

DE GRUYTER

*Lilith Jappe, Olav Krämer,
Fabian Lampart (Hrsg.)*

FIGURENWISSEN

FUNKTIONEN VON WISSEN BEI DER NARRATIVEN
FIGURENDARSTELLUNG



FRIAS

FREIBURG INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES
ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG

LINGVAE & LITTERAE

DE
|
G

linguae & litterae

Publications of the School of Language & Literature
Freiburg Institute for Advanced Studies

Edited by

Peter Auer · Gesa von Essen · Werner Frick

Editorial Board

Michel Espagne (Paris) · Marino Freschi (Rom)

Erika Greber (Erlangen) · Ekkehard König (Berlin)

Per Linell (Linköping) · Angelika Linke (Zürich)

Christine Maillard (Strasbourg) · Pieter Muysken (Nijmegen)

Wolfgang Raible (Freiburg)

Editorial Assistant

Aniela Knoblich

8

De Gruyter

Figurenwissen

Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung

Herausgegeben von

Lilith Jappe, Olav Krämer und

Fabian Lampart

De Gruyter

ISBN 978-3-11-022913-4
e-ISBN 978-3-11-022914-1
ISSN 1869-7054

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

<i>Lilith Jappe, Olav Krämer, Fabian Lampart</i> Einleitung. Figuren, Wissen, Figurenwissen	1
<i>Manuele Gragnolati (Oxford / Berlin)</i> Sehnsucht nach Umarmungen. Melancholie und Körperlichkeit in Dantes eschatologischer Anthropologie	36
<i>Almut Suerbaum (Oxford)</i> Wissen als Macht. Figurendarstellung in Thürings von Ringoltingen <i>Melusine</i>	54
<i>Daniel Fulda (Halle)</i> „Sçavoir l’Histoire; c’est connoitre les hommes“. Figurenwissen und Historiographie vom späten 17. Jahrhundert bis Schiller	75
<i>Johannes Süßmann (Paderborn)</i> Charakterisieren. Dilemma und Kunst der historiographischen Figurenzeichnung	114
<i>Frank Zipfel (Mainz)</i> Schein und Sein in Briefen. Über das Verhältnis von Figuren- darstellung und Anthropologie in Choderlos de Laclos’ <i>Les liaisons dangereuses</i>	133
<i>Wolfgang Lukas (Wuppertal)</i> „Figurenwissen“ vs. „Textwissen“. Zur literarischen Archäologie des psychischen ‚Unbewussten‘ in der Erzählliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	170
<i>Michael Scheffel (Wuppertal)</i> Figurationen der Leidenschaft. Die erzählte Gesellschaft des Honoré de Balzac	201
<i>Dorothee Birke (Freiburg i. Br.)</i> Zur Rezeption und Funktion von „Typen“. Figurenkonzeption bei Charles Dickens	220
<i>Friederike Carl (Freiburg i. Br.)</i> Ideenträger und Ideenzerstörer. Figuren in Dostoevskijs <i>Besy (Böse Geister)</i>	241

- Thomae, Hans, „Veränderungen der Zeitperspektive im höheren Alter“, in: *Zeitschrift für Gerontologie*, 22/1989, S. 58–66.
- Thomé, Horst, *Autonomes Ich und Inneres Ausland. Studien über Realismus. Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*, Tübingen 1993.
- Zeller, Christoph, *Allegorien des Erzählens. Wilhelm Raabes Jean-Paul-Lektüre*, Stuttgart 1999.

Michael Butter (Freiburg i. Br.)

Was Leser mit Figuren lernen

Henry James' „The Real Thing“ (1892) und
Stephen Cranes „An Experiment in Misery“ (1894)

Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen mit Henry James' „The Real Thing“ (1892) und Stephen Cranes „An Experiment in Misery“ (1894) zwei Kurzgeschichten aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, die, obwohl sie fast zeitgleich veröffentlicht wurden, zwei unterschiedlichen Literaturströmungen zuzuordnen sind. James' Geschichte von einem Maler und seinen Modellen im London des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist ein paradigmatischer Text des amerikanischen Realismus und ist oft sogar als programmatische Formulierung der realistischen Ästhetik gelesen worden; Cranes Erzählung von einem jungen Mann, der die Zustände in den New Yorker Slums kennen lernen will, gilt dagegen als ein naturalistischer Text.¹ Da in „The Real Thing“ und „An Experiment in Misery“ die unterschiedlichen Menschenbilder von Realismus und Naturalismus, die verschiedene Figurenkonzeptionen und Erzählhaltungen bedingen, in ihrem Verhältnis zueinander sichtbar werden, sollen die beiden Kurzgeschichten hier dazu dienen, diese literarischen Bewegungen synekdochisch zu repräsentieren.

Allerdings ist dabei sofort eine Einschränkung angebracht, die in den Spezifika der amerikanischen Ausformungen von Realismus und Naturalismus begründet ist. Über den amerikanischen Realismus besteht in der Forschung ein gewisser Konsens; er wird meist auf den Zeitraum von 1865 bis 1900, das so genannte „Gilded Age“, datiert. Den Texten seiner Hauptvertreter, zu denen neben Henry James noch William Dean Howells und Mark Twain zählen, liegen trotz gewisser Unterschiede ein gemeinsames Programm und ein bestimmtes Menschenbild zugrunde. Für den amerikanischen Naturalismus, dessen wichtigste Autoren Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser

¹ Zur jeweiligen literaturgeschichtlichen Verortung der Texte vgl. exemplarisch Lainoff, Seymour, „A Note on Henry James' 'The Real Thing'“, in: *Modern Language Notes*, 71/1956, 3, S. 192–193; Swan, Michael, „Introduction“, in: Henry James, *Selected Short Stories*, New York 1978, S. 1–15; Nagel, James, „Structure and Theme in Crane's 'An Experiment in Misery'“, in: *Studies in Short Fiction*, 10/1973, S. 169–174, und Trachtenberg, Alan, „Experiments in Another Country: Stephen Crane's City Sketches“, in: *The Southern Review*, 10/1974, S. 265–285.

und Jack London sind, gibt es dagegen weder ein explizit formuliertes Programm, noch lässt sich aus den Texten selbst ein implizit vorhandenes rekonstruieren. Auch hinsichtlich des Menschenbildes gibt es unter den Naturalisten trotz wichtiger Gemeinsamkeiten große Unterschiede. Während bei Stephen Crane die Determination durch die Umgebung im Vordergrund steht, sind es bei Frank Norris vor allem biologische Faktoren, die das Verhalten bestimmen. Zudem ist es schwierig, den Naturalismus von Strömungen wie Impressionismus oder Symbolismus abzugrenzen, wie sich insbesondere an den Texten Cranes zeigt, wo die Milieuschilderung immer auch einen symbolisch aufgeladenen Stimmungsraum erzeugt. Daher kann kein einzelner Text den amerikanischen Naturalismus und dessen Menschenbild und Figurenkonzeption adäquat repräsentieren. Der Naturalismus, den ich im Folgenden skizziere, ist somit vor allem derjenige Cranes – wenn auch viele Beobachtungen für die gesamte Strömung gelten.

