

DRITTER TEIL

6. Schöne Sklaven als demokratische Herausforderung

I.

Mit dem Tod Claggarts vollzieht sich in *Billy Budd* eine Wende vom Schönen zum Erhabenen, von Billy zu Christus und von der Liebe zum Schrecken. Der Erzähler übergibt den typischen "Handsome Sailor", mit dem er seine Geschichte beginnt, in Billys variiertes⁴²⁵ Gestalt an Kapitän Vere. Dem wird es von nun an darum gehen, Billys Schönheit aus der Liebe der Seeleute in den Schrecken des Gerichts zu überführen. Daß der Schrecken nur Station ist auf dem Weg in eine politische Vernünftigkeit, die einen weltlichen Konflikt - zwischen Mannschaft und Offizieren und zwischen Monarchie und revolutionärer Republik - in die christliche Logik des Opfertods einfügt, spricht gegen Veres Gebrauch des Erhabenen. Spricht es für den erzählerischen Gebrauch des Schönen? Liebend oder zumindest mit Verlangen begegnen bis dahin so gut wie alle Figuren dem rätselhaft schönen Billy. Schon gar Claggart, für den Billy tabu ist, weil es ihn in seiner Welt nicht geben kann, ohne daß die Welt in sich zusammenbräche. Dies gilt noch vor allen homoerotischen Konnotationen.

Billys Schönheit ist nicht beschrieben, was wohl heißen soll, sie ist nicht zu beschreiben. Denn das Erzählte wird plastisch in den Reaktionen, die Billys Erscheinung auslöst, nicht aber in den Attributen, in denen es sie schildert.⁴²⁶ Die Schönheit ist auch nicht bloß notwendige allegorische Zutat der reinen Opfergabe, die Billy zum Schluß für Vere und die Mannschaft abgeben muß. Denn bei der Hinrichtung macht sie sich spürbar, indem sie stört.

⁴²⁵ Eine der "important variations" im Verhältnis zum typischen "Handsome Sailor" ist Billys mangelndes Interesse für die Belange der anderen Matrosen oder für sonst etwas. Melville, *Billy Budd*, S. 44.

⁴²⁶ Billys Schönheit ist vom Erzähler von vornherein auf Rätselhaftigkeit angelegt. Seine Erscheinung schillert nicht nur zwischen männlichen und weiblichen Attributen, sondern innerhalb dieser Unterscheidung zwischen Herkules und Apoll und ländlicher und adliger Weiblichkeit. Billy ist Mann und Frau, Kind und Mann, Tier und Mensch, Stier und Lamm, Opfer und Täter, Barbar und Grieche, Christus und Adam. Melville, *Billy Budd*, S. 44-51, 86, 120.

Im erhabenen Register von Veres Passionsspiel sind Billys letzte Worte, "God bless Captain Vere!", ein Echo auf das biblische "Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun"⁴²⁷. Sie passen ins Bild des Erlösers und entfalten trotzdem eine scharfe Ironie, weil sie den Henker daran erinnern, daß das Opfer zwar nötig gewesen sein mag, derjenige, der es vollzieht, aber Schuld auf sich lädt und der Vergebung bedarf. Segenswünsche der Verurteilten an ihre Henker waren (und sind?) ein häufiger Bestandteil öffentlicher Exekutionen.⁴²⁸ Die Ironie ist wohl die letzte Waffe der ganz und gar Ausgelieferten. Aber die Verstörung bei Billys Hinrichtung geht über diese Ironie im Erhabenen hinaus. Sie ergibt sich aus der Reibung an der kreatürlichen Schönheit Billys, die nicht eine Ironie innerhalb des Erhabenen entfaltet, sondern sich gegen das Erhabene stellt. Billys Schönheit entzieht sich den Dichotomien von Veres Inszenierung.

Für die Unvereinbarkeit kreatürlicher Schönheit mit einer auf dem Unterschied von Gut und Böse errichteten Ordnung hat Flaubert ein Bild gefunden, das in seiner Wirkung der Hinrichtungsszene in *Billy Budd* nahesteht: "was ist das für ein Volk [...] das sich daran ergötzt, Löwen ans Kreuz zu schlagen". Das Entsetzen, das die aufständischen Söldner Karthagos angesichts der Praxis karthagischer Bauern empfinden, Löwen zu kreuzigen, um "auf diese Weise die anderen [Raubtiere] abzuschrecken"⁴²⁹, findet bei Melville ein Echo im beinahe ausbrechenden Tumult der Seeleute bei Billys Tod. Billy paßt wegen seiner ahnungslosen Kreatürlichkeit, die sich in seiner Schönheit, seiner Stärke und auch seiner Gleichgültigkeit zu erkennen gibt, genausowenig in Veres erhabenes Spiel wie Löwen in eine Logik abschreckender Strafen. Die

⁴²⁷ Melville, *Billy Budd*, S. 123; Lukas 23, 34.

⁴²⁸ Parker, *Reading Billy Budd*, S. 154 f. In seinem Artikel "*Billy Budd* and Capital Punishment: A Tale of Three Centuries" weist H. Bruce Franklin in Melvilles Buch Spuren der Diskussion um die Todesstrafe in den Vereinigten Staaten des späten 19. Jahrhunderts nach. *American Literature* 69 (1997), S. 337–359.

⁴²⁹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse und André Stoll, aus dem Französischen übersetzt von Georg Brustgi, Frankfurt am Main ²1981, S. 37.

Spannung zwischen prächtiger und gefallener Schöpfung macht das Bild vom gekreuzigten Löwen so unerträglich wie das vom gehängten "Handsome Sailor". Anders als bei Flaubert stehen bei Melville Anspielungen auf das Christentum im Vordergrund der Erzählung. Das Zwielficht eines Zusammentreffens von körperlichem Glanz mit den Kontrasten der Schuldhaftigkeit wird umso durchdringender. Dem schmerzhaften Bewußtsein der schuldbeladenen Ferne von Gott ist die Schönheit verdächtig: sie überblendet den Sündenstand.

Vere als Repräsentant politischer Ordnung geht im Prozeß argumentativ von weltlicher Gottesferne aus, bedient sich aber trotzdem Billys Körper als Zeichen aus dem Repertoire einer christlichen Bildersprache. Als Argument im Prozeß ist die christliche Tradition tabu; sie weicht einer funktionalistischen Kriegslogik. Als bloße Übersetzung dieser Logik in einen der Mannschaft vermeintlich einsichtigen, sentimental Jargon von Schuld, Opfer und Erlösung wird die christliche Tradition dann doch noch in den Dienst dieser Kriegslogik gestellt. Melville bringt so ein Problem gesellschaftlicher Schichtung zum Ausdruck, das gut drei Jahrzehnte später bei Walter Lippmann⁴³⁰ zum Programm der modernen Demokratie erhoben wird: die Spaltung in eine technokratische Herrschaftsschicht und ein sentimentales Massenpublikum. Die Technokraten ermitteln, was zu tun ist, und fassen ihre komplexen Entscheidungen in einfache Bilder, die dem Publikum zur Akklamation gereicht werden. "War but looks to the frontage, the appearance"⁴³¹: Dieses im Prozeß geltend gemachte Argument Veres, in dem ein Gedanke Oliver Wendell Holmes' vom Recht auf den Krieg zurückführt ist⁴³², kehrt auf seine Weise auch bei Howells wieder⁴³³ und wird bei Lippmann zur Basis eines modernen Verständnisses von

⁴³⁰ Walter Lippmann, *Public Opinion*, New York 1949 [1922]; den Hinweis auf Lippmann verdanke ich Herrn Angelo Raciti.

⁴³¹ Melville, *Billy Budd*, S. 112.

⁴³² Davon war im ersten Kapitel die Rede: s.o., S. 39/40.

⁴³³ "The artist's affair is to report appearance, the effect; and in the real world, the appearance, the effect, is that of law and not of miracle." Howells, "A Psychological Counter-Current in Recent Fiction", S. 874.

politischer Öffentlichkeit: "The war", schreibt Lippmann, "[...] furnished many examples of this pattern: the casual fact, the creative imagination, the will to believe, and out of these three elements, a counterfeit of reality to which there was a violent response."⁴³⁴

Vere ist ein früher Ermittler und Vermittler dieser Art: er hat Vorstellungskraft genug, den eher zufälligen Tod Claggarts als Tat eines Gottgesandten aufzufassen, verfolgt diese Idee mit festem Willen und übersetzt sie in die "counterfeit reality" einer wiedergängigen Kreuzigung. Es bleibt offen, ob ihm die christliche Repräsentation, in die er Billys Tat vor der Mannschaft kleidet, mehr als bloßes Mittel zu dem kriegerischen Zweck ist, den er vor seinen Offizieren im Prozeß predigt. Jedenfalls lohnt es sich, Billys körperliche Schönheit gewissermaßen "unterm Kreuz" zu betrachten, sie also in Bezug zu setzen zum christlichen Gedanken von Sünde und erlösendem Opfer, dem Vere sie zu unterwerfen versucht und der die Erzählung durchzieht. Auf diese Weise läßt sich die Unheimlichkeit der Hinrichtungsszene und ihr Effekt auf die Mannschaft als Spannung erklären zwischen Veres Formwillen und der eigenständigen Wirkung von Billys Schönheit, die sich gegen Vere behauptet. Veres Kreuzigungstableau changiert zwischen Christus und gekreuzigtem Löwen. Die Besatzung ist zerrissen zwischen der Liebe zum "Handsome Sailor" und dem Aufruf zur Demut vorm Kruzifix, hinter dem sich das militärische Regime verbirgt. Der Galgen als Kruzifix ist Zeichen für den Kampf gegen das Böse als persönliche und nationale Anfechtung. Vere errichtet ihn genauso gegen das Auflehnungsbedürfnis der Matrosen wie gegen das atheistische Frankreich.

Aber die Religion, die Vere aufruft, gibt aus ihrer Tradition heraus selbst eine Antwort, warum es Vere in Melvilles Erzählung nicht gelingt, Billys Schönheit ganz im Zeichen der Kreuzigung aufgehen zu lassen: "weil Geist in dieser Welt stets in Entscheidung steht zwischen himmlischem und höllischem Abgrund, wird alle

⁴³⁴ Lippmann, *Public Opinion*, S. 14.

Gestaltschönheit im Zwielight der Frage bleiben, welches Herren Herrlichkeit denn nun das Gestaltige strahle."⁴³⁵ Billys "Gestaltschönheit" arretiert den Entscheidungs-zwang, unter dem der Geist des Christentums steht. Hans Urs von Balthasar läßt in diesem Zitat aus seiner katholisch-"theologischen Ästhetik" eine "Herrlichkeit" der Gestalt gelten noch vor der Frage, zu welcher Seite des Abgrunds die Herrlichkeit treibt. Die Gestaltschönheit "strahlt" Herrlichkeit, auch wenn sie sich im "Zwielight der Frage" schließlich als trügerisch zu erkennen gibt. Die Herrlichkeit steht gewissermaßen im Vor-Recht, denn, so erklärt Gerhard Nebel in seinem dem Protestantismus verpflichteten Versuch, dem "Ereignis des Schönen" auf den Grund zu gehen, sie gewährt Eintritt in eine Situation, die das Zwielight von Balthasars Frage noch gar nicht kannte:

Und er sah, daß es gut war" [...]. [...] Sollte sich im Ereignis des Schönen in uns dieses göttliche Ja wiederholen - in unendlichem Abstand[?] Der Mensch tritt damit in die Situation Gottes ein, aber nun nicht in die der Schöpfung, sondern in die des Applauses, und auch in diese nicht durch Leistung, sondern durch Geschenk. Er wiederholt den die Schöpfungsgeschichte abschließenden Beifall [...].⁴³⁶

Anders ließe sich im Kontext des Christentums das Vor-Recht des Schönen kaum erklären, als daß es an eine Situation erinnert vor der Entscheidung zwischen himmlischem und höllischem Abgrund und deren weltlichem Pendant, der Frage nach Recht und Unrecht.⁴³⁷ Das Schöne,

⁴³⁵ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Erster Band. Schau der Gestalt*, Einsiedeln 1961, S. 21.

⁴³⁶ Gerhard Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, Stuttgart 1953, S. 154. Unter Berufung auf Nebel dürfte man eigentlich nicht von Billys Schönheit sprechen, sondern nur von "dem Schönen", das sich an Billy immer wieder ereignet. Ich berufe mich auf Nebels Buch aber nicht im Sinne einer verbindlichen Ästhetik - dies bedürfte einer religiösen Verpflichtung auf den Protestantismus -, sondern behandle es als eine Art Sprachraum, in dem es möglich wird, dem impliziten Aufruf des Erzählers nachzukommen, Billys Schönheit im Schatten des Christentums zu betrachten.

⁴³⁷ Auch für Northrop Frye sind die biblischen Religionen geprägt von der menschlichen Entscheidungsnot zwischen gut und böse unter der Gewißheit des göttlichen Gerichts: "It is with the 'fall' that the legal metaphor begins that persists all through the Bible, of human life as subject to a trial and judgement, with prosecutors and defenders. In this metaphor Jesus is the counsel for the defense, and the primary accuser is Satan the *diabolos*, a word [...] which originally included a sense of the person opposed to one in a lawsuit." Northrop

das sich - um mit Nebel zu sprechen - immer wieder an Billy ereignet, hat seinen Bestand vor dieser Unterscheidung.

Melvilles Erzähler gibt dem Zwielficht der Gestaltschönheit Raum in einer Geschichte um Recht und Unrecht. An Billys Schönheit bestätigt sich Lawrence Douglas' These, daß Erzählkunst und rechtlicher Entscheidungszwang in *Billy Budd* sich gegenseitig Grenzen ziehen und aneinander abzeichnen.⁴³⁸ Wenn Demokratie sich als rationale Herrschaft des Rechts verstanden wissen will, kann sich eine der "Gestaltschönheit" zugetane Kunst - im Gegensatz zu einer Kunst des Erhabenen, die mit der Gewalt des Schreckens das Tor zur Vernunft oder zum Heiligen aufschlägt - nicht ohne weiteres in der Demokratie einrichten. Die Kunst der Gestaltschönheit ist unter den Voraussetzungen, die die christliche Tradition auch der amerikanischen Demokratie diktiert, eine Kunst des Vor-Rechts. Das Recht setzt aber auch die schöne Gestalt in Schranken. Positiv heißt das, es gewährt ihr ein Asyl, ein "inside" umgrenzt von seinen Geboten. Damit zeichnet sich ein Konflikt innerhalb der demokratischen Grundlagen ab, den die Gestaltschönheit nun aber als kritisches Instrument offenlegt: Die säkulare Anerkennung der Würde des Kreatürlichen vor aller Einordnung in Gut oder Böse ist genauso ein Gebot der Demokratie wie die Herrschaft des Rechts.

In H. Bruce Franklins Artikel zu *Billy Budd* im Kontext der Diskussion um die Todesstrafe in den Vereinigten Staaten des 19. Jahrhunderts spielt dies eine Rolle. Die amerikanische Demokratie war, zumindest im Staat New York der vorletzten Jahrhundertwende, zu Teilen mißtrauisch gegenüber der Gewalt des Staates, strafend über Leben und Tod seiner Bürger zu entscheiden. Entsprechend wurde die Todestrafe von ihren Gegnern als Relikt aus "barbarischen" Zeiten beargwöhnt. Ihre Befürworter, zitiert Franklin einen Abgeordneten des New Yorker Parlaments zur Zeit

Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, New York und London 1982, S. 110.

⁴³⁸ Douglas, "Discursive Limits", passim.

Melvilles und Howells', fänden sich nur noch unter "Geistlichen und Staatsanwälten", also bei Vertretern der Institutionen, die traditionell im Verdacht stehen, despotischen Herrschaftspraktiken besonders andienlich zu sein:

The true significance of the killing of Billy Budd comes out in these scenes. Like many of the arguments raised against the death penalty [/] between the 1790s and the 1890s, *Billy Budd* strips away the illusions of justice and deterrence to reveal the essence of capital punishment: human sacrifice, a ritual of power in which the state and the ruling class demonstrate, sanctify, and celebrate their ultimate power - the power of life and death - over the classes they rule.

