

WINFRIED FLUCK

THEORIEN AMERIKANISCHER  
LITERATUR

— —  
1987

UNIVERSITÄTSVERLAG KONSTANZ GMBH

25/87/23137(1)



ISBN 3 87940 316 3

© Universitätsverlag Konstanz GmbH, Konstanz 1987

Gesamtherstellung:  
Universitäts-Druckerei Konstanz GmbH, Konstanz

## I

Theorien sind Erklärungsmodelle und Legitimationsversuche zugleich, Ordnungs- und Hierarchisierungsversuche von kulturellem Material, die immer da notwendig werden, wo der Status und Stellenwert eines Gegenstandsbereichs unklar oder umstritten ist. In diesem Sinne haben sie die Beschäftigung mit der amerikanischen Literatur von Anfang an begleitet, denn diese Beschäftigung bedurfte – besonders zu einer Zeit, in der die Interpretation englischsprachiger Literatur in Europa wie den USA noch ganz vom traditionellen Kanon der English-Departments bestimmt war – zunächst einmal der Rechtfertigung; einer Rechtfertigung, die ihren Ausgangspunkt wiederum nur vom Hinweis auf eine gewisse Eigenständigkeit und Besonderheit des Untersuchungsgegenstandes selbst nehmen konnte. Erklärungsmodelle, die es erlaubten, Ansichten zum Gegenstand zu ordnen und ihm damit überhaupt erst Kontur zu verleihen, waren dazu unabdinglich; nicht immer waren sie allerdings wirklich systematischer Art. Doch auch wo eine Beschäftigung mit dem Gegenstand nicht explizit von einem systematischen Begründungszusammenhang ausgeht, ist sie doch unvermeidlicherweise eingebunden in ein System theoretischer Annahmen, das die jeweilige Interpretationspraxis gewollt oder ungewollt, bewußt oder unbewußt immer schon leitet und sich daher auch aus dieser rekonstruieren läßt. Auch wenn die Beschäftigung mit der amerikanischen Literatur mit anderen Worten nicht immer explizit von einer Theorie fundiert war, so kann sie doch nicht anders, als eine solche voraussetzen.

Was daher im folgenden versucht werden soll, ist, aus einigen – zwangsläufig wenigen – paradigmatischen Studien zur amerikanischen Literatur einige jener Interpretationsvoraussetzungen her-

auszuarbeiten, die sich für die Beschäftigung mit ihr (und damit auch für die Konstitution des in Konstanz neu etablierten Faches Amerikanistik) als besonders anregend und einflußreich erwiesen haben. Daß das hier nur in äußerst geraffter Form und unter Konzentration auf einige grundlegende Ansätze geschehen kann, versteht sich von selbst. Sinnvoller als eine möglichst vollständige wissenschaftsgeschichtliche Rekonstruktion erscheint zudem der Versuch, die herausgearbeiteten Fragestellungen des Faches, wenn auch nur ansatzweise, weiterzuführen und zu neueren literartheoretischen Entwicklungen in Bezug zu setzen.

## II

Daß Erklärungs- und Legitimationsversuche in der Beschäftigung mit amerikanischer Literatur immer schon eng miteinander verbunden waren, hängt mit der besonderen kulturellen Funktion zusammen, die dieser Zuwendung zur eigenen Literatur in den USA von Anfang an zukam. Denn am Anfang jener Selbstverständigungsversuche, die schließlich zu einer Reihe von Theorien über spezifische Merkmale der amerikanischen Literatur führen sollten, stand eine große Verlegenheit der amerikanischen Gesellschaft angesichts ihrer eigenen Kultur und literarischen Produktion, die, gemessen an europäischen Standards, entweder als epigonal angesehen wurde oder, wo sich eine eigenständige nationale Tradition wenigstens ansatzweise erkennen ließ, als oft krude und formal unkontrolliert erschien. Obwohl ansonsten gewiß nicht von Minderwertigkeitskomplexen geplagt und zumeist beflügelt von Gefühlen moralischer und politischer Überlegenheit gegenüber der Alten Welt, empfand man sich auf dem Gebiet der Kultur als europäische Provinz – ein für die junge Nation vor allem auch deshalb peinliches und erschreckendes Fazit, weil im Traum eines historischen Neuanfangs, der sich von jeher mit der Idee Amerikas verband, zugleich auch das Versprechen einer neuen Zivilisation

enthalten war. Unüberhörbar ist in den wiederkehrenden Klagen über die eigene Literatur die Sorge, daß es Amerika als dem Land der Zukunft immer noch nicht gelungen sei, eine ihm adäquate Literatur hervorzubringen, mit der der europäischen Zivilisation die Überlegenheit der Neuen Welt vor Augen geführt und den Amerikanern selbst die Richtigkeit des eigenen Weges bestätigt werden könne.

Das Fehlen einer eigenständigen Literatur mußte verunsichern und irritieren, es bildete ein Defizit, das erklärungsbedürftig war. Die ersten Theorien der amerikanischen Literatur mußten demnach fast zwangsläufig Theorien von deren Mängeln und Unzulänglichkeiten sein. Der Ruf und die Suche nach der »national novel«, dem großen nationalen Epos beziehungsweise dem in Thematik und Form repräsentativen amerikanischen Roman, durchziehen das amerikanische Geistesleben des 19. Jahrhunderts. In immer neuen Anläufen versucht man zu klären, unter welchen Bedingungen denn der so schmerzlich vermißte repräsentative nationale Roman zustandekommen könnte; in immer neuen Diskussionen versucht die offizielle Kultur auf diese Weise ihren Anspruch auf angemessene literarische Repräsentation von den amerikanischen Schriftstellern einzuklagen.

Der Klage der Gesellschaft über ihre Schriftsteller aber entspricht andererseits die der Schriftsteller über ihre Gesellschaft. Auch sie zieht sich durch nahezu das gesamte 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Die Geschichtslosigkeit der historisch vergleichsweise jungen Nation und eine durch egalitäre Sozialstrukturen gegebene Gleichförmigkeit des sozialen Lebens, so beispielsweise das fast gleichlautende Klagelied amerikanischer Autoren wie Cooper, Hawthorne und Henry James, würden dem Versuch eines historischen Romans oder auch eines repräsentativen Gesellschaftsromans jeden Boden entziehen. Es ist dies ein Argument, das Lionel Trilling nach dem Zweiten Weltkrieg in seinem eigenen einflußreichen Erklärungsversuch des amerikanischen Romans wieder aufnehmen und zur Basis einer grundlegenden Unterschei-

dingung machen sollte: Die spezifische Eigenart der amerikanischen Literatur liegt für ihn nicht im sozial ausdifferenzierten Gesellschaftsroman, sondern gerade in dem – aus Trillings Sicht freilich immer noch eskapistischen – Rückgriff auf den imaginären Freiraum der ›romance‹.<sup>1</sup> Damit aber war, wenn auch in noch abwehrend-kritischer Haltung, immerhin eine eigenständige Traditionslinie identifiziert und einer Beschäftigung mit dem amerikanischen Roman in den 50er und 60er Jahren entscheidende Impulse gegeben – jedenfalls da, wo man sich nun bemühte, in den lange Zeit als Schwäche empfundenen Merkmalen gerade eine Stärke zu sehen, in der vermeintlichen Fluchtbewegung vor gesellschaftlichen Belangen gerade die Chance, das Potential des literarischen Textes als Experimentierfeld und Explorationsraum auszuschöpfen.

In Trillings These, eine spezifische Eigenart der amerikanischen Literatur liege nicht im Gesellschaftsroman, sondern im Genre der ›romance‹, wird diese jedoch immer noch als bloße Abweichung vom Ideal der ›novel of manners‹ gesehen. Man stößt hier auf ein grundlegendes Problem der Literaturgeschichte: gemeint ist die lange Zeit wie selbstverständlich geltende Tendenz, ein einziges literarisches Funktionsmodell zur unhinterfragten Norm literargeschichtlicher wie literarkritischer Darstellung und Interpretation zu machen. Denn unverkennbar ist ja in der Tat, daß beides – die Klage über die Zurückgebliebenheit der eigenen Literatur wie die über die literarische Unergiebigkeit des eigenen Landes – noch ganz selbstverständlich und darin unreflektiert von einem bestimmten Funktionsmodell von Literatur ausgeht. Das, was von der Literatur in beiden Fällen erwartet wird, ist offensichtlich eine Leistung, die ein bestimmter Typus von Literatur besonders gut zu erfüllen vermag. Wenn die amerikanischen Schriftsteller über die Unzulänglichkeit des Materials klagen, das einen genuin nationalen Roman unmöglich mache, dann sprechen sie im Grunde von der Unmöglichkeit, einen historischen Roman oder eine ›novel of manners‹ zu schreiben; und wenn im

19. Jahrhundert andererseits Klage über die Zurückgebliebenheit der amerikanischen Literatur geführt wird, dann ist damit zumeist gemeint, daß in Amerika noch die ›romance‹ dominiere, während man in Europa längst zum realistischen Gesellschaftsroman vorgestoßen sei: »Mehr als einmal stellten Betrachter fest, Amerika habe keinen Tolstoi, keinen Balzac, keinen Dickens hervorgebracht.«<sup>2</sup> Solange man aber versuchte, einem bestimmten literarischen Funktionsmodell durch bloßes Ausfüllen mit amerikanischem Material zu entsprechen, konnte man zwangsläufig immer wieder nur Epigonales produzieren – oder aber man mußte den literarischen Text durch eine an einem bestimmten Funktionsmodell orientierte Lektüre überhaupt erst in jenen Zustand der Epigonalität versetzen, den man sodann beklagte. Bis 1930, das jedenfalls erzählt man sich auch heute noch an der Yale University, konnte ein Roman wie Melvilles *Moby Dick* im Universitätskatalog daher noch unter der Rubrik ›Walfang‹ geführt werden – anscheinend überstieg es die amtlich zuständige Vorstellungskraft, welche andere Genrezuordnung hier angemessen sein könnte. Eine ähnliche Konfusion aber läßt sich lange Zeit auch im Hinblick auf viele andere jener Bücher feststellen, die auch heute noch maßgeblich zum Kanon der amerikanischen Literatur gehören: Coopers Indianergeschichten, Poes und Hawthornes ›gothic stories‹, Melvilles Seefahrtsgeschichten und Twains Kinder- und Jugendbücher entsprachen allesamt nicht den herrschenden Vorstellungen von Literatur, boten offensichtliche Probleme, welcher Genre- und Textkategorie sie eigentlich zuzurechnen wären. Die amerikanische Literatur bietet in der Tat eine Vielzahl solcher Abenteuer- und Kinderbücher, See- und Trappergeschichten, Schauerromane und Plantagenmelodramen, aus denen sich im Verlauf der kritischen Rezeption erst allmählich weitere Erzähl- und Bedeutungsebenen herausgeschält haben. John Carlos Rowe spricht in diesem Zusammenhang von »multigeneric . . . mixed and bastard forms.«<sup>3</sup> Die amerikanische Literatur wäre dann eine Literatur, die sich ihre eigenen (hybriden) Genres geschaffen hat, ja deren

Besonderheit vielleicht gerade in der Dominanz jenes hybriden, doppelkodierten Texttypus bestehen könnte, und man kann in der Tat alle folgenden Versuche, spezifische Merkmale der amerikanischen Literatur herauszuarbeiten, als den Versuch ansehen, diesen neuen Texttypus genauer zu bestimmen und dabei auch jenen Aspekten semantischer wie formaler Instabilität gerecht zu werden, die von den unbedacht übernommenen europäischen Modellen für lange Zeit verdeckt worden waren.

### III

Die Aussicht, im Rekurs auf die amerikanische Literatur ein neues literarästhetisches Modell zu etablieren, mußte besonders verlockend sein für all jene, die sich ohnehin in Distanz und Opposition zu jenem kulturellen System sahen, dessen literarische Entsprechung ›novel of manners‹ und realistischer Gesellschaftsroman in England wie Amerika waren: dem des Viktorianismus. Die ersten nennenswerten Versuche, spezifische Merkmale der amerikanischen Literatur herauszuarbeiten, entstehen daher als gleichsam anti-viktorianische Akte auf der Suche nach einer alternativen literarischen Tradition.