Bei allen Unterschieden zwischen Realismus und Naturalismus erfüllen James' „The Real Thing“ und Cranes „An Experiment in Misery“ jedoch, so meine These hier, für ihre Leser eine ähnliche Funktion: Die Texte ermöglichen es ihren Lesern, über die Auseinandersetzung mit dem und Teilnahme am fiktionalen Geschehen, Erfahrungen zu machen. Bei James ist dies die Erfahrung der Wichtigkeit von Erfahrung an sich; bei Crane eine bestimmte Milieuerfahrung, die in der Wirklichkeit mit fatalen Folgen und schmerzhaften Konsequenzen verbunden sein könnte. Beide Kurzgeschichten erschließen somit einen Raum, in dem neue Erkenntnisse gewonnen werden können.

I. Die Wichtigkeit von Erfahrung: James' „The Real Thing“

Mit dem Übergang von der Romantik zum Realismus ändert sich die kulturelle Funktion der amerikanischen Erzählliteratur grundlegend: „Die Literatur soll nicht länger als Verhaltensmodell fungieren, sondern als Modell eines Erfahrungs- und Verstehensprozesses“.² Die realistische Figurenkonzeption unterscheidet sich daher grundlegend von der vorheriger Epochen. Die bis zum amerikanischen Bürgerkrieg entstandenen Romane handeln meist von idealtypischen Charakteren wie Hester Prynne (aus Hawthornes *The Scarlet*

² Fluck, Winfried, *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865–1900*, München 1992, S. 33. Meine Überlegungen hier wären ohne Winfried Flucks umfassende und noch immer maßgebliche Studie nicht möglich. Sie sind zudem nachhaltig von Susanne Rohrs Überlegungen beeinflusst.

Letter) oder Uncle Tom (aus Stowes *Uncle Tom's Cabin*), mit denen sich die Leserschaft identifizieren und deren Verhalten sie imitieren soll. In den realistischen Texten stehen dagegen stärker individualisierte und weniger vorbildhafte Figuren im Mittelpunkt, die sich in einer enorm komplex gewordenen und sich ständig verändernden Welt zurechtfinden müssen. Die Leserschaft, der das Geschehen nicht mehr von einer auktorialen Erzählinstanz gedeutet wird, nimmt dabei an den Versuchen der Protagonisten teil, ihre Umwelt und insbesondere ihre Mitmenschen richtig einzuschätzen. Wie die Figuren bilden die Leserinnen und Leser beständig Hypothesen und revidieren diese, wenn nötig, um so zu einem adäquaten Verständnis der Realität zu gelangen. Der realistische Roman positioniert somit seine Leser als „gleichberechtigte[] Gesprächspartner[]“³, die mit dem Text in einen Dialog über die Natur der Wirklichkeit treten.

Die Ursache für diese Neuausrichtung der erzählenden Literatur ist der Versuch, „ein neues Wirklichkeitsverständnis zu etablieren und dabei ‚Erfahrung‘ im empirisch-positivistischen Sinne zum entscheidenden Erkenntniskriterium aufzuwerten“.⁴ In einer Zeit des historischen Umbruchs, in der traditionelle, beispielsweise auf Religion beruhende Deutungsmuster ihre Gültigkeit verloren haben, erzählen die realistischen Romane beständig von Figuren, deren „Wahrnehmung durch kulturelle Konventionen und – nicht zuletzt – durch Bücher verstellt ist“ und die deshalb „mit den schmerzlichen Konsequenzen ihres eigenen mangelhaften Wirklichkeitsverständnisses konfrontiert werden“, bevor sie lernen, „ihrer eigenen Erfahrung als der einzig verlässlichen Erkenntnisinstanz zu vertrauen“.⁵ Den Leserinnen und Lesern bieten die Texte dabei über die imaginäre Teilnahme an den Fehlern und Erfolgen der Figuren die Möglichkeit, den angebrachten Umgang mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu „trainieren“, wie Susanne Rohr dies prä-

³ Ebd., S. 36.

⁴ Ebd., S. 10. Die von Fluck ebenfalls hervorgehobene zivilisatorische Funktion des realistischen Romans – die Texte sollten „die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft im Medium der Fiktion modellhaft [...] beeinflussen“ (ebd., S. 16) –, für die die Dialoge auf der Handlungsebene sowie derjenige zwischen Text und Leser von entscheidender Bedeutung sind, vernachlässige ich hier, da bei Henry James eindeutig die Erkenntnisthematik im Vordergrund steht.

⁵ Ebd., S. 21. Da die richtige Einschätzung potenzieller Ehepartner eine der größten Herausforderungen war, geht es in vielen Romanen der Zeit – beispielsweise in James' *The Portrait of a Lady* (1881) oder Howells' *The Rise of Silas Lapham* (1885) – genau um dieses Thema. Flucks Theorie vermag somit die Prominenz des *courtship & marriage*-Motiv im realistischen Roman zu erklären, ohne dieses als ein Überbleibsel aus ‚vorrealistischen‘ Zeiten zu verstehen.

nant formuliert.⁶ Für Leser und Figuren geht es darum, das Primat der Erfahrung anzuerkennen und zu lernen, die entsprechenden Erfahrungen richtig zu bewerten und die korrekten Schlüsse zu ziehen.

Die didaktische Funktion der realistischen Literatur ist daher in einer noch ganz dem Zukunftsoptimismus des Viktorianismus verpflichteten positiven Anthropologie begründet, die davon ausgeht, dass der Mensch generell fähig ist, Wissen über die Welt zu erwerben, aus seinen Fehlern zu lernen und letztendlich ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Nur vor dieser Folie werden die im realistischen Roman beständig inszenierten Lernprozesse verständlich und sinnvoll. Isabel Archers Erkenntnis in James' *The Portrait of a Lady* (1881), dass sie sich in ihrem Ehemann, Gilbert Osmond, getäuscht hat, ist in dieser Hinsicht paradigmatisch. Sie ist überhaupt nur möglich, weil Isabel prinzipiell in der Lage ist, die Wirklichkeit korrekt zu interpretieren, und schließlich lernt, dies auch zu tun. Da diese Selbsterkenntnis auch beinhaltet, dass Isabel ihre eigene Verantwortung für die fehlgeschlagene Ehe anerkennt, kehrt sie am Ende des Romans zu Osmond zurück. Der Leserin dagegen, die an Isabels Erkenntnisprozess teilhat und mit ihr die schmerzvolle Erfahrung macht, dass Osmond nicht der Traummann ist, als der er vermutlich beiden zunächst erscheint, bleibt solch ein Schritt unter Umständen erspart, da sie früher als Isabel lernt, bei der Wahl des Partners nur ihrer eigenen Erfahrung zu vertrauen.

