemälde" und schließlich zur zeitlosen Sittenkomödie erklärt wird.
15 *Pizer*, S. 4.
16 *Ibid.*, S. 10.
17 Ralph Ellison, *Shadow and Act*, New York, 1964; zit. nach *Simpson*, S. 113.
18 Victor Lange, "Realismus", *Literatur* 2/2 (Fischer-Lexikon), hg. Walther Killy und Wolf-Hartmut Friedrich, Fm., 1965, S. 463.
19 *Lange*, S. 462.
20 Jürgen Peper, *Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten*, Leiden, 1966, S. 295.
21 Vgl. seine präzise Entfaltung bei Peper, *Bewußtseinslagen*.
22 Kosik, *Dialektik des Konkreten*, S. 115.
23 R. P. Falk, "The Literary Criticism of the Genteel Decades: 1870–1900", in: *The Development of American Literary Criticism*, ed. by F. Stovall, Chapel Hill, N. C., 1955, S. 155.
24 s. Falks Analyse.
25 Karl-Heinz Wirzberger, "The Simple, the Natural, and the Honest. William Dean Howells als Kritiker und die Durchsetzung des Realismus in der amerikanischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 9 (1961), 33 f.
26 *Falk*, S. 141.
27 *Ibid.*, S. 124.
28 *Wirzberger*, 37.
29 *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 324.
30 Robert Weimann, "Erzählerstandpunkt und *point of view*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 10 (1962), 380.
31 Karl Korsch, *Marxismus und Philosophie*, Fm., 1966, S. 128.
32 Friedrich Tomberg, *Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien*, Berlin, 1969, S. 43 f.
33 Werner Mittenzwei, "Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács Debatte", *Das Argument*, 10 (1968), 12.
34 Helga Herting u. a., "Geschichte des deutschen Beitrags zur Theorie des

sozialistischen Realismus im Bereich der Literatur", *Weimarer Beiträge*, 13 (1967), 580 f.
35 *Mittenzwei*, 16.
36 *Ibid.*, 20.
37 *Pizer*, S. 6.

5. Kontextualismus: "Literarische" Werte in 'Huck Finn'

1 Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, Vol. III, New York, 1958 (C 1930); F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, Oxford, 1968 (1941); Constance Rourke, *American Humor*, New York, 1953 (C 1931).
2 Van Wyck Brooks, *The Times of Melville and Whitman*, New York, 1947; Dixon Wecter, "Mark Twain", *Literary History of the United States*, ed. by R. E. Spiller et al., New York, 1953; Alexander Cowie, *The Rise of the American Novel*, New York, 1948.
3 *Cowie*, S. 616.
4 Roger Asselineau, *The Literary Reputation of Mark Twain from 1910 to 1950*, Paris, 1954, S. 54; S. 64; S. 62 f.
5 René Wellek/Austin Warren, *Theory of Literature*, London (Penguin Book Edition), 1963 (C 1949), S. 8.
6 Edward Wagenknecht, *Mark Twain. The Man and his Work*, S. 61.
7 Leo Marx, "*Mr. Eliot*, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn*"; zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 351.
8 T. S. Eliot, *Four Quartets*, New York, 1943, S. 21.
9 Marx, *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 359.
10 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York, 1954 (C 1927), Kap. 8: "Pattern and Rhythm", S. 165 f.
11 *Ibid.*, S. 168.
12 Ein ironisches Beispiel für die Beliebigkeit des Verfahrens bietet die *Huck Finn*-Kritik selbst. In seinem Aufsatz "Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn", *Sewanee Review*, 62 (1954), 389–405 benutzt James M. Cox das *rhythm*-Prinzip zur Interpretation *Tom Sawyers* und weist dort genau dieselbe rhythmische Struktur nach, die Baldanza als spezifisch literarischen Wert *Hucks* ansieht.
13 Eric Solomon, "*Huck Finn* Once More", *College English*, 22 (1960); zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 421.
14 Harry Levin, *Contexts of Criticism*, New York, 1963 (C 1957), S. 193 f.
15 DeLancey Ferguson, "Huck Finn Aborning", *Colophon*, 3 (1938), 173.
16 *Ibid.*, 176.
17 Siehe vor allem Walter Blair, *Mark Twain and Huck Finn*, Berkeley, 1960 und "When Was *Huckleberry Finn* Written?" *American Literature*, 30 (1958), 1–25.
18 Gleiches gilt für Robert J. Lowenherz, "The Beginning of *Huckleberry Finn*", *American Speech*, 38 (1963), 196–201 und Sydney J. Krause, "Huck's First Moral Crisis", *Mississippi Quarterly*, 18 (1965), 69–73.
19 Carson Gibb, "The Best Authorities", *College English*, 22 (1960); zit. nach *Lettis/McDonnell/Morris*, S. 430.
20 Robert B. Bailey, "Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*, Chapters 1 and 2", *The Explicator*, 26 (1967), item 2.



