| Ini | ha | H |
|-----|-----|---|
| *** | 'IU | " |

| Die Regionen das Leistungspotenzial und die Branchen- | |
|---|---|
| | 554 |
| | 554 |
| | 556 |
| | 558 |
| d. Die Pazifikküste | 559 |
| e. Stadtregionen und die Metropolisierung des Wirtschafts- | |
| lebens | 560 |
| f. Wirtschaftspotenzial, -leistung und -struktur | 561 |
| g. Verwendung des Sozialprodukts | 561 |
| h. Die Verteilung des Bruttosozialprodukts | 564 |
| i. Wachstum und Struktur der Beschäftigung | 566 |
| j. Beschleunigung der Produktivitätsentwicklung seit 1995 | 567 |
| k. Preise und Löhne | 569 |
| | |
| in der Wirtschaft | 573 |
| Die Außenwirtschaft ¹ | 578 |
| | 578 |
| | 581 |
| | 583 |
| | 586 |
| apitel D: Gesellschaft und Kultur RSG.: HANS DIETRICH VON LOEFFELHOZ/PETER LÖSCHE) | |
| C . W. L. G | |
| | 594 |
| | 597 |
| | 597 |
| | 5,, |
| | 604 |
| | 616 |
| | 639 |
| | 643 |
| Sozialpolitik – der amerikanische Weg | 649 |
| SOZIMPOHUK - UCI MINCI MAMINSCHE WEG | 047 |
| a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen | 047 |
| a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen Entwicklung | 649 |
| a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen Entwicklungb. Die Sozialversicherungsprogramme | 649 655 |
| a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen Entwicklung b. Die Sozialversicherungsprogramme c. »Welfare« – Sozialhilfeleistungen und Sozialhilfepolitik | 649 |
| a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen Entwicklungb. Die Sozialversicherungsprogramme | 649 655 667 |
| a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen Entwicklung b. Die Sozialversicherungsprogramme c. »Welfare« – Sozialhilfeleistungen und Sozialhilfepolitik | 649 655 |
| | e. Stadtregionen und die Metropolisierung des Wirtschafts- lebens f. Wirtschaftspotenzial, -leistung und -struktur g. Verwendung des Sozialprodukts h. Die Verteilung des Bruttosozialprodukts i. Wachstum und Struktur der Beschäftigung j. Beschleunigung der Produktivitätsentwicklung seit 1995 k. Preise und Löhne l. Die Finanzierungsstruktur, das Sparen und Investieren in der Wirtschaft Die Außenwirtschaft¹ a. Die Stellung der USA in der Weltwirtschaft b. Zahlungsbilanz und Wechselkurs c. Außenhandelspolitik d. Integrationspolitik Apitel D: Gesellschaft und Kultur RSG: HANS DIETRICH VON LOEFFELHOZ/PETER LÖSCHE) Gesellschaft KEL MURSWIECK Aspekte der Sozialstruktur a. Bevölkerungsstruktur und Einwanderung b. Erwerb und Einkommen – wirtschaftlicher Erfolg und soziale Ungleichheit c. Familie – Jugend – Alter d. Verbrechen und Strafe e. Armut und soziale Ausgrenzung |

| | | Inhalt |
|-----|--|------------|
| | | |
| | Kultur | /00 |
| | NFRIED FLUCK | 698 |
| | Ist die amerikanische Gesellschaft »kulturlos«? | 698 |
| | »The American Dream«: Gründungsmythen der amerikanischen | 704 |
| | Kultur | 704 |
| | a. Exzeptionalismus | 705 |
| | b. Erfolgsmythos | 706 |
| | c. »Frontier« | 708 |
| | d. Amerika als pastoraler »Garten Eden« | 709 |
| | e. Individualismus | 710 |
| | f. »Melting Pot« | 712 |
| | Die Kultur der Kolonialzeit | 713 |
| | Die Kultur der jungen Republik, 1776–1820 | 719 |
| | »Jacksonian Period«, 1820–1865 | 722 |
| | »Gilded Age« und »Progressive Era«, 1865–1914 | 735 |
| 7. | Die Kultur zwischen den beiden Weltkriegen, 1914–1945: | |
| | »Jazz Age« und »Rote Dekade« | 750 |
| 3. | Die Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart: | |
| | 1950er-Jahre, Gegenkultur und Postmoderne | 766 |
| €. | Ausblick: Nach dem 11. September | 782 |
| | | |
| ٩r | shang | |
| Bil | bliografie | 791 |
| Sac | chregister | 805 |
| | | 045 |
| Di | e Autoren | 815 |

Inhalt

| Vorwort der Herausgeber | XIII |
|--|------|
| Kapitel A: Geschichte (HRSG.: PETER LÖSCHE) | |
| I. Die Kolonialzeit | |
| WILLI PAUL ADAMS (†) | 2 |
| 1. Die erste Nation der Europäer in Übersee | 2 |
| 2. Landnahme: Rivalität der Europäer an ihrer | |
| nordamerikanischen »frontier« | 3 |
| 3. Bevölkerung und Sozialstruktur | 6 |
| 4. Das Empire als Handelssystem | 10 |
| 5. Kolonialherrschaft und Selbstregierung der Kolonisten | 11 |
| 6. Koloniale Kultur und amerikanische Identität | 13 |
| II. Revolution, Verfassung und Nationalstaatsgründung, 1763- | 1915 |
| JÜRGEN HEIDEKING (†) | 17 |
| Ursprünge und Eskalation des britisch-amerikanischen | |
| Gegensatzes, 1763–1775 | 17 |
| 2. Die Trennung vom Mutterland: Unabhängigkeitserklärung, | |
| Verfassungsrevolution und Krieg, 1776-1783 | 20 |
| 3. Die ersten Bewährungsproben: Wirtschaftliche Depression, | |
| soziale Bewegungen und zentrifugale Tendenzen, 1783-178 | 7 25 |
| 4. Die Verfassung der Nation: Der Konvent von Philadelphia, | |
| Ratifizierungsdebatte und die Bill of Rights, 1787–1791 | 29 |
| 5. Die Regierungspolitik der Federalists und die Opposition | |
| der Jefferson-Republikaner, 1792–1800 | 33 |
| 6. Die Republikaner an der Macht: Nationale Konsolidierung | 27 |
| und »Zweiter Unabhängigkeitskrieg«, 1801–1815 | 37 |
| III. Territoriale Expansion, Sklavenfrage, Sezessionskrieg, | |
| Rekonstruktion, 1815–1877 | |
| JÖRG NAGLER | 42 |
| 1. Territoriale Expansion bis 1867 | 42 |
| 2. Binnenwanderung und Immigration | 46 |
| 3. Frühindustrialisierung | 50 |
| 4. »Jacksonian Democracy«, 1828–1848 | 54 |

Bonn 2004 4., aktualisierte und neu bearbeitete Auflage © Bundeszentrale für politische Bildung

Adenauerallee 86, 53113 Bonn

Redaktionsschluss: Juli 2004 Redaktion: Anja Ostermann

Redaktionelle Betreuung: Jürgen Faulenbach

Herstellung: Heinz Synal

Eine Buchhandelsausgabe besorgt der Campus-Verlag, Frankfurt am Main

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung

der Bundeszentrale für politische Bildung dar.

Für die inhaltlichen Aussagen tragen die Autorinnen

und Autoren die Verantwortung.

Umschlaggestaltung: Michael Rechl, Wanfried

Satzherstellung: Medienhaus Froitzheim AG, Bonn, Berlin

Druck: Bercker, Kevelaer

ISBN 3-89331-485-7

Bonn 1998

| 2 | 1 . 1 | 3 | The the face of | |
|------------|---------------|-----------|-----------------|-----------|
| 4 | aktualisierte | iina neii | nearneitete | Allflagg |
| ∵ . | antuunsicite | una neu | ocar ocitoto | / MITTURE |

© Bundeszentrale für politische Bildung

Redaktionsschluß: September 1998

Redaktion: Anja Ostermann

Redaktionelle Betreuung: Holger Ehmke

Eine Buchhandelsausgabe besorgt der Campus-Verlag, Frankfurt a. M.

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung

der Bundeszentrale für politische Bildung dar.

Für die inhaltlichen Aussagen tragen die Autoren die Verantwortung.

Satzherstellung: Fotosatz Froitzheim AG, Bonn

Druck: Graphischer Großbetrieb Pößneck (Thüringen)