Das gilt insbesondere für den Engländer D. H. Lawrence, der mit seiner 1923 erschienenen Essaysammlung *Studies in Classic American Literature* nicht nur einen entscheidenden Anstoß für eine eigenständige Beschäftigung mit der amerikanischen Literatur gab, sondern zugleich einen Kanon von klassischen amerikanischen Texten schuf, der – obwohl inzwischen vielfach ergänzt und erweitert – im Grunde noch heute Bestand hat. Ausgangspunkt ist dabei ein ganz persönliches Bekenntnis. Der von Linksliberalen wie Parrington und anderen mit viel Mühe salonfähig gemachte kritische Realismus, mit dessen Herausarbeitung man nun in Amerika meinte, endlich Anschluß an die moderne Entwicklung gefunden zu haben, ist für Lawrence gerade nicht die eigentlich

interessante amerikanische Tradition.<sup>4</sup> Im Gegenteil, es ist die (bis dahin oft geschmähte) Literatur des 19. Jahrhunderts, der er eine besondere Modernität bescheinigt – eine Modernität, die jedoch erst dann hervortritt, wenn man sich diesen Texten auf eine neue Weise zuwendet. Zwar will auch Lawrence wie Parrington über literarische Texte den Zugang zu einer spezifisch zu nennenden amerikanischen Erfahrung finden, zum »meaning of America« (»Where is this new bird called the true American?« fragt er in der Einleitung). Doch diese kulturelle Bedeutung liegt für ihn im Gegensatz zum Realisten Parrington gerade nicht offen zutage, sondern ist eine tiefere Wahrheit über Amerika, die nur die Literatur, nur besonders imaginative und mutige Texte erfassen können: »Art-speech is the only truth«. Um diese tiefere Wahrheit zutage zu fördern, bedarf es allerdings einer neuartigen und literaturspezifischeren Lektüreform, als sie die liberale Geistesgeschichte anbot. An der Oberfläche sind die klassischen amerikanischen Romane des 19. Jahrhunderts auch für Lawrence in der Tat oft täuschend harmlos anmutende Genrestücke. Aber der erste Eindruck täuscht, höchstwahrscheinlich sogar den Autor selbst. Denn unter der Textoberfläche rumort es, und es ist dieser Subtext, dem das besondere Interesse von Lawrence gilt. Mit seinem berühmten Diktum »Never trust the artist, trust the tale« verweist er auf eine Textebene unterhalb der offiziellen Version, die für ihn den eigentlich amerikanischen Text darstellt. Was vorher Schwäche war, kann auf diese Weise gerade zur Stärke, zum Nachweis unerwarteter Originalität und Modernität werden; was zuvor als bloße Genrekonfusion erschien, jenes nach traditionellen Maßstäben formlos und gelegentlich verkorkst anmutende hybride Textgebilde, wird nun als Doppelkodierung neu gelesen und als solche zugleich zur eigentlichen Erklärung jener beunruhigenden Faszination, die für Lawrence vom amerikanischen Roman ausgeht. Denn dessen innere Spannung und Ereignishaftigkeit entsteht nun daraus, daß hier gleichsam zwei Texte miteinander ringen: ein Text der selbstzufriedenen offiziellen Kultur und ein eigentlich

amerikanischer Text, der seine besondere Energie aus einer eigenen psychischen Logik zu beziehen scheint.

Es ist dies die Logik eines gewaltsamen psychischen Abnabelungsprozesses von der Autorität des europäischen Über-Ichs und die damit verbundene Genese einer neuen psychischen Struktur, eines neuen Ichs, das keins mehr sein will. In immer neuer Variation, den Autoren selbst zumeist unbewußt, wiederholen die klassischen amerikanischen Romane das Drama dieses psychischen Befreiungsaktes. In diesem Vorgang aber, in der Zerstörung dessen, was er ›white psyche‹ nennt, und deren ansatzweiser Rekonstitution als ›blood knowledge‹, sieht Lawrence nicht nur die Essenz der amerikanischen Erfahrung, sondern zugleich auch die Bedeutung des geheimen Subtextes. Daß dieser Subtext mit der Textoberfläche unverbunden ist, ist dann nur die logische und notwendige formale Entsprechung einer kulturellen Grundfigur der Trennung und Ablösung. Eine Bewegung der Flucht vor Gesellschaft und Zivilisation beherrscht, wie Lawrence herausgearbeitet hat, sozusagen als Tiefenstruktur des Erzählens eine wesentliche Traditionslinie des amerikanischen Romans. Dem aber entspricht in der Textbildung selbst eine Poetik des (Auf-) Bruches und der – mehr oder minder gewaltsamen – Abspaltung.<sup>5</sup> »You must look through the surface of American art, and see the inner diabolism of the symbolic meaning. Otherwise it is all mere childishness.« Mit diesem berühmten methodologischen Hinweis von Lawrence wird gerade im fehlenden Realismus der amerikanischen Literatur, in ihrer Tendenz zur uneigentlichen, symbolischen Darstellung, die Quelle ihrer besonderen Wirkung und Bedeutung gesehen. Ihre Doppelkodierung aber ist zugleich eine Doppelzüngigkeit, mit der die amerikanischen Autoren eine tiefere Wahrheit über Amerika nicht zuletzt vor sich selbst verbergen wollen – und erst dadurch auf sie aufmerksam machen. Eine Anleitung, wie zu dieser tieferen, verborgenen Bedeutung vorzustoßen ist, eine Theorie des Zugangs zur Ebene des Subtextes, gibt es bei Lawrence allerdings nicht. Zwar erinnert sein Szenario eines

Kampfes zwischen ›white consciousness‹ und ›blood consciousness‹ in lose metaphorischer Weise an psychoanalytische Argumentationsmuster, aber innerhalb eines allergrößten Schemas von Oberfläche und Tiefenschicht, von manifester und latenter Textbedeutung, bleibt seine Interpretation methodologisch gesehen ohne jedes System und daher ganz auf die intuitive – und oft eigenwillige – Umsetzung der eigenen kulturkritischen Position verwiesen.<sup>6</sup>

In deren Verlauf allerdings stellt sich in der Lawrenceschen Argumentation bald ein aufschlußreicher Wechsel in der Metaphorik ein: Das psychoanalytisch inspirierte Modell von täuschend harmloser Textoberfläche und unterdrücktem Subtext, von ›surface‹ und ›inner diabolism‹, wird zunehmend verdrängt von einer eher expressionistisch anmutenden Häutungsmetapher, durch die der literarische Subtext nun als jenes Bedeutungselement erscheint, das – wenn auch in jedem der behandelten Werke unterschiedlich weit entwickelt – als die eigentlich »amerikanische« Textkomponente mit Macht danach drängt, die (kulturell und ästhetisch gesehen) »alte« Haut abzustreifen. Unsere Ausgangsüberlegung, daß theoretische Erklärungsmodelle immer auch zugleich als kulturelle Strategien fungieren, ist hier von Belang. Denn während ein »Doppeldeckermodell« von Oben und Unten sich ideal eignet zur Veranschaulichung eines Szenarios von Repression und längst überfälliger Gegenrebellion des Verdrängten, so akzentuiert die Häutungsmetapher eher das Versprechen einer individuellen wie kulturellen Regeneration, das sich seit jeher mit der Idee Amerikas verband; durch die biologische Bildlichkeit kann zudem die Naturhaftigkeit und damit auch die letztlich Unaufhaltsamkeit des Vorgangs unterstrichen werden.

Gegenüber einer dichotomischen Aufteilung des literarischen Werkes in zwei strikt voneinander getrennte Bedeutungsebenen hat die Häutungsmetapher im übrigen einen wesentlichen Vorteil. Sie erlaubt eine Rekonzeptualisierung jenes Ablösungsprozesses, durch den für Lawrence erst die Doppelungsstruktur des amerika-

nischen Textes generiert wird, in Kategorien nicht mehr des Entweder-Oder, sondern in solchen einer spannungsvollen und konfliktgeladenen Gleichzeitigkeit: Während die alte Haut noch nicht völlig abgestreift ist, vermag sich die neue doch schon an einzelnen Stellen des Textes zu zeigen, und dieser Prozeß der Ablösung und Erneuerung wird, wie der Häutungsvorgang selbst, in einigen Fällen weiter fortgeschritten sein als in anderen. Das wiederum vermag den Aufbau der Lawrenceschen Arbeit zu erklären und auch die in ihr vorgenommenen Wertungen. Denn diese führt von Autoren, in deren Werk der Ablösungsprozeß kaum begonnen hat (Franklin, Crèvecoeur), zu jenen, in denen er fast abgeschlossen scheint (Whitman). Diejenigen Werke aber, die Lawrence am anregendsten und aufschlußreichsten erscheinen wollen, sind eben jene, in denen der Kampf zwischen alt und neu noch in vollem Gange ist. Es sind dies die spannungsvoll »schildernden« und somit am entschiedensten doppelkodierte Werke eines Cooper, Hawthorne, Poe oder auch Melville.

Das Problem, daß es für eine annähernd systematische Identifizierung der verschiedenen Bedeutungsebenen und ihrer Relation zueinander kein theoretisches Modell und damit keinen stabilen methodischen Anhaltspunkt gibt, bleibt allerdings im allmählichen Wechsel von Textmetapher und Textmodell bestehen. Im Grunde wird die Unterscheidung zwischen alter und neuer Haut nur jenem Leser möglich sein, der, wie Lawrence selbst für sich beansprucht, etwas von Schlangen versteht – das heißt einem Leser, der im Abstreifen der alten europäischen Identität bereits zu jenem privilegierten Wissen vorgestoßen ist, das uns der literarkritische Pfadfinder Lawrence in seinen unorthodoxen interpretatorischen Pioniertaten andererseits erst noch vermitteln will. Der bei Lawrence implizierte Leser mag auf diese Weise eine allmähliche Anhebung vom Amateurpsychologen zum Gefährten des heroischen Pioniers erfahren, doch muß er seine interpretatorischen Entscheidungen nun erst recht auf der Basis eines zivilisatorisch unverbildeten »blood knowledge« treffen. Der Wandel der

Metaphorik ändert so gesehen nichts am grundsätzlich intuitiven Zugriff auf jene Doppelungsstruktur, die die klassische amerikanische Literatur in besonderem Maße charakterisieren soll.

#### IV

Im Jahre 1964 veröffentlichte Leo Marx sein Buch *The Machine in the Garden*, das sich als eines der einflußreichsten, aber auch umstrittensten der amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte herausstellen sollte – nicht zuletzt deshalb, weil es die von Lawrence aufgeworfenen methodologischen Probleme nun unter Rückgriff auf den zu jener Zeit dominanten neukritischen Formalismus zu lösen versprach.