Während James' Protagonisten der 1880er Jahre so am Ende der Handlung immer zu einem angemessenen Verständnis der Realität gelangen, drückt sich in späteren Texten die zunehmende Skepsis aus, ob es überhaupt möglich ist, Wirklichkeit adäquat zu verstehen, beziehungsweise, ob es möglich ist, diese Fähigkeit zu vermitteln oder zu erlernen. Vor diesem Hintergrund lässt sich das große Interesse des späten James an Geistergeschichten erklären, die wie „The Turn of the Screw“ (1898) den Realitätsstatus des vermeintlich Übernatürlichen bis zum Schluss in der Schwebelassen und so bis heute als Musterbeispiele dienen, um Tzvetan Todorovs Definition des Fantastischen zu illustrieren. In „The Turn of the Screw“ und verwandten Texten steht am Ende eben keine eindeutige Erkenntnis; es bleibt unklar, ob es Geister gibt oder nicht. Eine ähnliche Eintrübung der an sich positiven realistischen Anthropologie lässt sich auch an „The Real Thing“ beobachten, das aus derselben Schaffensperiode stammt wie James' Geistergeschichten. Allerdings stellt die Geschichte, wie ich zeigen werde, den Erkenntnisopti-

⁶ Siehe Rohr, Susanne, *Die Wahrheit der Täuschung. Wirklichkeitskonstitution im amerikanischen Roman 1889–1989*, München 2004, S. 81.

mismus der vorherigen Dekade auf andere Weise in Frage – und dies nicht komplett, sondern nur teilweise.

„The Real Thing“ handelt von einem Londoner Maler, der als Portraitist ernst genommen werden möchte, sein Dasein aber als Illustrator für Romane fristet. Als ihn eines Tages ein äußerst vornehm aussehendes älteres Ehepaar, die Monarchs, in seinem Atelier aufsucht, glaubt er, dass dieses sich von ihm portraituren lassen möchte. Dann jedoch stellt sich heraus, dass das Ehepaar verarmt ist und ihn nicht für ein Portrait bezahlen kann, sondern selbst dafür bezahlt werden will, dass es für seine Illustrationen Modell steht. Mehr aus Mitleid als aus Überzeugung beschäftigt der Maler die beiden einige Male. Mit den Bildern, die er nach ihnen malt, ist er jedoch alles andere als zufrieden. Während es ihm bei seinen übrigen, aus der *working class* stammenden Modellen leicht gelingt, diese als Fürsten oder Prinzessinnen abzubilden, kann er das Paar aus der *upper class* nicht in die Charaktere der Geschichten verwandeln, die er illustriert. Frustriert stellt er über Mrs. Monarch daher einmal fest: „She was the real thing, but always the same thing“.⁷ Entsprechend trennt er sich am Ende der Geschichte wieder von seinen Modellen.

„The Real Thing“ ist zumeist als ein poetologischer Text gelesen worden, als programmatische Verhandlung des Realismusverständnisses von James und Howells. Der Maler beharrt darauf, dass Abbilden für seine Arbeit wichtig sei, sich diese aber keineswegs im Kopieren von Wirklichkeit erschöpfe, sondern vielmehr im künstlerischen Akt etwas Neues geschaffen werde. Er teilt somit das ästhetische Selbstverständnis der amerikanischen Realisten, die in teilweise expliziter Abgrenzung zur Fotografie Wirklichkeit nicht einfach abbilden, sondern aktiv gestalten wollten: „The artist does not simply copy what he sees before him, but transforms it“.⁸ Die für die Geschichte gleichermaßen zentrale Erkenntnisproblematik ist dagegen in der Forschung noch nicht näher erörtert worden, obwohl sie vom ersten Absatz an verhandelt wird:

When the porter's wife, who used to answer the house-bell, announced "A gentleman and a lady, sir," I had, as I often had in these days – the wish being father to the thought – an immediate vision of sitters. Sitters my visitors in this case proved

⁷ James, Henry, „The Real Thing“, in: Leon Edel (Hrsg.), *The Complete Tales of Henry James. Vol. 8: 1891–1892*, London 1963, S. 244. Seitenangaben im Folgenden in Klammern im Haupttext.

⁸ Whitsitt, Sam, „A Lesson in Reading: Henry James' 'The Real Thing'“, in: *Henry James Review*, 16/1995, 3, S. 305. Whitsitt paraphrasiert hier den etablierten Forschungskonsens, um sich dann von ihm abzugrenzen und für eine komplexere und weniger eindeutig poetologische Interpretation der Kurzgeschichte zu argumentieren.

to be; but not in the sense I should have preferred. There was nothing at first however to indicate that they mightn't have come for a portrait. The gentleman, a man of fifty, very high and very straight, with a moustache slightly grizzled and a dark grey walking-coat admirably fitted, both of which I noted professionally – I don't mean as a barber or yet as a tailor – would have struck me as a celebrity if celebrities often were striking. It was a truth of which I had for some time been conscious that a figure with a good deal of frontage was, as one might say, almost never a public institution. A glance at the lady helped to remind me of this paradoxical law: she also looked too distinguished to be a "personality." Moreover one would scarcely come across two variations together. (229)

James' namenloser Ich-Erzähler beginnt bereits im ersten Satz, und bevor er seine Besucher überhaupt gesehen hat, mit der für die realistische Literatur so typischen Hypothesenbildung auf Grundlage der vorhandenen Informationen. Die Ankündigung „A gentleman and a lady“ – die etablierte Bezeichnung für Mitglieder der Oberschicht – lässt ihn schließen, dass nun endlich seine Karriere als Portraitmaler beginnt, denn Mitglieder der *upper class*, so denkt er, würden ihn nur aufsuchen, um sich von ihm malen zu lassen. Der nächste Satz – „Sitters my visitors in this case proved to be; but not in the sense I should have preferred“ – bringt allerdings sofort das Eingeständnis, dass es sich bei dieser Vermutung um einen Fehlschluss handelt. Zugleich aber erzeugt diese Bemerkung weitere Spannung, da sie keinen konkreten Hinweis gibt, was es wirklich mit den Besuchern auf sich hat. Dennoch handelt es sich hier um einen der wenigen Momente der Geschichte, die von der retrospektiven Perspektive des erzählenden Ichs dominiert werden. Dieses bleibt ansonsten außen vor, damit der Leser am Prozess der Hypothesenbildung des erlebenden Ichs partizipieren und dabei nicht auf zusätzliche Informationen zurückgreifen kann.