ISBN 3-89331-354-0 · ISSN 0435-604

Inhalt

| Vo | rwort der Herausgeber | XII |
|------|---|-----------|
| | apitel A: Geschichte rsg.: Willi Paul Adams) | |
| I. | Die Kolonialzeit | |
| | WILLI PAUL ADAMS | |
| | 1. Die erste Nation der Europäer in Übersee | 1 |
| | 2. Landnahme: Rivalität der Europäer an ihrer | 2 |
| | nordamerikanischen »frontier« | |
| | 3. Bevölkerung und Sozialstruktur | - |
| | 4. Das Empire als Handelssystem | |
| | 5. Kolonialherrschaft und Selbstregierung der Kolonisten | 1 1 12 |
| | 6. Koloniale Kultur und amerikanische Identität | 14 |
| | | 1- |
| II. | Revolution, Verfassung und Nationalstaatsgründung, 1763–1815 | |
| | JURGEN MEIDEKING | 18 |
| | 1. Ursprünge und Eskalation des britisch-amerikanischen | |
| | Gegensatzes, 1763–1775 | 18 |
| | 2. Die Trennung vom Mutterland: Unabhängigkeitserklärung, | |
| | Verfassungsrevolution und Krieg, 1776–1783 3. Die ersten Bewährungsproben: Wirtschaftliche Depression | 21 |
| | angsproten, wirtschaftliche Deblession | |
| | soziale Bewegungen und zentrifugale Tendenzen, 1783 – 1787 4. Die Verfassung der Nation: Der Konvent von Philadelahier | 25 |
| | and the final derivation. Der Konvent von Finadelbnia | |
| | Ratifizierungsdebatte und die Bill of Rights, 1787–1791 5. Die Regierungspolitik der Federalists und die Opposition | 29 |
| | Die Regierungspolitik der Federalists und die Opposition der Jefferson-Republikaner, 1792–1800 | |
| | 6. Die Republikaner an der Macht: Nationale Konselidierung | 34 |
| | 6. Die Republikaner an der Macht: Nationale Konsolidierung und »Zweiter Unabhängigkeitskrieg«, 1801–1815 | |
| | and "Ewerter Onabitaligigkenskrieg«, 1801–1815 | 38 |
| III. | Territoriale Expansion, Sklavenfrage, Sezessionskrieg, | |
| | Rekonstruktion, 1815–1877 | |
| | JÖRG NAGLER | 42 |
| | 1. Territoriale Expansion bis 1867 | 42 |
| | 2. Binnenwanderung und Immigration | 46 |
| | 3. Frühindustrialisierung | 50 |
| | 4. »Jacksonian Democracy«, 1828–1848 | 54 |
| | Der Nord-Süd-Konflikt und die Sklaverei | 57 |
| | 6. Sezessionskrieg, 1861–1865 | 61 |
| | 7. Rekonstruktion: Die Wiedereingliederung der Südstaaten | 64 |
| | 8. Kulturelle Entwicklung, 1815–1877 | 68 |

V

| 2. | Ordnungspolitische Aspekte von Staat und Wirtschaft HERMANN RAPPEN | 518 | Kapitel D: Gesellschaft und Kultur | |
|---------|---|-----------------|--|------|
| | a. Das Verhältnis von Wirtschaft und Politik | 518 | (Hrsg.: Willi Paul Adams/Peter Lösche) | |
| | b. Wirtschaftspolitische Institutionen | 522 | [. Gesellschaft | |
| 2 | | V | | 621 |
| 3. | Die Wettbewerbsordnung Ingo Schmidt | 524 | | 625 |
| | a. Entstehungsgeschichte und Ziele des Antitrustrechts | 524 | | 625 |
| | a. Entstenungsgeschiefte und Ziele des Antitustieents | 525 | b. Erwerb und Einkommen – Wirtschaftlicher Erfolg | 023 |
| | b. Die zuständigen Antitrustbehörden | 526 | 1 11 77 111 1 | 632 |
| | c. Materialrechtliche Bestimmungen | 534 | c. Familie – Jugend – Alter | 645 |
| | d. Die jüngsten Entwicklungen in der Antitrustpolitik | J3 4 | | 669 |
| 4. | Die staatliche Regulierung | 536 | | 674 |
| | Hans J. Kleinsteuber | | | 680 |
| | a. Konzepte und Aufgabengebiete der Regulierung | 536 | a. Grundzüge und Besonderheiten der sozialpolitischen | |
| | b. Die Entfaltung der Regulierung | 537 | Entwicklung | 681 |
| | c. Die Theorie der Regulierung | 538 | b. Die Sozialversicherungsprogramme | 687 |
| | d. Die Politik der Deregulierung | 539 | c. Welfare - Sozialhilfeleistungen und Sozialhilfepolitik | 698 |
| 5. | Der Verbraucherschutz | | 3. Ehrenamtlichkeit und Partizipation – Die heimliche Dimension | |
| | Hermann Rappen | 541 | von Wohlfahrt ohne Staat | 710 |
| | a. Verbraucherschutzbehörden | 542 | 4. Perspektiven einer liberalen Gesellschaft | 716 |
| | b. Regulierung von Kreditgeschäften und anderen | | II. Kultur | |
| | Finanztransaktionen | 543 | | 719 |
| | c. Produkthaftung | 543 | | 719 |
| 6. | Die Unternehmens- und Arbeitsmarktverfassung | | | 725 |
| 0. | HANS DIETRICH VON LOEFFELHOLZ | 547 | | 726 |
| | a. Die Unternehmensverfassung | 547 | b. Erfolgsmythos | 727 |
| | b. Die Verfassung des Arbeitsmarktes – Gewerkschaften | 552 | c. »Frontier« | 728 |
| 7 | D: v. 6 de Cold and Kanitalmärkte | | d. Amerika als Garten Eden | 730 |
| 7. | HERMANN RAPPEN | 560 | | 731 |
| | a. Der institutionelle Rahmen des Bankensystems | 560 | | 732 |
| | | 573 | | 734 |
| _ | b. Finanzmärkte | | | 740 |
| 8. | Grundzüge der Finanzverfassung | 578 | | 743 |
| | HERMANN RAPPEN | 578 | | 755 |
| | a. Der Finanzausgleich | 586 | 7. Die Kultur zwischen den beiden Weltkriegen, 1914–1945: | = 40 |
| | b. Der Budgetierungsprozeß auf Bundesebene | 300 | | 769 |
| 9. | Die Außenwirtschaft | 591 | and the second and th | 784 |
| | ROLAND DÖHRN/ELISABETH HERWEGH | 591 | | 789 |
| | a. Die Stellung der USA in der Weltwirtschaft | 595 | 5. Semusoemerkung. Eine demokratische Ruftur: | 107 |
| | b. Zahlungsbilanz und Wechselkurs | 598 | Bibliographie | 804 |
| | c. Außenhandelspolitik | | | |
| | d. Integrationspolitik | 602 | Die Autoren | 807 |
| | e. Die Wirtschaftsbeziehungen zu ausgewählten Regionen | 603 | Personenregister | 809 |
| Bibliog | raphie | 613 | Sachregister | 815 |
| ~~.~~6 | 1 | | | |

II. Kultur

Winfried Fluck

1. Ist die amerikanische Gesellschaft »kulturlos«?

»Wer in aller Welt liest ein amerikanisches Buch?«, fragte der Brite Sydney Smith 1824 und traf damit die noch junge Nation der Vereinigten Staaten von Amerika mitten ins Herz. Smiths süffisant-herablassende Frage war Teil eines langen Mängelkatalogs, den der Repräsentant eines aus jahrhundertealten kulturellen Traditionen schöpfenden Europas der amerikanischen Zivilisation vorhielt, um dem Emporkömmling seine Grenzen aufzuzeigen. 1 Geschickt legte Smith den Finger auf eine offene Wunde der von postkolonialen Selbstzweifeln geplagten amerikanischen Gesellschaft. Denn ihrem eigenen Selbstverständnis nach hatten sich die USA in einer Zeit, in der in Europa noch der Absolutismus herrschte, an die Spitze des geschichtlichen Fortschritts gesetzt und die zivilisationsgeschichtlichen Ideale der Aufklärung als erste Nation eingelöst. Der politischen Unabhängigkeit entsprach jedoch auch nach Meinung vieler Amerikaner selbst noch längst keine kulturelle Unabhängigkeit. Obwohl ansonsten in der Auseinandersetzung mit der Alten Welt gewiss nicht von Minderwertigkeitsgefühlen geplagt und zumeist beslügelt vom Glauben an die eigene moralische und politische Überlegenheit, empfand man sich auf dem Gebiet der Kultur nach wie vor als Provinz. Dieser Befund musste für die junge Republik kränkend sein, weil im Traum eines historischen Neuanfangs, der sich von jeher mit der Idee Amerikas verband, zugleich auch das Versprechen einer neuen menschlichen Zivilisationsstufe enthalten war. Dabei wurde wie selbstverständlich eine Gleichung zwischen den kulturellen Leistungen einer Gesellschaft und ihrer »Reife« zugrunde gelegt. Die Menschheitsgeschichte wurde als eine fortschreitender Zivilisierung verstanden. Wo einer Gesellschaft keine kulturelle Blüte zugesprochen werden konnte, befand sie sich demgemäß noch im Kindheitsstadium. Im Grunde bilden derartige Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, in denen der Stand kultureller Entwicklung als Indiz nationaler Reife angesehen wird, nach wie vor die Basis für die wiederkehrende Kritik an der »Kulturlosigkeit« Amerikas, denn sie dienen dazu, sich doch noch der Überlegenheit über eine Gesellschaft zu versichern, der in ökonomischer, politischer und militärischer Hinsicht längst eine Führungsrolle zugewachsen ist.²

Die Diskrepanz zwischen politischer Führungsrolle und vermeintlicher Kulturlosigkeit der amerikanischen Gesellschaft musste nach dem Zweiten Weltkrieg neuerlich an Bedeutung gewinnen. Durch den Krieg waren die USA endgültig zur Führungsmacht der westlichen Welt aufgestiegen. Henry Luce hatte im *Time Magazine* das 20. Jahrhundert zum »amerikanischen Jahrhundert« erklärt. Doch obwohl Teile der europäischen Avantgarde inzwischen die Modernität der amerikani-

schen Kultur entdeckt und schätzen gelernt hatten, galt die amerikanische Kultur nach wie vor nicht als ein Gegenstand, der ausführlichere Beachtung verdienen würde. Nicht nur an europäischen, sondern auch an amerikanischen Universitäten wurde beispielsweise die amerikanische Literatur immer noch als eine provinzielle Nebenerscheinung der englischen Literatur angesehen. Gleiches galt für die Beschäftigung mit der amerikanischen Philosophie, Malerei, Musik oder dem amerikanischen Film, der, bis auf wenige Ausnahmen (wie Orson Welles' Citizen Kane), als Inbegriff standardisierter Massenkultur galt. Jene Formen populärer Kultur schließlich, die später zum Ausgangspunkt einer weltweiten Jugendkultur wurden, waren nur allzu willkommen, um dem Vorurteil neue Nahrung zu geben, dass die amerikanische Gesellschaft als »gewöhnliche« Massendemokratie nur eine oberflächliche, effekthascherische Unkultur hervorbringen könne.