Marx beginnt – ewiger Traum einer auf Arbeit am Text ausgerichteten Geistes- und Kulturgeschichte – mit dem »close reading« einer kurzen Stelle aus Hawthornes Tagebüchern, aus der im folgenden seine gesamte Argumentation entwickelt wird. In dieser Eintragung beschreibt Hawthorne im Jahre 1844 das plötzliche Eindringen einer Lokomotive in die pastorale Landschaft um Concord. Damit aber – im Zusammenprall von »machine« und »garden« – ist für Marx ein Topos etabliert, der nicht nur die gesamte amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts, sondern weithin auch noch die des 20. Jahrhunderts durchzieht. In Hawthornes Tagebucheintragung sieht Marx sozusagen in metaphorischer Verkürzung (aber auch Verdichtung) die Inszenierung eines grundlegenden Konflikts in der Deutung Amerikas – einer Sicht der Neuen Welt als dem Land pastoraler Regeneration einerseits und als dem Land des Fortschritts andererseits: »Yet in retrospect we can see that this ordinary experience, partly because of its typicality, was one of those inconspicuous moments of discovery that has proven to be decisive in the record of our culture. What the writer discovers, though he by no means recognizes its importance, is a metaphor . . . 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.«<sup>7</sup>

Die 50er Jahre waren die große Zeit der Geistesgeschichte in den USA, die in einer Vielzahl von Arbeiten mit bezeichnenden Titeln wie *Virgin Land* oder *The American Adam* nationale Mythen und Motive herausgearbeitet hatte, die ihrer Meinung nach eine spezifisch amerikanische Erfahrung und Identität zum Ausdruck brachten.<sup>8</sup> Mit dem Hinweis auf die zentrale Rolle des Konflikts zwischen Pastoralismus und Fortschrittsglauben stellte sich Marx einerseits in diese Tradition. Im Gegensatz zur populären Literatur sperrten sich die Werke der amerikanischen Klassik andererseits, in die errichteten geistesgeschichtlichen Muster zu fallen. Wollte Marx jedoch die Zentralität des von ihm herausgearbeiteten Konflikts für die amerikanische Kultur beweisen, so mußte sich dieser auch und gerade in der klassischen amerikanischen Literatur nachweisen lassen. In allen Fällen stand er dabei vor dem Problem, daß die Textoberfläche keine explizite technologische Bildlichkeit enthielt. Die erzählerische Welt eines Cooper, Poe, Hawthorne, Melville und sogar noch die eines Twain ist in der Regel eine ausgesprochen vorindustrielle. Es galt demnach, etwas aufzuspüren, das bestenfalls latent vorhanden ist; es mußte der Nachweis erbracht werden, daß die klassischen Texte durch etwas geordnet sind, das an der Textoberfläche gar nicht oder nur vereinzelt sichtbar ist.

Das Problem, daß die Oberfläche des Werkes sich zur Etablierung des postulierten Bedeutungsmusters nicht eignet, wird auch hier mittels einer zweiten Bedeutungsebene, einer ›covert structure‹, gelöst. Ich habe an anderer Stelle die dabei auftretenden Komplikationen am Beispiel der Interpretation von Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* zu verdeutlichen versucht. Denn lediglich in einer kurzen Passage findet sich in Twains Roman ein Eindringen der Maschine in die Pastore: In Kapitel 16 taucht plötzlich ein Dampfboot aus dem Nebel auf und bringt Hucks

Floß zum Kentern. Der bloße Verweis auf das im Roman ansonsten isolierte Handlungsmoment allerdings wäre als solcher noch nichts weiter als ein Beleg für die Präsenz eines ideengeschichtlichen Topos und keineswegs der Nachweis, daß das von Marx herausgearbeitete Motiv den Roman auch als Text ordnet. In einer recht freien und assoziativen Argumentation wird daher über ein bloßes Wortspiel – das Dampfboot stehe für ›carelessness‹, Huck dagegen für ›caring‹ – die Dampfbootszene mit dem von anderen Kritikern als zentral herausgearbeiteten Strukturmuster des Romans verbunden.<sup>9</sup> Auf diese Weise aber gelingt es Marx, über die formale Analogie einer jeweils dualistischen Opposition Dampfbootszene und dominantes Strukturprinzip miteinander als Teil ein- und desselben Konflikts zu verbinden und die Dampfbootszene damit zugleich zum Knotenpunkt einer zweiten fortschrittskritischen Textebene zu machen.

Mit seiner Zuwendung zur klassischen amerikanischen Tradition war für Marx von Anfang an der Anspruch verbunden, daß diese Tradition die einfache Dokumentationsfunktion des populären Textes transzendiere und eine besondere Einsicht in die amerikanische Kultur vermittele. Diese besondere Erkenntnisleistung der Literatur aber kann dann nur in dem verankert sein, was als spezifisch literarisch an ihr empfunden wird: Sie setzt einen Begriff vom eigentlichen Funktions- und Darstellungspotential des literarischen Textes voraus. Das ist eine im Prinzip überzeugende Ausgangsüberlegung. Zur Bestimmung dieses spezifischen Darstellungspotentials aber war Marx auf jene literarästhetische Position seiner Zeit verwiesen, die das Problem am überzeugendsten gelöst zu haben schien, den ›New Criticism‹. Man hat dessen Bestimmung des spezifisch Literarischen, vor allem auch in deutschsprachigen Diskussionszusammenhängen, oft am Begriff der Struktur festzumachen versucht. Das ist jedoch nur angebracht und haltbar, wenn man zugleich berücksichtigt, daß Struktur für den ›New Criticism‹ nicht einfach das innere Beziehungsgefüge eines literarischen Systems meint, sondern für den Gedanken einer

organischen Einheit und Ganzheit des Werkes steht. Diese nimmt nach neukritischer Theorie bekanntlich der normalen Alltagssprache im Kontext eines poetischen Textes ihre Bezeichnungsfunktion und läßt sie auf diese Weise zu einem autonomen, sich selbst genügenden sprachlichen Gebilde werden. Struktur ist somit »synonym für Einheit bzw. Ganzheit und damit für einen dem romantischen Organizismus entnommenen Gestaltgedanken«<sup>10</sup>. Treffender als die Bezeichnung »New Criticism« ist daher zur Benennung der neukritischen Ästhetik auch der von Murray Krieger geprägte Begriff des Kontextualismus.<sup>11</sup>

Die unreflektiert übernommene Gleichsetzung des kontextualistischen Literaturbegriffs mit dem »spezifisch Literarischen« aber hat ihre eigenen Auswirkungen auf jene Vermittlung von Literatur- und Kulturanalyse, um die es Marx geht.<sup>12</sup> Denn will er zeigen, daß die klassische amerikanische Literatur durch den von ihm herausgearbeiteten kulturellen Konflikt so stark strukturiert ist, daß sie zugleich besondere Einsicht in ihn vermittelt, ja im Grunde seine Zentralität erst etabliert, dann kann das nur über die Bestimmung jener Eigenschaft des Textes geschehen, die ihn nach zugrundeliegenden kontextualistischen Prämissen überhaupt erst als genuin literarischen konstituiert: seine Gestaltqualität.

Das ist einerseits für den Literaturwissenschaftler eine verlockende Lösung, denn die besondere Erkenntnisleistung des literarischen Textes wird auf diese Weise unmittelbar mit der Herausarbeitung seiner (hier allerdings kontextualistisch definierten) Struktur verbunden, und das heißt auch: Die Gestaltqualität des Textes wird zum entscheidenden Kriterium seiner kulturellen Erkenntnisfähigkeit, die literarische Strukturanalyse somit zur Voraussetzung jeder »tieferen« Einsicht in die amerikanische Kultur. Gerade aus der Ingeniosität der Lösung entsteht aber auch ein neuer Gestaltzwang. Denn durch die Anleihen bei der kontextualistischen Literaturtheorie – einerseits die Rettung der Literaturgeschichte vor der bloßen Geistesgeschichte – bleibt der Nachweis eines kulturellen Bedeutungspotentials nun andererseits untrennbar an

die Herausarbeitung eines den Text zur einheitlichen Gestalt füllenden Strukturprinzips gebunden.

Die theoretische Rechtfertigung seines Verfahrens hatte Marx bereits 1951 in einem Gemeinschaftsaufsatz mit dem Titel »Literature and Covert Culture« vorgelegt, der hier Aufmerksamkeit als eine Art theoretisches Manifest der American Studies-Bewegung verdient.<sup>13</sup> Auch in diesem Aufsatz geht es um den Nachweis einer besonderen Erkenntnisleistung des literarischen Textes. Gewöhnliche geistesgeschichtliche Dokumente spiegeln Realität direkt und unproblematisch. »Hohe« Literatur dagegen enthüllt verborgene Widersprüche dieser Realität, die ansonsten unentdeckt bleiben. Sie tut dies vor allem in Metaphern und Symbolen als ihren eigentlichen »literarischen« Ausdrucksmitteln. So kann etwa im Topos »machine in the garden« eine tiefe Feindseligkeit gegenüber der amerikanischen Fortschrittsideologie zum Ausdruck kommen, die für Marx im offiziellen Amerika des 19. Jahrhunderts noch gar nicht aussprechbar, ja ihren Trägern selbst oft gar nicht bewußt war. Auch hier liegt die besondere Leistung und Erkenntniskraft des literarischen Textes mithin darin, daß er doppelkodiert ist, daß er eine »covert structure«, eine zweite, verborgene Bedeutungsebene enthält, die zum offiziellen Text in Spannung steht und die auf diese Weise etwas in die Kultur einspeist, was in dieser ansonsten nicht vorgesehen und zugelassen ist.

Man wird an diesem Punkt an Lawrence erinnert, aber der Vergleich trägt nicht weit. Denn wenn wie bei Marx eine spezifisch literarische Analyse, das heißt genauer: der Nachweis eines einheitlichen, gestaltbildenden Strukturprinzips zur Voraussetzung des Zugangs zu den inneren Widersprüchen der amerikanischen Kultur wird, dann können diese auch nur in Konzepten eingefangen werden, die vom Kontextualismus zur Bezeichnung der besonderen Gestaltqualität des literarischen Textes entwickelt worden sind: »irony«, »tension«, »paradox« und »ambiguity« werden so zu entscheidenden Begriffen für eine Formulierung amerikanischer Erfahrung, in der die inhaltlichen Widersprüche der ameri-

kanischen Gesellschaft in neuer Gestaltqualität vermittelt und darin letztlich aufgehoben sind. Denn auch für Marx liegt die Erkenntniskraft der klassischen amerikanischen Literatur nicht in der bloßen Opposition zwischen pastoralem Denken und Fortschrittsgläubigkeit, sondern in deren spannungsvoller Relationierung und Integration auf einer neuen Stufe der Einsicht. Während andere Texte sich immer wieder nur zum Sprachrohr der einen oder anderen Richtung machen, vermag das zur Gestalt gewordene Werk die ganze Komplexität und Tragik der jeweiligen Entscheidungssituation in sich aufzunehmen und erreicht darin ein vertieftes Wirklichkeitsverständnis, ein Wissen um die tragische Dimension von Geschichte und Gesellschaft.

Die Doppelstruktur des Textes aber – und darauf kam es uns an – ist dann nur ein anderer Name für seine Gestaltqualität, der Subtext nur die notwendige andere Seite der Medaille, die dem Werk im Zusammenspiel von ›overt‹ und ›covert structure‹ erst seine volle Gestalt und damit seine volle kulturelle Reife verleiht. Aus einer Poetik der Trennung wird eine solche des tieferen organischen Zusammenhangs – der Subtext liefert im kulturellen und literarischen System diejenige Opposition, die notwendig ist, um dem Textsystem als ganzem jene innere Balance und Komplexität zusprechen zu können, die man nun als tiefere, weil gegenüber dem naiven Realismus und Amerikanismus komplexere Stufe des amerikanischen Denkens ansah. Zwar ist auf diese Weise auch eine Einsicht eingebracht, die man der offiziellen Kultur nicht zubilligen will, aber sie ist nun nicht mehr von dieser Kultur abgespalten, sondern komplementiert und vertieft sie. Literaturtheorie ist dabei auch hier zugleich kulturelle Handlung. Denn die Synthese von Geistesgeschichte und Kontextualismus war zugleich eine Konstruktion, in der sich das liberale Denken der 50er und 60er Jahre über den Nachweis eines nach wie vor als einheitlich verstandenen, aber nun komplexer und spannungsvoller gedachten nationalen Wesens sozusagen auf einer höheren Bewußtseinsstufe neuerlich zu stabilisieren vermochte.