So betrachtet⁴³⁹ setzt die an Billy exemplifizierte Gestaltschönheit dem Recht Schranken, und die Schönheit des heilen Geschöpfes noch im Geringsten zu entdecken wäre eine demokratische Pflicht.

Im Drill, dem Vere die Mannschaft nach Billys Hinrichtung und Bestattung unterwirft, schafft er opferbereite Kreaturen der Schuld: man kann kaum mehr schuldig sein als unbedingten Gehorsam. Billys Kreatürlichkeit vor der gewaltsamen Neuschöpfung als Christusbild war eine der Vor-Schuld. Die Seeleute liebten ihn als "Enthüllung des heilen Geschöpfes" in einer vom Krieg versehrten Welt. Billys paradiesische Gestalt ist schön, denn sie "erinnert an die goldene Gediegenheit der Schöpfung, an Gottes Beifall für sich selbst": "Das Schöne braucht nicht notwendig Trug zu sein, ist freilich sehr oft Trug, weil es, statt als Enthüllung des heilen Geschöpfes, als Offenbarung des Schöpfers genommen wird."⁴⁴⁰ Mit diesem Kernsatz aus Nebels protestantisch-theologischer Ästhetik wird der Übergang von "Handsome Sailor" zum "angel of God" nachvollziehbar als Wandlung von der Wahrheit der Matrosen zu Veres politischer Wahrheit des Gerichts und des Krieges, die Billys

⁴³⁹ Franklin, "*Billy Budd* and Capital Punishment", S. 351-353, mit Nachweisen, hier: S. 351/52. Vgl. Oliver Wendell Holmes' Argumentation zur Abschreckung als Sinn des Strafrechts in *The Common Law*: "the *ultima ratio*, not only *regum*, but of private persons, is force [...]. [...] The [above] considerations which answer the argument of equal rights also answer the objections to treating a man like a thing, and the like. If a man lives in society, he is liable to find himself so treated." Holmes, *The Common Law*, S. 39-76, hier: S. 44.

⁴⁴⁰ Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, S. 89 und 155.

Schönheit auslöscht, um nicht den Trug des Schönen in die Offenbarung mithineinzuschleppen. Das Problem der Schönheit ist wieder ihre doppelte Lesbarkeit. Denn die Matrosen nehmen Billy weniger als falschen Gott denn als "Geschenk"⁴⁴¹. Für sie ist Billy ein unverdientes Glück. Solches Glück hat revolutionäres Potential, denn es erinnert an ein Jenseits der Logik des Rechts und des Krieges, die Äußerlichkeiten kalkuliert nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung. Die Meuterei ist in Melvilles Geschichte immer nur einen Schritt entfernt: den Schritt in die Selbstermächtigung der Matrosen, Glück haben zu dürfen: "Schönheit ist Erinnerung an den Garten Eden und Hoffnung auf die Neue Schöpfung"⁴⁴²:

Das Schöne ist Augenblick, aber ein Augenblick, der auf alle Weise sich verewigen will und der auf alle Weise damit scheitert. Sofern es Garten Eden ist, ignoriert es den Fall, setzt es sich über die Sünde und damit auch über Gottes Liebe und Verzeihung hinweg - sofern es pralle Gegenwart zu sein beansprucht, erklärt es die Hoffnung für unwichtig. [...] Das Schöne als ekstatischer Augenblick und die eschatologische Hoffnung, die den christlichen Glauben ausmacht, streiten gegeneinander [...].⁴⁴³

Oder, in einer weniger religiös als politisch motivierten Formulierung des 19. Jahrhunderts:

Ja, ich sage es bestimmt, unsere Nachkommen werden schöner und glücklicher sein als wir. Denn ich glaube an den Fortschritt, ich glaube, die Menschheit ist zur Glückseligkeit bestimmt, und ich hege also eine größere Meinung von der Gottheit als jene frommen Leute, die da wähnen, er habe den Menschen nur zum Leiden erschaffen. Schon hier [/] auf Erden möchte ich, durch die Segnungen freier politischer und industrieller Institution jene Seligkeit etablieren, die, nach der Meinung der Frommen, erst am Jüngsten Tage, im Himmel, stattfinden soll. Jenes ist vielleicht ebenso wie dieses eine törichte Hoffnung und es gibt keine Auferstehung der Menschheit, weder im politisch-moralischen, noch im apostolisch-katholischen Sinne.⁴⁴⁴

Beiden Formulierungen ist eigen, daß sie, wie Melville in "Hawthorne and His Mosses", die Schönheit unter Beachtung "des Abstandes und der Analogie"⁴⁴⁵ verstehen. Heine markiert diesen Abstand mit der skeptischen Ironie

⁴⁴¹ Nebel, a.a.O., S. 154.

⁴⁴² Nebel, a.a.O., S. 158.

⁴⁴³ Nebel, a.a.O., S. 157.

⁴⁴⁴ Heinrich Heine, "Religion und Philosophie in Deutschland", in ders., *Sämtliche Werke in vier Bänden, Band III: Schriften zu Literatur und Politik I*, Düsseldorf und Zürich ³1996, S. 397-520. , hier: S. 407/8.

⁴⁴⁵ Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, S. 155.

seines letzten Satzes; Nebel behauptet ihn in seiner protestantischen Religiösität als "unendliche[n...] zwischen Schöpfer und Geschöpf": "die *analogia pulchri* bedeutet, daß der Mensch nicht das göttliche Sein, sondern eine göttliche Situation wiederholt, nicht aus eigener Leistung, sondern weggerissen durch die Epiphanie der heilen Kreatur."⁴⁴⁶ Billys Stottern, das der Erzähler als Indiz deutet, der "marplot" habe wie überall auch hier seine Hand im Spiel, hält diesen Abstand im Gedächtnis.

Vere dagegen reißt Billy aus seiner prächtigen Körperlichkeit und erklärt ihn zum "angel of God", an dem sich göttlicher Wille offenbare. In der Hinrichtung stilisiert er ihn zum Christus, also zur Offenbarung selbst. Das Bild des Gekreuzigten ist nicht schön, sondern erhaben. Die Konfrontation einer theologischen Ästhetik mit Veres Übersetzung von Billys Schönheit ins erhabene Register gibt, was an der Schönheit trügt, als Wahrheit des Erhabenen zu erkennen. Die Schönheit als "Offenbarung" zu nehmen hieße, das Kreatürliche zu vergötzen; dagegen will Vere in der erhabenen Auslöschung des Glücks, als das sich das Schöne an Billy ereignet, die Offenbarung des christlichen Gottes erkennen oder zumindest seiner Mannschaft zu erkennen geben. Vere führt mit Billys Tod das Ereignishafte an Billys Schönheit hinüber in die ewige Dauer der christlichen Heilsgeschichte; mit dieser Erlösung des Schönen in die sinnvolle Dauer entzieht er es vor sich und der Mannschaft; was bleibt, ist ein aufrührerisches Verlangen nach dem Entzogenen, das sich bis auf die absehbar unabgeschlossene Rezeptionsgeschichte von Melvilles Erzählung überträgt: wir wollen - noch immer - Billy Budd. Denn wir kriegen ihn nicht in der Art, wie der Erzähler von ihm berichtet: der Ereignishaftigkeit des Schönen gerecht zu werden ist auch ein Problem literarischen Erzählens, nicht nur eines der Rezeption.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Nebel, a.a.O., S. 161.

⁴⁴⁷ Karl Heinz Bohrer versucht immer wieder, diesem Problem literaturwissenschaftlich beizukommen, so in den Aufsatzsammlungen *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1998 [1981] und *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main 1994.

Im Kräftespiel von Melvilles Erzählung ist für die Figur Vere entscheidend, daß Billys Umdeutung ins Erhabene nicht nur ein ästhetisches Dilemma in die klaren Konturen einer traditionellen Form bringt, sondern darüber hinaus von politischem Nutzen ist, weil diese Umdeutung vor der Mannschaft den Krieg als Kampf des Guten gegen das Böse erklärt und verklärt. Im Prozeß, also in der Abgeschlossenheit des Führungszirkels, verläuft Veres Argumentation aber gerade nicht in Richtung des Erhabenen, sondern zumindest rhetorisch innerhalb der festen Linien des positiven Rechts.⁴⁴⁸ Beide, erhabenes Bild und juristische Rhetorik, sind dem kriegerischen politischen Interesse kommensurabel. Beide abstrahieren vom unverdienten Glück Billys körperlicher Schönheit in Richtung einer transzendenten beziehungsweise einer immanenten Gerichtsbarkeit. Veres Übersetzung von Billys Schönheit ins politisch nutzbare Erhabene ist gleichzeitig Billys totale Erniedrigung. Billys Himmelfahrt - "Billy ascended; and, ascending, took the full rose of dawn"⁴⁴⁹ - folgt nicht dem Sog göttlicher Liebe und Gnade, sondern den mechanischen Gesetzen des Flaschenzugs. In der Würde dieser kaum zu übertreffenden Erniedrigung - der geschundene Körper mißbraucht als zum Krieg hergerichtete Zeichen christlicher Opferlogik - wird Billy beim Lesen gegen Vere zu einer gelingenden künstlerischen Repräsentation christlicher Demut. Erst in der gewundenen Konstellation der Erzählung als ganzer ist Billy auch das, wozu Vere ihn in der bühnenhaften Öffentlichkeit des Hinrichtungsspektakels gerne gemacht hätte.

Vere bewegt sich im Raum des Kampfes der christlichen Monarchie gegen die revolutionäre Republik. Wenn die Herrschaft des Rechts in diesem Raum auf Kosten der Schönheit geht, welcher Stellenwert kommt der Schönheit dann in der amerikanischen Demokratie zu? Der "aspect of newness", in dem, wie Melville in "Hawthorne and His Mosses" schreibt, die einfachen Seeleute als "weise Philosophen" Amerika bei

⁴⁴⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 105-114.

⁴⁴⁹ Melville, *Billy Budd*, S. 124.

seiner Entdeckung sahen,⁴⁵⁰ ist derselbe Blick, mit dem "der Mensch [...] ähnlich wie bei jedem Liebes-Erweis" analogisch eintritt "in die Situation Gottes", so wie sie im Schöpfungsbericht am Ende jedes Schöpfungstages überliefert ist: "Und er sah, daß es gut war."⁴⁵¹ Kann der Schöpfergott eigentlich seine Schöpfung begehren? Die seefahrenden Entdecker begehren jedenfalls, was sie als Neues erblicken. In *Billy Budd* stellt Melville die Frage, ob dieser Blick, der auch hier der Blick der einfachen Matrosen ist, uns überhaupt zusteht. Es ist ein liebender Blick auf die Welt, als wäre sie gerade geschaffen, trotz des Wissens, daß jede neue Welt, die sich dem Blick öffnet, "genauso alt oder vielleicht älter ist als Asien"⁴⁵². Es ist der Blick "eines jugendlichen Menschen-schlags" an der Geschichte vorbei, der anders als die "Weltklugen"⁴⁵³ über den Unterschied zwischen weltlicher Verfallsgeschichte und christlicher Heilsgeschichte hinwegsieht. Der ästhetische Blick der Matrosen ist für Melville eine "suspension of disbelief"⁴⁵⁴ in der Hingabe an ein Verlangen, ein geschenkter⁴⁵⁵ Blick wider besseres Wissen. Dieser Blick sieht die Welt wie neu, obwohl er sie in der Gewißheit des christlichen Glaubens oder im Bewußtsein weltlicher Verspätung als alte und kranke kennt: Melville spricht von "Truth [...] when it seems to have an aspect of newness".⁴⁵⁶ Am ästhetischen Blick, der die Welt

⁴⁵⁰ Melville, "Hawthorne and His Mosses", S. 246.

⁴⁵¹ Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, S. 154.

⁴⁵² Melville, "Hawthorne and His Mosses", S. 246.

⁴⁵³ Melville, *Billy Budd*, S. 87.

⁴⁵⁴ Zu Coleridges "willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith", siehe Abrams, *The Mirror and the Lamp*, S. 324 (Zitat) bis 326, mit Nachweis.

⁴⁵⁵ Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, S. 154.

⁴⁵⁶ Melville, "Hawthorne and His Mosses", S. 246, im Original ohne Italisierung. In *A Map of Misreading* spricht Harold Bloom von einer "Romantic psychology of belatedness, from which Emerson failed to save us, his American descendants". Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford [usw.] 1975, S. 36 (Zitat) und 68 ff. Emerson geht weiter als die philosophischen Seeleute Melvilles. Bei ihm kommt die ästhetische Aufhebung des Zweifels im ekstatischen Weltbezug einer Aufhebung des christlichen Glaubens, zumindest des christlichen Sündenbewußtseins gleich: "until evil is no more seen". Dies ist die "die vollkommene Sehkraft", die Emerson mit den letzten Worten seines "Nature"-Essays verspricht: "All that Adam had, all that Caesar could, you have and can do. [...] As when the summer comes from the south, the snow-banks melt, and the face of the earth becomes green before it, so shall the

im "aspect of newness" erscheinen läßt, erschließt sich für Melville nicht nur das Schöne, sondern entzündet sich die politische Frage, ob Amerika uns überhaupt zusteht.

Claggart ist die Figur in *Billy Budd*, für die sich am schärfsten die Herausforderung des Schönen stellt. Für den Schiffsprofos ist Billys "Gestaltschönheit" nicht erreichbar, weil sie vor dem Fall ins Gericht verharret. An Billy gibt sich, egal was er tut, immer auch "Gottes Beifall für sich selbst" zu erkennen. In seiner Androgynität nimmt er die Gegensätze rechts und links um sich auf und erscheint als "Enthüllung des heilen Geschöpfes"⁴⁵⁷, in dem "strength and beauty"⁴⁵⁸, Barbar und Heiliger zur Ruhe kommen. Die schöne Oberfläche überblendet, zumindest für den Moment, die Tiefe des Falls. Das hat nicht zuletzt den Effekt, den Verlust wieder schmerzhaft spürbar zu machen. Dabei ist Claggarts eigene Schönheit vom Erzähler so entworfen, daß sie Billys genau entgegensteht. Sie ist kometenhaft, eine Schönheit im Fall, die auf Claggarts Geheimnis, das "mystery of iniquity", das ihn in den Worten des Erzählers umgibt, zurückweist.⁴⁵⁹

Der Drang, Innen und Außen in ein begründetes Verhältnis zueinander zu setzen, schlägt sich nieder in dem Leitspruch, mit dem Claggart antwortet, als Billy ihm die Suppe vor die Füße schüttet: "Handsomely done, my lad! And handsome is as handsome did it, too!"⁴⁶⁰ Claggart greift hier eine ästhetische Ideologie auf, die der Erzähler ganz am Anfang in die Beschreibung des typischen "Handsome Sailor" einfließen ließ:

advancing spirit create its ornaments along its path, and carry with it the beauty it visits, and the song which enchants it; it shall draw beautiful faces, and warm hearts, and wise discourse, and heroic acts, around its way, until evil is no more seen. The kingdom of man over nature, which cometh not with observation, - a dominion such as now is beyond his dream of God, - he shall enter without more wonder than the blind man feels who is gradually restored to perfect sight." Emerson, "Nature" [1836], S. 45.

⁴⁵⁷ Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, S. 155 und S. 89.

⁴⁵⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 44.

⁴⁵⁹ "About as much was really known to the *Bellipotent's* tars of the master-at-arms' career before entering the service as an astronomer knows about a comet's travels prior to its first observable appearance in the sky." Melville, *Billy Budd*, S. 67.

⁴⁶⁰ Melville, *Billy Budd*, S. 72.

The moral nature was seldom out of keeping with the physical make. Indeed, except as toned by the former, the comeliness and power always attractive in masculine conjunction, hardly could have drawn the honest homage the Handsome Sailor in some examples received from his less gifted associates.

