

FRAGMENTIERTE WAHRNEHMUNG, GEMISCHTE MODALITÄTEN.

Überlegungen zu Henry James, William James,
Georg Simmel und Jonathan Crary

VON NICOLA GLAUBITZ

Schon seit längerer Zeit interessiert sich nicht mehr nur die Literaturwissenschaft für die Rekonstruktion von Moderne um 1900 als einer spezifischen und neuen *Erfahrung*.¹ Es ist literaturwissenschaftliche Routine, in Texten zeittypische ‚structures of feeling‘ (Raymond Williams) ausfindig zu machen oder, anders und aus der Sicht z.B. gesellschaftswissenschaftlicher Disziplinen gesagt, einen sehr naiven Begriff von Erfahrung oder Mentalität und deren Verallgemeinerbarkeit voraussetzen. Vor diesem Hintergrund ist die Konjunktur kulturwissenschaftlicher Ansätze, die einerseits grundlegende, stringente Zugriffe versprechen und andererseits die Evidenz oder Attraktivität von konkreter Erfahrung nicht aufgeben, einleuchtend: Die Bildwissenschaft, die Geschichte der Konsumgesellschaft und die Geschichte der Sinneswahrnehmung sind wichtige Stichwortgeber.² ‚Moderne als Fragmentierungserfahrung‘ lässt sich so erneut beobachten als Erschütterung von Wahrnehmungsmodalitäten, die Aufschluss über gegenwärtige Problemlagen verspricht: Um 1900 und um 2000, so Gerhard Neumann und Sigrid Weigel, werden Krisen artikuliert: „der Wahrnehmung, der Sinnbildung und der Zeichenstiftung, deren gemeinsamer Nenner wohl in medialen Veränderungen“³ liegt und auch die Epistemologie affiziert.

Jonathan Crarys medien- und bildhistorisch angelegte Studie *Suspensions of Perception* rekonstruiert auf diese Weise die Zeit um 1900 als Kulminationspunkt technologischer und gesellschaftlicher Entwicklungen, die direkt auf Sehmodalitäten zurückschlagen: seit 1850 beschleunigt sich in einer kapitalistischen Konsumgesellschaft die Sukzession und Verbreitung optischer Medien von der Photographie über das Stereoskop bis zum Kino, und damit geht für Crary ein qualitativer Umbruch der Sinneswahrnehmung einher:

-
- 1 Vgl. Frisby, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 5.
 - 2 Vgl. z.B. Jacobson, Marcia A.: *Henry James and the Mass Market*, Alabama 1983; Bowlby, Rachel: *Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York 1985; zur Erweiterung der Kulturwissenschaft auch über die Bildwissenschaft hinaus in Richtung einer Technik- und Symbolwissenschaft Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst: „Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 11-22.
 - 3 Neumann, Gerhard/Weigel, Sigrid: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, S. 12.

[...] capitalist modernity has generated a constant re-creation of the conditions of sensory experience, in what could be called a revolutionizing of the means of perception.⁴

Nur allzu deutlich drängt sich in den experimentalpsychologischen, soziologischen und kulturkritischen Diskursen, die Crary aufarbeitet, die Problematik von Schock, Desintegration und Zerstreuung der Wahrnehmung in den Vordergrund.

Es liegt nahe, die literaturwissenschaftliche Arbeit mit Crarys sorgfältiger, technik- und diskursgeschichtlich abgestützter Aufarbeitung moderner Regimes des Sehens und Wahrnehmens zu rahmen. Vor allem Henry James (1843-1916) lässt sich, wie nicht nur eine neuere Studie von Renate Brosch zeigt, inmitten der ‚visuellen Revolution‘ und der „Umstrukturierung von Wahrnehmung“⁵ um 1900 verorten. James' fiktionale und theoretische Texte sind mit Referenzen auf Visuelles und visuelle Medien, vor allem Malerei, durchsetzt. In den Vorworten, Romanen und Erzählungen verbinden sich Metaphern aus dem Bereich des Sehens und der Kunst mit ästhetischen, narrativen und epistemologischen Aspekten des Beobachtens bis hin zu Reflexionen über das Verhältnis von Literatur zu Malerei und Photographie. Die Referenzen auf das Sehen in den späteren Romanen Henry James' strahlen immer in mehrere Dimensionen aus – ästhetische, ethische, kulturelle, epistemologische – und inszenieren dabei auch Fragmentierungserfahrungen. An James' 1903 veröffentlichtem Roman *The Ambassadors* und an Überlegungen William James' sowie Georg Simmels möchte ich im Folgenden überprüfen, ob dieser Text in den gerade skizzierten Referenzrahmen der ‚visuellen Revolution‘ eingeschlossen werden kann oder ob die Diskurse um 1900 einen anderen Referenzrahmen nahelegen.

In *The Ambassadors* geht es um einen nicht mehr ganz jungen Mann, der in der Hoffnung, klarer zu sehen, von seinem kulturellen Wissen und seinen Voreingenommenheiten Abstand nehmen möchte. Wie Picasso ist er auf der Suche nach einer sekundären Naivität, und wie dem Maler bleibt ihm am Ende nur ein Kaleidoskop an Traditionsbruchstücken. Lambert Strether, ein Amerikaner Mitte fünfzig, wird von seiner Verlobten Mrs. Newsome nach Paris gesandt, um ihren erwachsenen Sohn von einer verheirateten französischen Dame loszueisen und ihn in den Familienbetrieb nach Woollett, Massachusetts, zurückzuholen. Das macht er dem jungen Mann unmissverständlich klar. Er ist aber bei ihrer ersten Begegnung so sehr von der offensichtlichen positiven Veränderung Chad Newsomes beeindruckt, dass er nicht insistiert und nach den Gründen für die Verwandlung forscht. Sie liegen bei Marie de Vionnet, und Strether nimmt sich vor, sowohl sie als auch ihre Beziehung zu Chad erst einmal ohne die vorgängige Aburteilung von

4 Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass./London 2001, S. 13.