## V

In den 70er Jahren dagegen setzte die Kritik an dem ein, was man nun rückblickend wegen der Schlüsselrolle, die der Bildlichkeit als Träger kultureller Bedeutung in diesem Ansatz zukommt, als ›myth and symbol-school‹ bezeichnete. Ästhetisch und erkenntnistheoretisch gesehen war es – obwohl selten in diesen Kategorien geführt – die Kritik am uneingestandenem Organizismus der Kultur- und Literaturtheorie dieser Schule, der es einem Kritiker wie Marx erlaubte, einem Bild als sozusagen kleinster Sinneinheit einer Kultur nicht nur eine repräsentative Funktion zuzuweisen, sondern in der konsequenten Zuspitzung des Gestaltgedankens geradezu eine Schlüsselfunktion für die Erkenntnis dieser Kultur einzuräumen. Aus dem Nachdenken über Besonderheiten der eigenen Kultur, die wohl jede nationale Entwicklung kennzeichnen, war auf diese Weise unversehens die neuerliche Apologie eines spezifisch amerikanischen Wesens, eines besonderen moralischen Potentials geworden und damit eine neuere Variante des Mythos vom ›American exceptionalism‹ geschaffen. Was insbesondere im Deutschland der Nachkriegszeit als bedenklicher Nationalismus betrachtet worden wäre, schien in den USA der 50er Jahre allerdings noch durch die Besonderheit der eigenen Geschichte und der eigenen politischen Institutionen gerechtfertigt. Spätestens mit den Entwicklungen der 60er Jahre war jedoch auch diese Zuversicht problematisch geworden. Gegenüber der durch den Kontextualismus in ihrem Kern nicht veränderten, sondern eher noch zugespitzten geistesgeschichtlichen Fragestellung nach einem nationalen Wesen wird nun die Heterogenität der amerikanischen Erfahrung betont, gegenüber dem symbolischen nationalen Konsens die Realität gesellschaftlicher Konflikte. Die geschilderte Entwicklung ist inzwischen selbst längst zum Gegenstand wissenschaftsgeschichtlicher Bestandsaufnahmen geworden: »In the 1950s«, schreibt John Higham, »intellectual history had seemed to offer the master key that could unlock the

deepest secrets of the American past. By the late 1960s all claims issued in the name of an ›American mind‹, a national ›myth‹, a ›climate of opinion‹, or a ›liberal tradition‹ were subject to drastic skepticism.«<sup>14</sup> Für Sacvan Bercovitch kommt die neue Skepsis besonders anschaulich in einem Cartoon des *New Yorker* zum Ausdruck, in dem zwei Puritaner noch auf der Mayflower über ihre Pläne für die neue Heimat sprechen: »My immediate goal is freedom of religion«, heißt es da, »but my long-range plan is to get into real estate.«<sup>15</sup> Die Pointe hat durchaus ihre Verbindung zur Entwicklung der amerikanischen Kultur- und Literaturgeschichtsschreibung. In der Konsensgeschichtsschreibung der 50er Jahre waren die Puritaner als Pioniere und Gründerväter wiederentdeckt worden, die sich als erste der Aufgabe einer nationalen Selbstdefinition gestellt hatten; nun erscheinen sie, etwa in den Arbeiten von Bercovitch selbst, vor allem darin als ›founding fathers‹, daß sie in ihrer typologischen Ausdeutung Amerikas einen äußerst wirkungsvollen Mythos für die fortlaufende kulturelle Integration immer neuer Wellen von Einwanderern und Unterprivilegierten geschaffen haben. Was zuvor die innerste Substanz der Nation bezeichnen sollte, ist nun nur noch geschickt gewählte Rhetorik, gekonnt eingesetzte symbolische Strategie zu Zwecken nationaler Homogenisierung. Die veränderte Sicht tangiert auch den Begriff ›myth‹ selbst. Handelte es sich zuvor noch um eine besondere Art und Weise des Erkennens, die qua Symbol in ansonsten verborgene Bereiche einer Kultur vorzustößen vermag, so ist ›myth‹ bei Bercovitch im Grunde nur noch ein anderes, etwas weniger kontroverses und deshalb salonfähigeres Wort für Ideologie. Die von der ›myth and symbol-school‹ erbrachten Einsichten in die Zentralität bestimmter Bilder oder nationaler Mythen können dabei in gewisser Weise bewahrt werden. Doch wird deren zentrale Rolle nun neu gedeutet: Sie wird zum Beleg für die besonders wichtige Funktion, die der Ideologie im institutionell offenen und daher eher instabilen politischen Handlungsfeld der USA als entscheidendem Konstituens nationaler Identitätsbildung zukam.<sup>16</sup> Das

aber wiederum kann auch die Sicht des literarischen Textes nicht unberührt lassen. Ist er in der ›myth and symbol-school‹ noch eine Form der Erkenntnis, mit deren Hilfe man zum innersten Wesen einer Kultur vorzustößen vermag, so verliert er nun diese repräsentative nationale Funktion und tritt in seiner sozialen und kulturellen Interessenverhaftetheit hervor.

Die Ablösung des Konsens- durch das Konfliktparadigma und die damit verbundene Auflösung des latenten Organismus der 50er Jahre mußte ihre Auswirkungen auf die Sicht der amerikanischen Literatur haben. Im wesentlichen lassen sich zwei Konsequenzen ausmachen. Die eine, leider bis heute dominierende, gibt sich mit der Auflösung des klassischen Kanons und der Ausweitung des Gegenstandsbereiches auf Minderheitenliteratur und populäre Kultur zufrieden, um auf diese Weise der realen Heterogenität der amerikanischen Kultur Genüge zu tun. Das ist – immerhin – die endgültige Auflösung einer einheitlichen nationalen Gestalt und könnte Ausgangspunkt eines konsequent interaktionistischen Kulturverständnisses sein; fast immer aber ist aus dem potentiellen Interaktionismus aufgrund eines der Anthropologie entlehnten funktionalistischen Kulturbegriffs ein bloßes Nebeneinander von Texten, ein bloßes Sammeln und Registrieren geworden. Der Holismus der Vergangenheit wird auf diese Weise durch einen neuen, konturenlosen Pluralismus ersetzt. Der grundlegenden Frage aber, auf welche Weise Literatur überhaupt kulturelle Bedeutung zum Ausdruck bringen kann, wodurch sie ihre soziale Funktion und ästhetische Wirkung erzielt, weicht man auf diese Weise gerade aus; man hält sie sozusagen durch die soziale Relevanz des neuen Textbereichs für hinreichend gelöst.

Erschöpft sich diese Form des Revisionismus mit anderen Worten in der bloßen Auflösung des Gestaltgedankens, so bemüht sich eine zweite Richtung um eine sozialgeschichtliche und ideologiekritische Zuspitzung der Frage nach den spezifischen Merkmalen und Funktionen der amerikanischen Literatur. Dabei gilt nun: »To expose the masking effect of the myth, the historian must

finally identify the actualities it masks.« »My point is that much of the work done by practitioners of this American studies method has been vitiated by our failure to acknowledge the indispensibility of a clearly articulated concept of society.«<sup>17</sup> Dieser selbstkritische Rückblick von Leo Marx anlässlich eines Treffens der American Historical Association zeigt an, daß das Vorgehen der ›myth and symbol-school‹ ihm nunmehr als unzureichend erscheint, weil dabei die Relation des literarischen Textes zur Gesellschaft nicht überzeugend geklärt ist, genauer: weil die ›myth and symbol-school‹ aufgrund ihrer organisistischen Prämissen immer schon voraussetzte, daß der Text für die Kultur als ganze sprach. Eine zufriedenstellende Klärung der Beziehung zwischen Text und Gesellschaft aber kann für Marx nun nicht mehr vom Literaturbegriff aus erfolgen, sondern nur noch vom Gesellschaftsbegriff. Denn nur wenn ich einen präzisen Begriff der betreffenden Gesellschaft habe, vermag ich auch das Verhältnis des literarischen Textes zu ihr genau zu bestimmen. Die Analyse der Gesellschaft wird auf diese Weise primär gesetzt und die Literatur nun an der Differenz zu dieser Analyse gemessen; wo sich aber, wie zumeist, eine Diskrepanz zwischen beiden Texten auftut, enthüllt sich der ideologische Charakter des literarischen Werkes.

Das Problem dieser Revision wird deutlicher, wenn die Frage nach einer spezifischen Doppelstruktur der klassischen amerikanischen Literatur auch hier für einen Moment eingebracht wird. Denn im Grunde wird ja auch in der Ideologiekritik davon ausgegangen, daß der literarische Text etwas verbirgt und durch seine Doppelkodierung zugleich auch zugänglich zu machen vermag, das im sozialen Handlungsfeld des Textes ansonsten unterdrückt oder unerkannt geblieben ist. Doch bietet die im literarischen Text verborgene tiefere Wahrheit nun keine Erkenntnisprobleme mehr, denn der Subtext kann immer nur der der Gesellschaftsanalyse sein, die der Interpretation vorausgegangen ist. Zwar gilt dann auch hier, daß man der eigentlichen Bedeutung des Textes durch Widersprüche zwischen zwei Bedeutungsebenen auf die Spur

kommt, aber diese Widersprüche sind nun letztlich die, die sich zwischen literarischem Text und dem Text der politischen Analyse auftun. Die bisherigen »revisionistischen« Arbeiten zur amerikanischen Romantik bestätigen diesen Befund. In ihnen ist die ›romance‹ nicht selbst Konfliktfeld, sondern je nach unterliegendem Gesellschaftsbegriff (orthodox linker oder eher anarchistischer Provenienz) entweder homologe Entsprechung gesellschaftlicher Tendenzen zur Entfremdung oder erfolgreiche Störung bürgerlicher Naturalisierungsstrategien; in jedem Fall aber ist sie einem gesellschaftlichen Subtext als Textoberfläche ohne wirklich eigenständiges Problematisierungs- und Erkenntnispotential aufgesetzt.<sup>18</sup> In beiden Fällen bleiben daher pauschale Funktionszuweisungen für ›novel‹ und ›romance‹ charakteristisch (der Roman als Wirklichkeitsmodell, die ›romance‹ als dessen Störung); die Einschätzung der amerikanischen Romantik aber verändert sich mit dem jeweiligen Gesellschaftsbegriff, von dem aus entschieden wird, ob die Verweigerung von Realismus als begrüßenswerte Subversion oder letztlich doch bloß als ideologische Replikation angesehen werden muß.<sup>19</sup> Indem aber nun nicht mehr, wie noch im Kontextualismus, der Literatur-, sondern der Gesellschaftsbegriff zur Grundlage der literarischen Funktionsbestimmung gemacht wird, ist zwar die typische Analogiebildung des organisistischen Denkens, nämlich die, von der Textgestalt auf die Kultur beziehungsweise Gesellschaft zu schließen, einerseits überwunden, aber andererseits lediglich durch eine Analogiebildung in umgekehrter Richtung ersetzt.

Die Arbeiten der 50er und 60er Jahre waren die Synthese zweier Ansätze: Ihr Literaturbegriff war vom neukritischen Kontextualismus beeinflusst, das Geschichtsbild das der Konsensgeschichtsschreibung. Dem stellt der neue sozialgeschichtliche und ideologiekritische Revisionismus bis jetzt vor allem ein neues Geschichtsbild entgegen (das der ›dissensus history‹). Doch ist noch offen, mit welchem Literaturbegriff sich dieses Geschichtsbild verbindet. Der Paradigmawechsel vom Konsens- zum Kon-

fliktmodell hätte eigentlich nahegelegt, nun auch den literarischen Text selbst verstärkt als Konfliktfeld zu begreifen. Doch ist gerade das bisher kaum geschehen. Die Diskussion textinterner Spannungen bleibt immer noch primär auf die Frage nach deren affirmativem oder negativem Charakter beschränkt. Das Potential des literarischen Textes als Feld kultureller Exploration bleibt auf diese Weise reduziert, die Revision, auf die man zielt, erfährt nicht die Konzeption und Beschreibung des Textes selbst.