Such a cynosure, at least in aspect, and something such too in nature, though with important variations made apparent as the story proceeds, was welkin-eyed Billy Budd [...].⁴⁶¹

Die Umschweifigkeit und die vielen Vorbehalte, mit denen der Erzähler die Regel von der Übereinstimmung der inneren mit der äußeren Natur des Menschen umgibt, läßt ahnen, daß die Dinge im folgenden so einfach nicht liegen werden. Vere muß sein ganzes politisiert-ästhetisches Formbewußtsein mobilisieren, um Billys schlechte Tat mit dessen engelhaftem Aussehen zu versöhnen, ohne die Disziplin an Bord seines Schiffes zu gefährden. Claggart bleibt im Angesicht von Billys Schönheit diesseits des vernichtenden Hasses nur die Ironie. Sowohl Claggart als auch Vere können sich der Schönheit Billys also nur als etwas anderem stellen, als sie ist. Der eine überführt sie ins Erhabene, der andere weicht ihr ironisch aus.

Der erste Teil von Claggarts Ausruf ist einfache polemische Ironie, die als ihr genaues Gegenteil verstanden werden will. Erst im zweiten Satz wird die Ironie abgründig. Denn daß Billy schön ist, stimmt, trotz des vielleicht ganz banalen und formfremden, vielleicht auch boshaften Verschüttens der Suppe. Der Vorfall tut Billys Schönheit keinen Abbruch, genausowenig wie die Schlägerei auf der *Rights of Men* oder Billys mißverständlicher Abschiedsgruß von ihr es getan haben⁴⁶²; nicht einmal der Totschlag, den Vere als gottgewollte Tat interpretiert, so als ließe ihm Billys Schönheit keine andere Wahl. Die Analogie von "handsome is" zu "handsome does" leuchtet hier nur äußerlich ein, in der Parallelität der Syntax und Wortwahl. Die Tat dagegen war nicht schön; Billy bleibt es. Oder die Tat wird gar deshalb schön, weil

⁴⁶¹ Melville, *Billy Budd*, S. 44.

⁴⁶² In dem Boot, das ihn nach seiner Zwangsrekrutierung vom Handelsschiff *Rights-of-Man* zu Kapitän Veres *Bellipotent* übersetzt, springt Billy auf und ruft seinem alten Schiff zu: "And good-bye to you, old *Rights-of-Man*." Dieser "terrible breach of naval decorum" läßt sich als naiver Ausrutscher erklären oder als bissiger Kommentar auf den Übergang vom zivilen ins militärische Leben. Melville, *Billy Budd*, S. 48 und S. 49.

Billys Schönheit auf sie abstrahlt. Oder Billys Schönheit hat mit seinen Taten, in denen er sich als guter oder schlechter Mensch offenbart, überhaupt nichts zu tun. Aber entzieht das zufällige Mißgeschick sich der sprichwörtlichen Regel nicht überhaupt? Mit der Regel spielt Claggart auf die motivierende Kraft hinter Geschehnissen und Handlungen an, die beim ungeschickten Verschütten von Suppe offensichtlich fehlt. Aus der Vermutung, daß immer irgend etwas dahintersteckt, nährt sich Claggarts private Obsession genauso wie seine besondere Stellung im Gefüge der Besatzung. Im Bunde mit dem Zufall ist Billys verschwenderische, verdienstlose Schönheit der höchste Affront gegen Claggart. Billys zufällige Ungeschicklichkeit ist für Claggart viel härter zu ertragen als der absichtliche, kleinliche Anschlag. Die Regel, die im Normalfall Claggart zum Dahinterschauen autorisiert, wird lächerlich in der Konfrontation mit der gleißend schönen Oberfläche und dem zufälligen Ereignis.

Claggarts Erscheinung kann sich dagegen nicht von ihrer Bindung an seinen Charakter und seine Umstände befreien. Wie Vere steht er selbst im Bann des Regimes, das er über die anderen ausübt. In seinem zwischen Lachen und Weinen verzerrten Gesicht nach dem beleidigenden Vorfall spiegelt sich die ironische Spannung seiner Rede wider und die traurige Lächerlichkeit des Polizisten, dem ein Licht aufgeht über die Grenzen seiner Macht: Claggarts Ironie geht auf die eigenen Kosten; deswegen haben die Matrosen, ohne daß sie sich dessen bewußt wären, gut lachen. Das Zusammentreffen von oberflächlichem Glanz und Zufall zerstreut jeden in die Tiefe zielenden Blick. Jede Kontextualität, sei es zur häßlichen Umwelt des Krieges oder zu einem inneren Wesen Billys, ist ausgeblendet. Gerade die Zeitlichkeit des Zufalls als eines unvorhergesehenen Ereignisses ist Billys Schönheit zuträglich, denn sie erleichtert es, ihn im "aspect of newness" zu betrachten, was Claggarts polizeiliche Bemühungen zunichte macht. Als unbeschriebenes Blatt schlägt Billy sich dann auch in allen Versuchen

militärischer Dokumentation nieder, von denen der Erzähler berichtet.⁴⁶³ In ihrer Widersprüchlichkeit löschen sich selbst die Beschreibungen des Erzählers im Effekt gegenseitig aus.

"To be nothing more than innocent!"⁴⁶⁴ Billy erscheint Claggart als das heile Geschöpf, das es unter dem Regime des "handsome is as handsome does" überhaupt nicht geben kann. In der Überzeugung, es bedürfe guter Taten, um ein schöner Mensch zu werden, so wie allgemeiner das Materielle erst in seiner Vergeistigung zum Guten wirklich schön ist, tritt der Gedanke von der Perfektibilität der menschlichen Natur in ein nicht spannungsfreies Verhältnis zum christlichen Bewußtsein des irdischen Sündenstandes. Eingedenk dieser Spannung kann man ein heiles Geschöpf gleich zweifach begehren und trotzdem hassen, wenn man nicht, wie die Matrosen, das Geschenk annehmen will, für den Moment über die Geschichte des Abfalls von Gott hinwegsehen zu können: als schönen, aber falschen Schein und als Verhöhnung der eigenen, mit der Sünde ererbten Häßlichkeit.

II.

Klassische Schönheit, schreibt Karl Heinz Bohrer, folgt den "von der Sonne der teleologischen Aufklärung beschienenen Pfade[n] zur Perfektibilität"⁴⁶⁵. Romantische Schönheit komme aus dem Dunklen, aber immerhin wirft sie - wie der kometenhafte Glanz Claggarts - ein Licht zurück auf ihre Herkunft aus den "geheimnisvollen Archiven des Unbewußten, der nächtlichen Natur und der dämonisierten Geschichte"⁴⁶⁶. Unter den umgekehrten Vorzeichen des Aufstiegs und des Falls verweisen der Pfad und der Kometenschweif⁴⁶⁷ auf eine ursächliche Referenz im Davor,

⁴⁶³ Melville, *Billy Budd*, S. 51 und 130 f.

⁴⁶⁴ Melville, *Billy Budd*, S. 78.

⁴⁶⁵ Karl Heinz Bohrer, "Das absolute Schöne und die Häßlichkeit. Als das Gute und Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte", *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Bilder und Zeiten* [Wochenendbeilage], Samstag, 27. November 1999, S. IV.

⁴⁶⁶ Ebenda.

⁴⁶⁷ Heinrich Heine wendet in seiner "Romantischen Schule" das gängige Bild von der kometenhaften Schönheit gegen die Dichter als Bewahrer

die von Billys im "aspect of newness" immer wieder neuer Schönheit ausgeblendet wird. Deshalb ist Billy ein Grenzfall nicht nur für das Recht, sondern auch für die Kunst als Ort des Schönen.

Melville blockiert die Flucht ins Erhabene, denn Veres Passionsspiel wird dem Problem des Schönen, das Billy stellt, nicht gerecht. Er politisiert diese Blockade, indem er sie spezifisch gegen die engstirnige Vernunft des Krieges errichtet. Auch Claggarts romantische Neigung zum Tiefen und Dunklen wird diskreditiert, weil sie auf den Irrweg ständigen Mißtrauens und selbstzerstörerischen Hasses führt. Überraschender ist, wie Melville die ästhetische Ideologie der Perfektibilität, die noch Veres Gebrauch des Erhabenen bestimmt, in eine demokratisch zweifelhafte Schichtung der Gesellschaft in gutwillige Herrscher und böswillige Beherrschte einbindet.

Der Gedanke menschlicher Perfektibilität ist ein uniververseller, weil er sich auf die allgemeine Natur des Menschen beruft: jeder hat die Wahl, sich zum Guten zu wenden. Die absolute Herrschaft des Kapitäns in der kriegerischen Welt an Bord der *Bellipotent* gründet dagegen auf der Überzeugung, daß die Mannschaft des Guten nicht fähig ist. Die einfachen Matrosen, argumentiert Vere im Prozeß, würden ein im allgemein menschlichen Sinne gerechtes Urteil nicht verstehen.⁴⁶⁸ Denn nur am gewaltsamen, drakonischen Vollzug des Kriegsrechts erkennt sich die Mannschaft als sündiges Kollektiv, dem mit Recht der Zugang zu den Privilegien der Führungsschicht verweigert wird. Vere der Orpheus und Vere der Henker stehen in einem

des Schönen: "Ach! wie betrübsam ist es [...] wenn man überhaupt die Sterne unserer Literatur in der Nähe betrachtet! Die Sterne des Himmels erscheinen uns aber vielleicht deshalb so schön und rein, weil wir weit von ihnen entfernt stehen und ihr Privatleben nicht kennen. [...] Jene Kometen, die man dort oben manchmal wie Mänaden des Himmels, mit aufgelöstem Strahlenhaar, umherschweifen sieht, das sind vielleicht liederliche Sterne, die am Ende sich reuig und devot in einen obskuren Winkel des Firmaments verkriechen und die Sonne hassen." Heinrich Heine, "Die Romantische Schule", in ders., *Sämtliche Werke in vier Bänden, Band III: Schriften zu Literatur und Politik I*, Düsseldorf und Zürich ³1996, S. 259-394, hier: S. 332.

⁴⁶⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 112/113. Zu den Erwartungszwängen der Öffentlichkeit, mit denen die Gewalt, Recht zu sprechen, auf die Richter zurückfällt, siehe Douglas, "Discursive Limits", S. 148-151.

Bündnis, das sich ästhetisch als Allianz der "gemessenen Formen" mit dem Schrecken des Erhabenen niederschlägt. Vor Billys körperlichem Glanz schließt diese Allianz die Augen. Die Spannung zwischen Perfektibilität und Sündenbewußtsein, die sich hinter der glatten Fassade des Sprichworts "handsome is as handsome does" verbirgt, wird in der kriegerischen Ordnung des Schiffes externalisiert. Der persönliche Konflikt bildet sich in der politischen Ordnung ab als Konflikt zwischen Herren und Knechten.

Diese Übertragung ist ziemlich genau bei einem viel gelesenen philosophischen Essayisten des 18. Jahrhunderts formuliert, der an einer Stelle das Sujet und das Kräfte-spiel in *Billy Budd* auf seine Weise vorwegnimmt. Der dritte Earl von Shaftesbury interessierte sich für die Art, wie die "schöne Seele" sich in Sittlichkeit oder "moral beauty" nach außen sichtbar manifestiere. In dieser Manifestation bleibt nach Shaftesbury das Gute nicht länger bloß vernünftig, geschweige denn reines göttliches Gebot, sondern es wird sinnlich. Das Verhalten, das der menschlichen Natur gerecht wird, ist gut. Die sinnfällige Harmonie mit der Natur des Menschen ist ihrerseits Kriterium der Schönheit. Die Freude am Schönen, das gut ist, weil sich an ihm die menschliche Natur in Erfüllung zu erkennen gibt, ist ihr eigener Lohn. Mit diesem Gedankengerüst gelingt es Shaftesbury, seine ethischen und ästhetischen Interessen in Einklang zu bringen und beide von einem dem Menschen äußerlichen Gesetz unabhängig zu machen. Das Gute bietet sich an um der Freude willen, die das Schöne spendet. Damit tritt das Gute aus der Sphäre des göttlichen Gebots in die Sphäre menschlichen Verlangens.⁴⁶⁹ Um nicht in den Hedonismus zu verfallen, der ihm an Hobbes und auch an seinem Lehrer Locke mißfällt, bestimmt Shaftesbury die menschliche Natur von der

⁴⁶⁹ Hierin geht Shaftesbury weiter als sein Lehrmeister Locke. Bei der Darstellung der Gedanken Shaftesburys stütze ich mich auf Robert E. Norton, *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca und London 1995, S. 18-38 und auf Lawrence E. Kleins "Introduction" zu Anthony Ashley Cooper, *Third Earl of Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge 1999, S. vii-xxxii.

Vernunft her, nicht vom materiellen Eigeninteresse. Der "moral sense" als grundsätzliche Fähigkeit, sich an schönem, also sittlichen Verhalten zu erfreuen, bedarf der Schulung an Verstand und Erfahrung, vor allem im Umgang mit den Künsten und der Wissenschaft im Kreise Gebildeter; erst dann wird die allgemeine Fähigkeit zum besonderen guten Geschmack (*taste*), dem Zielpunkt von Shaftesburys ästhetischen und ethischen Bemühungen:

[For Shaftesbury, things] that bespeak the application of taste [...] and not the things themselves are those objects which may be thought to wear the attributes of beauty. [...] If we have properly trained our "taste" and have thus adequately exercised the appropriate faculties of our mind, we will always and unerringly desire what is good because it is at the same time beautiful, that is, in conformity or harmonious, with our "natural" constitution.⁴⁷⁰

Zum Ende des 18. Jahrhunderts, also zu der Zeit, in der Melville seine Geschichte um Billy Budd spielen läßt, war die Vorstellung, daß die schöne Seele sich äußerlich am guten Geschmack zu erkennen gebe, Allgemeingut. Der Glaube an die sinnliche Verführungskraft des Guten spricht sowohl aus Veres orphischem Selbstverständnis als auch – ironisch gebrochen – aus Claggarts Mischung von Sehnsucht und Haß gegenüber einer barbarischen oder vielleicht auch schon proletarischen Schönheit, die sich außerhalb einer Dialektik von schöner Sittlichkeit und dem vermeintlichen Trug rein materiellen Glanzes stellt. Mit Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, deren erster Band 1775 erschien, erfuhr diese Idee ihren Höhepunkt und Umschlag in eine Absurdität, die nicht weit entfernt ist von Claggarts ironischem Gebrauch des Sprichworts "handsome is as handsome does". Lavater gab sich der Vorstellung hin, daß gewisse äußerliche und deshalb für alle erkennbare Merkmale körperlicher Schönheit zwingend das Gute im Menschen indizierten. Gegen die Undurchsichtigkeit der Sprache hoffte er auf eine wahre, natürliche Sprache des Körpers.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Norton, *The Beautiful Soul*, S. 36 und 38.

⁴⁷¹ Zu Lavater siehe Norton, *The Beautiful Soul*, S. 176–209. Melville besaß eine englische Ausgabe mit Schriften Lavaters zur Physiognomie:

Nicht nur in *Billy Budd*, sondern auch bei Shaftesbury findet der Optimismus, der das Verlangen nach dem Guten anthropologisch in der Freude am Schönen begründet und das Schöne zum transparenten Zeichen des Guten erklärt, seine Grenze am Galgen:

I know very well that many services to the public are done merely for the sake of a gratuity, and that informers in particular are to be taken care of and sometimes made pensioners of state. But I must beg pardon for the particular [//] thoughts I may have of these gentlemen's merit, and shall never bestow my esteem on any other than the voluntary discoverers of villainy and hearty prosecutors of the country's interest. And, in this respect, I know nothing greater or nobler than the undertaking and managing some important accusation, by which some high criminal of state or some formed body of conspirators against the public may be arraigned and brought to punishment through the honest zeal and public affection of a private man.