Kultur ist in derartigen Urteilen wie selbstverständlich gleichgesetzt mit besonderen künstlerischen und denkerischen Leistungen, für die europäische Vorbilder den Maßstab bilden. Diese Einengung des Kulturbegriffs muss den Blick verstellen auf die Funktion und Leistung von kulturellen Formen anderer Art. Weil man in Europa wie auch in den USA selbst lange Zeit nur das Ausbleiben einer dem europäischen Vorbild vergleichbaren Hochkultur registrierte, übersah man die Bedeutung dessen, was sich an neuen, eigenständigen Formen entwickelte. Die Eigenar und Eigenwertigkeit der amerikanischen Kultur, die sich in Prozessen ständiger Vermischung zwischen verschiedenen nationalen und ethnischen kulturellen Traditionen herausbildeten, treten jedoch erst hervor, wenn man sich von überkommenen Erwartungen frei macht und nach den ihr eigenen Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen fragt. Als eine Gesellschaft mit neuartigen politischen, ökonomischen und sozialen Strukturen haben die USA zwangsläufig auch neue kulturelle Formen ausgebildet. Will man die Merkmale und Leistungen der amerikanischen Kultur verstehen, dann muss es dementsprechend darum gehen, auch jenen kulturellen Ausdrucksformen offen gegenüberzutreten, die aus europäischer Perspektive auf den ersten Blick als irritierend anders erscheinen mögen.

In gewisser Hinsicht ist ein derartiger Perspektivwechsel längst in Gang gekommen, seit sich auch in den europäischen Demokratien die Autorität tradierter kultureller Hierarchien abgeschwächt und sich Gesellschaft wie Kultur »pluralisiert« haben. So galt die amerikanische Literatur bis in die 1960er-Jahre mit wenigen Ausnahmen (zu denen Edgar Allan Poe, Walt Whitman und Mark Twain zählten) als zweitrangig. Erst die Vitalität der amerikanischen literarischen Moderne und Postmoderne veränderte diese Einschätzung und öffnete auch den Blick auf die bemerkenswerte, ihrer Zeit vorauseilende, Modernität der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bevor französische Cinéasten wie Godard und Truffaut nach dem Zweiten Weltkrieg Filme der »Schwarzen Serie« und des populären Genrekinos Hollywoods entdeckten und zum Vorbild ihrer eigenen Form des Autorenkinos machten, war die Wertschätzung des amerikanischen Films auch bei amerikanischen Filmkritikern auf wenige Stummfilme beschränkt, während man sich über den »kommerziellen« Rest nach Kräften schämte. Bevor New York zum Zentrum der Avantgarde in der Bildenden Kunst wurde, galt die amerikanische

Malerei als provinziell. Erst in den 1970er-Jahren begann man sich in Europa (wie auch in den USA selbst) ernsthaft der amerikanischen Malerei vor 1945 zuzuwenden - und machte dabei erstaunliche Entdeckungen. Bevor die Postmoderne die abendländische Philosophietradition in Frage stellte (»dekonstruierte«) und der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus eine ganz unerwartete Aktualität verlieh, wurde dieser zumeist als philosophischer Rechtfertigungsversuch für einen ungezügelten amerikanischen Materialismus missverstanden und als Philosophie nicht wirklich ernst genommen. Letzteres gilt auch für den amerikanischen Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts und insbesondere für das Denken seines bekanntesten Vertreters Ralph Waldo Emerson, dessen systemfeindliche Offenheit nun nicht mehr als Schwäche, sondern gerade als Stärke erscheint. Im Bereich der Musik ist man inzwischen zunehmend bereit, musikalische Formen wie die des Jazz, des Musicals, des Rhythm and Blues oder der Rockmusik in ihren mittlerweile zahllosen Varianten nicht nur als »leichte Muse« anzusehen, sondern als musikalische Formen mit eigenem, unverwechselbarem Ausdruckspotenzial. Gleiches gilt für viele kulturelle Zeugnisse ethnischer Subkulturen, die nicht mehr als Beispiel für einen noch nicht abgeschlossenen Anpassungsprozess betrachtet werden. sondern als eigenwertige Formen von oft großer Kreativität und Originalität, die aus Kulturkontakten entstanden, die in dieser Art nur in einem Einwanderungsland wie den USA möglich waren.

Es kann allerdings nicht ausreichend sein, dem Vorurteil von der Kulturlosigkeit der amerikanischen Gesellschaft lediglich eine Liste von bisher in ihrem Wert nicht hinreichend erkannten Denkern, Künstlern und kulturellen Formen gegenüber zu stellen. Im Verweis auf eine Fülle »positiver« Gegenbeispiele mögen Pauschalurteile erschüttert werden, doch ist damit das grundlegendere Problem einer Erklärung der Eigenständigkeit und besonderen Entwicklungsmerkmale der amerikanischen Kultur noch nicht gelöst.³ Zu ihrem Verständnis ist es zunächst notwendig, jene speziellen Ausgangsbedingungen in Rechnung zu stellen, die die Entstehung der amerikanischen Kultur geprägt haben. Dazu gehörten zunächst die Herausforderungen einer Pioniergesellschaft am Rande der damaligen Zentren der westlichen Welt, in der der Existenzsicherung Vorrang zukommen musste und der Bereich der Kultur oft noch mit aristokratischer Lebensart und dekadentem Luxus assoziiert wurde. So schrieb der spätere amerikanische Präsident John Adams 1780 aus Paris: »Es sind nicht die Schönen Künste, die unser Land braucht; es sind die nützlichen, praktischen Künste, an denen in einem Land Bedarf besteht, das noch einfach und ohne großen Luxus ist....Ich muss Politik und die Kunst des Kriegführens studieren, um meinen Söhnen die Möglichkeit zu geben, Mathematik und Philosophie, Geografie, Naturgeschichte, Schiffsbau, Schiffsnavigation, Handel und Landwirtschaft zu studieren, damit deren Kinder Malerei, Poesie, Musik, Architektur, Bildhauerei. Webkunst und Porzellan studieren können.« Das aber ist für den von Nützlichkeitskriterien geleiteten Adams keine Geschichte zivilisatorischer Verfeinerung, sondern unverkennbar eine wachsender Dekadenz.

Der Puritanismus, der am Anfang der Besiedlung New Englands steht und daher lange Zeit auch als Beginn der amerikanischen Kultur angesehen wurde, war ent-

gegen einem späteren Vorurteil nicht grundsätzlich kunstfeindlich, aber er war für die Entwicklung nicht religiöser kultureller Formen wie denen des Dramas, der Bildenden Künste und der weltlichen, nicht religiösen Musik in der Tat ein Hemmnis. Doch auch jenseits seines Einflussbereichs waren anfangs weder Geld, noch Muße, noch eine ausreichende soziale Trägerschicht für die Ausbildung eigener kultureller Traditionen gegeben. An deren Stelle trat lange Zeit der Kulturimport vor allem aus England. Die großen räumlichen Distanzen und rudimentären Transportwege standen der Entwicklung eines kulturellen Zentrums entgegen und begünstigten die Entstehung separater Regionalkulturen und einer Ästhetik des einfachen Mannes (vernacular), die oft in Kontrast zur europäischen Hochkultur entwickelt wurde. Das Fehlen einer kulturtragenden und geschmacksbildenden bürgerlichen Schicht führte ohnehin dazu, dass Formen der Hochkultur einen schweren Stand gegenüber populären Formen hatten und beide mit gleichem Geltungsanspruch nebeneinander existierten. Das kam auch der Eigenständigkeit ethnischer Subkulturen entgegen. All diese Aspekte standen der Entwicklung einer Nationalkultur nach europäischem Vorbild im Wege. Kultur hatte in der amerikanischen Gesellschaft von Anfang an andere Funktionen als in der europäischen Stände- und Klassengesellschaft.

Einen Zugang dazu eröffnet Alexis de Tocqueville, jener französische Aristokrat, der 1831 die USA bereiste, um sich selbst ein Bild von dem neuen politischen System der Demokratie zu machen, das den aristokratischen Ständestaat in Europa bedrohte. Dieses neue politische System erfasst und verändert für Tocqueville auch den Bereich der Kultur. Ausgerechnet der Aristokrat Tocqueville gibt sich daher im zweiten Band seiner noch heute lesenswerten Studie De la Démocratie en Amérique (1835) nicht damit zufrieden, die amerikanische Kultur einfach als provinziell oder epigonal abzutun. Er fragt vielmehr nach ihren strukturellen Voraussetzungen und findet sie in der Demokratie. Mit Demokratie ist dabei nicht ein wohlfahrtsstaatliches Ideal möglichst gleicher Lebensbedingungen gemeint, sondern ein politisches System, das durch Gewaltenteilung, die Bestimmung politischer Repräsentanten durch allgemeine, freie Wahlen und durch gesetzlich verbürgte Individualrechte gekennzeichnet ist - Strukturen also, die sich nicht automatisch dadurch auszeichnen, dass sie sich für alle Gesellschaftsmitglieder gerechter auswirken, sondern dass durch sie neue Möglichkeiten (aber auch Probleme) politischer Willensbildung, sozialer Anerkennung und individueller Selbstentfaltung geschaffen werden. Konstitutiv für die Entwicklung der amerikanischen Kultur war die Demokratie dabei in zweifacher Hinsicht: Zum einen war eine Demokratisierung auch der Kultur Teil des Selbstverständnisses der amerikanischen Gesellschaft, wobei es sowohl um die Bekräftigung demokratischer Ideale ging, als auch um eine Demokratisierung des als elitär empfundenen Systems Kunst. Tocqueville allerdings sieht die Auswirkungen der Demokratie in einem grundlegenderen Aspekt: Mit der Befreiung vom absolutistischen Ständestaat verbindet sich als wichtigstes Versprechen das der »Gleichheit« aller Gesellschaftsmitglieder. Niemand gilt im Prinzip mehr als andere; alle haben nunmehr gleichermaßen das Recht auf volle Anerkennung ihrer Person. Damit ist jedoch ein Preis verbunden, denn dem Ein-

700

zelnen werden zugleich traditionelle Quellen der Anerkennung entzogen. Das Individuum muss daher neue Quellen für die Entwicklung eines Selbstwertgefühls finden und sich selbst um die Anerkennung durch andere bemühen. Es gehört zu Tocquevilles bemerkenswerten Einsichten, dass die Demokratie somit nicht nur zur »Gleichheit« führt, sondern zugleich auch das Problem schafft, wie sich das Individuum von all den anderen Gleichen unterscheiden kann. Die Demokratie produziert daher einen erhöhten Bedarf an individueller Selbstdefinition, intensiviert die Suche des Individuums nach einer Anerkennung durch andere und verstärkt dadurch gesellschaftliche Individualisierungsprozesse.