Das erzählende Ich dominiert auch noch den nächsten Satz, in dem der Erzähler zusammenfassend seinen Schnellschuss zu erklären versucht: „There was nothing at first however to indicate that they mightn't have come for a portrait“. Diese Aussage jedoch ist weniger eine gelungene Rechtfertigung als ein Hinweis auf das Grundproblem des Erzählers, das dieser weder im Verlauf der erzählten Ereignisse noch im Akt der Narration überwinden kann. Der Erzähler weiß im Prinzip, wie er zu einem angemessenen Verständnis der Wirklichkeit gelangen kann, vermag diesen Weg aber nie konsequent zu beschreiten, da er sich nicht vollständig von den traditionellen Denkmustern lösen kann, die ihm den Blick auf die wahren Verhältnisse verstellen. So hat er einerseits bereits zu Beginn der Geschichte aus eigener Erfahrung gelernt – „a truth of which I had for some time been conscious“ –, dass das äußere Erscheinungsbild kein sicherer Indikator für das gesellschaftliche Ansehen oder die Persönlichkeit ist. „[C]elebrities“, so weiß er,

sehen meist nicht aus wie Berühmtheiten – insbesondere nicht, wenn sie zu zweit auftreten. Andererseits geht seine Skepsis gegenüber Äußerlichkeiten aber nicht weit genug. Er hält seine Besucher zwar nicht für Berühmtheiten, ist aber aufgrund ihres Auftretens und Aussehens fälschlicherweise vollkommen davon überzeugt, dass es sich um wohlhabende Menschen handelt, die sich von ihm portraituren lassen möchten. Dass sie, wenn dies denn zuträfe, dafür wohl kaum einen Illustrator wie ihn, sondern einen etablierten Portraitmaler aufsuchen würden, kommt ihm nicht in den Sinn, da sein Wunsch, in diesem Metier zu reüssieren, seinen Blick auf die Wirklichkeit trübt.

Die ersten Zeilen von „The Real Thing“ inszenieren somit eines der zentralen Probleme, mit denen sich die realistische Literatur auseinandersetzt. Anders als in der typisierenden Figurendarstellung des sentimental Romans, des Melodramas oder auch in manchen Texten der American Renaissance, wo Kleidung und Physiognomie zumeist ein sicherer Indikator für Charakter und gesellschaftliche Stellung sind, gehören Außen und Innen oder Zeichen und Referent in der realistischen Literatur nicht länger zwangsläufig zusammen. Die Zeichenbeziehungen sind komplexer und ambivalenter geworden; sie stellen Figuren und Leser gleichermaßen vor die Aufgabe, „zu lernen, eine sich fortlaufend erneuernde, scheinbar kontingente Vielzahl von Zeichen zu einem kohärenten und kausal geordneten Zusammenhang zu fügen“.⁹

Die Herstellung dieses Zusammenhangs erfordert beträchtlichen kognitiven Aufwand – und das Vermeiden von interpretatorischen Schnellschüssen. Einen solchen leistet sich aber der Erzähler, weil er das wichtige Detail übersieht, dass er nicht der erste Ansprechpartner für Reiche wäre, die sich malen lassen möchten. Da er sich von dieser Fehleinschätzung zunächst nicht lösen kann, schlagen während der ersten Minuten des Gesprächs all seine Versuche fehl, sich das Verhalten seiner Besucher zu erklären. So entdeckt er an dem eigentlich verarmten Paar „an indefinable air of prosperous thrift – they evidently got a good deal for their money“ und versucht das anfängliche Schweigen seiner Besucher, denen es peinlich ist, um Arbeit zu bitten, durch eine Reihe von Vermutungen zu erklären: „Perhaps they weren't husband and wife – this naturally would make the matter more delicate. Perhaps they wished to be done together“ (230). Der Erzähler handelt somit im

⁹ Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit*, S. 81. Flucks Ansatz hat den Vorteil, dass er die große Detailfülle realistischer Texte nicht darauf reduziert, einen *effet de réel* im Sinne Roland Barthes' hervorzurufen, sondern sie als Herausforderungen an das Bewusstsein sowohl der Figuren als auch der Leser versteht. Denn es sind genau diese Details, die gedeutet und zu einem Zusammenhang gefügt werden müssen.

Grunde so, wie es die realistische Literatur als Muster etablieren möchte: Er bildet auf der Grundlage seiner Beobachtungen Hypothesen, testet diese und revidiert sie, wenn sie sich als unzutreffend erweisen. Als „wahrnehmende[s] Subjekt“ wird er dabei in für James typischer Manier „im Prozeß der endlosen Reflexion seiner realitätskonstituierenden Verflechtungen von Vorwissen-Überraschung-Erklären-Überzeugung-Überraschung etc. präsentiert“.¹⁰ Während allerdings in James' späten Romanen wie *The Golden Bowl* (1904) dieser Prozess potenziell unabschließbar ist, weil sich die „Wirklichkeit [immer] deutlicher in ihrem Charakter als Rätsel preis[gibt]“¹¹ und nur subjektiv mit Sinn aufgeladen werden kann, hält „The Real Thing“ noch an einer intersubjektiv erreichbaren Wirklichkeit fest. Dahin, wie die Dinge ‚wirklich‘ liegen, gelangt der Erzähler aber nicht allein, sondern erst, als seine Besucher ihre Schüchternheit überwinden und erklären, warum sie gekommen sind: „We mean for the illustrations“ (231).

Seine Fehleinschätzung führt den Erzähler freilich nicht dazu, seine Verstehensversuche einzustellen. Vielmehr wird die erhaltene Information zum Ausgangspunkt neuer Hypothesen. Allerdings übersteigen die ungewöhnlichen Lebensumstände seiner Besucher und späteren Modelle weiterhin meist seine interpretatorischen Fähigkeiten. Das auf den ersten zwei Seiten etablierte Muster von Beobachtung, Vermutung und Korrektur (oder in seltenen Fällen: Bestätigung) wiederholt sich daher im Verlauf der Geschichte beständig. Entsprechend wimmelt es im Text von Sätzen, die auf diese Hypothesenbildung verweisen und von denen einige exemplarisch aufgeführt werden sollen: „They were visibly shy“ (229); „It was odd how quickly I felt sure of everything“ (235); „I could see“ (235, 236, 240); „I could evoke“ (236); „I could feel“ (236); „It was sufficiently clear“ (242); „I soon saw there was nothing in it“ (242); „I judged, rightly“ (242). Besonders prominent ist dabei die Formel „I saw“, die in verschiedenen Formulierungen immer wieder auftritt. Im Wahrnehmungs- und Interpretationsprozess des Erzählers verschmelzen dabei beständig die beiden Bedeutungen des englischen „to see“, das sowohl „sehen“ als auch „verstehen“ bedeutet. Der Weg zum Verstehen, suggeriert die Geschichte auf diese Weise, führt über das Sehen; Hypothesenbildung muss auf Erfahrung der empirisch wahrnehmbaren Welt beruhen.