I know, too, that the mere vulgar of mankind often stand in need of such a rectifying object as the gallows before their eyes. Yet I have no belief that any man of a liberal education, or common honesty ever needed to have recourse to this idea in his mind, the better to restrain him from playing the knave. And if a saint had no other virtue than what was raised in him by the same objects of reward and punishment in a more distant state, I know not whose love or esteem he might gain besides, but, for my own part, I should never think him worthy of mine. *If a slave says to me, 'I did not steel, I did not flee', I tell him, 'You have your reward - you are not being flogged.' 'I did not kill a man.' 'Then you won't feed the crows upon a cross.' 'I am good and honest.'* My Sabine steward shakes his head and keeps on denying it.⁴⁷²

Der Denunziant auf Staatskosten, der ehrliche Patriot gegenüber einer Bande von Verschwörern, Herren und Knechte, Mord, Gericht und Strafe, Peitsche, Kreuz und Galgen - hätte Melville am Schluß seiner Erzählung noch einer philosophischen Variante des Geschehens um Billy Budd bedurft, so hätte er sich in Shaftesburys "Sensus Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour"⁴⁷³ bedienen können. Vielleicht hat er es ja, wenn auch auf weniger direkte Weise. Shaftesbury war ein einflußreicher Autor, dessen mäandernder Stil dem weitschweifigen, "allesfressenden"⁴⁷⁴ Leser Melville wohl entgegengekommen wäre. Zudem war der philosophische Optimismus, wie Shaftesbury ihn auf seine Weise pflegte, ein Stimulans für

Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, revised and enlarged edition, Columbia (South Carolina) 1988, S. 193a (Nr. 322).

⁴⁷² Shaftesbury, *Characteristics*, S. 58/59. Vgl. Norton, *The Beautiful Soul*, S. 38.

⁴⁷³ Shaftesbury, *Characteristics*, S. 29-69.

⁴⁷⁴ Sealts, *Melville's Reading*, S. 3.

Melvilles skeptischen Geist.⁴⁷⁵ Überzeugungen wie die weiter oben zitierte, wonach der gute Geschmack ein untrüglicher Kompaß des Guten und Schönen sei, hätte uns auch der "Confidence-Man"⁴⁷⁶ in die Ohren blasen können. In den Einflußstudien zu Melville taucht Shaftesbury nicht auf, und daran soll hier nichts geändert werden.⁴⁷⁷ Auch so erhellen Shaftesbury und Melville sich gegenseitig. Mit Shaftesbury geht Melville den Weg von der Peitsche zum Galgen zum Kreuz, um die Spannung zwischen dem ästhetischen Reiz des Guten und der Angst vor Strafe als Konflikt zwischen Herren und Knechten auszuspielen. Ungeachtet eines direkten Einflusses gibt Shaftesbury die ethischen und ästhetischen Koordinaten vor, in denen Billys Schönheit zum Problem wird und aus denen Melville seinen Informanten Claggart und den gebildeten, patriotischen Vere ableitet. Billy ist viel weniger gut - dazu ist er zu passiv - als schön. Denkt man sich Billys Schönheit weg, verliert die Erzählung das, was sie vom moralischen Fallbeispiel unterscheidet. Ein "peacemaker"⁴⁷⁸ auf der Rights-of-Man und, so müßte man ergänzen, ein "troublemaker" auf der *Bellipotent* ist Billy zuallererst aufgrund seiner Erscheinung, die der eines "heilen Geschöpfes" in nichts nachzustehen scheint⁴⁷⁹. Billy ist, wie man ganz richtig sagt, "von herausfordernder Schönheit". Seine Kraft zeigt sich nicht daran, was er tut, sondern daran, was er die anderen zu tun veranlaßt - auch in dieser Hinsicht, nicht nur im "aspect of newness", erfüllt sich in ihm eine ästhetische Vorstellung, die Melville viele Jahre früher dem Erzähler des Confidence-Man in den Mund gelegt hatte:

⁴⁷⁵ Melvilles zwiespältiges Verhältnis zu Emerson ist ein Beleg hierfür: Matthiessen, *American Renaissance*, S. 184 ff.

⁴⁷⁶ Herman Melville, *The Confidence-Man. His Masquerade*, The Writings of Herman Melville, The Northwestern-Newberry Edition, volume ten, edited by Harrison Hayford [u.a.], Evanston und Chicago 1984.

⁴⁷⁷ Nachgeschaut habe ich bei Sealts, *Melville's Reading*, in der MLA-Bibliographie und in John Bryants *A Companion to Melville Studies*, New York [usw.] 1986.

⁴⁷⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 47.

⁴⁷⁹ Nebel, *Das Ereignis des Schönen*, S. 89.

the original character, essentially such, is like a revolving Drummond light, raying away from itself all round it - everything is lit by it, everything starts up to it (mark how it is with Hamlet), so that, in certain minds, there follows upon the adequate conception of such a character, an effect, in its way, akin to that which in Genesis attends upon the beginning of things.⁴⁸⁰

Melville bindet hier Originalität zurück an das Licht des ersten Tages und damit an jene Schönheit der Schöpfung im Glanz ihrer Unversehrtheit, an der sich schon die Seeleute aus "Hawthorne and his Mosses" als "weise Philosophen" beim Anblick der neuen Welt erfreuten. Wieder gilt: die ästhetische "suspension of disbelief"⁴⁸¹ ist, zumindest bezogen auf das christliche Sündenbewußtsein, eine momenthafte "suspension of belief".

Von einer zumindest partiellen Ausblendung des christlichen Glaubens geht auch Shaftesbury aus. Er hat Anteil an einer Entwicklung, die es ursprünglich darauf abgesehen hatte, die Vernünftigkeit der göttlichen Gebote aufzuzeigen, um die Religion in die Aufklärung hinüberzuretten: "reason was at first offered as the basis of faith, but gradually became its substitute"⁴⁸². Die Vernunft drängt mit dem Glauben das Sündenbewußtsein zurück; das Verlangen nach Selbstvervollkommnung überlagert die Furcht vor Strafe und ihr Korrelat, die Hoffnung auf Gnade oder, in degenerierter Form, auf Belohnung. Letztere handelt Shaftesbury in der zitierten Passage mit dem Informanten ab, der auf seinen materiellen Vorteil schießt und gerade deshalb keine Achtung verdient. Dagegen steht der uneigennützig Patriot im Zuschnitt Veres, der den Angriff der Vernunft auf das Verwerfliche führt und sich dabei selbst vervollkommnet. Auch bei Shaftesbury ist die Vernunft kriegerisch. Der steile Pfad persönlicher Tugendhaftigkeit ist immer auch Arbeit am Gemeinwohl im Kampf gegen dessen Feinde.

In den Organismus dieser Ideologie pflanzt Melville seine Geschichte von Billy Budd ein. Veres

⁴⁸⁰ Melville, *The Confidence-Man*, S. 239.

⁴⁸¹ Coleridge zitiert bei Adams, *The Mirror and the Lamp*, S. 324.

⁴⁸² Mark Pattison zitiert bei Norton, *The Beautiful Soul*, S. 17, mit Nachweis.

Disziplinierungen orientieren sich an der ästhetischen Kategorie der gemessenen Form als Ausdruck eines vernünftigen menschlichen Gestaltungswillens. Den Durchbruch im Prozeß schafft Vere, indem er das Eigeninteresse der Offiziere an der Stabilität ihrer Befehlsgewalt mit dem patriotischen Interesse einer Nation im Krieg gegen das Chaos gleichsetzt, ohne sich dabei zu weit von einer abstrakten, scheinbar interesselosen Juristensprache zu entfernen. Vere argumentiert im Prozeß zwar gegen die Natur. Gemeint ist damit aber nicht die menschliche Natur schlechthin, sondern ein ungeschlachter "moral sense", der es noch nicht versteht, seine Intuition in die Bahnen der Vernunft zu lenken: "you see then, whither, prompted by duty and the law, I steadfastly drive. But I beseech you, my friends, do not take me amiss. I feel as you do for this unfortunate boy."⁴⁸³ Vere ruft seine Offiziere auf, es ihm gleichzutun und Gefühl ("I feel") und Zufall ("unfortunate") in den an der soldatischen Pflicht ("duty") reflektierten Gebrauch des positiven Rechts ("law") zu überführen. Erst in dieser Überführungsleistung entstehen die "gemessenen Formen", die "alles" sind für die Menschheit.⁴⁸⁴ Die Manierismen des Soldatentums und der Rechtsanwendung glühen vor disziplinarischer Intensität:

[It] is in this conception of beauty as being expressed in, or rather expressive of, a certain rational activity that we find the central doctrine of [Shaftesbury's] ethics. [...]

Beauty then, is not a tangible property of things, but the perceptible imprint of a rational mind on matter. Beauty is the evidence of an active formation of some substance into a shape that is determined by a consciously molding mind.⁴⁸⁵

Claggart, der Informant, Vere, der vernünftige Patriot: beide stoßen mit dem schönen Matrosen Billy an ihre Grenzen. Der eine, weil er nicht hinter Billys Schönheit blicken kann, der andere, weil sich eben diese Schönheit weder als kontrollierte, "gemessene Form" noch als

⁴⁸³ Melville, *Billy Budd*, S. 113.

⁴⁸⁴ Melville, *Billy Budd*, S. 128.

⁴⁸⁵ Norton, *The Beautiful Soul*, S. 35 und 36.

erhabenes Zeichen eines christlichen Schuldgefüges repräsentieren läßt.

Findet auch der Matrose Billy Platz in Shaftesburys Galgenszenario? Ihm käme, und das gibt seiner Schönheit eine politische Wendung, die Rolle des Sklaven zu, deren Umriss Shaftesbury von Horaz übernimmt.⁴⁸⁶ In dem Horaz-Zitat sind die Sklaven die kollektive Verkörperung des Sündenstands. Sie sind im wahrsten Wortsinn die Sündenböcke der Ideologie menschlicher Perfektibilität. Die Fähigkeit zum Guten wird ihnen schlichtweg abgesprochen: sie sind allerhöchstens nicht böse, denn sonst könnten sie nicht länger Sklaven sein. Die Grenze ihrer Unfreiheit markiert der Galgen; eine Grenze in Richtung des Guten, hinter der sie ihr Sklaventum zurücklassen könnten, gibt es für sie nicht. Ihre Belohnung für das Böse, das sie unterlassen, finden sie darin, daß sie nicht bestraft werden: "You have your reward - you are not being flogged [...] you won't feed the crows upon a cross." Genauso verfährt die disziplinarische Logik an Bord der *Bellipotent*. Allerdings beruft sie sich nicht auf das Pech der Besiegten oder den Unterschied zwischen Menschen und Barbaren, sondern auf den Kampf des Guten gegen das Böse. Eine Vernunft, die von der Perfektibilität einer universellen menschlichen Natur ausgeht und das Verlangen nach dem Guten als menschliche Eigenschaft erkennt, steht vor dem Problem, daß sie absolute Herrschaft (auch des Guten) und totale Unterwerfung nur mit sich selbst vereinbaren kann, wenn sie den Beherrschten die Humanität abspricht.⁴⁸⁷ Denn

⁴⁸⁶ Nachweis bei Shaftesbury, *Characteristics*, S. 59, Fn. 36. Horaz fand sich in Melvilles Bibliothek: Sealts, *Melville's Reading*, S. 167b (Nr. 147).

⁴⁸⁷ In einem Zeitungsartikel fand ich die Aktualität dieses Problems für die Demokratie unserer Zeit bestätigt. Einem "kulturgesättigte[n]" Menschenbegriff, der höhere Anforderungen an den "Zuschreibungsbegriff" Mensch stellt als die bloße biologische Existenz (auch schon im embryonalen Stadium), hält die Verfasserin entgegen: "Eine solche Qualifizierung bleibt angreifbar für die Frage, wie es mit menschlichen Wesen steht, denen gewaltsam jede Kultur und Freiheit genommen wurde. Ist ihnen als Strafe für die vorenthaltenen intellektuellen Güter auch noch der Status des Menschlichen abzuspochen? Macht die Entwürdigung sie vogelfrei?" Ingeborg Harms, "Macht Entwürdigung vogelfrei? Blick in deutsche Zeitschriften: Der

absolute Herrschaft blendet jedes Eigenrecht der Beherrschten aus. Die Herren bürden die Last der Sünde, von der sie ihre optimistische Philosophie der Selbstvervollkommnung zu befreien verspricht, den Knechten auf. In der Überraschung, daß das Böse nicht mit der Selbstvervollkommnung verschwindet, wird das Böse zum Nicht-Ich erklärt. Die universalistische Philosophie vom Menschen schafft sich den Unmenschen als Externalisierung der Bosheit, die sie in sich selbst verdrängt. Der Sklave ist auf keinen Fall gut; er tut höchstens nichts Böses: nur das gesteht der "Sabiner"⁴⁸⁸ ihm zu. Denn wäre er gut, wäre er ein Mitmensch und nicht länger ein Sklave:

"Gentlemen, [...] the people" (meaning the ship's company) "have native sense [...]. Even could you explain to them - which our official position forbids - they, long molded by arbitrary discipline, have not that kind of intelligent responsiveness that might qualify them to comprehend and discriminate".⁴⁸⁹

Am Schluß seines Plädoyers zur Verurteilung Billy Budds steckt Vere die Kluft zwischen Mensch und Unmensch ab als Unterschied zwischen der "intelligent responsiveness" der Offiziere und dem "native sense" der Besatzung. "Native" ist im amerikanischen Kontext ein suggestives Wort, das gleich eine Variante des Unmenschen aufruft. Daß die Unmenschen ein Produkt der überlegten Selbstzucht sind, die den Menschen zu allererst ausmacht ("molded by arbitrary discipline"), bestätigt das Dilemma der Perfektibilitätsphilosophie: um zu herrschen, müssen ihre Anhänger sich des Bewußtseins menschlicher Schwäche, das diese Philosophie doch zuallererst motiviert, entäußern und es auf andere übertragen. Die Matrosen müssen dumm und schlecht sein, damit die Offiziere befehlen können. Im Rückblick ließe sich fragen, ob Oliver Wendell Holmes vielleicht weniger den "bad man" fürs Recht entdeckt⁴⁹⁰, als daß er bemerkt, wie sehr das Recht den "bad man" schon immer gebraucht hat. Der schöne Sklave aber ist ein

Mensch ist die Krone der Schöpfung, sagt der Mensch"; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Samstag, 13. Januar 2001, S. 47.

⁴⁸⁸ Die Sabiner gelten bei Horaz als besonders strenge Moralisten. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 59, Fn. 36.

⁴⁸⁹ Melville, *Billy Budd*, S. 112.

⁴⁹⁰ Holmes, *The Path of the Law*, S. 171.

Skandal: er fügt sich weder in die Kategorien einer moralisch motivierten Schönheit ein noch in die legitime Herrschaft des Menschen über den Unmenschen. Viel mehr ist er Anlaß, sich mit fast tumultuarischem Verlangen dem Glück des ersten Tages zu öffnen: Geschichte fällt ab, Glück wird dinglich und damit verfügbar. Ist der schöne Sklave Amerika in Person?

III.

Wenn Demokratie heißt, daß der Mensch zu seinem Recht kommt, dann zeigt Melville an dem erzählenden Rahmen, den er um Billys Schönheit legt, auf welche Arten Billy nicht zu seinem Recht kommt. Er kommt nicht zu seinem Recht mit der institutionalisierten Unterscheidung von Recht und Unrecht, die ihm den Prozeß macht, den er weder in dieser Form noch mit diesem Ergebnis verdient hat. Genausowenig kommt er zu seinem Recht als erhabenes Zeichen, das den anderen den Weg weist ins Heilige, und sei es nur die heilige Vernunft. Auch als Einsatz im Spiel politischer Interessen werden Billys Ansprüche geopfert. Auch dann, wenn der Gewinner ums Gemeinwohl spielt.