5 Vgl. Brosch, Renate: *Krisen des Sehens. Henry James und die Veränderung des Sehens im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2000, S. 1 u. 7, und Winner, Viola Hopkins: *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville 1970.

Mrs. Newsome zu untersuchen. Er tastet sich umständlich, mit unendlichem Takt an die selbstgestellte Aufgabe heran, ein offenes Geheimnis aufzudecken: dass die beiden tatsächlich eine unmoralische Liaison haben. Beinahe noch schwerer als diese Einsicht wiegen die sich verschärfenden Kontraste zwischen den klaren Leitlinien neuenglisch-protestantischer Moral und einer traditionsüberladenen, sinnlich faszinierenden, aber moralisch zweifelhaften europäischen Kultiviertheit, in die Strether eintaucht. Er kann nicht vermitteln: als eine weitere Gesandtschaft in Paris eintrifft (die Schwester Mrs. Newsomes, Sarah Pocock, samt Mann und Tochter), kann er ihnen schlichtweg nicht deutlich machen, dass sich Chad zum Positiven verändert hat und dass Mme de Vionnet – trotz ihres moralisch zweifelhaften Verhaltens – eine überaus kultivierte und liebenswerte Frau ist. Und schließlich zweifelt er auch selbst daran, als der junge Mann ohne viel Federlesens seine Geliebte für eine Karriere in der Werbebranche verlassen möchte.

Idiosynkratische, nicht vereinbare Perspektiven werden im Roman mit äußerster Genauigkeit in ihrer Natur, in ihrem Zustandekommen und in ihren Konsequenzen dokumentiert. Verkennen, Verzögern und Verlangsamten sind nicht nur Erzählgegenstände, sondern auch Erzählstrategien. Wie in Zeitlupe lässt der Roman die Großstadt des 19. Jahrhunderts mit ihrem verwirrenden Stakkato von Sinnesreizen vorüberziehen. Den Zeitgewinn münzt der Roman in Reflexion um, und neben ungeordneten Wahrnehmungsfragmenten werden die Perspektiven sichtbar, die sie zuallererst ermöglichen. Einige dieser Perspektiven sind buchstäblich visuell und ästhetisch. Strether probiert den umherschweifenden Blick des Flaneurs aus, die impressionistische Empfindlichkeit für Lichteffekte, den verkennenden Blick des Kunstkenners, der zuerst Kompositions- und Formelemente wahrnimmt und dann die Gegenstände, oder der Stadt und Landschaft wie durch die Brille der Schule von Barbizon sieht.⁶ Diese Referenzen legen nahe, das Visuelle und präziser die erkenntnistheoretisch problematische Multiperspektivität des Sehens als zentrales Thema der *Ambassadors* zu identifizieren.⁷ Das ist allerdings nur möglich, wenn man – wie oben angedeutet – einen sehr weiten Begriff von Sehen und Bildlichkeit ansetzt. Selbst diesen muss man strapazieren. Im Vergleich zu anderen Romanen geht James in *The Ambassadors* sparsamer mit Metaphern und Symbolen um.⁸ Seymour Chatmans Stilanalyse zeigt, dass hier menschliche Subjekte häufig durch abstrakte Nomina und Relationsbegriffe ersetzt werden, so dass sich der Stil an den einer philosophischen Abhandlung annähert.⁹ James'

6 Vgl. Winner (wie Anm. 5), S. 11 u. 77. In *The Ambassadors* spielt der Maler Émile Charles Lambinet eine wichtige Rolle. Strether fährt in Buch 11, Kap. 4 auf der Suche nach einer Landschaft, die einem seiner Bilder ähnelt, aufs Land (s.u.).

7 Vgl. Brosch (wie Anm. 5), S. 374.

8 Schloss, Dietmar: *Culture and Criticism in Henry James*, Tübingen 1992, S. 109.

9 Die vorhandenen Metaphern haben, so Chatman, keine poetische, sondern eine theoretische Funktion: „illustration, exemplification, explanation, elaboration“. (Chatman, Seymour: *The Later Style of Henry James*, Oxford 1972, S. 38f. u. 109.) In James' Notizbüchern finden sich, so Chatman, Hinweise darauf, dass er die Idee für *The Ambassadors*

dichte Beschreibung rekurriert durchaus auf Sinneswahrnehmung, verschränkt sie aber aufs Innigste mit kulturellen und sozialen Selektionsrahmen: mit der puritanisch gefärbten Moral Neuenglands, repräsentiert durch Mrs. Newsome, Sarah Pocock und seinen alten Freund und Reisebegleiter Waymarsh; mit ökonomischem Zweckrationalismus und Konsumkultur; und auf sehr abstraktem Niveau mit rationaler Distanz und emotionaler Involviertheit. So unterschiedlich diese Einstellungen sind, so unvereinbar erweisen sie sich im Laufe des Romans. Auch die im Roman ungewöhnlich präsente hochabstrakte Reflexionsebene kann keine Integration leisten, sondern nur auf sie verweisen. Wie also inszeniert Henry James die „irreducibly mixed modalities“¹⁰ des Sehens, und auf welcher Ebene werden Fragmentierung und Wahrnehmungsbrüche problematisch?