Dass Demokratisierungstendenzen die amerikanische Kultur in besonderem Maße prägen, gilt schon für die Kolonialzeit, die durch wiederkehrende Schübe der Befreiung von religiöser und politischer Autorität gekennzeichnet ist. Dabei deuten sich bereits Entwicklungsmerkmale an, die sich fortlaufend verstärken sollten:

1. Pluralisierung und kulturelle Enthierarchisierung: Eine Gesellschaft die durch eine Intensivierung der Suche nach Anerkennung geprägt ist, muss auch im kulturellen Bereich zu einer Vielfalt konkurrierender Weltentwürfe führen, die im amerikanischen Kontext oft in gleichberechtigter Pluralität nebeneinander stehen, weil es letztlich keine institutionalisierte kulturelle Autorität gab, die Wertfragen mit praktischer Verbindlichkeit regeln konnte. Das erklärt unter anderem, warum dem Kriterium der Popularität in der amerikanischen Kultur eine weitaus wichtigere Rolle zukommt als in der stärker von kulturellen Eliten kontrollierten europäischen Kultur und warum die populäre Kultur daher in den USA besonders günstige Entwicklungsbedingungen vorfand.

2. Kulturelle Vermischungsprozesse: Angesichts der Multiethnizität und Multikulturalität der amerikanischen Gesellschaft, wie auch ihres hohen Mobilitätsgrades, kam es immer wieder zum Kontakt und zur Mischung zwischen verschiedenen nationalen und ethnischen Kulturen, durch die das Spektrum kultureller Ausdrucksmöglichkeiten ständig erweitert wurde. Aufgrund unablässiger Einwandererwellen und des breiten Feldes von Einwanderergruppen wurden dieser Kulturimport und seine interkulturelle Transformation fortlaufend erneuert. Das Ergebnis sind kulturelle Mischformen von oft großer Originalität, wie beispielsweise in der Symbiose von afrikanischer und europäischer Musik, mit der die populäre Musik in den USA eine völlig neue Dimension erhielt.

3. Individualisierung: In einer pluralen Gesellschaft wird Kultur verstärkt zu einem Raum des immer neuen Selbstentwurß und der imaginären Selbstermächtigung. Dieser Individualismus, der nach Tocqueville dadurch gekennzeichnet ist, dass sich die Gefühle und Überzeugungen des Einzelnen zunehmend auf sich selbst richten, begründet eine Kultur der unablässigen Arbeit an sich selbst, in der die Aufmerksamkeit des Individuums vor allem auf die eigenen Möglichkeiten zur Selbsterneuerung ausgerichtet ist. Es ist dies eine Kultur, in der das Individuum, vom jugendlichen Rebellen bis hin zum idealisierten »Outlaw« häufig im Mittelpunkt steht, und in der der »Konventionsbruch«, von der irreverenten Attacke auf die hohe Kunst bis hin zur Aufkündigung von bürgerlichen Geschmacksnormen und Verhaltensformen, nicht mehr Privileg der

Avantgarde, sondern »demokratisiert« worden ist. Wie bereits Tocqueville erkannte, ist diese Tendenz durchaus mit einem oft starken Konformitätsdruck vereinbar, weil individueller Selbstwert letztlich immer nur über die Anerkennung durch andere gewonnen werden kann und sich diese anderen in einer mobilen, dezentrierten Gesellschaft vor allem in Form einer oft »tyrannischen« öffentlichen Meinung manifestieren.

Mythen- und Konsensbildung: Weil politische und soziale Autorität in einer Demokratie – und für die amerikanische Demokratie gilt das in besonderem Maße – aufgrund des ständigen politischen Wandels und der hohen sozialen Mobilität der Gesellschaft instabil sind, gewinnt die Kultur als ein Reservoir von Sinngebungsmustern eine zentrale Orientierungsfunktion. Das erklärt die Langlebigkeit und Wirkungsmacht bestimmter Gründungsmythen der amerikanischen Gesellschaft, denen eine wichtige konsensbildende Funktion zukommt. Es gibt in der Tat zahlreiche Beobachter der amerikanischen Gesellschaft, die in der Bindekraft ihrer kulturellen Mythen den Grund für den erstaunlichen Zusammenhalt dieser außerordentlich heterogenen Gesellschaft sehen.

Phänomene, die europäische Beobachter lange Zeit an der amerikanischen Kultur irritierten – die starke Rolle der Populärkultur, eine oft als Verballhornung empfundene »Amerikanisierung« europäischer Kultur, die jugendlich-unbekümmerte Informalität des amerikanischen Lebens und die entlarvungsresistente Unverwüstlichkeit des »American Dream« – finden aus der Perspektive Tocquevilles eine Erklärung: Es handelt sich nicht um Manifestationen eines Kulturverlusts, sondern um kulturelle Formen, die für eine Demokratie von unmittelbarer Funktionalität sind. Damit ist allerdings nur eine Seite des Einflusses der Demokratie auf die amerikanische Kultur erfasst. Eine weitere Konsequenz besteht in einer Kommerzialisierung der Kultur, weil Demokratie die religiöse und politische Patronage kulturellen Schaffens eliminiert und diese damit verstärkt dem Markt aussetzt. Diese Tendenz war in den USA angesichts eines tief verwurzelten Misstrauens gegenüber dem Staat von Anfang an stärker ausgeprägt als in anderen Ländern.

Zu den besonderen Entwicklungsbedingungen der Kultur in der amerikanischen Demokratie gehört daher auch die Tatsache, dass es bis in die 1930er-Jahre keinerlei staatliche Subventionen für kulturelle Institutionen gab und auch heute noch staatliche Zuschüsse für Kultur vergleichsweise gering sind. Das Resultat ist eine viel früher einsetzende und weiterreichende Kommerzialisierung der Kultur als in Europa. Dass die amerikanische Kultur in der Entwicklung des Dramas lange Zeit als »verspätet« galt, und es nie gelungen ist, eine wirklich überzeugende klassische Musiktradition auszubilden, muss in diesem Zusammenhang gesehen werden. Im Bereich der »öffentlichen« Medien Radio und Fernsehen sind die wenigen unterfinanzierten, ständig um Spenden bettelnden öffentlichen Sender von den übermächtigen Privatsendern völlig an die Wand gedrückt. Da diese Privatsender miteinander um die Zuschauergunst konkurrieren, müssen sie sich von ihren Konkurrenten abheben. Kommerzialisierung führt daher – auch das ist bereits eine Einsicht Tocquevilles – zum Anwachsen sensationalistischer Elemente, die schließlich sogar das »Nachrichtengeschäft« prägen können.

In all diesen Entwicklungstendenzen vermag die amerikanische Kulturgeschichte zu verdeutlichen, dass eine durch das politische System der Demokratie geprägte Kultur nicht einfach einen Durchbruch zu immer demokratischeren Verhältnissen darstellt, sondern diesen Verhältnissen mit der Kommerzialisierung und einer fortlaufenden Eskalation starker, sensationalistischer Effekte auch eine Dimension hinzufügt, die ihre eigenen gesellschaftlichen Folgekosten hat. So gesehen vermag die amerikanische Kultur sowohl die Möglichkeiten zu verdeutlichen, die durch eine Demokratisierung der Kultur eröffnet werden, als auch den Preis, der sich damit verbinden kann. Sie bietet das faszinierende Schauspiel der ersten westlichen Kultur, die von Anfang an unter demokratischen Konstitutionsbedingungen entstanden ist und darin, wie die amerikanische Gesellschaft selbst, als Modell und Experimentierfeld der Moderne angesehen werden kann.