In gewisser Hinsicht muß Billy gar nicht zu seinem Recht kommen, denn er hat es schon im Vor-Recht seiner Schönheit. In dieser Schönheit ist er ein Geschenk des Glücks. Dieses Geschenk ist der Preis der untergründig schwelenden Meuterei. Die Seeleute scharen sich um Billy aus anderen Gründen als um den "Handsome Sailor" vom Anfang der Geschichte, denn Billy ist politisch ganz unaktiv und keinesfalls ihr großer Fürsprecher. Sie verfolgen ihn in seiner Schönheit, so wie Claggart es auf seine Weise tut. Die überraschende Tiefe des Anspruchs, den die Unabhängigkeitserklärung mit dem "pursuit of happiness" formuliert, wird in *Billy Budd* sichtbar gegen den engen, rechtshistorischen Sinn. Es geht hier nicht nur um das Recht auf Erwerb materieller Güter, sondern um die Güte des Materiellen. Das ist politische Romantik, aber noch mehr. Die Schönheit ist in Melvilles Text von

normativen Fragen umrahmt, aber sie läßt sich von ihnen nicht ansprechen. Trotzdem ist sie nicht unpolitisch, denn sie reizt, wie bei der Hinrichtung, also im Moment ihrer faktischen Unterwerfung unter die Normativität, zum Tumult.

Melvilles Erzählung beruft sich auf die Wahrheit, auf "truth uncompromisingly told", wenn sie die Schönheit in ein normatives Geflecht einspinnt.⁴⁹¹ Was ist die demokratische Wahrheit dieser literarischen Tat? Demokratie legitimiert sich als Synthese von Politik und Recht. Die Schönheit treibt einen Keil in diese Verbindung, denn sie gehört dem Recht nicht an, wohl aber der Politik. Schönheit reklamiert keinen unpolitischen, aber einen rechtsfreien Raum. Das ist ein Raum, den die Demokratie - wie jede Form rationaler Herrschaft? - sich nur ungern abringen läßt, den sie aber zugestehen muß, wenn sie die Ordnung sein will, in der der Mensch zu seinem Recht kommt. In der Schönheit wird die Demokratie paradox. Denn die Demokratie richtet sich an heile Geschöpfe, denen sie dann ein Refugium aus rechtlichen Wiedergutmachungen errichtet. Das Recht erreicht den "neuen Menschen" gar nicht, und trotzdem soll er sich einer Herrschaft der Gesetze unterordnen.

Melvilles Kunst des Erzählens schafft der Schönheit einen Platz im sprachlichen Material des Normativen, zwischen Monarchie und Republik, positivem Recht, politischem Interesse und Gewissen, Christentum und Krieg. Das ist ein künstlerisches Verdienst. Nicht zu trennen ist es von der politischen Einsicht, daß die Spannung zwischen heilem Geschöpf und institutionalisierter Wiedergutmachung, der demokratische Ordnungen unterliegen, sich gesellschaftlich abbilden kann als undemokratische Spaltung zwischen Herren und Knechten. Die Matrosen hätten ein unjuristisches, aber demokratisches Recht gehabt, unverdientem Glück zu folgen.

Aber Melvilles Erzählung ist nicht utopisch in dem Sinne, daß sie eine politische Ordnung anmahnt oder

⁴⁹¹ Melville, *Billy Budd*, S. 128.

verheißt, in der Emersons Aussicht gälte: "evil is no more seen"⁴⁹². Es läßt sich in *Billy Budd* kein politischer Raum für unverdientes Glück oder heile Kreatürlichkeit absehen außer dem, den ein gerechteres Urteil offen gelassen hätte. Ein solches Urteil hätte Billy trotz seiner schlechten Tat verdient. Jedes noch so gerechte Urteil lebt davon, daß es das Böse sieht. Dort, wo Melville sein Buch ansetzt, also in der Sphäre des Rechts als derjenigen, die die politische Sphäre der Demokratie bestimmt, ist der ästhetische Blick also nicht Übersehen im Sinne von Emersons "perfect sight"⁴⁹³. Vielmehr schafft Melville eine literarische Sphäre des Zusammenspiels von ästhetischer Sicht und normativer Betrachtung, was gleichzeitig die Frage aufwirft, wie das literarische Werk selbst (also das Buch *Billy Budd*) zusammenspielt mit der politischen Situation, in der es gelesen wird. In der von der Frage nach Gut und Böse beherrschten Szenerie seines Romans macht er die ästhetische Sicht, den "aspect of newness" geltend, löst dieses Geltendmachen dann aber wieder auf in das Gefühl des Mangels an einem gerechteren Urteil für Billy Budd. Oder andersherum: er schafft die künstlerische Form seiner Erzählung aus dem Material der Politik (Recht und Krieg) und reflektiert gleichzeitig darauf, wie eine ästhetische Sicht, die das Buch erst schafft und dann für sich beansprucht, abstrahlt auf die politischen Geschehnisse, die das Buch erzählt. Dies geschieht gleich mehrfach: zum einen gibt uns die ästhetische Sicht das Verlangen nach einem gerechteren Urteil zu spüren, zum anderen beleuchtet sie den politischen Mißbrauch des Erhabenen und der "gemessenen" Formen, und schließlich deckt sie die Paradoxien einer politischen Ordnung auf, die das Scheitern, ästhetisches und rechtliches Sehen miteinander in Beziehung zu setzen, in sich selbst als strikte Trennung zwischen Herren und Knechten abbildet. Die Oszillation zwischen "heilem Geschöpf", an welches das literarische Kunstwerk erinnert,

⁴⁹² Emerson, "Nature" [1836], S. 45.

⁴⁹³ Ebenda.

und dem Mangel des Guten, dessen die Politik sich annimmt, läßt sich nicht anhalten, weder im Buch selbst zwischen Billys Schönheit und der Welt des Krieges, noch jenseits des Erzählten, im Verhältnis des Buchs als Kunstwerk zu der demokratischen "Herrschaft des Rechts", in der es den Anspruch anmeldet, gelesen zu werden.

IV.

Im Gebrauch des Bildes vom schönen Sklaven treffen sich Melville und Howells. Rhoda fasziniert Olney, weil in ihrer Erscheinung ein "ferner Hauch ihres wilden und willfährigen Ursprungs" sich verbindet mit Merkmalen antiker Schönheit.⁴⁹⁴ In Olneys Augen hat sich an Rhoda etwas von der Exotik einer "neuen" Welt erhalten und etwas von der alten Welt, als sie noch neu war. Irving Howe spricht von der "Ablehnung der Historie" als "erstem Prinzip" des amerikanischen Selbstverständnisses⁴⁹⁵. Die Sehnsucht nach Freiheit von der Geschichte ist in Melvilles Glücksgefühl, die Welt als neue sehen zu können, selbst wenn sie nur neu scheint, genauso enthalten, wie in Olneys Verlangen, hinter der Last des Erbes und der Schicksalhaftigkeit von Rhodas "tragic family mask"⁴⁹⁶ ihre antikische und exotische Schönheit hervorbrechen zu sehen.

Das in der Jugend implizite Versprechen unerhörter Entwicklung kennzeichnet für Howells die amerikanische Situation. Es ist die amerikanische Bedingung schlechthin:

[For] all aesthetic purposes the American people are not a nation, but a condition. They are the old, well-known Anglo-Saxon

⁴⁹⁴ "[In] Mrs. Atherton's blond presence [...] he felt the tameness of the Northern type. It was the elder world, the beauty of antiquity, which appealed to him in the lustre and sparkle of this girl [i.e. Rhoda]; and the [] remote taint of her servile and savage origin gave her a kind of fascination which refuses to let itself be put in words [...]. [...] a wave of the profoundest passion surged up in his heart [...]. The mood was of his emotional nature alone; it sought and could have won no justification from his moral sense, which indeed it simply submerged and blotted out for the time." Howells, *An Imperative Duty*, S. 89/90; vgl. auch S. 13: "Her face was of almost classic perfection, and the hair, crinkling away to either temple, grew low upon the forehead, as the hair does in the Clytie head."

⁴⁹⁵ Irving Howe, *The American Newness. Culture and Politics in the Age of Emerson*, Cambridge [Massachusetts] und London 1986, S. 4.

⁴⁹⁶ Howells, *An Imperative Duty*, S. 14.

race, affected and modified by the infusion of other strains, but not essentially changed by these, and not very different from the English at home except in their political environment, and the vastness of the scale of their development.⁴⁹⁷

Der Unterschied, der Amerika bedeutet und das amerikanische Volk von seinen englischen Brüdern "daheim" absetzt, ist ein "politisches Umfeld", das imstande ist, das Versprechen ungeheurer Entwicklung an das "amerikanische Volk" zu richten oder zumindest nicht von vornherein auszuschließen. Das amerikanische Volk - Howells spricht in der Glosse nicht ein einziges Mal von Amerika als Staat oder Kontinent, sondern immer nur von Amerikanern - ist "für alle ästhetischen Zwecke" genau dort, wo ein politisches Umfeld es erlaubt, dieses Versprechen anzunehmen. "For all aesthetic purposes": in seiner Definition eben nicht der amerikanischen Nation, sondern des amerikanischen Volkes als all denen, die das Versprechen annehmen (können), hat Howells Amerika als selbstschöpferisches Verhältnis des einzelnen zum Leben gefaßt. Wenn das politische Umfeld ein solches "amerikanisches" Verhältnis zum Leben nur ermöglicht, nicht aber bestimmt, dann ist Amerika in der Hauptsache selbst ein ästhetisches Vorhaben, eine Haltung, keine Institution. Diese Haltung macht "weiß". Sie hellt, wie im Falle Rhodas, die tragische und ererbte "schwarze" Maske auf.

Jeffery A. Clymer beschreibt, wie Hautfarbe, Nationalität, Klasse und rassistische Ideologie bei Howells und in seiner Zeit aufgehen in einer diffusen Vorstellung davon, was es heißt, Amerikaner zu sein.⁴⁹⁸ Besonders deutlich wird dies in Howells' merkwürdigem Rückgriff auf "the old, well-known Anglo-Saxon race", die alle möglichen Einwanderungswellen in sich aufnehmen, ohne sich wesentlich zu verändern. Howells, so hat es den Anschein, hofft auf die Möglichkeit, daß die Schwarzen wie andere Minderheiten in die "Anglo-Saxon race" amerikani-

⁴⁹⁷ Howells, "Editor's Study. November, 1891" (Simpson), S. 342a.

⁴⁹⁸ Clymer, "Race and the Protocol of American Citizenship in William Dean Howells' *An Imperative Duty*", passim.

scher Art eingehen werden;⁴⁹⁹ anders verstanden würde er ihnen in der soeben zitierten Formulierung den Status des Amerikaners grundsätzlich und endgültig absprechen. Howells vermengt hier einen biologistischen Begriff von "Rasse" mit Vorstellungen kultureller Vorherrschaft. Er macht "the old, well-known Anglo-Saxon race" zu einer Überlieferung im Sinne eines der Demokratie förderlichen Brauchtums und kulturellen Erbes, das in der besonderen amerikanischen "condition" zu seiner angemessenen Entfaltung kommt. Es ist der amerikanische Rassismus, so wie Howells ihn sieht, der die Schwarzen daran hindert, "weiß" zu werden - unterstellt bleibt dabei, daß sie "weiß" werden wollen und sollen.

V.

Von Emerson könne man lernen, meint Stanley Cavell,

[that] democracy [...] may be taken as the public manifestation of the individual situation of adolescence, the time of possibilities under pressure to consent to actualities. The promise of Emerson [...] is that youth is not alone a phase of individual development but [...] a dimension of existence as such.⁵⁰⁰

Für die Schwarzen ist das Emersonische Versprechen immer schon eingelöst und war von vornherein eher ein Fluch. Folgt man Cavell, müßte man sagen, Schwarze werden unter dem Regime des Rassismus erwachsen geboren. Denn sich in

⁴⁹⁹ Nicht weit entfernt von Howells' eigenen Vorstellungen wäre dann Olneys Hoffnung (*An Imperative Duty*, S. 27) : "[...] sooner or later our race must absorb the colored race, and I believe that it will obliterate not only its color, but its qualities. The tame man, the civilized man, is stronger than the wild man; and I believe that in those cases within any one race where there are very strong ancestral proclivities on one side especially toward evil, they will die out before the good tendencies on the other side, for much the same reason, that is, because vice is savage and virtue is civilized." Die Veröffentlichung von *An Imperative Duty* als Fortsetzungsroman begann in der Juliausgabe von *Harper's Monthly*; die "Editor's Study", auf die ich mich hier beziehe, erschien in der Novemberausgabe. Olneys Überlegungen belegen die von Jeffery A. Clymer beobachtete "subtle conflation of whiteness and American nationality [...] that is generally representative of ideological mobilizations of an 'American race' throughout U.S. history". Das in dieser Vermengung vorausgesetzte Gefälle zwischen weißer und schwarzer Hautfarbe ist, wie Olney bezeugt, auch eines zwischen "good" und "evil". Clymer, a.a.O., S. 38.

⁵⁰⁰ Cavell, "Aversive Thinking", S. 52.

Selbsterkenntnis als Schwarzer zu vergegenwärtigen heißt, sich in einen von dieser Vergegenwärtigung nahezu vollständig determinierten Zeithorizont zu stellen. James Baldwin spricht es aus: "the heart of the matter [/] is here [...]. You were born where you were born and faced the future that you faced because you were black and *for no other reason*. The limits of your ambition were, thus, expected to be set for ever."⁵⁰¹

Die Gegenwart eines in diesem Sinne schwarzen Bewußtseins schließt die Möglichkeit der Selbstübersteigerung aus. Rhodas Entsetzen nährt sich aus ihrem Eindruck, daß es nichts mehr außerhalb ihres Schwarzseins gibt: aus jedem Gegenstand ihrer Erfahrung glotzt ihr die Maske des rassistischen Klischees entgegen. Sobald sie sich als Schwarze begriffen hat, ist nicht nur ihre Vergangenheit festgestellt - "every influence and circumstance had tended to the significance revealed" -, sondern ihre Zukunft vollständig eins geworden mit ihrem gegenwärtigen Selbstbild: "The world was filled with *me* - blotted out with *me*!"⁵⁰² Rhoda ist zukunftslos, weil sie in einer rassistischen Gesellschaft auf nichts zugehen kann, das ihr nicht ihr Spiegelbild als Schwarze zurückwürfe. Es gibt keine Transzendenz der Gegenwart eines schwarzen Bewußtseins.

Im Motiv des schönen schwarzen Sklaven trifft das Glücksversprechen einer neuen Welt also mit umfassender Determinierung zusammen. Dabei bleibt Howells aber nicht stehen; vielmehr bindet er das Problem der Schwarzen zurück an den Realismus selbst. Das schwarze, zukunftslose Bewußtsein ist nur der Extremfall eines grundsätzlichen Problems, das in dem langen William James-Zitat zur Sprache kommt, so wie Howells es in seiner Besprechung der *Principles of Psychology* wiedergibt⁵⁰³. Der Abstieg ins

⁵⁰¹ Baldwin, *The Fire Next Time*, S. 15/16. Auch Jeffery A. Clymer greift im Zusammenhang mit *An Imperative Duty* auf Baldwin zurück, allerdings auf dessen "On Being 'White'... And Other Lies": Clymer, a.a.O., S. 38 mit Nachweis.

⁵⁰² Howells, *An Imperative Duty*, S. 54 und S. 95.

⁵⁰³ Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b; s.o., S. 77 f.

Gewöhnliche ist vom Verlust eindeutiger, sich gegenseitig ausschließender Identitäten gekennzeichnet. Am Gewöhnlichen erkennen wir immer auch uns selbst. Die nicht zu hintergehende Relationiertheit des Objekts schließt die Relation des Objekts zu dem, der es gerade wahrnimmt, mit ein. Deshalb ist Objekterkenntnis immer auch Selbsterkenntnis. Das gesellschaftliche Problem des Rassismus, das Rhoda in einem Käfig schwarzer Selbstgegenwärtigkeit einschließt, ist also in *An Imperative Duty* nicht nur als Frage nach einer besseren Gesellschaft aufgeworfen, sondern als Extremfall eines Erkenntnisproblems. Der Mensch, der die schwarze Maske des Rassismus tragen muß, ist das durch und durch erkannte "Objekt in Relation". Mit der Selbsterkenntnis als Schwarzer weiß er alles, was er wissen muß, denn es kann zu keinem Ereignis mehr kommen, das nicht von dem Eigenbild als Schwarzer determiniert wäre: "wir sind an einer Reformulierung der Vergangenheit als der Bedingung der Zukunft interessiert", schreibt George Herbert Mead, "die es uns ermöglicht, das Wiederauftreten des Neuentstandenen zu kontrollieren".⁵⁰⁴ Howells zeigt uns mit Rhoda im Schrecken ihrer "schwarzen" Selbstvergegenwärtigung jemanden, dem genau diese Reformulierung auf fatale Weise gelungen ist.