Strether zeichnet sich, wie uns der Erzähler mit feiner Ironie gleich zu Beginn klarmacht, durch die Fähigkeit aus, gleichzeitig distanziert und involviert zu sein:

He was burdened, poor Strether [...] with the oddity of a double consciousness. There was detachment in his zeal and curiosity in his indifference.¹¹

Die Erzählperspektive ist fast ausschließlich auf die Reflexionen Strethers begrenzt, und so bleibt während des gesamten Romans eine Unterscheidung zwischen Wissen und Nichtwissen schwierig, oder genauer gesagt: zwischen ‚es immer schon gewußt haben‘, ‚es nicht gewußt haben‘ und ‚es nicht wahrhaben wollen‘.¹² Besonders deutlich wird das in der Szene, in der Strether endlich Augenzeuge eines tête à tête zwischen Chad und Mme de Vionnet wird. Er steht an einem Flussufer und bewundert die Landschaft, die ihn an ein Gemälde von Émile Charles Lambinet erinnert. Er nimmt zunächst nur ein Paar in einem Boot wahr, das glücklich in die Landschaftskomposition passt – bis die Frau *ihn* sieht, eine Geste des Wiedererkennens macht und Strether endlich, mit verzögerter Reaktion, auch sie und Chad erkennt.¹³ Das Verkennen der Landschaft als Bild verzögert das Wiedererkennen seiner Freunde – aber das Auftauchen des Bootes ist bereits eine Vorahnung dafür, dass sich für Strether das ‚Bild‘ der Gesamtsituation komplettieren wird: „It was suddenly as if these figures...had been wanted in the

von einer abstrakten Problemkonstellation her entwickelte, nicht ausgehend von einer Figurenkonzeption (S. 80).

10 Crary (wie Anm. 4), S. 3.

11 James, Henry: *The Ambassadors*, London/Sydney/Toronto 1970, S. 32

12 Die Zeitstruktur des Romans ist komplex; Augenblicke reiner Gegenwart, die freilich auch im Präteritum erzählt werden, sind selten. In Strethers Perspektive überlagern sich Erinnerungen, Wahrnehmungen, Antizipationen und Einbildungen, vgl. Brosch (wie Anm. 5), S. 373.

13 James (wie Anm. 11), S. 419.

picture“.¹⁴ Später wird ihm klar, dass er die Liebesbeziehung die ganze Zeit willentlich ignoriert hat.¹⁵

The Ambassadors kommt mit dieser Überlagerungsstruktur von Sinneswahrnehmung, antizipierter Wahrnehmung, Erinnerung, Imagination und Reflexion den erkenntnistheoretischen Überlegungen William James' sehr nahe – bis hinein in die erweiterten Bedeutungen, die bei beiden mit den Begriffen ‚consciousness‘ und ‚experience‘ verknüpft werden.¹⁶ William James schließt aus, dass es einfache oder ursprüngliche Empfindungen gibt (es sei denn bei Neugeborenen). Bewusstsein ordnet Sinneseindrücke immer schon in ein komplexes Geflecht aus erlernten Kategorien oder Bezeichnungen (objects) und Relationen ein:

No one ever had a simple sensation by itself. Consciousness, from our natal day, is of a teeming multiplicity of objects and relations, and what we call simple sensations are results of discriminative attention, pushed often to a very high degree.¹⁷

Das Bewusstsein konstituiert sich als Einheit allein durch die *zeitliche* Kontinuität des Denkens. Die zeitliche Kontinuität ist nicht immer bewusst (etwa im Schlaf), aber durch das Erinnerungsvermögen und Gedächtnis rekonstruierbar. Mit der Metapher des „stream of thought“¹⁸ verweist James auf die Vielschichtigkeit des Bewusstseins, das Vergangenes, Erinnerbares, nur Vorgestelltes, Antizipationen und Wahrnehmungen in ständig voranschreitender Veränderung zusammenfasst.¹⁹ In neue Erfahrungen fließen alle bisherigen Erfahrungen, Erinnerungen, Einbildungen usw. ein und verändern ihrerseits diese Gesamtheit. „Experience is remoulding us every moment, and our mental reaction on every given thing is really a resultant of our experience of the whole world up to that date.“²⁰ William James verwendet den Begriff der Erfahrung in einem sehr weiten Sinn: Materielle Dinge, aber auch Freunde, Bücher, Gemälde können je nach Stimmung und Lebensalter wiedererkannt, aber dennoch ganz anders wahrgenommen werden. Wenn ein bekannter Sachverhalt erneut auftaucht, so James, müssen wir ihn aus einem anderen Blickwinkel und in anderen Bezügen betrachten als vorher, ohne dabei von

14 Ebd., S. 418.

15 Ebd., S. 426.

16 Richard A. Hocks hält den Roman für eine präzise künstlerische Umsetzung der Gedanken William James' und geht auf viele der Parallelen ein, die ich hier anführe. Vgl. Hocks, Richard A.: *Henry James and Pragmatic Thought. A Study in the Relationship between the Philosophy of William James and the Literary Art of Henry James*, Chapel Hill 1974, S. 152f.

17 James, William: *The Principles of Psychology I* [1890], 2 Bde., New York 1950, S. 224, vgl. 236.

18 Ebd., S. 239.

19 Vgl. James William: *The Principles of Psychology II* [1890], 2 Bde., New York 1950, S. 291.

20 James (wie Anm. 17), S. 234.

der früheren Wahrnehmung abstrahieren zu können.²¹ Das Bewusstsein ist also hochgradig flexibel und empfindlich, und James verweist immer wieder darauf, wie einzigartig das Resultat der individuellen Bewusstseinsleistungen angesichts eines ‚primordial chaos of sensations‘ ist. Verschiedene Bewusstseine sind wie verschiedene Welten: „Absolute insulation, irreducible pluralism is the law.“²²