21 Pascal Covici, *Mark Twain's Humor: The Image of a World*, Dallas, 1962, S. 164 f.
22 Charles Clerc, "Sunrise on the River: 'The Whole World' of *Huckleberry Finn*", *Modern Fiction Studies*, 14 (1968), 67–78.
23 Weitere Beispiele ließen sich anfügen aus John C. Gerber, "The Relation between Point of View and Style in the Works of Mark Twain", in: *Style in Prose Fiction: English Institute Essays, 1958*, ed. by Harold C. Martin, New York, 1959, S. 142–171.
24 Mit ähnlicher Argumentation rechtfertigen die Phelps-Episode Leo B. Levy, "Society and Conscience in *Huckleberry Finn*", *Nineteenth-Century Fiction*, 18 (1964), 383–391 und A. E. Dyson, "Huckleberry Finn and the Whole Truth", *Critical Quarterly*, 3 (1961), 29–40.
25 R. Ornstein, *ibid.*, 701.
26 *Asselineau*, S. 62 f.
27 Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, S. 151.
28 *Wellek/Warren*, S. 8.
29 Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk*, 9. Aufl., Bern, München, 1963 (C 1948), S. 24.
30 *Wellek/Warren*, S. 139.
31 "In what follows I take 'poem' as representative of everything else in literature, because it is a short word." *Frye*, 64 f.
32 G. N. Orsini, "The Organic Concepts in Aesthetics", *Comparative Literature*, 21 (1969), 7.
33 Typisch dafür: Hermann Meyer, "Über den Begriff 'Struktur' in der Dichtung", *Neue Deutsche Hefte*, 91–93/1963.
34 Franz H. Link, *Die Erzählkunst Nathaniel Hawthornes*, Heidelberg, 1962, S. 13.
35 *H. Meyer*, 12.
36 Krieger, *New Apologists for Poetry*, S. 114.
37 *Ibid.*, S. 131.
38 *Ibid.*, S. 142.
39 William Righter, *Logic and Criticism*, London, 1963, S. 108.
40 Herbert Grabes, "*Close Reading* und 'The Meaning of Meaning'", *Anglia*, 86 (1968), 328.
41 D. C. Phillips, "Organicism in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", *Journal of the History of Ideas*, 31 (1970), 430.
42 *Grabes*, 334 f.
43 Sutton, *Modern American Criticism*, S. 10 f.
44 Fowler/Mercer, *Style*, 50.
45 *Orsini*, 3.
46 Roman Ingarden, "Werte, Normen und Strukturen nach René Wellek", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 42 (1968), 48.
47 Krieger, *ibid.*, S. 114.
48 Graham Hough, *An Essay on Criticism*, New York, 1966, S. 159.
49 Anscheinend hat Krieger die Kategorie Kontextualismus in der Literaturwissenschaft etabliert, zuerst in *The New Apologists for Poetry*: "So far as I know, I was the first to apply the term 'contextualist' in a systematic way to the position underlying much of the New Criticism." Krieger, *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, 1967, S. 153. Nachdem *The New Apologists for Poetry* erschienen war, entspann sich eine "Kontextualis-

mus-Debatte" im *Journal of Aesthetics and Arts Criticism:*
Walter Sutton, "The Contextualist Dilemma–or Fallacy?" *JAAC*, 17 (1958), 219–229; Eliseo Vivas, "Contextualism Reconsidered", *JAAC*, 18 (1959), 222–240; Walter Sutton, "Contextualist Theory and Criticism as a Social Act", *JAAC*, 19 (1960), 317–25; Murray Krieger, "Contextualism Was Ambitious", *JAAC*, 21 (1962), 81–88.