## VI

Eben hier setzen poststrukturalistische Ansätze an, die sich um eine Auflösung des Organizismus auch auf der Textebene bemühen. In ihnen ist der Gedanke der Struktur endgültig durch den der Strukturierung abgelöst, wird gegen die organizistische Gestalt die Offenheit und spannungsvolle Heterogenität des literarischen Textes betont. Es liegt nahe, daß gerade auch von diesen Kriterien her die klassische amerikanische Literatur neuerliches Interesse findet – eine Zuwendung, die zudem das Versprechen enthält, nun endlich zu einer angemesseneren Bestimmung jener oft behaupteten, aber selten präzise erklärten hybriden Dimension klassischer amerikanischer Literatur zu gelangen.

Ausgangspunkt der poststrukturalistischen Theorie vor allem in ihrer radikalsten, der dekonstruktivistischen Variante ist dabei bekanntlich der Versuch einer Dezentrierung unserer Konzepte von Struktur und Sinn. Sinn entsteht immer nur durch sprachliche Differenz, aber nicht mehr wie noch im Strukturalismus aus der eines stabilen binären Systems, sondern in einem potentiell unabschließbaren Relationierungs- und Disseminationsprozeß, der dem Bezeichneten im Akt der Bezeichnung zugleich seinen Sinn entzieht, weil er in unkontrollierbarer Weise – sozusagen in mehrere Richtungen zugleich – auf das im Gesagten Nicht-Gesagte verweist. Es kann dann im Text kein vom ständigen

Gleiten und Oszillieren des Sinns unabhängiges, den Text noch organisierendes Sinnzentrum mehr geben; im unkontrollierbaren Spiel permanenter sprachlicher Differenz ergeben sich immer nur neue Anschlußstellen für eine interpretatorische Substitution.

Mit dem Verlust eines den Text organisierenden Sinnzentrums wäre nun allerdings auch die Prämisse einer spezifisch amerikanischen Textbildung mit in Frage gestellt, es sei denn, diese könnte in ihrer modellsprengenden Heterogenität, in ihrem eigenen entgrenzten Spiel unendlicher Sinnsubstitution gerade als Inszenierung des geschilderten Phänomens eines permanenten Sinnaufschubs verstanden werden. Auch die poststrukturalistische Rekonzeptualisierung der amerikanischen Literatur setzt dabei bei der amerikanischen Romantik an, aber nun nicht mehr wie im ideologiekritischen und sozialgeschichtlichen Revisionismus als letzter Bastion und größter Herausforderung für die Analyse nationaler Ideologiebildung, sondern aufgrund offensichtlicher Affinitäten des romantischen mit dem poststrukturalistischen Projekt. In beiden Fällen haben wir es nicht nur mit einer Präferenz für offene, »dezentrierte« Texte zu tun, die oft nach dem Prinzip der Analogiebildung bloß noch zu wuchern scheinen (man denke etwa an Herman Melvilles Roman *Moby Dick*); in beiden Fällen geht es auf diese Weise auch um eine Thematisierung des Problems der Interpretation und Lesbarkeit von Texten selbst.

Man findet dabei offensichtliche Anknüpfungspunkte bei einem weiteren Theoretiker der amerikanischen Literatur, Charles Feidelson, der bereits 1951 in seinem Buch *Symbolism and American Literature* Melvilles *Moby Dick* als einen Roman ansah, dessen eigentliches Thema »the meaning of meaning« sei.<sup>20</sup> Feidelson allerdings war Modernist; die Selbstreflexivität und Ambiguität, durch die sich für ihn die amerikanische von der englischen Romantik unterschied, war noch nicht unvermeidliches Resultat jedweder Verschriftung, sondern ästhetischer Höhe- und Endpunkt des besonders kunstvoll-konsequenten Ausschöpfens eines spezifisch poetischen, sprich symbolischen Darstellungsmodus

der Sprache. Von dieser Position her konnte beispielsweise Melvilles Spätwerk *Billy Budd* in seinen unverkennbaren Allegorisierungstendenzen nur einen Moment der Unentschlossenheit Melvilles über das symbolische Darstellungspotential der Literatur markieren. Feidelson geht auf die Erzählung daher nur in einem kurzen Postskriptum ein. Gerade diese Einschätzung und Platzierung aber ist für den konsequenten Poststrukturalisten unhaltbar, sie muß ihm vielmehr als Ausdruck eines nicht überwundenen Logozentrismus erscheinen, dem es um Hierarchisierung und damit neuerliche Zentrierung geht. In einer detaillierten Interpretation gerade *Billy Budds* unternimmt es daher Barbara Johnson zu zeigen, daß es auch in dieser als klassischer Allegorie empfundenen Erzählung Melvilles darum geht, die Autorität der Allegorie selbst zu unterminieren: »If *Billy Budd* is indeed an allegory, it is thus an allegory of the questioning of the traditional conditions of allegorical stability.«<sup>21</sup>

Barbara Johnsons These entfaltet sich in einer beeindruckenden, rhetorisch oft brillanten Kritik und Inversion aller für stabil gehaltenen Positionen und Oppositionen in Melvilles Erzählung. Von ihnen schien die Opposition zwischen Billy und Claggart bisher immer die stabilste zu sein. Johnson dagegen problematisiert deren vermeintlich stabile Bedeutung durch den Hinweis auf einen Widerspruch zwischen der Ebene der Personendarstellung und der der Handlungsebene: »No consideration of the nature of character in *Billy Budd*, however, can fail to take into account the fact that the fate of each of the characters is the direct reverse of what one is led to expect from his ›nature‹« (571). Denn ironischerweise ist es der »gute« Billy, der tötet, während der »böse« Claggart sein Opfer wird. Durch den Kontrast zwischen Sein und Handeln aber werden feststehende Rollen verkehrt, wechseln Schuld und Unschuld ihre vermeintlich stabilen semantischen Positionen und belassen die Literaturkritik in der Verlegenheit, entweder die Personendarstellung zu privilegieren und die Handlung zu ignorieren (= ›testament of acceptance‹-Lesart) oder die

Handlung in den Vordergrund zu rücken und damit die Personendarstellung zu problematisieren (›testament of resistance‹-Lesart). Beide Interpretationen wiederum stehen für zwei grundlegende Möglichkeiten des Lesens, die im Text selbst repräsentiert und problematisiert sind. Der vertrauensvolle Billy liest »buchstäblich«, das heißt so, als seien Sein und Handeln identisch. Claggart dagegen geht grundsätzlich vom Widerspruch zwischen Sein und Handeln aus; er ist der zutiefst mißtrauische Leser, für den Duplizität Auslegungsprämisse ist. Diese Form der Lektüre – und die ihr korrespondierende Hermeneutik der Entlarvung – käme dem Lawrenceschen Konzept von Doppelkodiertheit nahe. Eine traditionelle Lesart von Doppelung – als Ergebnis des Spannungsverhältnisses von Repression und deren Negation auf der Ebene des Subtextes – wird hier demnach aufgerufen, aber als ein Pol zweier einander gegenüberstehender hermeneutischer Möglichkeiten selbst von der Problematisierung stabiler Oppositionen erfaßt. Daß Melville beide Möglichkeiten des Lesens in der Erzählung thematisiert, zeigt an, daß der die Rezeptionsgeschichte *Billy Budds* kennzeichnende Auslegungsstreit vom Text vorgegeben und auf einer Metaebene der meisterhaften Inszenierung eben jener Widersprüchlichkeit transzendiert ist.

Denn wie sich an den jeweiligen Handlungskonsequenzen in der Erzählung erweist, können beide Arten des Lesens gleichermaßen destruktiv sein: Die eine, die Zweideutigkeit nicht zulassen will, muß schließlich Zuflucht zur Gewalt nehmen, um sich zu bewahren; die andere, die überall Duplizität sieht, verführt zur unheilbringenden Paranoia. Die Schwierigkeit der Entscheidung zwischen beiden (sprich: des »Richtens«) aber wird am Beispiel des dritten Lesers der Erzählung, Captain Vere, verdeutlicht. Dessen Entscheidungsdilemma wird somit zum eigentlichen Thema des Textes. Es ist dadurch gekennzeichnet, daß Vere die Vermischung von ›guilt‹ und ›innocence‹ durch sein Urteil wiederum in eine stabile binäre Opposition zurückführen muß; aus innerer Differenz (der in sich widersprüchliche Billy; der nicht nur negativ-

böse Claggart; der hin- und hergerissene Vere) wird im Moment des Richtens und der Entscheidung somit wiederum Polarität. Darin will Johnson am Ende sogar eine politische Bedeutung der Erzählung sehen, durch die uns die immer neue Transformation von innerer Differenz und damit Ambiguität in binäre Opposition vorgeführt wird: »It would seem, then, that the function of judgment is to convert an ambiguous situation into a decidable one. But it does so by converting a difference *within* (Billy as divided between conscious submissiveness and unconscious hostility, Vere as divided between understanding father and military authority) into a difference *between* (between Claggart and Billy, between Nature and the King, between authority and criminality). A difference *between* opposing forces presupposes that the entities in conflict be knowable. A difference *within* one of the entities in question is precisely what problematizes the very *idea* of an entity in the first place, rendering the ›legal point of view‹ inapplicable. In studying the plays of both ambiguity and binarity, Melville's story situates *its* critical difference neither within nor between, but precisely in the very question of the *relation between the two* as the fundamental question of all human politics« (596). Damit aber ist der Text gleich zweifach allegorisiert: als politische Allegorie und als Allegorie kritischer Differenz und interpretatorischer Oszillation, das heißt als Allegorie von Johnsons eigenem poststrukturalistisch-dekonstruktivistischem Textbegriff.

Johnsons Versuch, die traditionell-stabilen Lesarten der Erzählung zu dekonstruieren und ihnen gegenüber die Erzählung als eine sich selbst dekonstruierende auszuweisen, ist in weiten Teilen bestechend. Geleitet vom Grundsatz der Offenheit und Unabschließbarkeit der Interpretation versucht sie eine Vielzahl von Auslegungsmöglichkeiten und Perspektiven zu berücksichtigen, die von erzähltechnischen Beobachtungen über linguistische Argumentation bis zu psychoanalytischen Erwägungen führen und allesamt die Funktion haben, die Stabilität bestimmter Oppositionen im Nachweis immer neuer Inversionen und Paradoxa zu

erschüttern. Doch folgen auch diese Erschütterungen bei näherer Betrachtung einem System, vielleicht sogar einem Systemzwang. Das mag erklären, warum sie nicht selten forciert anmuten: Denn um jene immer neuen Inversionen und Paradoxa herbeizuführen, durch die die Auflösung binärer Oppositionen zur systematischen Strategie der Erzählung werden kann, bedarf es ironischerweise des Nachweises struktureller Regelmäßigkeit. So zeigen beispielsweise die Inversionen von Sein und Handeln nicht nur System, sondern sogar Symmetrie und sind daher auch als Schema darstellbar, das wiederum in Form eines Kreuzes veranschaulicht werden kann. »This story, which is often read as a retelling of the story of Christ, is thus literally a cruci-fiction – a fiction structured in the shape of a cross« (572). Eine Bewegung ursprünglich subtiler, fast spielerischer Dekonstruktion mündet auf diese Weise in eine ausgesprochen kategorisch anmutende Allegorisierung. Denn letztlich geht es eben doch nicht nur um Sinnentzug und Sinnzerstörung, also Dekonstruktion (als Lesart, aber nicht Methode), sondern – ganz im Sinne der amerikanischen Appropriation des Dekonstruktivismus durch die ›Yale Critics‹ – zugleich um den Nachweis, daß diese Dekonstruktion von der Erzählung selbst thematisiert und meisterhaft inszeniert ist. Dem »notable range of disagreement over the ultimate meaning of the tale« (567) stellt Johnson somit die These gegenüber, daß die Erzählung auf konsequent-systematische Weise alle endgültigen Sinnzuweisungen unterläuft. Gerade dadurch aber ist nun paradoxerweise eine neuerlich eindeutige Sinnzuweisung gefunden, die alle bisherigen Auslegungen transzendiert. Und eben damit ist zugleich wiederum ein einziges Funktionsmodell – das der meisterhaften Inszenierung dekonstruktivistischer Theorie – an die Stelle bisheriger gesetzt.