Diese Privilegierung der visuellen Perzeption ist nicht nur für Henry James, sondern für die realistischen Autoren insgesamt typisch. Sie weist, wie Emily Fourmy Cutrer in ihrer Analyse von William Dean Howells' *A Hazard of New Fortune* (1890) gezeigt hat, unübersichtbare Parallelen zur pragmatisti-

¹⁰ Rohr, *Wahrheit der Täuschung*, S. 120.

¹¹ Ebd.

sehen Wahrnehmungstheorie auf, die William James, der Bruder von Henry, zeitgleich in *The Principles of Psychology* (1890) formulierte.¹² Sowohl in William James' Theorie als auch in Howells' Roman, so Cutrer, erscheint die visuelle Wahrnehmung dabei nicht als statisch und objektiv, sondern als subjektiv und kontingent – als ein gleichermaßen notwendiges wie potenziell irreführendes Element der Weltaneignung, dessen Beherrschung dem Subjekt nicht natürlich gegeben ist, sondern von ihm mühsam erlernt werden muss. In *A Hazard of New Fortune* entwickelt sich die männliche Hauptfigur, Basil March, allmählich zu einem „pragmatic seer“,¹³ indem sie lernt, aus der Fülle der Zeichen, mit denen sie konfrontiert wird, den kohärenten Zusammenhang herzustellen, von dem Fluck spricht. Gleiches gilt für James' Hauptfiguren aus den Texten der 1880er Jahre, die wie seine späteren Werke ebenfalls den „pragmatic mode of seeing“ propagieren, den Cutrer bei William James und Howells identifiziert.¹⁴ In „The Real Thing“ allerdings durchläuft der Erzähler keinen derartigen Lern- und Reifeprozess; er lernt weder, sich vollständig von den traditionellen Denkmustern zu lösen, die ihm den Blick verstellen, indem sie bestimmte Erwartungen an aristokratisch wirkende Besucher vorgeben, noch das Gesehene korrekt zu interpretieren.

Dementsprechend endet die Geschichte mit einer Szene, in der sich der oben diskutierte erste Besuch des Paares spiegelt. Drei Tage nachdem der Erzähler seinen Modellen gekündigt hat, weil sie seinen Ansprüchen nicht genügen, suchen diese ihn ein letztes Mal auf. Und wie zu Beginn der Geschichte missversteht der Erzähler die Motive für diesen Besuch zunächst völlig. Im Verlauf der Handlung hat er immer noch nicht gelernt, die Monarchs richtig einzuschätzen und ihre Lage zu verstehen. Er denkt, „that they had come, forgivingly, decorously, to take a last leave“ (256), und ignoriert sie zunächst, da er gerade mitten in der Arbeit mit anderen Modellen ist. Erst als Mrs. Monarch dem Modell die Haare richtet und ihr Mann beginnt abzuwaschen, dämmert es dem Erzähler, dass die beiden sich ihm als Personal antragen wollen. Der Grund für ihren Besuch ist somit gerade nicht die Aufrechterhaltung eines aristokratischen Habitus, der die Abstattung eines Abschiedsbesuchs verlangt, sondern gerade die komplette Aufgabe eines

¹² Siehe Cutrer, Emily Fourmy, „A Pragmatic Mode of Seeing. James, Howells, and the Politics of Vision“, in: David C. Miller (Hrsg.), *American Iconology*, New Haven, London 1993, S. 259–275. Den Hinweis auf Cutters Aufsatz verdanke ich Rohr, *Wahrheit der Täuschung*, S. 100. Die vielfältigen weiteren Parallelen zwischen Pragmatismus und Realismus erörtert Ludwig, Sämi, *Pragmatist Realism. The Cognitive Paradigm in American Realist Fiction*, Madison (WI) 2002.

¹³ Cutrer, „Pragmatic Mode“, S. 265.

¹⁴ Ebd., S. 261.

adeligen Lebensstils. Insofern liegt der Erzähler auch mit seiner letzten Folgerung – „They had accepted their failure, but they couldn't accept their fate“ (258) – daneben.

Während die Monarchs somit die an sich logische Konsequenz aus ihrer Situation ziehen und sich den neuen Gegebenheiten anpassen, bleibt dieser Weg dem Erzähler verwehrt. Er weiß zwar prinzipiell, wie er die Welt um sich herum lesen muss, versagt dabei aber ebenso wie bei dem Versuch, sich vom Illustrator zum Porträtmaler zu entwickeln. Anders als die Monarchs ist er nicht in der Lage, sich den neuen Gegebenheiten anzupassen. Er kann weder mit ihnen als Modellen arbeiten noch sie als Diener in seiner Umgebung ertragen, weshalb er ihr Angebot ablehnt. Auch das erneute Durchleben der Ereignisse im Akt des Erzählens führt hier zu keiner Veränderung; auch das erzählende Ich bleibt einem Verständnis von Welt verpflichtet, das seine eigene Geschichte implizit als antiquiert entlarvt.

Das Scheitern des Erzählers an den Herausforderungen der komplexen Realität, das in „The Real Thing“ inszeniert wird, bedeutet eine Abschwächung des in James' Texte der 1880er eingeschriebenen Optimismus, der Figuren wie Isabel Archer trotz schmerzhafter Erfahrungen letztendlich immer zur Selbsterkenntnis und Einsicht in das notwendige Primat der eigenen Erfahrung gelangen lässt, und signalisiert so erste Zweifel an der generellen Lernfähigkeit des Menschen. Diese gewinnen allerdings in der Geschichte noch nicht vollständig die Oberhand, da einerseits der Erzähler prinzipiell ja auf dem richtigen Weg ist, diesen nur nicht konsequent genug beschreitet, und andererseits die Leser die Möglichkeit haben, aus den Fehlern des Erzählers zu lernen. Sie teilen während der gesamten Geschichte die Perspektive des erlebenden Ichs, bilden mit ihm Hypothesen und lernen, indem sie Zeugen von dessen Fehleinschätzungen werden, sich von (Erzähl-)Instanzen jeder Art zu emanzipieren und nur der eigenen Wahrnehmung und Erfahrung zu vertrauen.¹⁵ Insofern wendet sich die positive, von der Lernfähigkeit der Menschen überzeugte Anthropologie, von der die Realisten ursprünglich ausgingen, nicht völlig ins Negative. Dies geschieht jedoch im sich zeitgleich entwickelnden Naturalismus.

¹⁵ Die hier skizzierte didaktische Funktion der Geschichte würde noch verstärkt und nicht in Frage gestellt, wenn man, wie dies einige Lektüren tun, den Erzähler als unzuverlässig erachtet. Den Lesern obläge es in diesem Fall, eine weitere Diskrepanz von Schein und Sein zu bewältigen und den Erzähler „durchschauen“ zu lernen. Auf die Möglichkeit, den Erzähler als unzuverlässig zu erachten, wurde erstmals hingewiesen in Toor, David, „Narrative Irony in Henry James' 'The Real Thing'“, in: *University Review*, 34/1967, 4, S. 95–99. Sie wird weiterentwickelt in Ludwig, *Pragmatist Realism*, S. 171–174.