50 *Link*, S. 13.
51 Smith, "Introduction", *Adventures of Huckleberry Finn*, S. v.
52 Krieger, *Apologists*, S. 129.
53 William K. Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York, 1957, S. 625.
54 Weimann, *'New Criticism'*, S. 202, 117, 202.
55 Richard M. Kain, "The Limits of Literary Interpretation", *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 17 (1958–59), 214.
56 Meyer Schapiro, "Style", in: *The Problem of Style*, ed. by J. V. Cunningham, Greenwich, Conn., 1966, S. 25 f.
57 *Ibid.*, S. 27.
58 *Weimann*, S. 100.
59 Jürgen Peper, "Im Namen der Wirklichkeit. Robert Weimanns marxistischer Beitrag zum Selbstverständnis 'bürgerlicher Literaturwissenschaft'", *DVis*, 42 (1968), 578 f.
60 *Leibfried*, S. 199.
61 Bernard C. Heyl, "The Critic's Reasons", *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 16 (1957); zit. nach Monroe C. Beardsley und Herbert M. Schueller, *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, Belmont/Cal., 1967, S. 237.
62 Wolfgang Kayser, "Der Stilbegriff der Literaturwissenschaft", *Die Vortragsreise*, Bern, 1958, S. 80.
63 Albert Borgmann, "Sprache als System und Ereignis", *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 21 (1967), 586.

## 6. 'American Studies': Kulturelle Werte in 'Huck Finn'

1 Leo Marx, "Mr. Eliot, Mr. Trilling, and *Huckleberry Finn*", *American Scholar*, 22 (1953), 423–440.
2 Die *College English*-Diskussion begann im Jahrgang 17 (1955–56) mit zwei Beiträgen: Lauriat Lane, Jr., "Why *Huckleberry Finn* Is a Great World Novel", 1–5 und William Van O'Connor, "Why *Huckleberry Finn* Is Not the Great American Novel", 6–10. Ihre Fortsetzung fand sie im Jahrgang 18 (1956–57): Gilbert Rubenstein, "The Moral Structure of *Huckleberry Finn*", 72–76; Charles Kaplan, "Holden and Huck: The Odysseys of Youth", 76–80; Walter Blair, "Why Huck and Jim Went Downstream", 106–107; William Van O'Connor, Lauriat Lane, Jr., "Letters to the Editor", 108–109; Editor, "Gentlemen", 109.
3 Green, *Re-Appraisals*, S. 10 f.
4 *Ibid.*, S. 129.
5 Auf die Smithsche Sinnkonstruktion stützt sich in anderem Zusammenhang Tony Tanner, *The Reign of Wonder*, New York, 1965, z. B. S. 165 u. a.; eine ähnliche These vertritt auch Sherwood Cummings, "What's in *Huckleberry Finn?*" *English Journal*, 50 (1961), 1–8.