Viele Beschreibungen von Sinneswahrnehmung in *The Ambassadors* greifen diese Überlegungen auf. Als Strether durch Paris flaniert, registriert die Erzählung unzusammenhängende Wahrnehmungsfragmente: die Tuilerien, die Buchverkäufer am Seineufer, die leichte Brise, Erinnerungen an historische Tatsachen, synästhetische Eindrücke: „a sprinkled smell, in the light flit, over the garden floor, of bare-headed girls with the buckled strap of oblong boxes“²³, den Glanz am Fuße der Statuen im Tuileriengarten, die gelungene Komposition, in der sich spielende Mädchen dort anordnen. Teils sind dies ‚direkte‘ Sinneseindrücke, teils durch Kunstkennerchaft geprägte, teils Eindrücke von Sichtbarem in Verbindung mit flüchtigen sozialen Typisierungen: „the blue-frocked brass-labelled officialism of humble rakers and scrapers“²⁴. Zusammengehalten werden diese Eindrücke durch Strethers Grundstimmung; für ihn erscheint auch hier alles ein wenig wie ein Kunstwerk. Ganz ähnliche „uncontrolled perceptions“²⁵ sind bereits einige Tage zuvor in London auf ihn eingestürmt, als er mit seiner neuen Bekannten Maria Gostrey, ein wenig verliebt, gemeinsam zu Abend isst. Nicht nur die visuelle Sensibilität Strethers ist, sobald er sich in Europa bewegt, aufs höchste geschärft und dementsprechend empfänglich für Irritationen. Seine gesamte Wahrnehmungsweise ändert sich abrupt mit seiner Stimmung. Briefe von Mrs. Newsome bringen wieder einen moralinsauren Selektionsrahmen in den Vordergrund, den Strether als zunehmend beengend empfindet. Rückblickend formuliert er:

I've been, from the first moment, preoccupied with the impression everything might be making on her [Mrs. Newsome] – quite oppressed, haunted, tormented by it. I've been interested only in her seeing what I've seen.²⁶

Die Briefe aus Woollett, die Strether nach seinem Spaziergang durch die Tuileriengärten dann doch öffnet, erinnern ihn seinen Auftrag und rufen ihm sein betriebsames und dennoch leeres Leben²⁷ in Erinnerung, und die Vergangenheit droht die gegenwärtigen Impressionen zu überlagern. Solche Stimmungswechsel

21 Ebd., S. 233.

22 Ebd., S. 226, vgl. 289.

23 James (wie Anm. 11), S. 85.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 64.

26 Ebd., S. 405.

27 Ebd., S. 87f.

erscheinen Strether als veränderte Qualität der Luft oder Atmosphäre²⁸, und er glaubt sie sogar riechen zu können – wie den faszinierenden Duft in Chads verlassener Wohnung. Strether macht sich später vor seinem Freund und Reisebegleiter Waymarsh lächerlich, als er ihm davon berichtet.²⁹ Solche Referenzen auf synästhetische Wahrnehmung legen nahe, bei der Lektüre den Fokus auf das Visuelle beträchtlich zu erweitern.

Diese wenigen Beispiele genügen, um zu zeigen, dass Strethers Bewusstsein als hochgradig sensibles und flexibles Gefüge aus Wahrnehmungen, Erinnerungen und vor allem sozial geteilten, kulturell etablierten Wahrnehmungsmodalitäten dargestellt wird. Erfahrung im umfassenden Sinne rekonfiguriert, wie William James argumentierte, die ‚gesamte Welt‘ des Individuums – ohne sie in der Regel zu sprengen. In *The Ambassadors* kommen keine der Grenzsituationen vor, die William James thematisiert: Persönlichkeitsverlust durch physische oder psychische Krankheit, Trauma, Hypnose, Gedächtnisverlust oder Besessenheit. Dennoch gerät Strethers Erfahrungswelt schockartig aus den Fugen, und verantwortlich dafür sind nicht die ständig vollzogenen Wechsel zwischen Weisen der Sinneswahrnehmung, sondern Dissonanzen zwischen stärker oder schwächer *generalisierten* Modalitäten der Wahrnehmung.

Das wird klarer, wenn man den Roman in das Bezugsfeld eines weiteren kulturtheoretischen Modells der Jahrhundertwende einordnet. Georg Simmels Gesellschafts- und Kulturtheorie nimmt sich der spezifischen Qualität sozialer Wahrnehmung auf detailliertere Weise an als William James,³⁰ teilt aber weitgehend dessen Konzeption des flexiblen, irritablen individuellen Geistes, der Schichten von Erinnerung, Imagination, Wahrnehmung und Erlerntem vermischt. James deutet mit der Metapher des ‚stream of thought‘ die potentielle Zielgerichtetheit mentaler Aktivität an, und die Konsolidierung der chaotischen geistigen Aktivitäten leisten für ihn der Wille und die handlungsorientierte, disziplinierte Aufmerksamkeit.³¹ Simmel dagegen denkt weniger individualistisch und pragmatisch: Für Simmel fehlt dem individuellen Geist von vornherein eine Richtung. Er vollzieht ständige, chaotische Probiebewegungen mit diffusen Vorstellungen, Bildern und Gedankenverknüpfungen – ein „Durcheinanderwirbeln sachlich zusammenhangloser Bilder und Ideen“ mit „logisch garnicht [sic] zu rechtfertigenden,

28 Ebd., S. 87, vgl. 110.

29 Ebd., S. 103.

30 Zu William James' geringer Beachtung sozialer Relationen und symbolischer Vermittlung sowie zu seinem Konzept eines ‚heroischen Individualismus‘ vgl. Posnock, Ross: *The Trial of Curiosity. Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, New York/Oxford 1991, S. 15 u. 97f. zu Ähnlichkeiten zwischen James' Pragmatismus und Simmels später Lebensphilosophie.