II. Die Gefährlichkeit bestimmter Erfahrungen: Cranes „An Experiment in Misery“

Das Verhältnis des amerikanischen Naturalismus zum Realismus ist in der Forschung umstritten. Während der Naturalismus oft als eine Intensivierung des Realismus begriffen wird, bei der diejenigen Bereiche der Gesellschaft ausgelotet werden, die der Realismus außen vor lässt, insistiert Winfried Fluck auf den signifikanten Unterschieden zwischen beiden Strömungen.¹⁶ Er versteht den Naturalismus als den Versuch, ein „neues Wirklichkeitsverständnis“ zu etablieren, das auf der Annahme beruht, dass das menschliche Subjekt prinzipiell fremdbestimmt ist. Da der Naturalismus im Vergleich zum Realismus somit nicht von einem graduell anderen, sondern von einem diametral entgegengesetzten Bild des Menschen ausgeht, kann er laut Fluck nicht lediglich als dessen Intensivierung gesehen werden, sondern muss als Absage an dessen „viktorianischen Fortschrittsglauben“ verstanden werden.¹⁷ Während in realistischen Texten immer ein zu einem gewissen Grade selbstbestimmtes Subjekt im Zentrum steht, für das die Realität zumindest potenziell rational erfahr- und somit auch kontrollierbar ist, ist der Mensch in naturalistischen Texten Vererbung und Umgebung ausgeliefert, wobei das genaue Wirken dieser Kräfte letztendlich unerklärlich bleibt.¹⁸ Lee Clark Mitchell fasst die Unterschiede in den Realismus und Naturalismus zugrunde liegenden Anthropologien daher so zusammen: „Simply put, realism assumes that individuals are responsible for their lives, while naturalism offers up characters who are no more than events in the world“.¹⁹ Und Richard Chase kommt aufgrund der Determination durch biologische und/oder soziale Faktoren, durch Kräfte also, die außerhalb der Kontrolle des Subjekts liegen, in einer mittlerweile klassischen Studie zum amerikanischen Roman zu dem pointierten Schluss, die Figuren der naturalistischen Texte hätten „no self“.²⁰

¹⁶ Siehe hierzu Flucks Ausführungen in „Der amerikanische Naturalismus“, in: Hubert Zapf (Hrsg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 207–217.

¹⁷ Ebd., S. 207, 208.

¹⁸ Zu den zeitgenössischen Diskussionen um den Determinismus und zu dessen verschiedenartigen Inszenierungen in den Texten siehe das hervorragende Kapitel „Forms of Determinism“ in Link, Eric Carl, *The Vast and Terrible Drama. American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century*, Tuscoloosa (AL) 2004, S. 100–140.

¹⁹ Mitchell, Lee Clark, *Determined Fictions. American Literary Naturalism*, New York 1989, S. 3.

²⁰ Chase, Richard, *The American Novel and Its Tradition*, Garden City (NY) 1957, S. 199.

Um die Einflüsse von Vererbung und sozialem Umfeld auszuloten, ver setzt der Naturalismus seine Protagonisten in Extremsituation, in denen die *habits*, die mühsam erlernten Konventionen, die in bekannten Situationen Verhaltensmuster vorgeben und somit im alltäglichen Leben die Illusion von Kontrolle und Selbstbestimmtheit aufrechterhalten, nicht mehr greifen.²¹ Die Texte beginnen meist mit einem außergewöhnlichen Ereignis, das ein Fallen aus der etablierten Ordnung bewirkt, und inszenieren anschließend dessen Folgen. In Frank Norris' *McTeague* (1899), in dessen Mittelpunkt ein sadistischer Zahnarzt steht, handelt es sich dabei um die Erbschaft der Hauptfigur, in Jack Londons *The Sea Wolf* (1904) ist es ein Schiffsunglück, das den Schriftsteller Van Weyden in eine existenziell bedrohliche Situation zwingt.

„An Experiment in Misery“, das erstmals im April 1894 in der Tageszeitung *New York Press* und später ohne seine Rahmenhandlung in einer Sammlung von Kurzgeschichten veröffentlicht wurde, variiert diese Handlungsstruktur. Der Protagonist der Kurzgeschichte, der in einer kalten Nacht durch die Slums New Yorks wandert, ist, das wird dem Leser selbst ohne die Rahmenhandlung, in der dies ganz explizit gemacht wird, recht schnell klar, nicht wirklich arm. Er ist nicht durch einen Schicksalsschlag sozial abgestiegen, sondern führt, wie der Titel bereits andeutet, ein Experiment durch. Er sucht bewusst die Erfahrung am unteren Rand der Gesellschaft samt Armenspeisung und Übernachtung in einer Unterkunft für Obdachlose. Der Teil der Rahmenhandlung, der dem Experiment vorangeht und in dem der Protagonist einen Obdachlosen beobachtet und beschließt, einen Tag wie dieser zu leben, um zu erfahren, „how he feels“,²² hat daher keinen signifikanten Einfluss auf die Deutung der Geschichte. Anders verhält es sich mit dem Teil des Erzählrahmens, der auf die eigentliche Handlung folgt. Wie ich hier zeigen werde, verändern die abschließenden Zeilen, wenn man sie einbezieht, die Interpretation der Geschichte grundlegend, da sie die im Hauptteil inszenierten Effekte der sozialen Determination weitgehend aushebeln.

²¹ Zu dieser Illusion von Autonomie trägt bei, dass die Figuren in naturalistischen Texten, ganz ähnlich denjenigen in realistischen Texten, beständig Entscheidungen treffen müssen und dies auch tun. Tatsächlich handelt es sich hierbei jedoch lediglich um die Simulation einer Wahl, da die Figuren sich immer so entscheiden, „as their strongest desires dictate, their choice [thus] always seems predictable and outside their control“ (Mitchell, *Determined Fictions*, S. 7).

²² Crane, Stephen, „An Experiment in Misery“, in: Fredson Bowers (Hrsg.), *The Works of Stephen Crane, Vol. VIII: Tales, Sketches, and Reports*, Charlottesville (VA) 1976, S. 862. Seitenangaben im Folgenden in Klammern im Haupttext.