6 Philip S. Foner, *Mark Twain: Social Critic*, New York, 1958, S. 204–210. Sehr einfach macht es sich auch Gilbert M. Rubenstein, "The Moral Structure of *Huckleberry Finn*", *College English*, 18 (1956), 72–76.
7 *Foner*, S. 205.
8 Mordecai Marcus, "What is an Initiation Story?" *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 19 (1960), 222.
9 Ähnliche Theorien vertreten Jay Martin, *Harvests of Change: American Literature 1865–1914*, Englewood Cliffs, N. J., 1967 und John Lydenberg, "American Novelists in Search for a Lost World", *Revue des Langues Vivantes*, 27 (1961), 306–321. Primär als Zivilisationskritik erscheint *Huck* auch bei Chadwick Hansen, "The Character of Jim and the Ending of *Huckleberry Finn*", *Massachusetts Review*, 5 (1963–64), 45–66.
10 Außer Kaplans Aufsatz Edgar Branch, "Mark Twain and J. D. Salinger: A Study in Literary Continuity", *American Quarterly*, 9 (1957), 144–158; Arthur Heisermann und James E. Miller, Jr., "J. D. Salinger: Some Crazy Cliff", *Western Humanities Review*, 10 (1955–56), 129–137; Levi A. Olan, "The Voice of the Lonesome. Alienation from Huck Finn to Holden Caulfield", *Southwest Review*, 48 (1963), 143–150; Arvin R. Wells, "Huck Finn and Holden Caulfield: The Situation of the Hero", *Ohio University Review*, 2 (1960), 31–42. Branch: "Each book is a devastating criticism of American society and voices a morality of love and humanity." (153). Olan sieht Huck und Holden als existentialistische Helden.
11 Neben der häufigen Analogie zu *Catcher in the Rye* wird *Huck* auch gelegentlich mit anderen "typisch amerikanischen" Romanen verglichen, wobei man zu ganz genau denselben Ergebnissen kommt. William Rossky, "*The Reivers* and *Huckleberry Finn:* Faulkner and Twain", *Huntington Library Quarterly*, 28 (1965), 373–387 sieht in beiden Romanen "a concomitant revolt against non-life – against the puritanical, the conforming, the aridly intellectual, the institutionalized, and the respectable." (387) Richard J. Callan, "The Burden of Innocence in Melville and Twain", *Renascence*, 17 (1965), 191–194 findet: "Both Melville and Twain show (as had Hawthorne before them) that civilization has no place for the incorrupt." (192). Vgl. dazu auch Glanco Cambon, "What Maisie and Huck Knew", *Studi Americani*, 6 (1960), 203–220.
12 Donald Pizer, "Synthetic Criticism and Frank Norris's *The Octopus*", *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, Carbondale, 1966, S. 134.
13 Nicolaus C. Mills, "The Machine in the Anglo-American Garden", *The Centenniel Review*, 14 (1970), 204.
14 In: Fiedler, *An End to Innocence*, Boston, 1952.
15 Leslie A. Fiedler, *No! in Thunder. Essays on Myth and Literature*, Boston, 1960, S. 1, 4 f.
16 Ursula Brumm, "Der neue Symbolismus in Amerika", *Neue Deutsche Hefte*, 5 (1958), Heft 47, 248.
17 Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, New York, 1957, S. 1.
18 *Ibid.*, S. 148.
19 Richard Poirier, *A World Elsewhere*, New York, 1966, S. 4.
20 *Ibid.*, S. x.
21 Auf eine ursprünglich zum Manuskript gehörende längere Analyse dieser Interpretation mußte hier leider verzichtet werden.
22 A. N. Kaul, *The American Vision*, New Haven, 1963, S. 285. Ein neueres

Beispiel für diesen Ansatz ist auch Harold Kaplan, *Democratic Humanism and American Literature,* Chicago, 1972 mit dem obligatorischen Kanon. Zu *Huck Finn,* siehe S. 225–252.

23 Daniel Hoffmann, *Form and Fable in American Fiction,* New York, 1965 (C 1961).
24 *Pizer,* S. 134.
25 *Green,* S. 10, S. 30.
26 *Book Week* (Nov 6, 1966), 19.
27 Henry Wasser, "Principled Opportunism and American Studies", in: *American Studies in Transition,* ed. by Marshall W. Fishwick, Philadelphia, 1964, S. 166.
28 Lionel Trilling, "Reality in America", in: *The Liberal Imagination,* New York, 1953 (Anchor Books), S. 2.
29 F. O. Matthiessen, *American Renaissance,* London, New York, 1968 (C 1941), S. vii.
30 *Wasser,* S. 166.
31 Henry Nash Smith, "Can 'American Studies' Develop a Method?" *American Quarterly,* 9 (1957), 202.
32 Hyatt H. Waggoner, "The Current Revolt Against the New Criticism", *Criticism,* 1 (1959), 211–225 nennt folgerichtig *American Studies* als ein Beispiel des "critical syncretism" (220), dessen bewußte Methodensynthese dem *New Criticism* als Alternative gegenübergestellt wird. Ebs. Walter Sutton, *Modern American Criticism,* S. 271.
33 Leo Marx, "American Studies – A Defense of an Unscientific Method", *New Literary History,* 1 (1969), 82.
34 Richard E. Sykes, "The Culture Concept as Keystone", in: Fishwick, *American Studies in Transition,* S. 142.
35 Marx, "American Studies", 83.
36 Marx, *Machine in the Garden,* S. 265.
37 *Ibid.,* S. 16, S. 25.
38 *Pizer,* S. 141 f.
39 Marx, *Machine,* S. 229.
40 Bernard Bowron, Leo Marx, and Arnold Rose, "Literature and Covert Culture", in: *Studies in American Culture,* ed. by J. Kwiat and Mary Turpie, Minneapolis, 1960, S. 94.
41 Smith, "Introduction", S. xii.
42 *Ibid.,* S. xiii.
43 John A. Kouwenhoven, "American Studies: Words or Things?" in: Fishwick, ed., *American Studies,* S. 27.
44 Marx, "American Studies", 88 f.
45 Bowron, Marx, Rose, "Covert Culture", S. 88.
46 Marx, *ibid.,* 81.
47 Bowron, Marx, Rose, *ibid.,* S. 87.
48 Dialektisch meint hier dualistisch. Die zentralen Konflikte, um die es geht, bleiben sich unvermittelt starr gegenüber gestellt.
49 Marx, *Machine,* S. 342.
50 Murray Krieger, "Critical Historicism: The Poetic Context and the Existential Context", *Orbis Litterarum,* 11 (1966), 55.
51 *Ibid.,* 51.
52 *Ibid.*
53 Marx, "American Studies", 79.