31 Vgl. auch James (wie Anm. 17), S. 402: „My experience is what I agree to attend to.“; vgl. S. 447, zur Rolle willentlicher Aufmerksamkeit James (wie Anm. 19), S. 562-567.

sozusagen nur probeweisen Verbindungen“³². Dieses Chaos konsolidiert sich nur im sozialen Kontext: über ein intuitives, sinnlich geleitetes Erfassen der Individualität anderer Menschen. Der wechselseitig ausgetauschte Blick sowie eine mehrsinnige, intuitive Körperwahrnehmung liegen Simmel zufolge aller symbolisch oder medial gefassten Bedeutung voraus und etablieren die gegenseitige Anerkennung von Individuen.³³ Dynamisiert und orientiert wird dieser Prozess durch die prinzipielle Unvollständigkeit von Selbst- und Fremdwahrnehmung, die ständig neue Probier- und Lernanstrengungen erfordert. Sie beschleunigt und stabilisiert sich durch sozial etablierte Muster, Typisierungen und Verallgemeinerungen.³⁴ Entscheidend ist dabei, dass einmal etablierte und zunehmend komplexer werdende Vergesellschaftungsformen, wie Simmel argumentiert, auch wieder auf die basalen, ästhetisch-sinnlichen Ermöglichungsbedingungen von Sozialität zurückwirken. So wird in modernen Gesellschaften der Sehsinn isoliert und aus seiner ursprünglichen Einbettung in eine ‚ganzheitliche‘ Wahrnehmung herausgelöst, so dass er zum rationalisierten Instrument der raschen Verarbeitung von heterogenen Sinnesreizen wird.³⁵

The Ambassadors arbeitet die Variationen kulturell und sozial formatierter Wahrnehmungsweisen deutlich heraus. William James’ Formulierung „[e]xperience is remoulding us every moment“³⁶ taucht bei Henry James in einem Kontext auf, der dem Ausdruck ‚moulding‘ – Form geben – einen viel engeren Sinn gibt, nämlich die Bedeutung kultureller Prägung. Strether blickt, im Gespräch mit Chads Freund Little Bilham, wehmütig auf sein Leben zurück und bedauert, zu wenig Abstand zu seinen kulturellen Prägungen gewonnen zu haben.

The affair – I mean the affair of life – couldn’t, no doubt, have been different to me; for it’s at best a tin mould, [...] into which, a helpless jelly, one’s consciousness is poured – so that one ‚takes‘ the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it [...].³⁷

32 Simmel, Georg: „Soziologie – Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908)“, in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1992, S. 387.

33 Vgl. ebd., S. 723.

34 Vgl. ebd., S. 48f.

35 Vgl. ebd., S. 735 und Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben (1903/04)“, in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Rüdiger Kramme u.a., Bd. 7 – Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt a.M. 1995, S. 116-131, hier S. 116 u. 122.

36 James (wie Anm. 17), S. 234. Richard A. Hocks sieht *The Ambassadors* als Illustration dieser Formulierung an, berücksichtigt bei seiner sorgfältigen Analyse aber nicht genügend, dass der Roman keine bruchlose Kontinuität zwischen Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgängen und sozialer Interaktion voraussetzt. Vgl. Hocks, (wie Anm. 16), S. 152 u. 157, Kap. VII. Dietmar Schloss hat (allerdings ohne Rekurs auf William James) auf Passagen aufmerksam gemacht, in denen Strether einen ‚kulturellen Determinismus‘ artikuliert. Schloss (wie Anm. 8), S. 94-97.

37 James (wie Anm. 11), S. 183.

Das flexible, plastische Bewusstsein ist machtlos gegen die kulturellen Formen, in die es gepresst wird, selbst wenn es dies reflektiert und sich eine Illusion von Freiheit³⁸ bewahren kann. Diese Selbsteinschätzung passt zu Strethers (bewusster) Passivität, mit der er sich den Eindrücken Europas und, auf dem Weg von Liverpool nach Paris, Maria Gostrey anvertraut – „as pleasantly passive as might be“³⁹, und es scheint zu seinem Charakter gehören, sich mimetisch an die Gefühlsausdrücke anderer anzupassen: „his face [...] took its expression mainly, and not least its stamp of sensibility from other sources, surface and grain and form.“⁴⁰ Schlichte Anpassung ist aber, wie Strether schon zu Beginn seiner Reise (oder noch länger) weiß, keine aussichtsreiche Strategie im gesellschaftlichen Umgang: In London im Theater sitzend, erkennt er, dass es auf Kenntnis der sozialen Typen und der ihnen entsprechenden Distinktionskriterien ankommt. Die einfachen Typisierungen seines Heimatortes greifen im Sozialdrama der europäischen Gesellschaft nicht mehr:

He had distracted drops in which he couldn't have said if it were actors or auditors who were most true, and the upshot of which, each time, was the consciousness of new contracts. However he viewed his job it was ‚types‘ he should have to tackle. Those before him and around him were not as the types of Woollett, where, for that matter, it had begun to seem to him that there must only have been the male and the female. Here, on the other hand, apart from the personal and the sexual range – which might be greater or less – a series of strong stamps had been applied, as it were, from without; stamps that his observation played with as, before a glass case on a table, it might have passed from medal to medal and from copper to gold.⁴¹

Hier beobachtet Strether mit dem distanzierenden Blick des Simmelschen Großstädtlers, der nicht Einzelmenschen, sondern Typen; nicht Interaktionspartner, sondern Theaterrollen wahrnimmt. Er ist mit den kulturellen Bedeutungen dieser ‚Prägestempel‘ (stamps) nicht vertraut, kann dies aber noch spielerisch-distanziert zur Kenntnis nehmen. Derart suspendierte Wahrnehmung wird, wie weitere Episoden deutlich machen, erst unter Kommunikationsdruck problematisch. Als Strether in Paris Chad zum ersten Mal wiederbegegnet, wird ihm schockhaft deutlich, dass der junge Amerikaner nicht mehr in die Kategorien Woolletts passt und jeder Erwartung widerspricht, die Strether vorher aufgebaut hat. Strether – oder präziser: seine Einbildungskraft – muss hochabstrakte Ordnungsmuster (eine

38 Vgl. ebd., S. 183.

39 Ebd., S. 37.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 66. Eine erneute Verunsicherung erlebt Strether in Paris, als er auf einem Gartenfest eingeladen ist. Er ist befremdet, da er die Gäste nicht zuordnen kann und sie als „types, tremendously alien, alien to Woollett“ (S. 169) wahrnimmt. Vgl. S. 171.