Die unverkennbare Tendenz, den Text in der Dekonstruktion zur Allegorie eben dieser Dekonstruktion zu machen, ist von grundsätzlichem Interesse: Indem der Dekonstruktivismus seine Interpretation ganz darauf ausrichtet, auf die letztlich unkontrollier-

bare Instabilität jedweder Sinnkonstitution hinzuweisen, neigt er dazu – von seiner eigenen Position her durchaus konsequent – jeden Text gleichermaßen zur immer neuen Variation einer sprachlichen Grundbeschaffenheit zu machen. Und in der Tat sind die bisherigen Versuche einer poststrukturalistischen Rekonzeptualisierung der amerikanischen Romantik von ausgesprochener Homogenität, ja – trotz der im einzelnen oft labyrinthischen Lektürekünste – im Ergebnis fast schon uniform vorhersagbar.<sup>22</sup> Aus den in Frage kommenden Analysen, zu denen auch solche von John Irwin und Charles Caramello zählen, seien hier nur zwei zusätzliche Beispiele genannt. John Carlos Rowe beispielsweise nennt als gemeinsamen Sinnener in der von ihm interpretierten amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts »concern with the nature of language«, an anderer Stelle »with the nature and practice of writing. . . Each of these anomalous works is viewed as a metaliterary reflection on the possibility of artistic representation«. Die von ihm interpretierten Romane sind dementsprechend charakterisiert durch einen konstanten Aufschub von Sinn. Für Bryan Wolf besteht die radikale Modernität der amerikanischen Literatur und Malerei der Romantik »in its recurrent self-consciousness and self-referentiality . . . , in an exploration of the limits of language.« Und richtig heißt es daher an anderer Stelle: »The sublime painting tells but a single tale.«<sup>23</sup>

Eine eigentümliche Dialektik ist hier am Werk: Fiktions- und Texttheorien kann man auch als den immer neuen Versuch einer Bestimmung jener ansonsten ungreifbaren, verborgenen Sinn-dimension ansehen, die nur durch den literarischen Text in eine Kultur eingebracht werden kann. Diese fortlaufenden Versuche aber ergeben nicht nur in unserer wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktion eine Geschichte des ständigen Rückzugs, vom geistesgeschichtlichen »inneren Wesen« über die diskursiv nicht übersetz- und reduzierbare kontextualistische Gestalt bis hin zu jenem Punkt im Poststrukturalismus, an dem der Text – um allen logozentrischen Instrumentalisierungen entgegenzuwirken – in

immer neuen Manövern des Sinnaufschubs und der Sinnzerstreuung nur noch seine eigene Unlesbarkeit zu inszenieren scheint. Wenn aber die Funktion der »romance« nur darin liegen soll, einen aller Verschriftung inhärenten Zug zur Differenz zu verstärken und damit jede stabile Sinnzuweisung abzuwehren, wenn man den Text mit anderen Worten über eine Sinnzuweisung nicht mehr zentrieren kann, dann kann Interpretation diese Bewegung des permanenten Sinnentzugs immer nur wiederholen – dann kann alles, was *über* den Text zu sagen bleibt, nur zur letztlich immer gleichen Allegorie des Gedankens der Differenz werden, als die die Doppelstruktur der »romance« nun in den poststrukturalistischen Arbeiten zur amerikanischen Literatur neu erscheint.

Die subtilste Analyse rhetorischer Strukturen, die detaillierteste Entfaltung innertextlicher Heterogenität endet auf diese Weise bei einer unerwarteten Uniformität der Interpretationsergebnisse. Das endlose Anregungspotential des Textes, das tendenziell zu immer neuen Allegorisierungen drängt, endet *de facto* in einer einzigen; die systemsprengende Offenheit und Sinnoszillation des Textes mündet in die Eindeutigkeit der Kategorie Unlesbarkeit und macht den Text damit ironischerweise gerade in der Entgrenzung seiner Sinnstrukturen auf unerwartete Weise monologisch. Der Gedanke der Differenz – das heißt der Hinweis darauf, daß das Zeichen im Gesagten immer auch ein Nicht-Gesagtes mit einzeichnet – verliert jedoch seine Nützlichkeit, wenn er nur als selbstreflektorischer Sinnentzug verstanden wird, wenn er komplexe Interaktion in eine bloße Allegorie von Sinnentgrenzung auflöst. Auch die Kategorie der Unlesbarkeit kann mit anderen Worten nur produktiv gemacht werden, wenn das nicht ganz gelöscht wird, zu dem sie sich in (bezeichnenderweise wiederum binärer) Opposition gebildet hat: dem Begriff der Lesbarkeit. Wie aber kann eine Lesbarkeit des amerikanischen Textes restituiert werden, wie Sinnkonstitution so beschrieben werden, daß der Gedanke eines permanenten Wechselspiels zwischen Sinnelementen zwar einerseits bewahrt ist, diese Sinnelemente aber anderer-

seits als Konstituenten des Mischgenres ›romance‹ beschreibbar bleiben? Im Hinblick auf die durchgehende Fragestellung unseres Vortrags, so scheint es, kann die monologische Tendenz der poststrukturalistischen Redefinitionsversuche nur aufgebrochen werden, wenn ihre Schlüsselkategorie Differenz selbst wieder in Relation zu dem gesetzt wird, das sie von innen heraus differenzieren und auflösen will: dem Modell der Doppelstruktur. Das aber legt nahe, abschließend noch einmal die Frage zu stellen, ob es nicht doch eine zufriedenstellendere Erklärungsmöglichkeit für jenes insbesondere am klassischen amerikanischen Roman beobachtete Phänomen der Doppelkodierung geben kann, als in den bisherigen Positionen impliziert.

## VII

Wir müssen hier noch einmal auf das eingangs erwähnte Problem des impliziten Funktionsmodells zurückkommen. Von Lawrence war der Impuls ausgegangen, das bis dahin in den Theorien der amerikanischen Literatur wie selbstverständlich herrschende realistische Funktionsmodell in Frage zu stellen, ohne daß er selbst den von ihm als den eigentlich amerikanischen herausgearbeiteten Roman als Text näher zu bestimmen vermochte. Allerdings gab er eine wichtige Anregung: den Hinweis auf eine den Text entscheidend prägende Doppelkodierung, durch die Oberflächen- und Subtext, »äußere« und »innere« Bedeutung in einem Widerspruchsverhältnis zueinander stehen und daraus dem Text gerade unerwartete und ungeahnte Sinndimensionen zuwachsen. Im folgenden hatte man versucht, eben dieses Textmodell unter dem Stichwort ›romance‹ näher zu bestimmen; anfangs allerdings kam dabei kaum mehr heraus als der zumeist vage Hinweis auf ein in sich widersprüchliches, sich realistischen Erwartungen entziehendes Textsystem.<sup>24</sup> Eine Systematisierung und genauere Bestimmung der als ›covert structure‹ bezeichneten Ebene des Subtextes

und seiner Relation zur ›overt structure‹ versuchte erst Leo Marx – und landete prompt bei der Überführung der ›romance‹ in den kontextualistischen Gestalt- und Kunstwerkbegriff. Die ›romance‹ wurde nun zum in sich spannungsvollen, aber letztlich organischen Ganzen, das ein innerstes Wesen der Kultur zur Anschauung zu bringen vermag. In den Arbeiten des sozialgeschichtlichen und ideologiekritischen Revisionismus wiederum verlor die ›romance‹ ihren eigenständigen *Text*charakter und wurde Teil einer neuen Doppelstruktur aus literarischem und sozialem Text, indem sie einem Subtext des »Realen« lediglich als ideologischer Diskurs entweder in affirmativer Entsprechung oder subversiver Disparität aufgesetzt war. Im Dekonstruktivismus schließlich, in dem die ›romance‹ nun zum Paradebeispiel unendlicher Sinnsubstitution wird, wurde ihre innere Differenz zur Inszenierung der immer gleichen Bezeichnungsproblematik und weckte den Wunsch nach einer Wiederaufnahme und Rehistorisierung der Frage nach erzählerischer Sinnkonstitution durch Strukturen der Doppelung. Dieser Wunsch entsteht nicht zuletzt dadurch, daß gerade die starken Reallegorisierungstendenzen der ideologiekritischen wie dekonstruktivistischen Revisionsversuche darauf verweisen, daß in beiden Fällen noch immer ein einziges Funktionsmodell von Literatur zugrunde gelegt ist.

Worin besteht aber, historisch gesehen, überhaupt das implizite Funktionsmodell der ›romance‹? Welches kulturelle Handlungspotential, welche ästhetische Wirkung sind impliziert? Wiederkehrende Stichworte wie imaginärer Freiraum oder innere Widersprüchlichkeit bleiben unbefriedigend pauschal. Es fällt an diesem Punkt überhaupt auf, daß die bisherigen Funktionsannahmen alle nur sehr allgemeiner Art waren, ja daß es immer schon ein Problem der Kategorie ›romance‹ gewesen ist, daß im Begriff Genrebezeichnung und Funktionsmodell verschränkt waren. Als kulturelle Strategien entwickeln Fiktionen »Projekte«, das heißt Funktionsmodelle ihrer selbst, auf die sie letztlich ihre Hoffnungen in kulturelle Wirksamkeit begründen müssen; diese Modelle

von dem, was der Text bewirken soll und wie er diese Funktionen qua Text erfüllen kann, sind aber nicht notwendigerweise identisch mit der Genrezugehörigkeit eines Textes. Man kommt der Sache vielleicht näher, wenn man zunächst jenes Textmodell heranzieht, zu dessen Kontrastierung die Bezeichnung ›romance‹ in den Theorien der amerikanischen Literatur überhaupt erst geschaffen worden ist, das der ›novel of manners‹ beziehungsweise des realistischen Gesellschaftsromans. Aus modernistischer Sicht ist der realistische Roman geradezu zum Inbegriff eines reduzierten und darum extrem stabilen, wenn nicht gar rigiden Funktionspotentials von Literatur geworden. Tatsächlich aber besteht eine grundlegende Schwierigkeit in der Einschätzung und Interpretation beispielsweise des amerikanischen Realismus darin, daß dieser zwischen mindestens zwei Möglichkeiten und Funktionszuweisungen von Literatur schwankt (und zwischen diesen in konstanter Bewegung ist): dem einer vorbildhaften Modellierung von Welt, die den Leser gerade durch die Modellhaftigkeit und Plausibilität des Dargestellten überzeugen soll, und einem zweiten Modell, in dem der Leser nun nicht mehr durch Vorbildhaftigkeit überzeugt, sondern durch die Dialogizität des Textes selbst angeregt werden soll, seine eigene Wahrnehmungsfähigkeit in immer neuen Interaktions- und Kommunikationsprozessen mit dem Text selbst zu schärfen.<sup>25</sup> Für die ›romance‹ des 19. Jahrhunderts dagegen ist das implizite Funktionsmodell zunächst nicht dialogische Kommunikationsfähigkeit, sondern Konversion. Im Moment eines drohenden Auseinanderfallens der moralischen und sozialen Ordnung soll über bestimmte ästhetische Strategien noch einmal die Einsicht in eine transzendente moralische Ordnung vermittelt werden. Das aber ist sozusagen das offizielle, das Oberflächenmodell der ›romance‹, jene täuschend glatte Oberfläche, die auch Lawrence für letztlich banal und uninteressant hielt und deren Gebrauch ja für einen Hawthorne, Poe oder Melville in der Tat nur bedeutet hätte, Werte und Ziele der offiziellen Kultur noch einmal zu veranschaulichen.<sup>26</sup> Eingelagert in den Text ist daher bei

ihnen ein zweites Funktionsmodell, ein zweiter Text, der einen Widerspruch zum offiziellen bildet, auch er ›romance‹, aber eine, die sozusagen ihre eigene offizielle Version von innen heraus in Frage stellt.