Howells adelt den Moment, in dem Rhoda ihre neue, schwarze Identität begreift, mit einem Wort, das seine eigenen Bemühungen um einen adäquaten Bezug zur Welt aufruft: "[she] realized the whole affair"⁵⁰⁵. Das "realize" ist positiv konnotiert, trotz seiner verheerenden Konsequenzen, denn es leitet Rhoda hinüber aus der Blindheit des Schocks in die Einsicht in ihre neuen Situation. Rhoda sieht jetzt den Tatsachen ins Auge; dadurch bekommen sowohl die Tatsachen als auch sie selbst Gestalt, auch wenn die Gestalt einer Schwarzen Rhoda

⁵⁰⁴ George Herbert Mead zitiert bei Hans Joas, *Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von G. H. Mead*, Frankfurt am Main 1989, S. 175.

⁵⁰⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 53.

abschreckt.⁵⁰⁶ Es ist der Clou an Howells' fast beiläufiger Beschäftigung mit dem Rassismus, daß der Weg realistischer Selbsterkenntnis für Schwarze gerade nicht zum Eintritt in ein kritisches, also dynamisches Verhältnis zwischen persönlichen Ansprüchen und alltäglichen Zwängen führt, sondern zu der Einsicht, genau sie seien von der "condition"⁵⁰⁷ eines für das amerikanische Selbstverständnis konstitutiven Entwicklungsversprechens ausgeschlossen.

Rhoda's Prozeß des "Realisierens" nachzuvollziehen heißt, eines Ereignisses intellektuell habhaft zu werden, indem man es als "Emergenz"⁵⁰⁸ des bis dahin Latenten begreift. Rhoda sieht ihre Vergangenheit im neuen Licht ihres schwarzen Selbstgefühls; es kommt ihr mit einem Schlag so vor, als ergäbe ihre Vergangenheit, die ihr bis jetzt als eine ganz andere vertraut war, erst richtig Sinn im Bezug auf die neu gewonnene Einsicht in die Geschichte ihrer Familie. Bei George Herbert Mead ist der Geistesblitz, der Rhoda aus der Zeitlosigkeit des Schocks erwachen und ihre Vergangenheit in neuem Licht aufleuchten läßt, theoretisch als Resultat einer intellektuellen Verarbeitung des Neuen beschrieben. Sobald es gelingt, zu einem neuen, also unvorhergesehenen Ereignis schlüssig eine Vergangenheit zu rekonstruieren, die sich mit begründeten Voraussagen in die Zukunft verlängern läßt, hat man es begriffen als Latenz, die emergent geworden ist. Der Bruch erweist sich als stimmige Emergenz einer latenten Möglichkeit in die Tatsächlichkeit.⁵⁰⁹ Damit ist die Kontrolle über die eigene Lebensgeschichte restabilisiert, die durch den Eintritt

⁵⁰⁶ In *A Hazard of New Fortunes* läßt Howells den Erzähler eine Erklärung der mit "realize" gemeinten Bemühungen geben. Es geht um die sich anbahnende Ehe zwischen Miss Woodburn und Fulkerson: "She was not a sentimentalist, and there was nothing fantastic in her expectations; she was a girl of good sense and right mind, and she liked the immediate practicality as well as the final honor of Fulkerson: She did not idealize him, but in the highest effect she realized him; she did him justice, and she would not have believed that she did him more than justice if she had sometimes known him to do himself less." William Dean Howells, *A Hazard of New Fortunes*, A Selected Edition of W. D. Howells, volume 16, text established by David J. Nordloh [und anderen], Bloomington und London 1976, S. 381.

⁵⁰⁷ Howells, "Editor's Study. November, 1891" (Simpson), S. 342a.

⁵⁰⁸ Joas, *Praktische Intersubjektivität*, S. 173, 164-194.

⁵⁰⁹ Joas, a.a.O., S. 172-178.

des Unvorhergesehenen gefährdet, wenn nicht ausgesetzt war. Es geht also beim "Realisieren" darum, Herr über die eigene Lebensgeschichte auch im Angesicht des Unvorhergesehenen zu bleiben. Genau das hat Olney am Ende von *An Imperative Duty* geschafft: "it remained for him alone to read [the story] to the end"⁵¹⁰. Olney hat die Geschichte von Rhodas Wandel von einer Weißen zu einer Schwarzen zu seiner Geschichte gemacht. Die Ehe ist das latente und sehr wahrscheinlich gewordene Ende, auf das hin er die Zukunft liest. Es muß ihm darum gehen, zukünftige Emergenzen in diese narrative Ordnung hineinzulesen, so daß das wahrscheinliche Ende nicht verdorben wird. Olney liest also vom Resultat her: für ihn ist die Frage, ob seine unmittelbare Zukunft verständlich bleibt als Teil der Geschichte, die er gern zu Ende lesen würde.

In dem Moment, wo Rhoda der "realisierende" Sprung aus der Zeitlosigkeit des Schocks in die Lebensgeschichte einer Schwarzen gelungen ist, hat sich für sie jede Fragwürdigkeit der Zukunft erschöpft. Der unmögliche Grenzfall des Emergenzmodells von Wirklichkeit ist für sie eingetreten: "I couldn't see anything but myself; the world was filled with *me* - blotted out with *me!*"⁵¹¹ Oder, in der Sprache der Theorie:

Neue Ereignisse konstituieren neue Vergangenheiten. Eine endgültige Rekonstruktion der Vergangenheit wäre nur möglich, wenn keine neuen Ereignisse mehr auftreten könnten, d.h. mit anderen Worten im Zustand der Abgeschlossenheit der Geschichte, im Zustand der Zukunftslosigkeit. Dies aber ist nach Mead eine prinzipiell undenkbare Vorstellung.⁵¹²

James Baldwin bezeugt, daß der theoretisch undenkbare Fall im Selbstgefühl der Schwarzen Normalität ist.⁵¹³ Der unmögliche Grenzwert des "Realisierens" ist für die Schwarzen Alltag, aber er ist auch für die realisierenden Realisten ein Problem. Wieder findet man den Anhaltspunkt bei Mead:

⁵¹⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 87.

⁵¹¹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 95.

⁵¹² Joas, *Praktische Intersubjektivität*, S. 175.

⁵¹³ Baldwin, *The Fire Next Time*, passim.

Die Entstehung einer gemeinsamen Zeitperspektive ist dann an die Konstitution einer gemeinsamen Welt durch gemeinsame Praxis gebunden. [...] Eine gemeinsame Zeitperspektive kann deshalb in einer gemeinsamen Praxis konstituiert werden, weil sich die Zeit in einem gegenwärtigen Handeln strukturiert.⁵¹⁴

Howells' mit William James geteilte Sorge um die Arbeit an den gemeinsamen Pflichten und Gütern, um Normalität also als das, was James als "the work, the work" beschwört, taucht bei Mead wieder auf als gemeinsame Praxis, gebunden an eine gemeinsame Zeitperspektive, an das Überschneiden der vielen Geschichten in einer Geschichte also, die an ihnen allen teilhat und die man zusammen zu Ende lesen könnte.

Die Geschichte von der gemeinsamen Welt hat das erzählerische Problem der Redundanz: die Melancholie des Abstiegs ins Vertraute machte sich in der bei Howells zitierten Passage aus James' *Principles of Psychology* breit. Hier ergibt sich neben der Verzahnung eines "schwarzen" Bewußtseins mit einer für Howells und wohl auch William James beunruhigenden Impasse des "Realisierens" eine spezifische Verbindung zum Recht. Das Recht macht aus dem erzählerischen Problem eine politische Tugend. Wenn es funktioniert, sorgt es für Langeweile als gesellschaftliche Normalität – was nicht heißt, daß man unter dieser Langeweile grundsätzlich zu leiden hätte. In *An Imperative Duty* ist die fundamentale sowohl kulturelle als auch gesetzliche Norm, dergemäß nur ein geringer Teil "schwarzen Blutes" weitreichende Diskriminierungen nach sich zieht, verantwortlich für die grauenvolle Langeweile, die von Rhoda im Moment des "Realisierens" Besitz ergreift.⁵¹⁵ Jede Norm, schon gar in der Formulierung als

⁵¹⁴ Joas, *Praktische Intersubjektivität*, S. 187.

⁵¹⁵ "Judges and Legislators", resümiert Gilbert Thomas Stevenson in seinem Überblick zu *Race Distinctions in American Law* aus dem Jahr 1910, "have gone the length of saying that one drop of Negro blood makes a man a Negro, but to be a Caucasian one must be all Caucasian. This shows very clearly that they have not considered Negro blood on a par with Caucasian [...]." Stephenson, *Race Distinctions in American Law*, S. 19. Zur "one-drop rule" siehe auch Randall Kennedy, "The Enforcement of Anti-Miscegenation Laws", in *Interracialism. Black-White Intermarriage in American History, Literature, and Law*, S. 140-162. Kennedy zitiert F. James Davis' Definition der "one-drop rule" (S. 147): "a black is any person with any known African ancestry". Der

Gesetz, schreibt eine Geschichte vor. Jedes Urteil bestätigt, daß die im Rechtssatz vorweggenommene Geschichte Wirklichkeit geworden ist. Das Gerichtsverfahren rekonstruiert zu dem Ereignis des Konflikts eine Vergangenheit. Dies gelingt, wenn aus den verfügbaren Quellen eine Vergangenheit herausgelesen werden kann, die mit den Vorgaben des im Gesetzestext schon aufgeschriebenen Tatbestands übereinstimmt. Daran schließt sich zwingend die Rechtsfolge als Zukunft an, auf deren Eintreten man sich verlassen können soll: es ist staatlich gewährleistet. Erst jetzt ist das Ereignis des Konflikts als rechtsrelevant "realisiert": es ist begriffen als Emergenz aus dem Tatbestand, welcher es als Latenz, als bisher in ihrer konkreten, einmaligen Gestalt noch nicht eingetretene Möglichkeit, schon enthielt. Und es ist angeschlossen an eine begründet vorhersehbare Zukunft: die staatliche Macht trägt Sorge dafür, daß sie eintritt. Oliver Wendell Holmes hatte das Recht am Ende des 19. Jahrhunderts so gut wie von allen Verankerungen gelöst, außer seiner Funktion als Garant von Sicherheit in der Kalkulation des persönlichen Risikos. Nach Holmes erzählt das Recht langweilige Geschichten, auf die man sich verlassen kann, weil der Volkssouverän sich auf ihre Verbindlichkeit geeinigt hat und Abweichungen ahndet.⁵¹⁶ Natürlich können Gerichtsverfahren spannend bis aufs

von Sollors herausgegebene Sammelband bietet umfangreiches Material, unter anderem zur Geschichte und Rechtfertigung des Verbots familiärer Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen (William D. Zabel, "Interracial Marriage and the Law", S. 54-61), zur Terminologie der "Vermischung" und des "Blutes" als Ausdruck einer Krise der Repräsentation zentraler kultureller Werte in den Vereinigten Staaten des 19. und 20. Jahrhunderts (Eva Saks, "Representing Miscenegation Law", S. 61-81), zur oft unterschätzten literarischen und kulturellen Ergiebigkeit der Figur des "tragic octoroon" oder "tragic mulatto" in der Literatur derselben Zeitperiode (Jules Zanger, "The 'Tragic Octoroon' in Pre-Civil War Fiction", S. 284-291; William Bedford Clark, "The Serpent of Lust in the Southern Garden", S. 291-305) und zu Vergewaltigung und Verführung als kulturellen Zerrbildern für politische und soziale Ansprüche der Schwarzen gegen die "white supremacy" (William L. Andrews, "Miscegenation in the Late Nineteenth-Century American Novel", S. 305-314).

⁵¹⁶ Holmes, *The Common Law* und "The Path of the Law", passim. Im Hinblick auf den amerikanischen literarischen Realismus und die Theorie des Vertrages, die das Rechtsdenken in den Vereinigten Staaten des späten 19. Jahrhunderts bestimmte, hat sich Brook Thomas mit Holmes beschäftigt in *American Literary Realism and the Failed Promise of Contract*, S. 44-49.

äußerste sein, aber eben nur solange der Konflikt noch nicht als Emergenz "realisiert", solange er also noch nicht entschieden ist.

Howells inkorporiert in seinen realistischen Roman den katastrophalen Fluchtpunkt von Realisationen, die zu gut gelingen. Das Recht gibt eine beschränkte Anzahl verbindlicher Geschichten vor. Damit schafft es einen wesentlichen Anteil des gemeinsamen Grundes oder der gemeinsamen Welt, wo Sozialität entstehen kann, aber eben auch lähmende Redundanz. Die Vorgabe ist gleichzeitig eine Einschränkung: für die Schwarzen eine unerträgliche. Die Redundanz aus der Tätigkeit des "Realisierens" ist ein künstlerisches Problem und ein Problem der Sozialität. Das Recht, auf das sich die Demokratie als verbindlich gemachten Ausdruck der Volkssouveränität stützt, ist eine einzige Redundanzmaschine. Der Realismus ist in besonderem Maße auf Redundanz angewiesen, weil er sich dem "commonplace"⁵¹⁷ verschrieben hat. Im Realismus herrscht wie in der Demokratie die Herrschaft des Rechts, oder genauer der Gesetzmäßigkeit. Etwas realisieren heißt, es als den Gesetzen einer gemeinsamen Welt folgend zu erkennen, sich also im Rückblick seiner ungeahnten Wahrscheinlichkeit zu versichern. Dies gilt auch und gerade für künstlerische Realisierungen: "The artist's affair is to report the appearance, the effect; in the real world, the appearance, the effect, is that of law and not of miracle", schreibt Howells in einem Zeitschriftenartikel aus dem Jahr 1901.⁵¹⁸ Der Akzent auf äußerlicher Erscheinung und Effekt verrät auch hier die Anstrengung des Realisierens: es geht darum, dem Erlebten den Anschein von Gesetzmäßigkeit zu verleihen, indem man es von der Überraschung in die Vorhersehbarkeit überführt.

Andererseits war Howells gerade auch im zeitlichen Umfeld von *An Imperative Duty* daran gelegen, Realität als

⁵¹⁷ Cady, "What kind of critic was Howells?", S. 5.

⁵¹⁸ Howells, "A Psychological Counter-Current in Recent Fiction", S. 874. Howells läßt in diesem Artikel den Streit zwischen Romantizismus und Realismus wiederaufleben als Streit zwischen psychologischen und naturalistischen Romanen.

etwas zu begreifen, das Spielraum läßt für das Versprechen individueller Entwicklung, welches die amerikanische Situation kennzeichne⁵¹⁹:

[A] classical, 'painterly' aesthetic assumes that the real is stable and unchanging. In contrast, Howells's novelistic aesthetic assumes a world in which temporality has become a component part of reality, one in which a future reality is always capable of rendering an existing reality unreal.

Brook Thomas' Einschätzung⁵²⁰ klingt wie ein Echo auf William James' "[what] was unreal has grown real, and what was exciting is insipid."⁵²¹ Sie beruht auf der Vorstellung, daß jedem verschiedene Realitätsentwürfe offenstehen als im weiten wie im engen Sinne gesetzmäßige Versionen von Vergangenheit mit daran stimmig anknüpfenden Aussichten auf die Zukunft. Darüber, was stimmig und gesetzmäßig ist, entscheidet dann auch das gesellschaftliche Umfeld, das die Anzahl möglicher Gegenwarten unter dem Druck gemeinsamer Praxis innerhalb der Parameter einer gemeinsamen Zeitperspektive begrenzt. Das Recht ist eine sehr rigide Form der Gewährleistung gemeinsamer Praxis, die in bestimmten Situationen bestimmte Realitätsentwürfe aufzwingt.