philosophische Sprache) bemühen, um mit dem „crowded rush“ seiner Verblüfung über Chads „sharp rupture of an identity“⁴² fertigzuwerden:

The phenomenon that had suddenly sat down there with him was a phenomenon of change so complete that his imagination, which had worked so beforehand, felt itself, in the connexion, without margin or allowance. It had faced every contingency but that Chad should not be Chad, and this was what it now had to face [...].⁴³

Das ‚Phänomen der Veränderung an sich‘, die reine Kontingenz, lässt sich zwar so sehr elegant definieren, aber als Problem nicht handhaben. Sehr viel deutlicher als in Simmels Konzeption wird hier der fragmentierende, Individualität zurechtstutzende Charakter sprachlicher Formen in sozialen Zusammenhängen herausgearbeitet. Chads wunderbare Verwandlung unter dem Einfluss der kultivierten Mme de Vionnet stellt den Sinn der diplomatischen Mission Strethers in Frage, denn nun muss der ästhetische Kultivierungseffekt des Europaaufenthalts gegen die vermeintliche moralische Überlegenheit Woolletts aufgewogen werden. Strether rettet sich zunächst in die beinahe zynische Hoffnung, dass Chads Veränderung sich als ‚Fall‘ normalisieren und kontrollieren lassen werde:

It was a case then simply, a strong case, as people nowadays called such things, a case of transformation unsurpassed, and the hope was but in the general law that strong cases were liable to control from without.⁴⁴

Der Hoffnung, der ‚Fall Chad‘ werde mit der Zeit schon durch weitere Ereignisse greifbar werden, kann Strether sich jedoch nicht hingeben. Er muss den ‚Fall‘ selbst in ein Raster einordnen und Mrs. Newsome berichten. Strether verzweifelt beinahe an seiner Unfähigkeit, die noch ungeordneten Eindrücke brieflich zu kommunizieren. Weder seine intuitive Direktwahrnehmung noch seine abstrakte Beobachtung einer absoluten, unerklärlichen Veränderung lassen sich einer Frau mitteilen, die keine Überraschungen zulässt: „She had [...] worked the whole thing out in advance“.⁴⁵ Strether bezweifelt hier, wie an späteren Stellen, den Wert sprachlicher Kommunikation an sich. Das Erklären schafft Klarheit, wo prinzipiell keine ist:

he held that nothing ever was in fact – for any one else – explained. One went through the vain motions, but it was mostly a waste of life.

42 Ebd., S. 125f.

43 Ebd., S. 126.

44 Ebd., S. 127.

45 Ebd., S. 406.

A personal relation was a relation only so long as people either perfectly understood or, better still, didn't care if they didn't.⁴⁶

Diese Position gleicht dem Schluss, den man aus Henry James' letztem Roman *The Golden Bowl* (1904) ziehen kann: Sprache wird hier als Instrument der Verschleierung von Tatsachen und Kommunikation als Hinhaltenakt inszeniert, und die Rettung einer gefährdeten Ehe vollzieht sich nonverbal über Ahnungen und durch Gesten.

In *The Ambassadors* dagegen kommt ‚perfektes Einvernehmen‘ nur als zwanghafte Konformität in den Blick, und persönliche Beziehungen funktionieren – wie zwischen Strether und den Franzosen, zwischen Strether und Chad –, solange alle Beteiligten unterschwellige Diskrepanzen geflissentlich übersehen. Das Einvernehmen zwischen Strether und Mrs. Newsome beruht auf ihrer vollständigen Kalkulierbarkeit: Sie lässt keine Überraschungen an sich heran und wird in der Inflexibilität ihrer moralischen Perfektion für Strether unerträglich.⁴⁷ Die nonverbale, ‚ganzheitliche‘ Wahrnehmung, die Strether bei seinen ersten Begegnungen mit Chad und mit Mme de Vionnet so überwältigt und ihn für die beiden einnimmt, übersteht den Test der Kommunikabilität zwischen Strether und seinen Familienmitgliedern *in spe* nicht, und dieses Scheitern lässt auch Strether nicht unberührt. Der ‚Riß‘, den er zwischen Chads früherer und seiner gegenwärtigen Identität wahrnimmt, hat weitreichende Konsequenzen: Strethers Suche nach einem Kompromiss zwischen seinen Verpflichtungen gegenüber Mrs. Newsome und dem, was er in Paris beobachtet, seine eigene Faszination für Mme de Vionnet, das Zerschneiden seines sowohl ästhetizistisch wie moralisch stimmigen Bildes der Situation nach der Begegnung mit dem Liebespaar beim Bootsausflug führt schließlich zu der noch gravierenderen Einsicht, jegliche Basis eines ‚perfekten Einvernehmens‘ mit allen ihm nahestehenden Personen verloren zu haben. Strether denkt über einen Bruch mit Mrs. Newsome nach und weist Maria Gostrey zurück.⁴⁸ Es ist jedoch erneut Chad, der ihm einen weiteren – zu dem in der ersten Romanhälfte symmetrischen – Schock versetzt. Wie nebenbei informiert ihn Chad über seine Pläne, Mme de Vionnet zurückzulassen und ins Reklamegeschäft einzusteigen. Der junge Mann erweist sich nun in Strethers Augen als das Gegenteil des durch europäische Kunst und Lebenskultur tiefgründig und feinsinnig gewordenen Mannes, für den er ihn gehalten hatte: Er erklärt Reklame zu einer ‚Kunst wie jede andere‘⁴⁹. Strether hatte versucht, Chad als gelungene Amalgamierung des europäischen und amerikanischen Stils zu sehen – ästhetisch sensibilisiert, zu verfeinertem und bildendem Genuss fähig, imstande, sich in der

46 Ebd., S. 130.

47 Ebd., S. 268 u. 405f. Selbst die briefliche und telegrafische Kommunikation und ihre Stellvertreterin Sarah Pocock transportieren für Strether ihren Charakter unbeschadet.