54 *Spengemann,* S. 64.
55 *Green,* S. 6.
56 Callan, *ibid.,* 192. Siehe auch Harold P. Simonson, "*Huckleberry Finn* as Tragedy", *Yale Review,* 59 (1970), 532–548: "But Huck – much closer to Melville than to Whitman – is neither simple nor free, and his innocence has a dark side not unlike that of the river." (542) "His is a tragic stance requiring that he compromise himself to what Henry Adams called the 'perplexing, warring, irreconcilable problems, irreducible opposites.'" (547)
57 *Green,* S. 5.
58 Chase, *The American Novel and Its Tradition,* S. 11.
59 *Book Week* (Nov 6, 1966), 19.
60 Sutton, *Modern American Criticism,* S. 75.
61 Krieger, *ibid.,* 50 f.
62 *Green,* S. 10 f.

# Personenregister


Adams, H., 269n
Adams, R. P., 166–167
Adler, A., 13
Altenbernd, L., 179, 250, 259n
Andrews, K. R., 112, 262n
Apel, K.-O., 257n
Arnold, M., 106
Aschenbrenner, K., 259n
Asselineau, R., 1, 90, 142, 148, 182, 261n, 264n, 265n

Bailey, R. B., 264n
Baldanza, F., 153–156, 162, 165, 166, 168, 169, 192, 212
Banta, M., 259n
Barnes, D., 176
Beardsley, M. C., 105, 109, 262n
Beatty, R. C., 255n
Beethoven, L. v. 196
Behrmann, A., 256n
Benardete, J. J., 176–177, 250
Benjamin, W., 10, 21
Besant, W., 88, 99–100, 104
Bewley, M., 236
Blackmur, R. P., 187, 195
Blair, W., 31, 40, 47, 55, 62, 68, 72, 122, 170–172, 173, 200, 255n, 256n, 260n, 264n, 266n
Blassingame, W., 260n
Böhler, D., 257n
Boggan, J. R., 68, 260n
Boorstin, D., 237
Borgmann, A., 11, 256n, 257n, 266n
Bowron, B., 249, 268n
Bradley, S., 255n
Branch, E., 149–153, 156, 165, 168, 169, 192, 267n
Brecht, B., 137
Bridges, R., 88, 89
Bridgman, R., 173–175
Brooks, C., 185, 187, 188, 195, 248, 266n
Brooks, V. W., 91, 92, 93, 111, 112, 118, 119, 141, 142, 169, 237, 261n, 264n
Brown, S., 179
Brownell, F. V., 259n
Brumm, U., 267n
Budd, L. J., 260n, 263n
Buxbaum, K., 91, 262n

Callan, R. J., 252, 267n, 269n
Cambon, G., 267n
Campbell, O. J., 111, 262n
Camus, A., 234
Carlyle, T., 65, 170
Carnegie, A., 80, 81
Carter, E., 113, 126–130, 131, 132, 136, 199, 263n
Cassirer, E., 248
Chaplin, C., 123
Charvat, W., 261n
Chase, R., 35, 235, 236, 237, 250, 253, 259n, 267n, 269n
Clerc, C., 173–175, 265n
Coleridge, S. T., 188
Collins, W., 43
Comte, A., 133
Covici, Jr., P., 173, 178, 265n
Cowie, A., 141, 264n
Cox, J. M., 153, 166, 167, 179–180 212–218, 219, 223, 224, 259n, 260n, 264n
Cummings, S., 266n