Die daraus resultierende permanente Dekomposition und Rekombination des eigenen Textsystems (und damit auch der eigenen Funktionsmodelle) läßt sich – in aller gebotenen Kürze – verdeutlichen an Hawthornes wichtigstem Roman *The Scarlet Letter*, der ja auch fast allen bisherigen Theorien amerikanischer Literatur als Beispiel und Prüfstein gedient hat. Als Geschichte der Ehebrecherin Hester Prynne, der von den Puritanern zur Strafe für ihr Vergehen der Buchstabe A (= Adultery, also Ehebruch) angeheftet wird, beschreibt der Roman zugleich Hesters allmähliche Befreiung aus diesem Akt moralischer Allegorisierung und Stigmatisierung. Durch ihr mutiges, unbeirrtes Verhalten erreicht sie, daß sich die Bedeutung des Buchstabens A auf ihrer Brust allmählich zu transformieren beginnt und von einem allegorischen Zeichen zu einem mehrdeutigen Symbol wird, das sich nun mit verschiedenen neuen Bedeutungen aufzufüllen beginnt (zum Beispiel Admirable, Able usw.). Das aber kann zugleich auch als implizites Funktionsmodell des Romans selbst angesehen werden: Die ›romance‹ muß sich in Hawthornes Sicht entallegorisieren, wenn sie nicht puritanisch im negativen Sinn sein will, wenn sie den Leser (den Amerikaner) moralisch transformieren und doch zugleich vermenschlichen will. Daraus entsteht nun freilich auch ein Dilemma, denn die Entallegorisierung darf andererseits nicht zu weit getrieben werden, wenn die moralische Wirksamkeit des Genres bewahrt werden soll. Auch der Buchstabe A diene ja ursprünglich dazu, Hesters Vergehen eine moralische Wertung zu geben, die im folgenden nicht aufgegeben, nur eben in ihrer Rigidität problematisiert werden soll; diejenigen Stellen im Roman aber, in denen Hester den Buchstaben einfach ablegen will, sind daher zugleich auch Passagen, in denen sich der Text unverkennbar reallegorisiert.

Dem Verlust moralischer Dimension im Amerika des 19. Jahrhunderts, den Hawthorne im »Custom-House-Preface« des Romans betont, wird somit ein Text entgegengesetzt, der eine prekäre Doppelfunktion erfüllen muß: Er will einerseits gleichsam den Puritaner im Leser wecken, um diesem Verlust moralischer Dimension entgegenzuwirken, aber er muß andererseits zugleich auch einer Tendenz zur moralischen Allegorisierung entgegenwirken, um gegen eine als typisch puritanisch empfundene Tendenz zur moralischen Selbstgerechtigkeit zu arbeiten. Was auf diese Weise im Roman übereinanderliegt und einen – wie ich meine – entscheidenden Aspekt seiner beunruhigenden wie aktivierenden, auf jeden Fall aber den Lektüreprozeß lenkenden Sinnkomplexion ergibt, resultiert dann im Grunde aus dem Nebeneinander zweier verschiedener literarischer Funktionsmodelle in einem Text. Wenn es in *The Scarlet Letter* ein modern anmutendes Bewußtsein der Labilität des Zeichens gibt – und damit auch ein Bewußtsein für das Problem der Lesbarkeit –, dann durch einen Oszillationsprozeß, der sich im Text selbst durch den Zusammenprall von zwei historisch zu verortenden Funktionsmodellen seiner selbst ergibt und der in diesem Fall zur Struktur einer permanenten Entallegorisierung und Reallegorisierung des Textes geführt hat.<sup>27</sup> Es ist dies allerdings eine Doppelungsstruktur, die ihrer »Doppeldeckerhaftigkeit«, der strikten Teilung in oben und unten, nun endgültig beraubt ist zugunsten eines interaktionistischen Modells horizontaler wie vertikaler Berührung, Vermischung und Verzahnung. Das Bild des Oszillationsprozesses – obwohl als radikale Version des Interaktionsprozesses eine sicherlich letztlich »unrealistische« Verbildlichung – kann hier in der Tat noch einmal hilfreich sein, denn es vermag den Übergang von einer Poetik der Trennung zu einer Poetik der permanenten Interaktion in besonders nachdrücklicher Weise zu verdeutlichen.<sup>28</sup>

Ist damit endlich der Schlüssel zu jener ominösen amerikanischen Hybridform »romance« gefunden? Es wäre in der Tat verführe-

risch, an diesem Punkt des Arguments abubrechen, aber doch auch vorschnell. Denn mit jenem Phänomen einer Interaktion zwischen zwei impliziten Funktionsmodellen des Textes, aus dem sich eine leseraktivierende Doppelungsstruktur, eine modellsprengende innere Ereignishaftigkeit des Textes ergibt, ist ein Aspekt von Doppelkodierung bezeichnet, der jedenfalls nicht nur für die »romance« im engeren historischen Sinne des Wortes charakteristisch zu sein scheint.<sup>29</sup> In Mark Twains *Huck Finn* – um ein zweites Beispiel heranzuziehen, das im Zentrum der Theorien amerikanischer Literatur steht – findet sich eine im Prinzip durchaus analoge Bewegung, die als Quelle der erstaunlichen Modernität des Romans angesehen werden kann. Der Roman ist einerseits geprägt von einem auf die literarische Moderne vorausweisenden Funktionsmodell, in dem eine durch Hucks Erzählperspektive möglich gewordene freiere Kombinierbarkeit von Zeichen uns aus viktorianischen Ordnungsvorstellungen (und das heißt auch: aus deren Organizismus) herauslösen soll – sowie einem realistischen Funktionsmodell andererseits, in dem die so gewonnene Spontaneität zur Grundlage eines exemplarischen Lernprozesses für Huck und den Leser werden soll. Auch in diesem Fall gelingt es aus gutem Grund keinem dieser beiden Modelle dominant zu werden, und auch hier ist das Ergebnis eine ständige Dekomposition und Rekomposition des literarischen Systems gleichsam von innen heraus – ein Prozeß, bei dem sich nun allerdings im Übergang vom Realismus zur Moderne Art und Ausmaß der Interaktion zwischen den beiden impliziten Funktionsmodellen verändert haben. Die »romance« im engeren literarhistorischen Sinne eines Genres der Romantik verliert damit etwas von ihrer privilegierten Position für eine Diskussion der amerikanischen Literatur, aber unser Versuch, sie als Text mit besonderer kultureller Bedeutung und ästhetischer Wirkung besser zu begreifen, hat uns auf einen Aspekt erzählerischer Sinnkonstitution aufmerksam gemacht, dessen eigene Historizität nun zu erforschen wäre.<sup>30</sup> Man sieht, wie sich hier eine Geschichte des Funktionswandels des amerikani-

schen Romans anschließen könnte, und man sieht auch, wie aus einer Fragestellung der Kultur- und Geistesgeschichte eine der Poetik geworden ist, die aber gerade darin neue Möglichkeiten der Rehistorisierung eröffnen könnte. Auch hier also Interaktion, aber eine in Konstanz schon längst vertraute: die zwischen Poetik und Hermeneutik.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Lionel Trilling, »Manners, Morals, and the Novel«, in: ders., *The Liberal Imagination* (1950; repr.: Garden City, N. Y.: Doubleday, 1953), S. 199–215.
- <sup>2</sup> Hans-Joachim Lang, »Versuch über den amerikanischen Roman«, in: ders. (Hrsg.), *Der amerikanische Roman* (Düsseldorf: Bagel, 1972), S. 10. – Die ursprüngliche Ausrichtung auf Fragen nationaler Repräsentanz und Repräsentation mag erklären, warum fast alle Theorien der amerikanischen Literatur Theorien des Romans geblieben sind. Hilfreiche und ausführliche Forschungsberichte zu diesen Theorien liefern Franz H. Link, »Theorien zur Amerikanischen Literatur. Ein Forschungsbericht über allgemeine Darstellungen der amerikanischen Literatur«, *DVjS*, 36 (1962), 401–429, 583–613, sowie – aus orthodox marxistischer Perspektive – Robert Weimann, »Tradition und Krise amerikanischer Literaturgeschichte. Zu ihrer Methodologie und Geschichte«, in: *Weimarer Beiträge*, 11 (1965), 394–435.
- <sup>3</sup> John Carlos Rowe, *Through the Custom-House. Nineteenth-Century American Fiction and Modern Theory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), S. 24. Vgl. auch Rowes Charakterisierung der lange Zeit typischen Reaktion auf diese Doppelkodierung: »The inconsistencies, discontinuities, and even contradictions in the themes and forms of these works have caused critics to conclude either that they are insufficiently developed or that their apparent difficulties might be reconciled as deeper and profounder unities.« (S. XI)
- <sup>4</sup> D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923; repr.: New York: Viking Press, 1964), S. VII. Vernon Louis Parringtons Studie *Main Currents in American Thought*, in drei Bänden zwischen 1927 und 1930 erschienen, kann als einflussreichste amerikanische Geistes- und Literaturgeschichte vor dem Zweiten Weltkrieg angesehen werden.
- <sup>5</sup> Das Motiv der Flucht des amerikanischen Helden vor den Instanzen der Zivilisation ist in unzähligen Büchern beschrieben worden. Am deutlichsten beeinflusst von Lawrence ist dabei sicher Leslie Fiedlers *Love and Death in the American Novel* (1960; rev. Aufl.: New York: Dell, 1966).
- <sup>6</sup> Zur ambivalenten Haltung von Lawrence gegenüber der Psychoanalyse vgl. Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice* (London: Methuen, 1984), S. 49–55. – Ein Aufsatz von Visnja Sepcic zu »Women in Love« and Expressionism«, in: *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 26: 1/2 (1981) und 27: 1/2 (1982) gibt mir die Anregung, daß eine spezifische Inspiration für die Betrachtungsweise von Lawrence – der Versuch einer Durchdringung der Oberfläche hin zur eigentlichen, geheimen Essenz des Phänomens – vielleicht auch im Einfluß des Expressionismus zu sehen ist. Vgl. Sepcic: »These crucial scenes with unconscious motivation conform to the basic premise of all Expressionist art: visionary penetration beyond the surfaces of phenomena into their secret essences« (438 f.). Die Frage, wie sich Lawrence eigentlich das Verhältnis

von »oben« und »unten« denkt, würde sich jedenfalls lösen lassen, wenn man davon ausgeht, daß er ein expressionistisches Denkmodell zugrunde legt, in dem es darum geht, durch »Vision« und »Intuition« zum innersten Wesen eines Phänomens vorzustoßen. Vgl. die folgenden Ausführungen zur Häutungs-  
metapher bei Lawrence.

<sup>7</sup> Leo Marx, *The Machine in the Garden* (New York: Oxford University Press, 1964), S. 11, 16. Die folgende Diskussion des Ansatzes von Marx folgt meiner Darstellung in Winfried Fluck, *Ästhetisches Vorverständnis und literaturwissenschaftliche Methode* (Stuttgart: Metzler, 1975), S. 224 f.

<sup>8</sup> Henry Nash Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth* (New York: Random House, 1950); R. W. B. Lewis, *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1955). Beide Bücher sind wie das von Marx inzwischen klassische Texte der Amerikastudien.

<sup>9</sup> Marx bezieht sich dabei vor allem auf den von Henry Nash Smith herausgearbeiteten Gegensatz zwischen »sound heart« und »deformed conscience«. Siehe Henry Nash Smith, *Mark Twain. The Development of a Writer* (New York: Atheneum, 1967).

<sup>10</sup> Winfried Fluck, »Das ästhetische Vorverständnis der »American Studies«, in: *Jahrbuch für Amerikastudien*, 18 (1973), 114. – Zum Einfluß des organizistischen Denkens auf den amerikanischen Formalismus vgl. Herbert Grabes, »Close Reading and »The Meaning of Meaning«, in: *Anglia*, 86 (1968), 321–338.

<sup>11</sup> Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1963).