48 Ebd., S. 406 u. 409.

49 Ebd., S. 461.

Pariser Gesellschaft als Insider zu bewegen und dennoch aufrichtig und ohne Friorität. Diese Hoffnung erweist sich nun als grundlos.

Diese Wendung ist deswegen so überraschend (und für Strether so schmerzlich), weil sich, wie Renate Brosch zeigt, die Konsumkultur nun als ein weiteres und unerwartet dominantes Wahrnehmungs- und Verhaltensschema erweist.⁵⁰ Das Konsumieren ist durchaus ein mitlaufendes Motiv im Roman: Strether ist seit seinem ersten Einkaufsbummel in Bath mit Maria Gostrey begierig, sich Shopping-Kompetenzen anzueignen⁵¹ und beherrscht schließlich stolz die Kunst, sie souverän in Paris herumzuführen und ihr geschmackvolle Dinge zu kaufen. Und selbst der genussfeindliche, stoische Waymarsh, Inbegriff der protestantischen Arbeitsethik, steigert sich beim Einkaufen wiederholt in eine „sacred rage“⁵² hinein. Demonstratives Konsumieren verbindet Elemente des puritanischen Erwerbstrebens mit der ästhetizistisch-oberflächenbewussten Kunstkennerchaft⁵³ – und stellt eine Kompromisslösung zwischen dem Leben nach Woollett-Standards und dem Pariser Leben dar, die Strether sich niemals erträumt hat.

Diese dritte, in *The Ambassadors* nun plötzlich in den Vordergrund tretende Option nimmt dem eigentlich zentralen Konflikt von ästhetisch orientierten und puritanisch gefärbten Verhaltens- und Wahrnehmungsstilen, so wahrgenommen und heroisch ausgehalten von Lambert Strether, unversehens den Wind aus den Segeln. Mehr noch, sie macht die Obsoletheit der beiden anderen Deutungsmuster deutlich. Der Roman endet auf mehrfache Weise offen. Selbst die Einheit, die narrative Symmetrien und Einheit stiftende Polaritäten einem wie bei William James prinzipiell unabschließbaren Erfahrungsprozess verleihen⁵⁴, bleibt als formale Einheit nicht unbeschadet. Denn der Roman stellt mit seinem Finale gerade die Bedeutung in Frage, die dem Kunstwerk im 19. Jahrhundert zugeschrieben wurde: es galt noch Simmel als einzige Kulturform, in der sich Individuen als sinnlich-intellektuelles, körperlich-seelisches, sich selbst transzendierendes Ganzes erkennen konnten.⁵⁵

50 Brosch (wie Anm. 5), S. 179f., zum Folgenden vgl. S. 189.

51 James (wie Anm. 11), S. 56-59.

52 Ebd., S. 59 u. 220.

53 Zu einer historisch eingebetteten Systematisierung dieser Beziehung vgl. in Reaktion auf Max Webers *Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus (1904/05)*, Hamburg 1965; Campbell, Colin: *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford 1987.

54 Vgl. Hocks (wie Anm. 16), S. 174.

55 Auch Ross Posnock liest, im Gegensatz zu Hocks, den Schluss des Romans als ‚Entidealisierung von Kunst‘. Vgl. Posnock (wie Anm. 30), S. 247. – Simmel denkt hier an das Porträt, nicht an Literatur. Das Porträt vermag die unmittelbare sinnliche Anerkennung des Anderen als Anderen in visuelle Reize zu übersetzen, ihnen aber eine höhere Einheit zu verleihen, die andere soziale Formen nicht leisten können: Objektivationen wie Sprache, Kleidung etc. fragmentieren die Selbst- und Fremdwahrnehmung: „In der Wirklichkeit haben wir die naive, undifferenzierte, unmittelbar gelebte Einheit; das Kunstwerk, die Elemente auseinanderlegend und einem von ihnen die Führung übertra-

The Ambassadors registriert Fragmentierungs- und Schockerfahrungen wie Simmel auf der Ebene der sozial und kulturell verfügbaren, aber nicht länger nach allgemeinen Kriterien koordinierbaren Wahrnehmungs- und Ordnungsmuster. Kunst und eine an Kunst geschulte kontemplative, ‚in die Tiefe gehende‘ Wahrnehmungs- und Verhaltensweise hat für Simmel und James ihren Status als *übergeordneter* Kulturstil verloren. Dass sie in Konkurrenz zu anderen Artefakten und damit verbundenen Wahrnehmungs- und Verhaltensstilen steht, ist beiden bewusst.⁵⁶ Simmel macht dies in einem späten, dezidiert kulturkritischen Aufsatz deutlich. Kultur verliert, so Simmel, im Zuge der Modernisierung ihren Charakter als selbstverständlich praktizierte Lebensform und tritt Individuen fremdartig und dinghaft gegenüber. Eine „Kultur der *Dinge*“⁵⁷ lässt der individuellen Kultivierung immer geringere Entfaltungschancen. Die moderne Kultur wird, wie er argumentiert, wahrgenommen als Ansammlung nicht mehr zu vereinbarender, aber dennoch um Akzeptanz werbender Bereiche:

Unzählige Objektivationen des Geistes stehen uns gegenüber, Kunstwerke und Sozialformen, Institutionen und Erkenntnisse, wie nach eigenen Gesetzen verwaltete Reiche, die Inhalt und Norm unseres individuellen Daseins zu werden beanspruchen, das doch mit ihnen nichts Rechtes anzufangen weiß, ja [...] sie oft genug als Belastungen und Gegenkräfte empfindet.⁵⁸

Daraus entstehe „das Gefühl, von dieser Unzahl von Kulturelementen wie erdrückt zu sein, weil er sie weder innerlich assimilieren, noch sie, die potentiell zu seiner Kultursphäre gehören, einfach ablehnen kann.“⁵⁹