Sowohl Billy Budds als auch Rhoda Aldgates körperliche Schönheit, in der sich ihr umfassender Glücksanspruch als uneingeschränkte Potentialität der "neuen Welt" manifestiert, ist gefesselt an Rechtssätze, die sich körperlicher Determination bedienen, um für beide die Zahl der möglichen Realitätsentwürfe rigoros zu beschränken. Die körperliche Determination des Lebens zum Tode macht Vere an Bord der *Bellipotent* zum politisch opportunen Instrument des Rechts. Den Tod, der auch Billy Budds alles versprechender Schönheit innewohnt, treibt Vere zu dem politischen Zweck hervor, die Ordnung von Gut und Böse, Schuld und Vergebung an Billys Körper abzubilden. Mit der

⁵¹⁹ Howells, "Editor's Study. November, 1891" (Simpson), S. 342a.

⁵²⁰ Thomas, *American Literary Realism and the Failed Promise of Contract*, S. 137.

⁵²¹ Howells, "Editor's Study. July, 1891" (Simpson), S. 324b; s.o., S. 77 f.

"one-drop rule"⁵²² wird die vermeintliche evolutionäre Rückständigkeit der Schwarzen zum pseudowissenschaftlichen Vorwand einer institutionell abgesicherten Beschränkung und Kontrolle ihrer Lebensgeschichte. Damit machen beide Romane Aussagen über konkrete rechtspolitische Probleme und Anforderungen der Demokratie, denn sie zeigen auf, wie Recht sich auf dem Körper abbildet, der zum Zeichen eines erst im Recht geschaffenen und dort durch und durch körperlosen, metaphorischen Makels⁵²³ oder zur Allegorie einer höheren Ordnung erklärt wird. Das Urteil und die Vollstreckung des Rechts überschreiben den Rechtsbruch. Mit der Verdrängung subjektiver Schuld zugunsten objektiver Zurechnung, wie Holmes sie vorantreibt, wird der Schuldige objektiviert zu einem Gegenstand, an dem das Recht sich selbst inszeniert oder abbildet. Billys und Rhodas Körper tragen das Recht, oder besser das Recht trägt sich auf sie auf,⁵²⁴ was dem Entzug der Hoffnung auf Änderung der Lebensgeschichte gleichkommt. Sie sind damit in entscheidender Hinsicht vom amerikanischen Volk ausgeschlossen, das in Howells Worten eben keine Nation, sondern die Teilhabe an einem Versprechen unerhörter Entwicklung ist.⁵²⁵ Howells und Melville schwächen literarisch das Band zwischen "law" und "appearance", das Vere in Billys Prozeß aufruft und das Howells selbst in seiner Rede von der gesetzmäßigen Erscheinung der Realität geltend macht, zu eben der Zeit, als Oliver Wendell Holmes jeden Rückgriff auf subjektive, "innerliche" Kriterien zur

⁵²² Kennedy, "The Enforcement of Anti-Miscegenation Laws", passim; Stephenson, *Race Distinctions in American Law*, passim.

⁵²³ Eva Saks geht der Metaphorik des "einen Blutstropfens" nach, mittels deren legalistisch darüber entschieden wird, wem die "weiße" Hautfarbe zusteht und wem nicht. Saks, "Representing Miscegenation Law", passim.

⁵²⁴ Niklas Luhmann und Robert Cover beschreiben das neuzeitliche Verhältnis zwischen Recht und Gewalt: Genugtuung oder Vergeltung für das Opfer stehen weit hinter der "heilenden" Bestätigung des Rechts durch seinen Vollzug am Täter. Auch die dekonstruktivistische Diskussion um Benjamins "Kritik der Gewalt" geht in diese Richtung. Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft*, S. 281-286; Cover, "Nomos and Narrative", passim; *Deconstruction and the Possibility of Justice*, edited by Drucilla Cornell [u.a.], London 1992; *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, herausgegeben von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 1994.

⁵²⁵ Howells, "Editor's Study. November, 1891" (Simpson), S. 341b/342a.

Rechtsprechung zurückdrängt zugunsten einer rigorosen Beschränkung auf das, was augenfällig ist.

VI.

Für diese amerikanische "condition" ist die Anzahl möglicher Realitätsentwürfe ein Wert; je höher, desto besser, solange die Parameter der "gemeinsamen Welt" nicht verlassen werden. Das Aufspüren möglicher Realitätsentwürfe ist notwendig für ein Leben in Selbstbestimmung. Aus der gemeinsamen Geschichte, die von gemeinsamer Praxis in gemeinsamer Zeitperspektive erzählt, viele gut mögliche persönliche Lebensgeschichten herauslesen zu können hilft, mit dem Tod als dem redundanten Element jeder Lebensgeschichte umzugehen. Der Tod ist Emergenz ohne Alternative und als Schranke für jeden Versuch, die eigene Lebensgeschichte so zu lesen, daß möglichst lange mehrere Möglichkeiten zukünftiger Entwicklung offenbleiben, eine exegetische Herausforderung. Deshalb ist das Pathos eines Wissens von der Hinfälligkeit menschlichen Bemühens der Nährboden für jenes Verfahren, das Howells empfiehlt gegen die Alternativlosigkeit, die im gesetzmäßigen, also realistisch begriffenen Abrollen des Lebens als Latenz lauert. Humor, zitiert Howells einen italienischen Autor, "springs [...] from a contrast, and the contrast is... that of sorrow and joy, a pathetic situation and a joyous circumstance". Im Anschluß kommentiert er:

This is very well as far as it goes, but here nothing can go to the bottom, for if it could, humor is so deeply founded in human nature that any definition which reached it would be in danger of coming out on the other side, and proving a luminous concept of pathos. Our author makes a better try in saying of the humorist, 'He does not know how to remain long, or will not, in a situation affecting, dramatic or otherwise serious; but he interrupts it brusquely with some unexpected observation that scatters, or, so to speak, disorients the ideas and sensations of the reader, and gives them a new direction'.⁵²⁶

⁵²⁶ William Dean Howells, "A Modern Italian View of Humor", Second Paper, *North American Review* 173 (1901), S. 709-720, mit Nachweis, hier: S. 712.

Der Humor bricht dort auf und zerstreut, wo die Lebensgeschichte die Dynamik ihrer Entwicklung gegen den richtet, der sie für sich selbst liest. Eine Entwicklung ohne Alternative braucht nicht einmal unmittelbar in Unerfreuliches zu münden; sie ist schon an und für sich schlecht erträglich für einen Schriftsteller wie Howells, denn sie verschließt ihm die Dialektik zwischen dem schlichten "Passieren von Dingen" und den Spielräumen innerhalb der Zwänge des Alltags, aus der sich die "höhere Funktion" literarischer Prosa ergibt: "to teach that men are somehow masters of their fate".⁵²⁷ Mit dem Sinn für Humor läßt sich ein narrativer Kontext aufspüren, wo den emergierenden Ereignissen, in denen sich auf den ersten Blick tragische Alternativlosigkeit manifestiert, eine ganz andere Funktion zukommt. Was hier determiniert, kann dort Anschluß für zahlreiche Handlungsmöglichkeiten bieten, zwischen denen sich auswählen ließe. Der Sinn für Humor spürt dasselbe in einem anderen Kontext auf, wo es als narratives Element einer alternativen Lebensgeschichte ganz andere wahrscheinliche Bezüge in die Vergangenheit und Zukunft eröffnet. Er macht sich also die "Sozialität" des Ereignisses selbst zunutze, indem er es als etwas erkennt, das "mehrere Dinge gleichzeitig" ist⁵²⁸ und deshalb mehrere mögliche Vergangenheiten und Zukünfte hat. Aus dieser Überschneidung von möglichen Lebensentwürfen im Ereignis ergibt sich der komische Kontrast, der typischerweise dem Pathos entspringt. In der Not wird das Springen von einer Geschichte in eine andere zum Bedürfnis; der Anlaß des Leidens taucht im neuen Kontext travestiert wieder auf und wird schon dadurch komisch.

In *An Imperative Duty* läßt sich das im Krankengespräch Olneys mit Mrs. Meredith beobachten.⁵²⁹ Olney läßt seine Patientin dazu ein, sich in ihrer Vorstellungskraft als Tito zu verkleiden, weil er sich darauf verläßt, daß sie sich im Gewand des Schurken, der schließlich von seinen

⁵²⁷ Howells, "A Psychological Counter-Current in Recent Fiction", S. 873.

⁵²⁸ Joas, *Praktische Intersubjektivität*, S. 178-188.

⁵²⁹ Howells, *An Imperative Duty*, S. 16 f.

Verbrechen eingeholt wird, komisch, wenn nicht gar albern vorkommen muß. Später überführt er Rhodas pathetischen Ausruf "I am a negress"⁵³⁰ aus dem Kontext juristischer und biologistischer Definitionen in den Bereich von "appearance [and] effect"⁵³¹, der auf ganz andere Weise gesetzmäßig ist. Rhoda, antwortet Olney, sei gar nicht "sehr schwarz", und außerdem liebe er sie.⁵³² Die Antwort ist absurd, bezogen auf Definitionen, die darauf abzielen, das subjektive Element von Entscheidungen auszuschließen und nur ein Entweder/Oder, aber kein Mehr-oder-Weniger zulassen. Sie kann aber als Anknüpfungspunkt dienen für eine neue, gemeinsame Zukunft Olneys und Rhodas als amerikanische Kulturexilanten in Rom. Daß Rhoda eine dunkle, aber in jedem gesellschaftlich relevanten Sinn weiße Schönheit mit vielleicht mediterranen Vorfahren aus dem französisch geprägten Louisiana ist, bleibt gemessen an Rhodas Auftreten und ihrer sozialen Stellung die mit Abstand plausibelste Geschichte.⁵³³ Die Wahrscheinlichkeit, daß Rhoda und Olney diese Geschichte im fernen Italien gemeinsam bis zu einem möglichst späten, guten Ende lesen können, ist groß. Eine Generation davor war das heroische Bekenntnis von Rhodas Vater zur Ehe mit einer Schwarzen im amerikanischen Norden noch zu einem tragischen Ende gekommen.⁵³⁴ Howells vollzieht die ästhetische Wende vom Romantizismus zum Realismus auf der Ereignisebene seines Romans nach: aus der Tragödie der Eltern wird die Komödie der Kinder. Im Humor erkennt er ein Bindeglied zwischen

⁵³⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 94.

⁵³¹ Howells, "A Psychological Counter-Current in Recent Fiction", S. 874.

⁵³² Howells, *An Imperative Duty*, S. 94.

⁵³³ Es ist interessant, daß amerikanische Richter mitunter die Plausibilität dieser Geschichte gegen Männer ins Spiel brachten, die sich aus der Verantwortung für ihre Ehefrauen und ihre Kinder stehlen wollten. Im Fall *Farrell v. Farrell* vor dem Supreme Court von North Carolina vertrat im Jahr 1907 Chief Justice Clark die Auffassung, daß selbst bei einem "schwarzen Fleck" auf der Abstammungslinie der Frau, der im juristisch-technischen Sinne die Ehe rückwirkend unwirksam werden ließe, "justice and generosity would have dictated that [the husband] keep to himself that of which the public was unaware". Mitunter wurden aufgrund dieses Arguments Annullierungsklagen gegen im rechtlichen Sinne schwarze Ehefrauen abgeschlagen. *Farrel v. Farrell* zitiert nach Kennedy, "The Enforcement of Anti-Miscegenation Laws", S. 159.

⁵³⁴ Howells, *An Imperative Duty*, S. 32 f.

"Literatur und Leben"⁵³⁵, denn der Humor ist sprachliche Technik und zugleich der Schlüssel zur Kontrolle der eigenen Lebensgeschichte in den Zwängen des Alltags.⁵³⁶

Humor ist also die Fähigkeit, für ein Ereignis viele mögliche Kontexte innerhalb jener narrativen Parameter zu finden, die durch "gemeinsame[...] Praxis" in einer "gemeinsame[n] Zeitperspektive"⁵³⁷ und durch die Gewißheit des Lebens zum Tode vorgegeben sind. Howells hat damit die für den englischen Sprachraum am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert typische Wende vom Humor zum Sinn für Humor vollzogen. Bisher waren es die exzentrischen "Originale", denen man Humor zusprach.⁵³⁸ Jetzt ist mit dem Sinn für Humor ein exegetischer Spürsinn gemeint, mittels dessen sich in der Gleichförmigkeit bürgerlicher Lebensentwürfe Spielräume erschließen lassen. "The sense of humor", schreibt David Wickberg in seiner einschlägigen Studie,

[...] provides a key to understanding the newer individualism characteristic of the twentieth century. This newer individualism stresses different elements than its predecessors. Instead of emphasizing the peculiarity and abnormality of the unique person, for instance, it focuses on the individual as a moderate and [/] normal being; instead of celebrating the boundless subjectivity of the Emersonian self, it constructs psychological depths as an avenue to becoming objective; instead of offering individual freedom in opposition to social structures and institutions, it sees freedom as an act of adaptation to those structures and institutions. [...] The sense of humor was defined and valued primarily as a capacity for perception in terms of these two elements: incongruity and sympathy.⁵³⁹

Bei Wickberg ist Howells' Sinn für das Pathos menschlicher Hinfälligkeit und den Kontrast, den verschiedene Kontexte um ein und dasselbe Ereignis legen,

⁵³⁵ William Dean Howells, *Literature and Life. Studies*, New York und London 1902.

⁵³⁶ Die Komödienhaftigkeit des Alltags literarisch zu vermitteln ist Howells es wert, auf eine literarische Berührung mit den einschneidenden juristischen Folgen zu verzichten, die Ehen zwischen Schwarzen und Weißen in vielen amerikanischen Staaten noch bis ins zwanzigste Jahrhundert zumindest potentiell - bei Durchsetzung der entsprechenden Rechtsvorschriften - nach sich zogen. Siehe dazu Stephenson, *Race Distinctions in American Law*, S. 67-101 und *Interracialism*, herausgegeben von Werner Sollors, passim.

⁵³⁷ Joas, *Praktische Intersubjektivität*, S. 187.

⁵³⁸ Diese Vorstellung geht noch auf die Lehre von den Körpersäften (humores) zurück. Das "Original" ist "humorig", weil seine Körpersäfte in ungewöhnlichem Verhältnis zueinander stehen. Das Verhältnis der Körpersäfte bestimmt die Persönlichkeit. Im "Original" erkennt man also entweder einen Teil von sich selbst zur Karikatur verzerrt wieder oder, im günstigsten Fall, einen Menschen, der überraschend und unterhaltsam von der Norm abweicht. Wickberg, *The Senses of Humor*, S. 13-45.

⁵³⁹ Wickberg, *The Senses of Humor*, S. 74/75 und 98.

begriffsgeschichtlich bestätigt. Die Abwesenheit einer Heilsgewißheit in der "humorvollen Betrachtung der Welt"⁵⁴⁰ macht die Menschen gleich in ihrer Hinfälligkeit und läßt sie bescheiden werden; andererseits kommt es erst unter diesen Bedingungen jedem einzelnen zu, Vorstellungen angemessenen Lebens zu entwerfen und auf seine Weise im Rahmen des Möglichen durchzusetzen. Der antiautoritäre Zweifel und die pluralisierende Erfindungskraft, die der Sinn für Humor freisetzt, entstehen aus metaphysischer Unsicherheit, welche erst Raum schafft für unterschiedliche Weltanschauungen und Lebensentwürfe unter den Bedingungen menschlicher Begrenztheit - nicht zuletzt der Begrenztheit menschlicher Einsicht. Howells findet das Pathos als andere Seite des Humors im Christentum angelegt und schon in der Antike nachweisbar als "grudge against the prosperous and fortunate"⁵⁴¹; der metaphysische Zweifel erträgt keine Götterliebtinge um sich. "Humor", zitiert Howells,

is a form which could be born only of a highly complex society, traversed by various and opposite currents of thought and feeling, and in which was lost that security of principles and ideals which renders simple and clear the vision of the world. There is in humor a *fond* of scepticism more or less hidden, and a tendency to insistent and painful analysis, which finds in it the ultimate expression of the human contradictions.⁵⁴²

Der Sinn für Humor ist eine Tugend des demokratischen Pluralismus. Aus dem Bewußtsein menschlicher Begrenztheit entspringt die Vielheit menschlichen Bemühens.