Bevor ich dies weiter ausführe, erscheinen jedoch einige Ausführungen zur Figurenkonzeption und Erzählhaltung in naturalistischen Texten angebracht. Diese lassen sich anhand der Szene erörtern, in der der namenlose Protagonist der Figur begegnet, die sein Begleiter auf seinem Streifzug durch das Armenviertel werden wird. Kurz nach dem Besuch einer Kneipe, wo zum billigen Bier kostenlos Suppe ausgegeben wird, nähert sich der Hauptfigur auf der Straße eine Gestalt, die noch heruntergekommen wirkt als dieser:

His head was a fuddle of bushy hair and whiskers, from which his eyes peered with a guilty slant. In a close scrutiny it was possible to distinguish the cruel lines of a mouth which looked as if the lips had just closed with satisfaction over some tender and piteous morsel. He appeared like an assassin steeped in crimes performed awkwardly. (285)

Anders als im Realismus, dessen komplexes Realitätsverständnis eine Enttypisierung bedingt, reichen im Naturalismus meist wenige signifikante Details, um eine Figur zu charakterisieren. Während James' „The Real Thing“ vorführt, dass vom Äußeren eben nicht auf das Innere geschlossen werden kann, setzt die Beschreibung bei Crane eine solche Korrespondenz voraus. Haar und Backenbart des Obdachlosen evozieren die stereotypische Schurkenfigur des Melodramas. Dieser Eindruck wird direkt danach über das Attribut „cruel“ für den Mund und den Vergleich mit einem Attentäter – „assassin“ – noch verstärkt. Die Physiognomie wird hier also wieder als ein sicherer Indikator für den Charakter einer Figur eingeführt, und das auf ihr aufbauende Urteil wird im Verlauf der Geschichte weder hinterfragt noch revidiert. Im Gegenteil: So wie der Erzähler die Hauptfigur durchweg als „youth“ bezeichnet (z. B. 283, 291), dient der zunächst nur zum Vergleich herangezogene Ausdruck „assassin“ fortan als ‚Name‘ für dessen Begleiter. Die Einschätzung des Protagonisten, aus dessen Perspektive wir die sich nähernde Gestalt zunächst sehen, wird also von der auktorialen Erzählerfigur geteilt.

Diese ist in „An Experiment in Misery“ in für den Naturalismus typischer Manier viel stärker präsent als bei James, wo die Inszenierung der beständigen Hypothesenbildung eine Dominanz von Ich-Erzählern oder personalen Erzählsituationen bedingt. Die Vorliebe der Naturalisten für einen beständigen Wechsel von Figuren- und Erzählerperspektive liegt, wie Fluck ausführt, darin begründet, dass deren Figuren meist zu einer adäquaten Einschätzung ihrer Situation gar nicht in der Lage sind.²³ Es bedarf also einer unabhängigen Instanz, die dem Lesepublikum die Geschehnisse von Zeit zu Zeit deu-

²³ Siehe hierzu Fluck, „Der amerikanische Naturalismus“, S. 210.

tet. In der vorliegenden Geschichte aber ist der Fall zunächst einmal etwas anders gelagert, da der junge Mann sicherlich über den Bildungsgrad verfügt, seine Erfahrungen zu artikulieren. Die Distanz, die durch die beobachtende Außenperspektive des Erzählers immer wieder zur Figur aufgebaut wird, dient anfangs vor allem der Spannungserzeugung für Leser, die die Geschichte in der Version ohne Rahmenhandlung rezipieren. Da die Gedanken des Protagonisten nicht durchgängig zugänglich sind, bemerken die Leser erst nach und nach, dass es sich bei dem „youth“ um jemand handelt, der sich freiwillig in die Slums begeben hat.

Allerdings verschiebt sich die Funktion des fortlaufenden Wechsels von Figuren- und Erzählerperspektive im Verlauf der Geschichte zunehmend in Richtung der für den Naturalismus charakteristischen. Denn der junge Mann wird von seinen Erlebnissen an der Seite des „assassin“, mit dem er die Nacht in einem Obdachlosenasyll und auch den nächsten Morgen verbringt, dergestalt beeinflusst, dass er sich diesem zunehmend anpasst. Sieht er den „assassin“ kurz nach dem Zusammentreffen noch „coldly“ an (286), leiht er ihm am nächsten Morgen Geld für ein Frühstück, weil er sich nicht mehr von ihm trennen will. Auch sprachlich gleicht er sich dem „assassin“ in diesem Zeitraum, wie Alan R. Slotkin gezeigt hat, zunehmend an.²⁴ Spricht er zunächst noch Standardenglisch („Oh, that’s all right“ [286]), ist seine ‚Einladung‘ schließlich dialektal so eingefärbt, dass sie von den Äußerungen seines Begleiters nicht mehr zu unterscheiden ist: „Look-a-here, if yeh wanta git some breakfas’ I’ll lend yeh three cents t’ do it with“ (291). Dieser Prozess der Assimilation an seine Umgebung kulminiert schließlich in den letzten Sätzen der Geschichte. Neben dem „assassin“ auf einer Bank sitzend, blickt der junge Mann auf den City Hall Park, wo er sein Experiment begonnen hat. Die Mitglieder der Mittelklasse, die achtlos an ihnen vorbeisclendern, machen ihm plötzlich „his infinite distance from all that he valued“ bewusst: „He confessed himself an outcast, and his eyes from under the lowered rim of his hat began to glance guiltily, wearing the criminal expression that comes with certain convictions“ (293).

Mit diesem Satz endet die Geschichte in derjenigen Version, die Crane in eine Sammlung von Kurzgeschichten aufgenommen hat und in der sie seitdem meistens wieder abgedruckt worden ist. Der junge Mann, so suggeriert der symbolisch überladene Schluss, ist Opfer seines eigenen Experiments geworden, das er fälschlicherweise kontrollieren zu können glaubte. Eine Nacht am unteren Rand der Gesellschaft sowie die Art und Weise, wie er von

²⁴ Siehe Slotkin, Alan R., „Dialect Manipulation in ‘An Experiment in Misery’“, in: *American Literary Realism*, 14/1981, 2, S. 273–276.

denen behandelt wird, denen er eigentlich gleichgestellt ist, sind genug, damit ihm die Distanz zu der sozialen Klasse, zu der er gestern noch gehörte, unendlich erscheint und er sich in Verhalten und Physiognomie seiner neuen Klasse anpasst. In dieser Version spielt die Geschichte nicht nur mit der „possibility [that] he might descend into the ranks of the destitute“, wie Scott Penney meint,²⁵ sondern projiziert diesen permanenten Abstieg als ein Faktum. Wie es für Cranes Naturalismus typisch ist, erweisen sich dabei soziale Faktoren als wirkmächtiger als biologische. Nicht nur ist es das Milieu, das ihn gefangen hält, auch die Veränderung seines Ausdrucks ist Resultat der Umwelteinflüsse, denen er nur für eine Nacht ausgesetzt war. „An Experiment in Misery“ handelt somit schließlich doch vom für die naturalistische Literatur charakteristischen Fallen aus der Ordnung.