»The American Dream«: Gründungsmythen der amerikanischen Kultur

Bevor Amerika von den Europäern entdeckt wurde, war es schon von ihnen erfunden worden. Vorstellungen von einer besseren neuen Welt im Westen waren fester Bestandteil der Vorstellungswelt der frühen Neuzeit und lieferten den europäischen Entdeckern und Eroberern Antrieb und Rechtfertigung für ihre Unternehmungen. Die Entdeckung des neuen Kontinents schien die Überzeugung zu bestätigen, dass der Fortschritt menschlicher Zivilisation dem Gang der Sonne von Osten nach Westen folge und somit mit der Besiedlung Amerikas ein neues Kapitel menschlicher Zivilisationsgeschichte aufgeschlagen werde. Als die Europäer auf den amerikanischen Kontinent stießen, meinten sie ihn daher bereits zu kennen. Sie behandelten und formten ihn nach dem Bilde, das sie mitbrachten: Die Pueblo-Siedlungen im Südwesten wurden für die Spanier zu den sieben goldenen Städten von Cibola, die indianischen Ureinwohner zu heidnischen »Wilden«, die der Missionierung bedurften, die tiefen undurchdringlichen Wälder für die Puritaner zur moralischen »Wildnis«, das weite, scheinbar unberührte Land andererseits zum »Garten Eden«. Die eigenen Vorstellungen wurden dem neuen Kontinent oft gewaltsam aufgezwungen, um Eroberung, Besiedlung und Vertreibung rechtfertigen zu können. Sie halfen, der Neuen Welt Sinn abzugewinnen, lieferten Schutz vor der eigenen Angst in der Begegnung mit dem Fremden und dienten zur Legitimation der Kolonisierung. Einige dieser Vorstellungen waren so weit verbreitet und von so großer Anziehungskraft, dass sie zu nationalen Mythen wurden, die das Selbstbild der amerikanischen Gesellschaft, wenn auch in fortlaufender Anpassung an veränderte gesellschaftliche Bedingungen, noch heute beeinflussen. Für das Verständnis der amerikanischen Kultur kommt ihnen daher eine zentrale Rolle zu.

Als Formen kollektiver Selbstinterpretation stellen Mythen keine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der gesellschaftlichen Realität dar, sondern überhöhen deren Möglichkeiten. Die so genannten amerikanischen Gründungsmythen haben sich

gegenüber allen Versuchen der Kritik und Entmystifizierung als außerordentlich resistent erwiesen, weil sie Hoffnungen und Wünsche artikulieren, die selbst noch in der kritischen Entlarvung eine utopische Kraft bewahren. Diese kollektiven Wunschvorstellungen finden Ausdruck in Erzählungen und Bildern, durch die der Kultur ein Fundus von Geschichten, Themen und Motiven bereitgestellt wird, auf den in immer neuen Varianten zurückgegriffen werden kann. Mythen sind so gesehen Geschichten, die immer wieder erzählt werden. Sie werden immer wieder erzählt, weil der Mythos einen Versuch darstellt, Erfahrungen und Wertvorstellungen einer Gemeinschaft zu veranschaulichen und auf diese Weise zu ihrer Identitätsbildung beizutragen. Dementsprechend stellen die amerikanischen Gründungsmythen allesamt Entwürfe amerikanischer Selbstdefinition dar. Das gilt für die puritanische Analogie zwischen der Überquerung des Atlantiks und dem Auszug des Volkes Israel aus der babylonischen oder ägyptischen Gefangenschaft, durch die die Besiedlung des neuen Kontinents zum Teil eines göttlichen Heilsplans wird und die Siedler zum »auserwählten Volk« (chosen people). Es gilt für den agrarisch-pastoralen Mythos von einem neuen Garten Eden fernab von europäischer Dekadenz und moralischer Korruption, mit dem die Aussicht auf eine Befreiung aus feudaler Abhängigkeit und die unabhängige Existenz selbstbestimmter Individuen verbunden ist. Es gilt für den amerikanischen Erfolgsmythos (success myth), d. h. das Versprechen eines von Klassenschranken unbehinderten sozialen Aufstiegs, für die zentrale Bedeutung der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation (frontier), aus der sich die Chance einer »Wiedergeburt« ergibt wie auch die Aussicht auf eine autoritätsfreie Ordnung ohne zivilisatorischen Zwang; und es gilt schließlich auch für die Vorstellung eines »Schmelztiegels« (melting pot) verschiedener Völker, der den in ihrem Heimatland Verfolgten eine Zuflucht bietet und die Möglichkeit einer neuen Form des multiethnischen Zusammenlebens eröffnet. Insgesamt addieren sich diese Vorstellungen zu dem, was in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts schließlich als **amerikanischer Traum* (American Dream) bezeichnet wurde, dem Versprechen individueller Selbstentfaltung unabhängig von Geburt, Stand und ethnischer Zugehörigkeit.

a. Exzeptionalismus

Der amerikanische Glaube, die eigene Gesellschaft stelle einen historischen Neuanfang dar, durch den Amerika zum weltgeschichtlichen Vorbild anderer Staaten
werden könne, kann als rhetorisches Erbe des Puritanismus angesehen werden. Als
John Winthrop 1630 an Bord des Schiffes Arbella kurz vor der Ankunft in der
Neuen Welt eine Predigt hält, versucht er die Siedler auf die Vorstellung einer auf
Gott gegründeten sozialen Ordnung einzuschwören und entlehnt aus der Bibel das
Bild einer »city upon a hill«, um damit das gemeinsame Unternehmen in Analogie
zur Errichtung eines »neuen Jerusalem« zu setzen, auf dem die Augen der ganzen
Welt ruhen. (»Leading an exodus of saints to found a city upon a hill, for the eyes of
all the world to behold.«) Im puritanischen Selbstverständnis wird mit der Besied-

lung der Neuen Welt die biblische Heilsgeschichte wiederholt und erfüllt. Die Überlegung, dass Gott den amerikanischen Kontinent bis zur Ankunft der Reformation vor den Augen Europas verborgen gehalten habe, schien die Existenz eines göttlichen Plans zu bestätigen. Und während das puritanische Sendungsbewusstsein angesichts der praktischen Herausforderungen des Lebens in der neuen Welt einer Reihe von Prüfungen und Belastungen unterworfen wurde, denen es sich bald nicht mehr gewachsen zeigte, blieb die Idee eines historischen Neuanfangs, auf dem »die Augen der Welt ruhen«, in säkularisierter Form im amerikanischen Denken bewahrt und wurde insbesondere im politischen Kampf um die eigene politische Unabhängigkeit wiederbelebt. Damit wurde eine zentrale Legitimationsstrategie amerikanischer politischer Rhetorik etabliert. Das Bild der »city upon a hill« wird noch heute von US-Präsidenten gebraucht, wenn es darum geht, die historische Einzigartigkeit des amerikanischen Experiments zu betonen und der amerikanischen Gesellschaft eine weltgeschichtliche Vorbildfunktion zuzuschreiben.

Zum Vermächtnis des puritanischen Sendungsbewusstseins gehört eine Sicht Europas als einem Ort religiöser Verfolgung und moralischer Korruption. Vielen amerikanischen Puritanern galt die Alte Welt als eine Welt, in der moralische Erneuerung nicht mehr möglich schien (und die Reformation daher zu scheitern drohte). Die amerikanische Aufklärung definiert republikanische Tugend im Kontrast zur Dekadenz Europas, für dessen Prinzipienlosigkeit der aristokratische Verführer oder auch der eitle Höfling stehen. Für den Realisten Mark Twain ist Europa ein Kontinent absolutistischer Rückständigkeit, der den einfachen Mann (common man) in schändlicher Abhängigkeit gefangen hält. In den so genannten internationalen Romanen eines Nathaniel Hawthorne, Henry James und anderen, in denen die Begegnung zwischen Repräsentanten der Alten und der Neuen Welt im Mittelpunkt steht, ist Europa wiederum der Ort einer Verderbtheit, die sich der unschuldige Amerikaner anfangs nicht einmal vorzustellen vermag und deren Opfer er oder sie zu werden droht. Immer wieder findet sich in diesen amerikanischen Auseinandersetzungen mit der Alten Welt die Angst vor der Ansteckung im moralischen Sumpf Europas, zunehmend aber auch die Faszination an einer Form der kultivierten Urbanität, die schließlich zur umgekehrten Pilgerfahrt der »verlorenen Generation« (lost generation) nach Europa führt. Doch selbst für das Werk solcher Schriftsteller wie Hemingway oder Fitzgerald gilt, dass die europäische Erfahrung immer mit der Gefahr der Selbstzerstörung verbunden ist, vor der der Amerikaner am Ende zurückweicht.

b. Erfolgsmythos

In seiner Schrift »Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus« hat der deutsche Soziologe Max Weber argumentiert, dass aus der allmählichen Verweltlichung des kalvinistischen und insbesondere des puritanischen Glaubens eine Verhaltensethik entstand, in der das Streben nach materiellem und sozialem Erfolg zur moralischen Verpflichtung werden konnte. Damit wurden nicht nur Grund-

lagen für ein kapitalistisches Wirtschaftssystem gelegt, sondern auch für einen spezifisch amerikanischen Erfolgsmythos. Webers Gewährsmann ist der aus einer puritanischen Familie stammende Benjamin Franklin, dessen Autobiografie beispielhaft ist für die Verweltlichung des Puritanismus hin zu einem System moralischer Selbstregulierung. Die in den Jahren zwischen 1771 und 1790 als Lebensbilanz entstandene Autobiografie erzählt im Aufstieg des aus bescheidenen Verhältnissen stammenden self-made man zum international geachteten Diplomaten und Erfinder eine exemplarische amerikanische Erfolgsgeschichte. Diese Erfolgsgeschichte ist beispielhaft, weil sie als Resultat eines tugendhaften Lebens präsentiert wird und somit als moralisch »verdient« erscheint. Tugend und Erfolg sind bei Franklin noch untrennbar miteinander verbunden: Er hat Erfolg, weil er ein tugendhaftes Leben führt, wofür sein Erfolg wiederum der beste Beweis ist. Dementsprechend ist Franklins »Erfolgsrezept« das der Charakterbildung. Deren Basis ist die Selbstkontrolle durch eine regelmäßige und regelgeleitete Lebensführung (»early to bed and early to rise«), die gelegentlich in wöchentlichen »Tugendtabellen« bereits zwanghafte Züge annimmt.