<sup>12</sup> Diese Synthese begann im Grunde mit F. O. Matthiessens wegweisender Studie *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. (New York: Oxford University Press, 1941). Bei Matthiessen allerdings stehen ästhetische Werte und kulturelle Repräsentativität noch in zwei verschiedenen Begriffen und Bezugsebenen nebeneinander. Ästhetisch verbindet die von Matthiessen behandelten Autoren ihre Neigung zum Symbolismus, kulturell repräsentativ sind sie dagegen in ihrem Bekenntnis zur Demokratie.

<sup>13</sup> Bernard Bowron, Leo Marx und Arnold Rose, »Literature and Covert Culture«, in: Joseph Kwiat und Mary Turpie (Hrsg.), *Studies in American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960), S. 84–95.

<sup>14</sup> John Higham, »Introduction«, in: John Higham und Paul K. Conkin (Hrsg.), *New Directions in American Intellectual History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979), S. XII.

<sup>15</sup> Sacvan Bercovitch, »The Ideological Context of the American Renaissance«, in: Winfried Fluck, Jürgen Peper und Willi Paul Adams (Hrsg.), *Forms and Functions of History in American Literature, Essays in Honor of Ursula Brumm* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1981), S. 2.

<sup>16</sup> »I would urge that, in spite of all that diversity and conflict, the American ideology has achieved a hegemony unequaled elsewhere in the modern world.«

Sacvan Bercovitch, »The Problem of Ideology in American Literary History«, in: *Critical Inquiry*, 12:4 (1986), 636.

<sup>17</sup> Leo Marx, »Comment on C. Vann Woodward, »The Aging of America«, in: *American Historical Review*, 82:3 (1977), 598, 597.

<sup>18</sup> Beispiele für diese beiden Tendenzen sind Michael T. Gilmore, *American Romanticism and the Marketplace* (Chicago: University of Chicago Press, 1985) und Brook Thomas, »The House of the Seven Gables: Reading the Romance of America«, in: *PMLA*, 97 (1982), 195–211. In dem von Sacvan Bercovitch und Myra Jehlen herausgegebenen Band *Ideology and Classic American Literature* (New York: Cambridge University Press, 1986) finden sich zahlreiche Beispiele für beide Erklärungsansätze. – In analoger Weise erscheint dann im gegenwärtigen Revisionismus auch der amerikanische Realismus vor allem in zwei Formen: entweder als homologe Entsprechung gesellschaftlicher Tendenzen zur Naturalisierung und Kontrolle oder als letzte Form des Widerstandes gegen den alles vereinnahmenden Warencharakter der kapitalistischen Gesellschaft. Vgl. Walter Benn Michaels, »Sister Carrie's Popular Economy«, in: *Critical Inquiry*, 7:2 (1980), 373–390 und den Band *American Realism. New Essays*, hrsg. von Eric J. Sundquist (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982).

<sup>19</sup> Diese allgemeine Einschätzung müßte im Hinblick auf einzelne Studien weiter differenziert werden. Es gehört beispielsweise zu einem der interessantesten Aspekte von Michael Gilmores Studie *American Romanticism and the Marketplace*, daß er die Frage einer spezifischen Doppelkodierung des klassischen amerikanischen Textes zu einem der Ausgangspunkte seiner Überlegungen macht. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, daß das Buch zwischen zwei Versionen von Doppelung schwankt: Zum einen ist damit die Spannung gemeint, die durch die ambivalente Haltung der amerikanischen Klassiker gegenüber dem literarischen Markt entsteht; in diesem Fall wäre der Konflikt zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen im Werk demnach Abbild der inneren Unentschiedenheit und Ambivalenz des Autors, die den Text zu einem Konfliktfeld machen, in dem diese Spannungen ausgetragen werden. Einer solchen Sicht gegenüber steht jedoch kurz darauf ein zweiter Erklärungsversuch, in dem eine spezifische Doppelungsstruktur als homologe Entsprechung des Warencharakters des literarischen Werkes angesehen wird: »The symbolist also perceives the world as twofold: things have a concrete reality for him, and at the same time they signify an idea or another object« (15). Der für die amerikanische Romantik charakteristische symbolische Darstellungsmodus wäre dementsprechend nicht widersprüchliche Antwort auf das Marktgeschehen, sondern homologe Entsprechung einer Doppelstruktur, die im Objekt durch die Kollision von Gebrauchswert und Tauschwert entsteht. Die folgenden Interpretationen des Buches scheinen mir weithin dadurch gekennzeichnet, daß in ihnen permanent zwischen diesen beiden Erklärungsmodellen gewechselt wird. (Man vgl. etwa die Lektüre von Hawthornes *The Scarlet Letter* mit der von »Rappaccini's Daughter« oder Melvilles »Bartleby«). Wo immer dabei die Doppelungs-

- struktur homologisch gedeutet wird, steigen die Allegorisierungstendenzen der Interpretation unübersehbar an.
- <sup>20</sup> Charles Feidelson, *Symbolism and American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1953).
- <sup>21</sup> Barbara Johnson, »Melville's Fist: The Execution of *Billy Budd*«, in: *Studies in Romanticism*, 18 (1979), 572. Alle folgenden Seitenangaben im Text.
- <sup>22</sup> Diese Tendenz zur Allegorisierung muß sich da noch verstärken, wo eine dekonstruktivistische Lektüre – im Widerspruch zu ihren eigenen Prämissen – zugleich auch eine kulturelle Repräsentativität des dekonstruierten Textes herausarbeiten will. Das Ergebnis ist ein Argumentationsmuster, das an vergleichbar hilflose Versuche erinnert, den gesellschaftlichen Gehalt der literarischen Postmoderne zu bestimmen: In beiden Fällen spiegelt die literarische Struktur die gesellschaftliche Situation; in diesem Fall ein Amerika, verstanden als »culture of self-conscious self-engenderment and strategic repression of the past«. John Carlos Rowe, »Deconstructing America: Recent Approaches to Nineteenth-Century Literature and Culture«, *Emerson Society Quarterly*, 31 (1985), 54.
- <sup>23</sup> John Carlos Rowe, *Through the Custom-House*, S. 2, 6, XII; Bryan Jay Wolf, *Romantic Re-Vision. Culture and Consciousness in Nineteenth-Century American Painting and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), S. XIV, 59 f., 178. In diese Gruppe gehören auch John T. Irwin, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1980); Charles Caramello, »*Moby-Dick* and the Postmodern Turn«, in: ders., *Silverless Mirrors. Book, Self & Postmodern American Fiction* (Tallahassee: University Presses of Florida, 1983), S. 54–93.
- <sup>24</sup> Die einflußreichste dieser Studien ist das Buch von Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1957): »As for my main purpose, it is: to assess the significance of the fact that since the earliest days the American novel, in its most original and characteristic form, has worked out its destiny and defined itself by incorporating an element of romance« (S. VIII). »The imagination that has produced much of the best and most characteristic American fiction has been shaped by the contradictions and not by the unities and harmonies of our culture . . . The American novel tends to rest in contradictions and among extreme ranges of experience« (S. 1).
- <sup>25</sup> Vgl. Winfried Fluck, »Fiction and Fictionality in American Realism«, in: *Amerikastudien / American Studies*, 31 (1986), 101–112.
- <sup>26</sup> Konversion wäre dann also auch Reduktion von Intertextualität: Der Text der offiziellen Kultur und der des literarischen Werkes sollen buchstäblich dekungsgleich gemacht werden.
- <sup>27</sup> Lange Zeit ist diese Bewegung zwischen Allegorie und Symbol als Darstellungsschwäche begriffen worden. Im Modell einer linear verlaufenden literarisch-geschichtlichen Entwicklung mußte sie als mangelnde Bereitschaft erscheinen, den Schritt zur nächsten Stufe der Entwicklung konsequent zu vollziehen. Eine

- Ausnahme bildet allerdings auch in diesem Fall Feidelson, der Hawthornes Ambivalenz gegenüber dem Symbol treffend charakterisiert hat: »The truth is that symbolism at once fascinated and horrified him . . . On the one hand, the symbol was valuable precisely because it transcended analytic thought; on the other hand, that very transcendence, with its suggestion of the unconventional, the novel, the disorderly, was potentially dangerous . . . Allegory was the brake that Hawthorne applied to his sensibility.« Feidelson, *Symbolism and American Literature*, S. 14 f. – Auch hier wird allerdings noch als Unentschlossenheit verbucht, was in einem interaktionistischen Erklärungsmodell dem literarischen Text durch das dialogische Wechselspiel zwischen beiden Textaspekten gerade erst seine spezifische Identität und Ereignishaftigkeit verleiht.
- <sup>28</sup> Damit ist auch die leitende Perspektive dieser Arbeit genannt, für die die aus Doppelungsstrukturen resultierende Spannung und innere Ereignishaftigkeit des literarischen Textes die primäre Quelle kultureller Einsicht abgeben. Daher auch der Aufbau dieses Überblicks als eine Geschichte, in der der neue ideologiekritische Revisionismus (jedenfalls in seiner gegenwärtig existenten Form) vor dem Dekonstruktivismus steht (und nicht umgekehrt wie etwa im Forschungsbericht von John Carlos Rowe, »Deconstructing America«, a. a. O.). Denn der erstere ist mit seinen Modellen von Negation oder Homologie auf neuerliche Stabilisierung aus, der letztere bemüht sich dagegen um eine genauere Bestimmung textueller Instabilität. Eine Aufgabe der Zukunft wird in der Fortführung und Vermittlung beider Positionen liegen.
- <sup>29</sup> Im engeren Sinne, weil »romance« in den Theorien der amerikanischen Literatur im Grunde in zweifacher Weise gebraucht wird: Zum einen als typisches Genre der Romantik zur Bezeichnung eines von den Plausibilitätsanforderungen des Realismus freien Textes, der zur Erkenntnis einer transzendenten moralischen Ordnung vorstoßen oder diese affirmieren will. (Vgl. dazu Robert C. Post, »A Theory of Genre: Romance, Realism, and Moral Reality«, in: *American Quarterly*, 33 [1981], 367–390.) Dagegen wird »romance« in den Theorien der amerikanischen Literatur oft auch in begrifflich loser Weise zur Bezeichnung jener »hybriden« Textform benutzt, die als typisch amerikanisch empfunden wird. In diesem zweiten Sinne zählt *Huck Finn* natürlich zum Textkorpus dazu, wie etwa das Beispiel Leo Marx zeigt.
- <sup>30</sup> Die hier vorgenommene Auflösung der geistesgeschichtlichen Fragestellung nach einem »spezifischen« nationalen Wesensmerkmal zugunsten der Beschreibung von Textmerkmalen, die grundsätzlich nicht an eine Nationalliteratur gebunden sind, aber vielleicht in dieser doch eine bestimmte Häufung zeigen (nach deren Ursache zu fragen wäre), würde im übrigen auch eine Ausweitung der Theorien amerikanischer Literatur von der bisher fast ausschließlich privilegierten klassischen Literatur in der Tradition des Symbolismus auf jenen für die Literatur- und Kulturgeschichte der USA besonders wichtigen Bereich der »hyphenated literature« ethnischer Prägung erlauben. – Es ließe sich hier vielleicht auch ein Erklärungsversuch anschließen, warum einer Sinnkonstitution durch Strukturen der Doppelung in amerikanischen Romanen eine besondere



Reise zuzukommen scheint. Dazu wäre jedenfalls zu bedenken, ob die historische Ausgangsposition der amerikanischen Gesellschaft – die (Ab)Trennung von der europäischen Zivilisation und vom europäischen Vater(land) – nicht zwangsläufig zu einer Form kultureller Selbstverständigung führen mußte, in der die Verbindung zum zivilisatorischen wie psychischen Gegenüber einerseits in der (oft gewaltsamen) Abtrennung unterdrückt wurde, andererseits aber gerade in der entschiedenen Abwendung als um so unvermittelteres Gegenüber bewahrt wurde, auf das der Text auch im kulturellen Widerstand noch bezogen bleiben mußte.