Die Leser jedoch werden aus der Welt der Geschichte wieder in ihre Welt entlassen; den sozialen Abstieg müssen sie nicht fürchten. Die Geschichte ermöglicht ihnen somit, an dem Experiment teilzunehmen und eine Erfahrung zu machen, die für den Protagonisten, dessen Perspektive sie immer wieder teilen, fatale Folgen hat. Anders als im Realismus ist es dabei nicht die Wahrnehmung als solche, die problematisch ist und trainiert werden muss, um Fehlinterpretationen zu vermeiden. Mit der richtigen Einschätzung der Figuren und der Realität an sich hat die Geschichte kein Problem. „An Experiment in Misery“ suggeriert vielmehr, dass bestimmte Erfahrungen, die wichtig sind, um zu einem angemessenen Verständnis der gesamten gesellschaftlichen Realität zu gelangen, außerhalb der Literatur nur unter großen Gefahren gemacht werden können, da die sozialen Umstände leicht die Oberhand über das Individuum gewinnen können. Der Leser lernt mit der Figur, was es heißt, ein „outcast“ zu sein, erleidet aber nicht ihr Schicksal.

Bezieht man jedoch die Rahmenhandlung mit ein, ändert sich die Bedeutung der Geschichte grundlegend. In der Originalversion der Geschichte folgen auf die gerade besprochenen Zeilen noch zwei weitere Sätze, in denen der Protagonist nach der Rückkehr aus dem Armenviertel von einem älteren Freund nach seinen Erfahrungen befragt wird:

“Well,” said the friend, “did you discover his point of view?”

“I don’t know that I did,” replied the young man; “but at any rate I think mine has undergone a considerable alteration.” (863)

So wesentlich sich die Einstellung des Protagonisten zu Obdachlosen auch geändert haben mag, so ist doch der Effekt seines Experiments auf ihn selbst

²⁵ Penney, Scott, „The Veracious Narrative of ‘An Experiment in Misery’: Cranes Park Row and Bowery“, in: *Stephen Crane Studies*, 3/1994, S. 2.

in dieser Version merklich abgeschwächt. Auch wenn nicht erzählt wird, wie dies geschieht, findet der junge Mann hier doch den Weg zurück in sein eigentliches Leben. Die ärmliche Umgebung, die er erkundet hat, hat seine Identität innerhalb einer Nacht nicht für immer verändert. Da er in der Lage ist, äußeren Einflüssen zu widerstehen, verfügt der Protagonist – im klaren Widerspruch zum eigentlichen naturalistischen Credo – offensichtlich über ein Selbst. Die Geschichte projiziert folglich mit dem Rahmen ein radikal anderes Menschenbild als ohne.

Den der Mittelklasse angehörenden Lesern der *New York Press* wird in der Version mit Rahmen somit ganz in der Manier realistischer Literatur der Glaube an ein rationales Subjekt bestätigt, das sich auf der Grundlage selbst gemachter Erfahrungen die Welt erschließen kann und soll. Allerdings handelt „An Experiment in Misery“ von Erfahrungen, die die meisten Zeitungsläser vermutlich nicht selbst machen wollten. Die Fiktion ermöglicht somit eine Erfahrung, die in der Realität vielleicht ohne größere Gefahren möglich, aber unerwünscht wäre. Literaturgeschichtlich nimmt diese Version des Textes deshalb eine Mittelposition zwischen Realismus und Naturalismus ein. Sie propagiert einerseits ganz explizit das Primat der eigenen Erfahrung: „You can tell nothing of it unless you are in that condition yourself“, sagt der ältere Freund zu Beginn zum Protagonisten, der sich fragt, wie sich der Obdachlose fühlt, und bewegt ihn so zu seinem Experiment (862). Andererseits verschafft sie den Lesern jedoch bereits genau diese Erfahrung: Das Erlesen tritt an die Stelle des Erlebens. Diese Komponente dominiert dann, wie oben gezeigt, in der Version ohne die Rahmenhandlung, wo sie sich notwendig aus dem dort impliziten, die Fremdbestimmung betonenden Menschenbild ergibt. Somit macht erst das Weglassen des Rahmens die Geschichte zu einer typisch naturalistischen.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Crane, Stephen, „An Experiment in Misery“, in: Fredson Bowers (Hrsg.), *The Works of Stephen Crane, Vol. VIII: Tales, Sketches, and Reports*, Charlottesville (VA) 1973, S. 283–293 und S. 861–864.
- James, Henry, „The Real Thing“, in: Leon Edel (Hrsg.), *The Complete Tales of Henry James, Vol. 8: 1891–1892*, London 1963, S. 229–258.

Forschung

- Chase, Richard, *The American Novel and Its Tradition*, Garden City (NY) 1957.
- Cutrer, Emily Fourmy, „A Pragmatic Mode of Seeing: James, Howells, and the Politics of Vision“, in: David C. Miller (Hrsg.), *American Iconology*, New Haven, London 1993, S. 259–275.
- Fluck, Winfried, „Der amerikanische Naturalismus“, in: Hubert Zapf (Hrsg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 207–217.
- Fluck, Winfried: *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865–1900*, München 1992.
- Lainoff, Seymour, „A Note on Henry James' 'The Real Thing'“, in: *Modern Language Notes*, 71/1956, 3, S. 192–193.
- Link, Eric Carl, *The Vast and Terrible Drama. American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century*, Tuscoloosa (AL) 2004.
- Ludwig, Sämi, *Pragmatist Realism. The Cognitive Paradigm in American Realist Fiction*, Madison (WI) 2002.
- Mitchell, Lee Clark, *Determined Fictions. American Literary Naturalism*, New York 1989.
- Nagel, James, „Structure and Theme in Crane's 'An Experiment in Misery'“, in: *Studies in Short Fiction*, 10/1973, S. 169–174.
- Penney, Scott, „The Veracious Narrative of 'An Experiment in Misery': Cranes Park Row and Bowery“, in: *Stephen Crane Studies*, 3/1994, S. 2–10.
- Rohr, Susanne, *Die Wahrheit der Täuschung. Wirklichkeitskonstitution im amerikanischen Roman 1889–1989*, München 2004.
- Slotkin, Alan R., „Dialect Manipulation in 'An Experiment in Misery'“, in: *American Literary Realism*, 14/1981, 2, S. 273–276.
- Swan, Michael, „Introduction“, in: Henry James: *Selected Short Stories*, New York 1978, S. 1–15.
- Toor, David, „Narrative Irony in Henry James' 'The Real Thing'“, in: *University Review*, 34/1967, 4, S. 95–99.
- Trachtenberg, Alan, „Experiments in Another Country: Stephen Crane's City Sketches“, in: *The Southern Review*, 10/1974, S. 265–285.
- Whitsitt, Sam, „A Lesson in Reading: Henry James' 'The Real Thing'“, in: *Henry James Review*, 16/1995, 3, S. 304–314.