Schon in diesem ersten »Erfolgshandbuch« der amerikanischen Kultur scheint jedoch auch die Möglichkeit auf, dass es da, wo moralische Selbstdisziplin nicht völlig gelingen will, ausreichen könnte, zumindest den Eindruck von Tugendhaftigkeit zu erwecken. Sobald Tugend nicht mehr eine primär religiöse, sondern soziale Funktion hat, gewinnt sie auch eine potenziell strategische Dimension. Man ist nicht tugendhaft, weil davon das eigene Seelenheil abhängt, sondern auch oder vor allem die soziale Anerkennung. Hier deutet sich bereits eine Verschiebung von der Charakterbildung zur gekonnten Selbstdarstellung an, die in einer direkten Linie von Franklin zu zahllosen Selbsthilfebüchern des 19. und 20. Jahrhunderts führt. Mit dieser Entwicklung wird die für Franklin noch selbstverständliche Kausalität von Tugendhaftigkeit und Erfolg zunehmend in Frage gestellt. Zwar ist sie in den Jugendbüchern Horatio Algers, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Bestsellern wurden, noch einmal erfolgreich bekräftigt, so dass heute in der amerikanischen Kultur Geschichten des Außtiegs »vom Tellerwäscher zum Millionär« (from rags to riches) auch als Horatio Alger-Mythos bezeichnet werden. Doch zur gleichen Zeit stehen materieller Erfolg und Moral im politischen und realistischen Roman bereits in unüberbrückbarem Gegensatz zueinander, so dass sich der self-made man nunmehr zwischen Erfolg und der Bewahrung der eigenen moralischen Integrität entscheiden muss.

Zu diesen zunehmend skeptischen bis zynischen Darstellungen des amerikanischen Erfolgsmythos tritt im 20. Jahrhundert in Romanen wie F. Scott Fitzgeralds The Great Gatsby (1925) oder Dramen wie Arthur Millers Death of a Salesman (1949) der Vorwurf eines Identitäts- und Persönlichkeitsverlusts, der durch eine obsessive Fixierung auf die Erfolgsphantasie entsteht. Das Streben nach materiellem Erfolg als einzigem Kriterium von Wert nimmt dem Individuum seine Menschlichkeit und führt zur fremdbestimmten »Außenlenkung«. Die Utopie individueller Selbstverwirklichung hat sich dementsprechend vom Franklinschen Grundmuster entfernt (obwohl auch dieses in Biografien von erfolgreichen Geschäftsleuten und

Sportlern nach wie vor zu finden ist) und in den Bereich des therapeutisch angelegten Selbsthilfebuches verschoben, in dessen Entwicklung die USA eine Pionierrolle gespielt haben. Bereits die Titel zweier Klassiker des Genres, Dale Carnegies How To Win Friends and Influence People (1937) und Norman Vincent Peales The Power of Positive Thinking (1952) deuten an, dass dabei nicht mehr die moralische Selbstdisziplinierung, sondern die Entwicklung einer möglichst einnehmenden Persönlichkeit den Weg zum Erfolg zu weisen verspricht. Dennoch lässt sich auch von hier noch eine Verbindungslinie zu Franklin ziehen, die die ungebrochene Faszination des Erfolgsmythos erklärt: Sie besteht in dem Glauben an die realitätsbildende Kraft eines imaginären Selbstentwurfs, der ganz im Sinne einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung jenen Zustand Realität werden lässt, den er zunächst als Vorstellung antizipiert.

c. »Frontier«

Zur amerikanischen Erfahrung gehörte von Anfang an die Konfrontation mit einem Bereich jenseits gesellschaftlicher Kontrolle, der als Bedrohung, aber auch als Raum möglicher Befreiung von zivilisatorischen Zwängen angesehen wurde. Die Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis, die frontier, wird dabei zum symbolischen Ort eines Übertritts aus der Welt zivilisatorischer Ordnung in eine Welt moralischer Wildnis und Gesetzlosigkeit, in der das Individuum auf sich allein gestellt ist. Darin ist die frontier Ort einer Bewährung, die, wo sie erfolgreich ist, eine Wiedergeburt mit neuer Identität verspricht. Die Begegnung mit dem Fremden, Unzivilisierten nimmt dem europäischen Neuankömmling seine alte Identität und wird zum Ausgangspunkt seiner Wiedergeburt als Amerikaner. In seinem Vortrag »The Significance of the Frontier in American History« (1893) hat der Historiker Frederick Jackson Turner diesen Identitätswandel phantasievoll beschrieben: »Die Wildnis erweist sich dem Siedler als überlegen. Wenn er ihr zuerst begegnet, ist er in allen Belangen, von der Kleidung über die Arbeitsweise, Werkzeuge, Transportmittel und Denkweisen, noch europäisch. Die Wildnis holt ihn aus dem Eisenbahnzug und befördert ihn in ein Kanu. Sie reißt ihm die zivilisierte Kleidung vom Leibe und ersetzt sie durch das Hemd und die Mokassins des Jägers. Sie versetzt ihn in Behausungen der Cherokee und Iroquois-Indianer und umgibt sie mit indianischer Umzäunung. Bevor er sich versieht, baut er Mais an and pflügt mit einem spitzen Stock, stößt den indianischen Kriegsruf aus und übernimmt den Brauch des Skalpierens . . . Nach und nach beginnt er die Wildnis zu beherrschen, aber das Resultat ist nicht mehr das alte Europa . . . Vielmehr entsteht etwas neues. spezifisch amerikanisches.«

Für Turner ist die frontier der exemplarische Ort der Amerikanisierung. Sie ist darin auch der Ort einer Erfahrung, aus der sich die amerikanische Gesellschaft immer wieder zu erneuern vermag. Turners Romantisierung einer in der Realität oft kläglichen und würdelosen Pionierexistenz als »Wiedergeburt« spiegelt zeittypische Ängste vor nationaler Verweichlichung und Degeneration, fand jedoch weit

über den Entstehungskontext hinaus Resonanz in der amerikanischen Kultur, weil mit ihr das Versprechen der Möglichkeit eines ständigen Neuanfangs verbunden ist. Mit seinem Vortrag wollte Turner eigentlich darauf aufmerksam machen, dass der amerikanische Kontinent nunmehr ganz besiedelt sei und somit eine entscheidende Quelle amerikanischer Identitätsbildung wegzufallen drohe. Doch der Mythos der frontier hat den Wegfall der realen frontier überlebt. Wie die Rhetorik des amerikanischen Sendungsbewusstseins ist er zum festen Bestandteil amerikanischer Kultur geworden und steht als Appell an den Pioniergeist der Amerikaner auch heute noch dort zur Verfügung, wo es um die Bewältigung einer neuen nationalen Aufgabe geht. Man denke beispielsweise an Kennedys Charakterisierung des Weltalls als neuer frontier Amerikas.

Als mindestens ebenso einfluss- und folgenreich hat sich ein anderes Vermächtnis des Pioniermythos erwiesen, das Turner nicht zum Thema macht. Denn die Auseinandersetzung mit der Wildnis kann nicht allein nach dem Muster demokratischer Kooperation erfolgen. Turner selbst verweist auf die Transformation des europäischen Siedlers zum »Indianer«, d. h. (in seinem Denken) zu einem »Wilden«. Die Auseinandersetzung mit den Herausforderungen der Wildnis fordert somit nicht nur die Bereitschaft, die »Fesseln« der europäischen Zivilisation zu sprengen. Sie verlangt auch die Bereitschaft zur gewaltsamen Selbstbehauptung. Selbsterneuerung und Selbstbehauptung erfordern einen Selbstschutz, der keiner weiteren Rechtfertigung bedarf. Auch dieser kann durch den Aufbau eines Gefühls von Stärke und Überlegenheit zur Quelle individueller Regeneration werden. Aus der puritanischen Idee moralischer Wiedergeburt wird hier die einer Regeneration durch Gewalt – ein aus der Grenzerfahrung geborener Mythos, der in der amerikanischen Gesellschaft nicht nur im Genre des Western seine Wirkungsmächtigkeit bewahrt hat, sondern auch in der Rechtfertigung individuellen Waffenbesitzes.

d. Amerika als pastoraler »Garten Eden«

Paradiesvorstellungen gehörten am Anfang zur Idee Amerikas. Angesichts der weiten, scheinbar unberührten Natur (fälschlicherweise virgin land genannt) wurde die Neue Welt nicht selten als irdisches Paradies beschrieben, das den Neuankömmling von der Mühsal des Lebens in der Alten Welt befreie. Dieser pastorale Traum durchläuft im Wesentlichen drei Stationen. Die erste ist die Vision eines von der Gesellschaft noch unverdorbenen Ortes, der es dem Neuankömmling ermöglicht, sich vom moralischen Ballast der Alten Welt zu befreien. Der Wiedereintritt in das verloren geglaubte Paradies führt zur Wiedergeburt des Europäers als »amerikanischem Adam« (American Adam). Das sind im Wesentlichen Visionen vor der Besiedlung des amerikanischen Kontinents oder aus ihren unmittelbaren Anfängen, wobei christliche Paradiesvorstellungen und der pastorale Traum von einer Harmonie zwischen Natur und Kultur bereits ineinander übergehen. (Handelsgesellschaften, die Siedler rekrutieren wollten, machten sich diese Vorstellungen oft geschickt zunutze.) Im Folgenden tritt dazu der Glaube an die tugendhafte, regenerative Wir-

kung des Landlebens. So wendet sich der französische Aristokrat und Einwanderer Hector St. Jean de Crèvecoeur in seinem Buch Letters from an American Farmer (1782) den günstigen Bedingungen zu, die der amerikanische Kontinent für die Herausbildung eines neuen Menschentyps zu bieten scheint. Mit seinem anscheinend grenzenlosen Angebot an Land verschafft Amerika dem common man, dem einfachen Mann, der in Europa nach wie vor in ökonomischer und sozialer Abhängigkeit befangen ist, zum ersten Mal die Möglichkeit einer selbstbestimmten Existenz. Grundlage dafür ist eine ländliche Lebensform weitab von den urbanen Zentren der Korruption, in der sich die Vernunft aus den Anforderungen des einfachen Lebens und der Nähe zur Natur immer wieder zu regenerieren vermag. Darin besteht für Crèvecoeur oder auch für den Autor der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, Thomas Jefferson, das Versprechen der ländlichen Lebensform, die für ihn zum Garanten einer Gesellschaft freier, selbstbestimmt lebender Bürger wird.