Dante, A., 160
De Voto, B., 33, 62, 110, 111, 112, 117–122, 123, 124, 125, 130, 132, 135, 136, 138, 141, 142, 169, 262n, 263n
De Quille, D., 47
De Torres, L., 33
Dickens, C., 43, 170
Doyno, V. A., 165, 192
Dyson, A. E., 265n

Eaton, T., 28, 258n
Eliot, T. S., 35, 142, 143–149, 156, 166, 177, 184, 196, 199, 202, 203, 204, 205, 207, 220, 224, 235, 264n
Ellison, R., 263n
Empson, W., 76, 187
Engels, F., 20, 257n
Erskine, J., 88, 98, 101

Falk, R. P., 263n
Farrell, J. T., 112, 122, 124–125, 130, 131, 132, 136, 138, 263n
Faulkner, W., 267n
Ferguson, De L., 111, 169–170, 171, 262n, 264n
Fiedler, L. A., 228–235, 236, 245, 267n
Flaubert, G., 126, 133
Fluck, W., 255n
Foner, P. S., 212, 267n
Forster, E. M., 153, 154, 264n
Fowler, R., 94, 262n, 265n
France, A., 104
Frantz, Jr., R. W., 158, 169, 192
Frege, G., 259n
Freud, S., 13
Frey, G., 257n
Frick, H. C., 80
Friedrich, H., 191
Frohock, W. M., 259n
Frye, N., 95, 183–185, 262n, 265n

Gadamer, H.-G., 18, 257n
Gargano, J. W., 162, 192
Gates, L. E., 107
Gerber, J. C., 265n
Gerber, H. E., 165
Gibb, C., 172, 264n
Goodheart, E., 262n
Gould, J., 80
Grabes, H., 265n
Grant, U., 110, 111, 116
Green, M., 31, 36, 68, 75, 76, 201, 253, 254, 266n, 268n, 269n
Guerin, W., 257n
Gullason, T. A., 162
Habermas, J., 18, 19, 257n
Halfmann, U., 256n, 258n
Hansen, C., 31, 46, 267n
Hansen, O., 255n
Hart, J. E., 175–176, 250
Hauff, J., 257n
Hawthorne, N., 225, 226, 241, 242, 252, 253, 267n
Heller, A., 257n
Hemingway, E., 133, 234
Hermand, J., 255n, 257n, 265n
Herting, H., 263n
Hewitt, A., 80
Heyl, B. C., 266n
Hill, H., 75, 255n, 260n
Hirsch, Jr., E. D., 28, 258n, 259n
Höllerer, W., 10, 12, 256n, 257n
Hoffmann, D., 159, 192, 236, 268n
Hooper, J. J., 62
Hough, G., 265n
Howells, W. D., 88, 90, 101, 102, 104, 110, 111, 118, 121, 134, 261n, 262n
Hüppauf, B., 257n
Huneker, J. G., 104
Hyman, S. E., 12, 256n

Ingarden, R., 189, 265n

James, H., 110, 118
Joyce, J., 196
Jung, C., 13

Kafka, F., 157
Kain, R. M., 266n
Kaplan, C., 222–223, 224, 266n, 267n
Kaplan, H., 268n
Kaplan, J., 85
Kaul, A. N., 236, 250, 267n
Kayser, W., 23, 185, 196, 265n, 266n
Kazin, A., 236
Kendall, Jr., L. H., 161, 164
Kessel, B. B., 256n
Klaus, R., 112, 113, 130–132, 138, 263n
Knight, G. W., 194
Köhn, L., 257n
Korsch, K., 263n
Kosik, K., 28, 257n, 258n, 263n
Kouwenhoven, J. A., 268n
Krause, S. J., 163–164, 264n

Krieger, M., 185, 190, 249, 256n, 265n, 266n, 268n, 269n
Kuklick, B., 258n

Labor, E. G., 257n
Lämmert, E., 256n, 259n
Lane, Jr., L., 266n
Lang, A., 88, 89, 94, 100–101, 261n
Lange, V., 263n
Lawrence, D. H., 237
Leavis, F. R., 236
Leibfried, E., 2, 12, 255n., 257n, 258n, 262n, 266n
Lettis, R., 255n
Levin, H., 157, 237, 252, 264n
Levy, L. B., 259n, 265n
Lewin, K., 13
Lewis, R. W. B., 237, 240
Link, F. H., 185, 260n, 265n, 266n
Long, E. H., 255n
Longstreet, A. B., 62
Lowenherz, R. J., 264n
Lukács, G., 137, 138
Lydenberg, J., 267n
Lynn, K., 88, 255n, 261n