Die Konstellation der Kulturkritik im 19. Jahrhundert – eine religiös gegründete Moral und eine kontemplativ-kultivierende Ästhetik oder Bildung bieten Individuen eine Alternative zu einer industriell mechanisierten und bürokratisch verwalteten Lebenswelt – verschiebt sich demnach, sobald Konsum zur Konsumkultur wird und neue, nicht hierarchisierbare Formen und Stile der ästhetischen

gend, gewinnt damit eine zwar viel gefährdetere, aber auch viel tiefer notwendige, bewußter und energischer wirkende Einheit.“ Vgl. Simmel, Georg: „Das Problem des Porträts“, in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 13/II – Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt a.M. 2000, S. 376. Die historisch-systematische Einbettung dieser Konzeption von Kunst und ihre Weiterführung leistet Theodor W. Adorno u.a. mit seinen Gedanken zum Fragment- und Rätselcharakter des Kunstwerks in Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* [1970], hrsg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1993, S. 191, 221, 278f.

56 Vgl. zu James’ nicht nur kulturkritischer und nostalgischer Haltung zur Massen- und Konsumkultur Posnock (wie Anm. 30), Kap. 10.

57 Simmel, Georg: „Die Krisis der Kultur“ [1916], in: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 13/II – Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt a.M. 2000, S. 190-201, hier S. 192.

58 Ebd., S. 191.

59 Ebd., S. 192.

Wahrnehmung hervorbringt. Die Diskurse des 19. Jahrhunderts nehmen vor diesem Hintergrund die Bedingtheit und die Zerstreung des Sehens durch körperliche, imaginäre, kulturelle, soziale und ökonomische Faktoren wahr. Die Einbettung des Sehens in ‚gemischten‘ und ‚körperbasierten‘ Modalitäten der Wahrnehmung⁶⁰ wird hier schon reflektiert.

Wenn Crary ein Jahrhundert später ein Bild der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet, schließt er mit seinem Verweis auf die Körpereinbettung und die vielfältige Bedingtheit des Sehens also direkt an die Diskurse um 1900 an. Deren Echo findet sich auch in seiner Skizze des Steigerungsverhältnisses zwischen Zerstreung und Disziplinierung der Sinneswahrnehmung, ausgelöst durch Medientechnologien und reflektiert in künstlerischen Sehdispositiven. Diese verstärkte Strapazierung der visuellen Aufmerksamkeit bezeichnet Crary präziser als Effekt des nun entstehenden massenkulturellen Marktes, auf dem Medienangebote um Aufmerksamkeit und konzentrierte Teilnahme konkurrieren, und der von gesellschaftlichen Institutionen flankiert ist, die um Implementierung von Macht bemüht sind.⁶¹ Anders als Simmel weist er aber die Annahme zurück, es handele sich um einen Bruch mit einer natürlichen oder langfristig kulturell eingeschliffenen Wahrnehmungsweise; er zieht es vor, die wechselseitige Bedingtheit von Aufmerksamkeit und Zerstreung in den Vordergrund zu stellen.⁶² Es ist sicherlich schwierig, von ‚natürlicher‘ Wahrnehmung zu sprechen. Man kann jedoch davon ausgehen, dass Sinneswahrnehmung immer anthropologisch gerahmt ist (z.B. durch Reizschwellen) innerhalb dieses weiten Rahmens kulturell formatiert wird.⁶³ Das reduziert die Bedeutung, die man innerhalb kulturwissenschaftlicher Analysen einem Sinn, etwa dem Sehen zugestehen kann, und in Gegenzug kommt der kulturellen Einbettung von Wahrnehmungsweisen mehr Bedeutung zu, als Crary ihnen zugestehen möchte. Er nimmt sich mit seinem zweiten Argument, Aufmerksamkeit und Zerstreung könnten nur jeweils vor dem Hintergrund ihres Gegenteils konzeptualisiert werden, zusätzlich die Möglichkeit, nach den historischen Bedingungen für die plötzliche Dringlichkeit zu fragen, mit der Fragmentierungsdiagnosen um 1900 auftreten. Dieser Frage könnte man sich vom Stichwort der *suspensions of perception* her durchaus nähern. Eine Rekombination und Neukonfigurierung von Wahrnehmungsweisen wird um 1900 vor allem als

60 Vgl. Crary (wie Anm. 4), S. 3.

61 Vgl. ebd., S. 49.

62 Crary schreibt: „My contention [...] is that modern distraction was not a disruption of stable or natural kinds of sustained, value-laden perception that had existed for centuries but was an effect, and in many cases a constitutive element, of the many attempts to produce attentiveness in human subjects.“ (ebd., S. 49). Vgl. S. 51: „I argue...that attention and distraction cannot be thought outside of a continuum in which the two ceaselessly flow into one another, as part of a social field in which the same imperatives and forces incite one and the other.“

63 Vgl. zu einem neurobiologisch informierten Entwurf des körperlich-anthropologischen *enframing* z.B. Hansen, Mark B. N.: *New Philosophy for New Media*, Cambridge, Mass./London 2004.

Zerstörung zum Teil vorindustrieller Kultur- und Reflexionstechniken wahrgenommen. Traditionell sind sie auch im Sinne der (re)aktivierten Traditionen im 19. Jahrhundert, die Umgangsmöglichkeiten mit den gesellschaftsstrukturellen Umbruch der Industrialisierung bereitstellten.⁶⁴ Zu einer Reflexion suspendierter Wahrnehmungsweisen als Medienkonkurrenz im Rahmen heterogener Denkstile, die eine gegenwärtige Analyse leisten müsste, dringt auch Crary nur teilweise vor.

⁶⁴ Vgl. Giddens, Anthony: *Runaway World. How Globalization is Reshaping Our Lives*, New York 2000, S. 57-59.