VII.

⁵⁴⁰ "More than in any other literature, the humorous conception of the universe prevails in the English [...]. It is suggested in the passage [...] concerning that certain doubt of what shall be after death, which lurks in our laughter here, and mutes it on our trembling lips." Später zitiert Howells aus Gaetano Negris Einführung zu der italienischen Sammlung literarischen Humors, die er in seinem zweigeteilten Artikel rezensiert: "There is in humor a *fond* of scepticism [...]". Howells, "A Modern Italian View of Humor", Second Paper, S. 714 und 716.

⁵⁴¹ Howells, "A Modern Italian View of Humor", Second Paper, S. 713.

⁵⁴² Gaetano Negri übersetzt und zitiert bei Howells, "A Modern Italian View of Humor", Second Paper, S. 716.

Zehn Jahre vorher, im Erscheinungsjahr von *An Imperative Duty*, nimmt Howells dies in seinen eigenen Worten vorweg: "With God all things are possible, but men are limited".⁵⁴³ Anlässlich des Erscheinens einer Gesamtausgabe der Werke James Russell Lowells preist Howells den feinen Humor seines früheren Mentors⁵⁴⁴: Lowells Blick für die Fehlbarkeit menschlichen Bemühens sei getragen vom Mitgefühl⁵⁴⁵ an allem Menschlichen.⁵⁴⁶ In seiner Besprechung spielt Howells auf eine Rede an, die Lowell im Jahr 1884 als Botschafter in England hielt und die unter dem Titel "Democracy" in die Gesamtausgabe einging. Diese Rede leitet Lowell mit einer Bemerkung zum Humor ein:

He must be a born leader or misleader of men, or must have been sent into the world unfurnished with that modulating and restraining balance-wheel we call a sense of humor, who, in old age, has as strong a confidence in his opinions and in the necessity of bringing the universe into a conformity with them as he had in youth.⁵⁴⁷

⁵⁴³ Howells, "Editor's Study. June, 1891" (Simpson), S. 319b.

⁵⁴⁴ Cady erkennt ein fast väterliches Verhältnis zwischen Lowell und Howells am Beginn von Howells' literarischer Karriere: Cady, *The Road to Realism*, S. 144 und passim.

⁵⁴⁵ Am Mitgefühl, das den Humoristen beim Lachen über andere immer auch über sich selbst lachen lasse, zieht Howells den Unterschied zwischen barbarischer Burleske und einem zivilisierten Sinn für Humor. Howells kommt öfter auf diesen Unterschied zu sprechen. Für *An Imperative Duty* spielt er kaum eine Rolle, weil Howells seine Anflüge des Burlesken und auch des Grotesken stets in Gutartigkeit abfängt. So hat die Szene mit dem irischen Zimmerkellner am Anfang von *An Imperative Duty* zwar durchaus burleske Züge. Bezeichnenderweise schließt sie aber mit der Lächerlichkeit Olneys. Die Hierarchie zwischen Klugem und Narr wird auf diese Weise unterlaufen. Die stets latente Lächerlichkeit fällt auf die Identifikationsfigur Olney zurück, und damit auch auf den Leser. Nicht die Dummheit des Kellners ist komisch, sondern die Inkongruenz verschiedener Arten des Sprachgebrauchs. Nicht der Kellner hat ein Sprachproblem, sondern die Menschheit eines der Verständigung.

⁵⁴⁶ "No author more frequently reminds the reader that though God made us in His own image, He made us out of the dust of the earth, and his abiding sense of humanity as Divinity imagined it keeps his lightest laughter sweet. He makes merry with man's foibles, but he never makes a mock of them as some other great humorists do [...]. [...] He is never a very good hater; his enemy too often amuses him for that; he is conscious that he might be some such man as his enemy in his enemy's place; and that his enemy is probably not such a bad fellow as he would like to make himself out." Howells, "Editor's Study. June, 1891" (Simpson), S. 319a und 319b.

⁵⁴⁷ Howells, "Editor's Study. June, 1891" (Simpson), S. 320a. Mir lag für diese Arbeit ein Nachdruck derselben Ausgabe der Werke Lowells' vor, auf die Howells Bezug nimmt: James Russell Lowell, "Democracy. Inaugural Address on Assuming the Presidency of the Birmingham and Midland Institute, Birmingham, England, 6 October, 1884", S. 3., in ders., *Literary and Political Adresses*, Boston und New York 1904 [1886].

Mit ironischer Zurückhaltung deutet Lowell vor seinem monarchischen Publikum den Unterschied zwischen "großen Führern" und demokratischer Politik an. Der Sinn für Humor schaffe weder Erlöser noch Tyrannen, sondern eine politische Haltung der Gelassenheit, der es weniger darum zu tun sei, die Welt nach einem Vorbild einzurichten, als mögliche Gegenwarten innerhalb "gemeinsamer Praxis" (Mead) aufzuspüren. Diese Einschätzung Lowells zieht sich wie ein Grundton durch Howells' Besprechung, obwohl er sie weder zitiert noch direkt auf sie verweist. Daran ist nicht zuletzt bemerkenswert, daß ja nach Howells Amerika "für alle ästhetischen Zwecke" ein Phänomen der Jugendlichkeit ist, aufgrund des impliziten Versprechens ungeheurer Entwicklung; politisch betrachtet, so scheint es mit Blick auf Lowell, ist Amerika eher eine Sache der Reife.⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ Lowell macht in seiner Rede diese Trennung und unterschiedliche Bewertung der politischen und ästhetischen Szene explizit. Im einleitenden Absatz lobt er, wie oben zitiert, die zivile Abgeklärtheit des Alters, im Anschluß aber den poetischen Sinn fürs Neue, Unvorhersehbare: "there is such a spendthrift waste of all those commonplaces which furnish the permitted staple of public discourse [...] one is often tempted to think that, if all the words of the dictionary were tumbled down in a heap and then all those fortuitous juxtapositions and combinations that made tolerable sense were picked out and pieced together, we might find among them some poignant suggestions towards novelty of thought and expression. But, alas! it is only the great poets who seem to have this unsolicited profusion of unexpected and incalculable phrase, this infinite variety of topic. For everybody else everything has been said before, and said over again after." (Lowell, "Democracy", S. 4.) Aus den alten, im Wörterbuch archivierten Buchstabenkombinationen schaffen der Zufall und die Poeten das Neue - die amerikanische Ästhetik des Neuen, auf die Irving Howe sich konzentriert, ist offensichtlich konstitutiv verbunden mit einem Bewußtsein des Alters und der Verspätung, wie Harold Bloom es beschreibt. Beides gehört zusammen, so wie Melville es zusammenbringt als "Truth [...] when it seems to have an aspect of newness, as America did in 1492, though it was then just as old, and perhaps older than Asia, only those sagacious philosophers, the common sailors, had never seen it before, swearing it was all water and moonshine there." Melville, "Hawthorne and His Mosses", S. 246; Howe, *The American Newness* und Bloom, *A Map of Misreading*, beide passim; R.W.B. Lewis, *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago 1955, steht zu diesem Thema mittlerweile selbst wie ein literarischer Klassiker da, dem sich kaum etwas hinzufügen läßt.

Lowells Rede verdiente nähere Betrachtung für ihre rhetorisch gelungene Mischung aus demokratischem Selbstbewußtsein und zuvorkommendem Understatement gegenüber seinem englischen Publikum. Man spürt auf der politischen Sinnesebene denselben Vorbehalt gegenüber "distinction", den Howells in seiner Antwort auf Matthew Arnold so stark macht ("Editor's Study. July, 1888" (Simpson), S. 143-147). Dabei ist Lowells Sprache ungeheuer distinguiert und konstruiert, wobei sich der Eindruck hält, noch die gewiefteste Konstruktion sei nie etwas anderes als eine Geste freundschaftlichen Entgegenkommens an die Intelligenz und Sensibilität seiner Zuhörer und Leser. Hier fällt

Noch bevor Howells die Rede Lowells erwähnt, macht er sich dessen Verbindung des Sinns für Humor mit der Skepsis vor "Führern und Verführern" zu eigen. Als Anlaß, Lowell am eigenen Maß zu messen, wählt er sich das Problem der amerikanischen Sklaverei. Nicht nur thematisch herrscht hier Nähe zu *An Imperative Duty* vor, sondern auch im Gebrauch der optischen Metapher von der Umschau und Umsicht ("circumvision"):

The student of his life will find nothing more important in it than the antislavery passage [...]. It seemed to close with the end of slavery, for he was not of those who belabor a dead dog, to give him a realizing sense that there is a punishment after death. But the spirit that moved him, against tradition and association and interest, to take the side of the weak and the poor, has really been the guiding motive of his life. As he is above all things, however, a humorist, he does not fail to see the verge where the sublime touches the ridiculous, and he makes laughter the weapon against the wrong, and his defence, in the last resort, against the right even in himself; for nothing is so apt to "work like madness in the brain" as a sense of absolute and perfect right. He never, apparently, had this; he always saw the other side, with that circumvision of the humorist which forbids any prophet strictly to follow the slant of his nose. If the ingredients had been less kindly mixed in ihm, the world might have had another humorist like Swift, or like Heine [...]. But as there was so much heart and so much conscience we had Lowell [...] and all that shining translucence which everywhere breaks through his phrase.⁵⁴⁹

Auf die metaphorische Umschreibung des Humors als eines durchbrechenden Lichtes greift Howells auch in *An Imperative Duty* zurück: was Howells als Licht durch das Raster der Lowellschen Formulierungen scheinen sieht, bricht im Roman Rhodas tragische, dunkle und "ererbte Maske" auf.⁵⁵⁰ Darüber hinaus gehen die Bezüge zwischen Lowells Sinn für Humor als Abwehr geborener Führer und Verführer und Howells' literarische Umsetzung dieses Gedankens mit der optischen Metapher der Umschau oder Umsichtigkeit. Die "circumvision" bringe den Humoristen dazu, "das Lachen zu seiner Waffe gegen das Unrechte zu machen und schließlich noch zum Schutz vor der eigenen

Sprachkünstelei mit Einfühlung und Freundlichkeit zusammen, was selten genug gelingt.

⁵⁴⁹ Daß in Lowells Rede überhaupt vom Humor die Rede ist, erwähnt Howells nicht. Er kommt auf die Rede nur als Beispiel für Lowells demokratisches Engagement vor der Öffentlichkeit des ehemaligen Mutterlandes zu sprechen. Howells, "Editor's Study. June, 1891" (Simpson), S. 320a.

⁵⁵⁰ Howells, *An Imperative Duty*, S. 13 und 88.

Rechtsgewißheit". Die humorvolle "circumvision" oder auch "all-round perspective" nimmt nicht nur William James' Vorstellung vom Abstieg ins Gewöhnliche und Gemeine in sich auf, sondern auch den heilsamen Austausch von Kontexten um ein und dasselbe Ereignis. Als Summe möglicher Ausblicke von einem Zeitpunkt aus, an dem sich die eigene mit vielen anderen Lebensgeschichten kreuzt, bietet die Umschau gerade keinen Überblick. In ihr wird ein Ereignis additiv in mögliche Vergangenheiten und Zukünfte aufgefächert, anstelle es subsumtiv dem Gesollten oder dem Wahren unterzuordnen. Die Umschau schaut sich von einem Punkt aus um und tastet so einen Kreis ab; sie kann nicht anders, weil der Blick von oben, dem sich alles auf einmal erschließt, auf dem Boden "des Alltäglichen und des Gemeinsamen"⁵⁵¹, den Howells für sich und sein Publikum bestellt, nicht zu haben ist.

VIII.

Als schreiendes Unrecht ist die Sklaverei mit ihren Folgen trotzdem ein Testfall für den Sinn für Humor, der zwar Gesetzmäßigkeiten erkennt, mit der Rigorosität einer unumstößlichen Rechtsgewißheit aber Schwierigkeiten hat. Es gibt in *An Imperative Duty* ein so unterschwelliges wie künstlerisch durchgehaltenes und also von Howells reflektiertes Geschmacksproblem, eine Art latenten Ekel davor, das Problem des Rassismus humorvoll zu betrachten. Wenn selbst die Beurteilung der Sklaverei und ihrer Folgen "circumvision" verlangt, dann ist kaum noch ein Bereich denkbar, in dem Recht und Unrecht so klar geschieden sind, wie Mrs. Meredith glaubt, sie seien es grundsätzlich.⁵⁵² Howells' Liebe zum Grau des Alltags fordert als Tribut das Aufweichen aller Unterschiede; selbst in der Ablehnung von Sklaverei und Rassismus kann man sich nicht in schöner

⁵⁵¹ Ickstadt, *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert*, S. 5.

⁵⁵² "[The] right affected her as a body of positive color, sharply distinguished from wrong, and not shading into and out of it by gradation of tint, as we find it doing in reality". Howells, *An Imperative Duty*, S. 24; zu diesem Zitat siehe Thomas, *American Literary Realism and the Failed Promise of Contract*, S. 158.

Rechthaberei einrichten. Folgt man dem Befund des zweiten Kapitels dieser Arbeit, wonach Howells solche Verwischungen von Unterschieden anhand seiner Figuren als Attacken des Ekels vermittelt, dann ist klar, daß Howells seinen Roman diesem Ekel gezielt mitausgesetzt hat. Kann man ein Opfer des Rassismus zu geselligem Schmunzeln über seine Lage bringen, ohne in die Gefahr zu kommen, sich vor sich selbst zu ekeln? Natürlich geht es Olney nicht darum, die Sklaverei zu rechtfertigen, sondern Rhoda zur Frau zu gewinnen und ihre "tragische [schwarze] Maske" aufzuhehlen. Aber dazu muß er, wie er sich selbst bewußt wird, Rhodas Rolle als Opfer der Sklaverei leicht nehmen. Darüber, wie gut ihm das gelingt, ist er selbst überrascht.⁵⁵³

Diese Reflexion fällt auf den Roman als solchen zurück: Kann der bürgerliche Sinn für Humor das Pathos des Opfers der Sklaverei durchbrechen mit dem "Licht des Alltags"⁵⁵⁴? Steht ihm das überhaupt zu? In dieser Hinsicht ist Howells' Freundlichkeit radikal, wenn nicht "aggressive, as if from a wish to ascertain the full limits of [its] social freedom"⁵⁵⁵. Der (Gemein-)Sinn für Humor ist so virulent wie der hier beschriebene "proletarische Typus", der Olneys Sinne am Anfang bei seiner Rückkehr nach Boston in Beschlag nimmt. Es ist ein Beleg für Howells' Kontrolle über sein Material und für seine schriftstellerische Risikofreude, wie er die Spannung zwischen ausuferndem Beziehungsgeflecht und Ekel, der er seine Figuren im Roman aussetzt, nicht nur erzählt oder beschreibt, sondern am Roman selbst stattfinden läßt als Konfrontation eines virulenten Sinns für Humor mit einem Thema, das einem das Lachen vergällt.

⁵⁵³ "He found himself, whenever it came to the worst with her in this crisis, taking a tone of levity which was so little of his own volition that it rather seemed to take him." Howells, *An Imperative Duty*, S. 98.

⁵⁵⁴ Unter diesen Titel (*The Light of Common Day*) stellt Cady seine Studie zum literarischen Realismus in Amerika.

⁵⁵⁵ Howells, *An Imperative Duty*, S. 4.