McCormick, C., 80
McDonnell, R. F., 255n
Macy, J., 110, 111, 116–117, 119, 121, 123, 262n
Mandelkow, K. R., 255n
Manierre, W. R., 36, 163, 164–165, 192, 259n
Marcus, M., 267n
Marks, B. A., 255n
Martin, J., 267n
Martin, W., 258n
Marx, L., 35, 36, 42, 86, 146, 169, 173–175, 199, 200, 201, 202–207, 208, 209, 210, 211, 212, 224–228, 235, 236, 237, 238, 240–244, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 259n, 264n, 266n, 268n
Mattenklott, G., 258n, 259n
Matthews, B., 88, 90, 94, 95, 102, 261n
Matthiessen, F. O., 141, 200, 237, 238, 264n, 268n
Mecklenburg, N., 256n, 257n, 258n, 259n
Melville, H., 112, 118, 141, 214, 252, 253, 267n, 269n
Mercer, P., 94, 262n, 265n
Meyer, H., 185, 265n
Miller, P., 237
Mills, N. C., 228, 267n
Mittenzwei, W., 137, 263n, 264n
Moore, O. H., 47, 91, 92, 260n, 262n
Mopurgo, J. E., 260n, 261n
Morgan, L., 257n
Morris, W. E., 255n
Moses, W. R., 160
Müller-Solger, H., 257n
Mumford, L., 237
Munro, T., 95, 262n
Myrdal, G., 15, 257n, 258n

Norris, F., 226, 243, 267n
Nye, R. B., 260n, 261n

Ogden, C. K., 188
Ohmann, R., 258n
Olan, L. A., 267n
Orsini, G. N., 265n
Ornstein, R., 177, 181, 250, 265n
Osgood, C. E., 13
Ostendorf, B. 258n

Paine, A. B., 88, 91, 94, 95, 101, 102–103, 261n
Palmer, R., 24, 257n, 258n
Parkes, H. B., 260n., 261n
Parrington, V. L., 141, 200, 237, 238, 264n
Pater, W., 104
Pearce, R. H., 259n
Peper, J., 196, 263n, 266n
Perry, T. S., 110, 111, 113–116, 119, 121, 123, 135, 138, 262n
Phelps, W. L., 88, 90, 98, 101, 102, 261n
Phillips, D. C., 265n
Pizer, D., 129, 243, 259n, 261n, 263n, 264n, 267n, 268n
Poe, E. A., 231
Poirier, R., 235–236, 237, 245, 250, 253, 267n
Power, W., 162
Praz, M., 28, 258n
Pritchett, V. S., 112, 122–124, 125, 130, 136, 263n
Proust, M., 153, 154, 155



Quarles, J. A., 70

Ransom, J. C., 187
Reade, C., 43
Regan, R., 218–222, 244, 250
Reich, W., 13
Rembrandt, 196
Remes, C., 112, 113, 130–132, 138, 263n
Richards, I. A., 186, 187, 188, 189, 190, 194
Richardson, S. 230
Richter, D., 255n
Ricklefs, U., 257n
Ridland, J. M., 260n
Righter, W., 265n
Riley, J. W., 39
Robinson, E. A., 160
Rockefeller, J. D., 80, 81
Roetteken, H., 105
Rogers, F. R., 31, 46, 161, 169, 192
Rose, A., 249, 268n
Rossky, W., 259n, 267n
Rourke, C., 32, 141, 237, 259n, 264n
Rubenstein, G., 266n, 267n
Rubin, L. D., 31, 73