Es ist dies eine Selbstinterpretation, die im Folgenden das Selbstbild der Vereinigten Staaten von Amerika wesentlich beeinflusste. Im 19. Jahrhundert erhält sie neue Nahrung durch einen Naturkult, in dem nunmehr die grandiosen Landschaften des amerikanischen Kontinents zum Beleg amerikanischer Exzeptionalität werden (nature's nation). Der Anblick der einzigartigen, in Europa nicht zu findenden Naturphänomene scheint die Vorstellung einer bevorzugten Schöpfung Gottes zu bestätigen. Wiederum verbindet sich damit das Versprechen individueller wie nationaler Wiedergeburt. In beiden Fällen, im pastoralen Denken der Revolutionszeit wie auch im Naturkult der amerikanischen Romantik, bildet die Natur, ob in der Gestalt eines zu kultivierenden Gartens oder als überwältigende Naturerfahrung, eine Quelle moralischer Transformation und spiritueller Erneuerung. Der Landbesitz macht den Amerikaner zum selbstständigen Bürger, die Begegnung mit der grandiosen Natur erhebt ihn im Blick auf die Einzigartigkeit der Schöpfung über sich selbst. Dem steht andererseits die Stadt als Ort der Entfremdung entgegen. Die pastorale Vision Amerikas führte zu einem Misstrauen gegenüber der Stadt als einem Bereich moralischer Gefährdung und des drohenden Selbstverlusts, das die amerikanische Kultur bis ins 19. Jahrhundert hinein prägen sollte.

e. Individualismus

Als Tocqueville seine Reise durch die Vereinigten Staaten von Amerika unternahm, um die politischen Strukturen des Landes zu studieren, aber auch die sozialen und kulturellen Konsequenzen, die sich aus diesen Strukturen ergaben, sah er die Lebensweise, die Crèvecoeur enthusiastisch als Quelle moralischer Regeneration beschrieb, unter einer anderen Perspektive. Für ihn illustrierte sie die Entstehung eines neuen Persönlichkeitstyps, den das politische System der Demokratie hervorbrachte. Tocqueville bezeichnete diesen neuen Charaktertyp als Individuum und seine Lebensweise als Individualismus. Er stellte beides in Kontrast zur traditionellen Lebensweise in Europa: »Der Individualismus ist demokratischen Ursprungs und seine Entwicklung droht mit der fortschreitenden Gleichheit zu wach-

sen. Bei aristokratischen Völkern verharren Familien oft jahrhundertelang am selben Ort. Dadurch sind alle Generationen sozusagen Zeitgenossen . . . In demokratischen Jahrhunderten hingegen, wo die Pflichten des Individuums gegenüber dem Menschengeschlecht deutlicher sind, wird die Hingabe an einen einzelnen Menschen seltener. Das Band menschlicher Gefühlsverbindungen dehnt sich und wird locker. Hier tauchen ständig neue Familien aus dem Nichts auf und andere verschwinden wieder. Die Zurückbleibenden aber verändern sich. Ständig reißt die Kette der Zeiten und die Spur der Generationen verwischt sich. Leicht vergisst man seine Vorfahren und hat keine Vorstellung von seinen Nachkommen. Nur die Nächsten beschäftigen einen . . . Die Aristokratie hatte aus allen Staatsbürgern eine große Kette geschmiedet, deren Glieder vom Bauern bis zum König reichten; die Demokratie zerreißt die Kette und isoliert jedes Glied. Je stärker die gesellschaftlichen Bedingungen sich einander angleichen, desto größer wird die Zahl der Individuen, die zwar nicht mehr reich und mächtig sind, um einen großen Einfluss auf das Schicksal ihrer Mitbürger ausüben zu können, die aber hinreichend Bildung und Güter erworben oder behalten haben, um sich selbst zu genügen. Sie sind niemandem etwas schuldig und erwarten sozusagen von niemandem etwas; sie gewöhnen sich daran, sich immer nur in ihrer Isolierung zu betrachten und stellen sich gern vor, dass ihr Schicksal nur von ihnen selbst abhinge. So sorgt die Demokratie nicht nur dafür, dass ein jeder seine Ahnen vergisst, sondern sie verbirgt ihm auch die Nachfolger und entfremdet ihm auch seine Zeitgenossen; ständig wirft sie ihn auf sich selbst zurück und droht, ihn gänzlich in die Einsamkeit seines Herzens einzusperren.«4

Tocqueville benutzt den Begriff des Individualismus, um den neuen Menschentyp vom bloßen Egoisten abzusetzen: »Individualismus ist ein neuer Ausdruck, den eine neue Anschauung schuf. Unsere Väter kannten nur Egoismus.« Tocquevilles Individuum ist kein Egoist (obwohl extremer Individualismus zum Egoismus führen kann) und Individualismus keine Charakterschwäche, sondern eine Lebensform. Für Tocqueville ist der neue Menschentyp ein gleichsam zwangsläufiges Produkt der Demokratie. Da Identität und Selbstwertgefühl in einer vom politischen Prinzip der Gleichheit beherrschten Gesellschaft nicht mehr aus der Zugehörigkeit zu einem sozialen Stand gewonnen werden können, fällt es in die Verantwortung jedes Einzelnen, sich selbst zu definieren und seinen eigenen Wert darzustellen.

Umfassende Gesellschaftsdarstellungen im Stile des europäischen Gesellschaftsromans sind in der amerikanischen Kultur daher eher selten. Stattdessen ist sie sowohl auf der Ebene der hohen Literatur als auch auf der der populären Kultur vom Streben nach individueller Selbstentfaltung geprägt. Immer wieder werden dabei die Schranken zum Thema, die das Individuum an der Selbstentfaltung hindern. Literarische Charaktere sind häufig auf der Flucht vor einer festen Einbindung in soziale Beziehungen, die als Fessel für den individuellen Selbstverwirklichungsdrang erscheinen. Man denke an so berühmte Beispiele der amerikanischen Literatur wie Coopers Lederstrumpfgeschichten, Herman Melvilles Moby Dick (1851), Mark Twains Adventures of Huckleberry Finn (1885) oder Jack Kerouacs On the Road (1957). In der populären Kultur entspricht dem eine Entwicklungslinie, die von

den Trapper- und Cowboygeschichten der Groschenhefte (dime novels) über den Western bis zur »hart gesottenen« (hard-boiled) Detektivliteratur eines Dashiell Hammett und Raymond Chandler führt. Aber auch die in den USA früh entwickelte Selbsthilfeliteratur, ob als Erfolgsratgeber oder, in neuerer Variante, als Gesundheits- und Fitnessanleitungen, kann als charakteristische Ausprägung einer Individualkultur angesehen werden.

f. »Melting Pot«

Für Crèvecoeur liegt die Quelle einer neuen amerikanischen Identität in der ländlichen Lebensform, aber auch in der Verschmelzung verschiedener Nationalitäten und ethnischer Gruppen: »Hier werden Individuen aus aller Herren Länder zu einer neuen Rasse verschmolzen.« Das Bild eines Schmelztiegels (melting pot), d. h. der Aussicht, aus einer Vielzahl von Nationalitäten und ethnischen Gruppen eine neue Gesellschaft zu formen, wurde allerdings erst wirklich durch das gleichnamige Theaterstück des englischen Juden Israel Zangwill popularisiert, das in den USA zum ersten Mal im Jahr 1908 aufgeführt wurde. Der Begriff erlebte eine kurze Konjunktur, wurde jedoch bald als unrealistisch kritisiert. Denn im Bild des Schmelztiegels ist impliziert, dass beide Seiten ihre alte Identität aufgeben, um gemeinsam eine neue zu bilden. Tatsächlich aber stießen um die Jahrhundertwende insbesondere die neuen Einwanderer aus Ost- und Südeuropa auf einen wachsenden Assimilationsdruck. Von den einflussreichen Vertretern einer angelsächsischen Rassenideologie wurden sie von vornherein als unerwünscht angesehen. In der so genannten Amerikanisierungsbewegung, die ihren Höhepunkt während des Ersten Weltkrieges und in der Zeit danach erreichte, wurde erwartet, dass der Einwanderer sich an die dominante amerikanische Kultur anpasste und die amerikanische Lebensform übernahm. Dem wurde andererseits bereits 1915 von Horace Kallen die Idee des kulturellen Pluralismus entgegengesetzt, in dem die verschiedenen ethnischen Gruppen ihre kulturelle Identität bewahren können, so dass Amerika zu einer Föderation verschiedener Nationalitäten werden würde.