Salinger, J. D., 222, 267n
Salomon, R. B., 31
Sartre, J. P., 234
Schapiro, M., 195, 266n
Schwan, W., 10, 256n
Schwartz, E., 112, 262n
Scott, W., 12, 256n
Seiffert, H., 257n
Shakespeare, W., 194, 195, 196
Sidnell, M. J., 180–181
Simonson, H. P., 269n
Simpson, C. M., 255n
Skreb, Z., 258n
Smith, H. N., 2, 4, 32, 39, 54, 63, 64, 65, 70, 74, 163, 191, 192, 200, 201, 207–212, 219, 224, 225, 227, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 250, 251, 255n, 256n, 260n, 266n, 268n
Solomon, E., 157, 166, 169, 264n
Spengemann, W. C., 218–222, 223, 224, 244, 250, 251, 269n
Spitzer, L., 185
Staiger, E., 185
Stallmann, R. W., 158, 192
Stanford, L., 80
Suci, G. J., 13
Sutton, W., 261n, 265n, 266, 268n, 269n
Sühnel, R., 263n
Sykes, R. E., 240, 268n

Tannenbaum, P. H., 13
Tanner, T., 36, 266n
Tate, A., 187
Tatham, C., 163
Taylor, W. F., 86, 260n
Teesing, H. P. H., 15, 257n
Thomas, D., 196
Thoreau, H. D., 223
Tolstoy, L., 106
Tomberg, F., 13, 136, 257n, 263n
Trachtenberg, A., 261n
Trilling, L., 35, 142, 143–149, 165, 166, 167, 169, 177, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 220, 224, 247, 248, 249, 259n, 268n

Vales, R. L., 159, 193
Van O'Connor, W., 199, 261n, 266n
Vanderbilt, C., 80
Vivas, E., 266n
Vogelback, A. L., 261n
Vogt, J., 257n, 258n

Wagenknecht, E., 9, 88, 94, 101, 103, 148, 256n, 264n
Waggoner, H. H., 268n
Walsh, W., 218–222, 250
Warren, A., 12, 142, 182, 183, 256n, 264n, 265n
Wasiolek, E., 162
Wasser, H., 268n
Wecter, D., 141, 264n
Weimann, R., 20, 28, 93, 190, 194, 195, 196, 258n, 262n, 263n, 266n
Wellek, R., 12, 142, 182, 183, 185, 190, 256n, 264n, 265n
Wells, A. R., 260n, 267n
West, N., 234
Whitman, W., 269n
Whiting, B. J., 62, 260n
Wiggins, R. A., 218–222, 250
Wilde, O., 104
Williams, R., 1, 27, 255n, 258n
Willingham, J. R., 257n

Wimsatt, W. K., 105, 109, 262n, 266n
Wirth, L., 15
Wirzberger, K.-H., 263n
Wise, G., 256n
Zmegac, V., 256n
Zola, E., 133

American Studies
Amerikastudien

Eine Halbjahresschrift

Herausgeber: Prof. Dr. Martin Christadler,
Prof. Dr. Eberhard Kessel,
Prof. Dr. Klaus Lubbers,
Prof. Dr. Günter Moltmann,
Dr. Berndt Ostendorf, Prof. Dr. Klaus Poenicke,
und Prof. Dr. Wolfgang Viereck.

Ab dem Jahrgang 19/1974 erscheint das ehemalige Jahrbuch für Amerikastudien als Halbjahresschrift unter dem Titel AMERIKASTUDIEN/AMERICAN STUDIES; sie erscheint weiterhin im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien und bietet Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft sowie zur Kultur-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vereinigten Staaten.

Themenhefte zu den folgenden Gebieten sind geplant:
gegenwärtige Bestrebungen in Bewertung und Theorie der verschiedenen Bereiche der Amerikastudien; die Dialektik sozialer Prozesse und ihrer historischen Deutung; die Amerikanische Revolution.

Obwohl weiterhin deutschsprachige Aufsätze veröffentlicht werden, soll der Anteil der englischsprachigen Aufsätze erweitert werden.

Jede Ausgabe enthält Aufsätze, Rezensionen, Forschungsberichte und Sammelrezensionen. In den Herbstausgaben wird zusätzlich eine Jahresbibliographie der Neuerscheinungen zu allen Gebieten der Amerikastudien aus der Bundesrepublik, der DDR, aus Österreich und der Schweiz veröffentlicht. Sonderbibliographien zu Schwerpunktthemen werden in unregelmäßigen Abständen aufgenommen.

Interessenten schicken wir auf Anforderung gern unseren ausführlichen Prospekt zu.

**J. B. Metzler · 7 Stuttgart 1 · Postfach 529**