Für alle diese Positionen war das Bekenntnis zur Idee eines Einwanderungslandes der Ausgangspunkt. Das Bild des Schmelztiegels wurde für viele zur griffigen Kurzformel für diesen Konsens (von dem allerdings Schwarze, Indianer und asiatische Einwanderer in jener Zeit von vornherein ausgeschlossen waren). Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Ausdeutungen dieses Grundkonsens können vor allem an der Frage festgemacht werden, ob und inwieweit eine Anpassung an die dominante amerikanische Kultur als notwendig erachtet wurde. Da für die angelsächsische Rassenideologie darüber die Rassenzugehörigkeit entschied, waren bestimmte Einwanderergruppen von vornherein disqualifiziert. Für die Amerikanisierungsbewegung war, wenn auch mit unterschiedlich starker Insistenz, Integration durch Anpassung die Voraussetzung. Im Bild des melting pot wird das Aufeinandertreffen zwischen verschiedenen Kulturen und ethnischen Gruppen dagegen als Prozess wechselseitiger Bereicherung gedacht, der zur Entstehung einer neuen

nationalen Identität führen kann. Zu diesem Zweck müssen allerdings alle Seiten, auch die amerikanische, zur Aufgabe ihrer alten Identität bereit sein. Dass das eine Beschönigung amerikanischer Realität war, bildete die Basis für die Kritik an diesem Konzept. Dagegen stellte für den kulturellen Pluralismus die Möglichkeit einer Bewahrung der eigenen ethnischen Identität das eigentliche Versprechen Amerikas dar. Allerdings wird damit auch die Prämisse einer kulturell determinierten Identität bewahrt, der man nicht entrinnen kann. In der Multikulturalismusdebatte der Gegenwart wurde an dieser Position anfangs festgehalten, inzwischen wird jedoch vor allem der Aspekt einer wechselseitigen kulturellen Bereicherung betont. Dazu wird nun das Bild des Schmelztiegels durch Bilder wie die des Mosaiks, der Salatschüssel, des Kaleidoskops oder des Regenbogens ersetzt, in denen sich aus der Verbindung einer Reihe von Einzelelementen etwas Neues ergibt, ohne dessen einzelne Bestandteile unkenntlich zu machen. Die Idee kreativer Ergänzungs- und Vermischungsprozesse ersetzt hier die der Verschmelzung.

Mit diesem Perspektivwechsel ist es möglich geworden, die Aufmerksamkeit auf die lange vernachlässigte, aber bei näherer Betrachtung erstaunlich weit gefächerte multikulturelle (und vielsprachige) Dimension der amerikanischen Kultur zu lenken und dabei insbesondere auch den bemerkenswerten Beitrag herauszuarbeiten, den die afroamerikanische Kultur zur Herausbildung einer eigenen, unverwechselbaren amerikanischen Kultur geliefert hat. Als Folge der Multikulturalismusdebatte der Gegenwart ist endgültig deutlich geworden, dass den Kategorien Ethnizität und Rasse für das Verständnis der amerikanischen Kultur eine zentrale Rolle zukommt. Es ließe sich sogar sagen, dass sie die letzten intakten Mythen der amerikanischen Kultur darstellen. Wo das Atttribut »amerikanisch« mittlerweile als Kennwort einer exzeptionalistischen Ideologie suspekt geworden ist, bietet die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe - oder auch nur die Identifikation mit ihr - das Versprechen einer noch intakten Gemeinschaftlichkeit. Ethnizität und Rassenzugehörigkeit, die aus einer langen Geschichte der Diskriminierung moralische Autorität gewinnen, können auf diese Weise zu einer der letzten Hoffnungen gesellschaftlicher Erneuerung werden.

3. Die Kultur der Kolonialzeit

Die Besiedlung Nordamerikas folgte keinem Masterplan, sondern wurde von ganz verschiedenen Gruppen auf der Suche nach Landbesitz, religiöser Freiheit oder auch der Aussicht auf eine zweite Chance in der Neuen Welt vorangetrieben. Bereits in Zeiten noch kolonialer Abhängigkeit war dabei das Unabhängigkeitsstreben groß. In diesem Kontext verliert Kultur tendenziell ihre aristokratische Funktion der Repräsentanz sozialer und politischer Autorität. Weil sich ihre Funktion ändert, müssen aber neue Formen erst noch gefunden werden. Das wiederum kann nur gelingen, wo eine entsprechende soziale Trägerschaft vorhanden ist. Wo dies noch nicht der Fall ist, bleiben alte Formen dominant, nunmehr allerdings in eklek-

tizistischem Gebrauch. Das ist im Wesentlichen die kulturelle Situation der Kolonien in den mittelatlantischen Staaten und im Süden. Die kulturtragende Schicht der gentry, der landbesitzenden und gebildeten Stände, bezieht ihre Maßstäbe noch aus der Orientierung am kulturellen Leben des Mutterlandes England. Literatur wird importiert, die darstellenden Künste werden imitiert. Theaterstücke werden von umherziehenden Schauspielgruppen meist britischer Herkunft präsentiert, Porträtmalerei wird nach englischem Vorbild von Gelegenheitsmalern hergestellt, beides auf bescheidenem Niveau. Von einer nennenswerten eigenen Kultur kann noch keine Rede sein. Im Vordergrund steht für die gentry die Nobilitierung des eigenen Standes und das kann am besten mittels jener kulturellen Formen geschehen, die im Mutterland Anerkennung verbürgen.

Anders ist die Entwicklung in jenen Gebieten New Englands, in denen die so genannten Puritaner dominieren. Dabei muss der Begriff zunächst von späterer kulturkritischer Polemik befreit werden, durch die der Puritanismus zum Inbegriff eines engstirnigen Moralismus wurde und schließlich schlicht und einfach mit kleinstädtischem Spießertum gleichgesetzt wurde. So definierte beispielsweise der einflussreichste (und spottfreudigste) Kulturkritiker der 1920er-Jahre, H. L. Mencken, den Puritanismus als »quälende Furcht, dass irgendjemand irgendwo glücklich sein könnte«. Für Mencken und andere selbst ernannte Sprecher eines modernen Amerika wurden die Puritaner zu den Schuldigen für alles, was in der amerikanischen Gesellschaft als engstirnig, spießig oder prüde galt. Der religiöse und moralische Erneuerungsanspruch des historischen Puritanismus des 16. und 17. Jahrhunderts und die Spießigkeit amerikanischer Kleinstädte des Mittelwestens werden dabei völlig unzulässig vermischt. Diese polemische Verkürzung wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg von einer neu entstehenden Puritanismusforschung revidiert. Für deren Begründer, Perry Miller, waren die Puritaner die ersten Amerikaner, die sich den Herausforderungen der amerikanischen Existenz nicht durch die Imitation europäischer Formen, sondern auf eigenständige Weise, mit einem gedanklichen System von großer Intellektualität, stellten. Für Kritiker wie Mencken stehen die Puritaner für eine moralische Intoleranz, durch die die amerikanische Kultur an der Entfaltung ihres wahren Potenzials gehindert wurde. Für Miller sind sie die heroischen Gründerväter der amerikanischen Nation, die die ersten Schritte zur kulturellen Unabhängigkeit taten und dabei dem neuen Gemeinwesen die Vision eines moralischen Neuanfangs mit auf den Weg gaben.

Um diese These verstehen und akzeptieren zu können, muss man sich noch einmal den Kontext der puritanischen »Pilgerfahrt« in die Neue Welt vor Augen führen. Ausgangspunkt jener verschiedenen protestantischen Gemeinden, die man unter dem Sammelbegriff »Puritanismus« zusammenfasst, ist eine in der Geschichte des Protestantismus wiederkehrende Kritik an bestimmten Formen der Institutionalisierung von Religion, die nach Meinung der Reformer der Heilssuche im Wege stehen. Diese bereits mit der protestantischen Reformation einsetzende Kritik wird im Puritanismus weiter radikalisiert. Während im Katholizismus die Heilssuche noch wesentlich durch kirchliche Autoritäten und kirchliche Rituale gelenkt wird, legt sie der Protestantismus in die Verantwortung des Einzelnen. An

die Stelle der vermittelnden Rolle der Kirche und ihrer Repräsentanten tritt die Bibel als einzig verlässliche Quelle des Wortes Gottes. In diesem Prozess der institutionellen Abnabelung gibt es jedoch fast zwangsläufig eine Logik der Eskalation: Da der Gläubige nunmehr in der Heilssuche verstärkt auf sich selbst verwiesen bleibt, identifiziert er ständig neue Hindernisse, die dieser Suche im Wege stehen. So entsteht der religiöse Dissens als quasi unvermeidliche Begleiterscheinung der protestantischen Individualisierung der Heilssuche, und so beginnt auch die Geschichte jener Gruppen, die pauschal unter dem Sammelbegriff des Puritanismus zusammengefasst werden.

Mit diesem Begriff bezeichnet man zunächst iene vor allem englischen Gruppen protestantischer Reformer (die Bezeichnung Puritanismus leitet sich aus dem lateinischen purus = rein ab und verweist auf das Vorhaben einer Reinigung der religiösen Praxis), denen die Reform der anglikanischen Kirche nicht weit genug ging. Zwar hatte diese mit der römisch-katholischen Kirche gebrochen, aber wesentliche Elemente wie das Amt des Bischofs, die Liturgien und die Kirchengewänder bewahrt. Zu den puritanischen Reformern gehörten als eine Gruppe die Presbyterianer, die die Mehrheit darstellte. Sie bildete noch eine zentralisierte nationale Kirche, im Gegensatz zu den Anglikanern aber eine ohne Bischöfe, an deren Stelle eine Leitung aus Geistlichen und Ältesten (Presbyter) trat. Dagegen betrachtete sich eine Minderheit, die so genannten Kongregationalisten (Congregationalists), zwar weiter als Mitglied der anglikanischen Kirche, betonte aber die Unabhängigkeit der einzelnen Gemeinden (congregations), die sich selbst verwalteten. Demgegenüber lehnten die Separatisten den Gedanken einer zentralen Kirche ab und sahen die einzelnen Gemeinden als vollständig unabhängig an. Es waren diese zunächst aus England nach Holland vertriebenen Separatisten, die sich 1620 unter der Führung von William Bradford auf der Mayflower nach Amerika aufmachten, dort in Plymouth im späteren Staate Massachusetts landeten und als »Pilgerväter« in die amerikanische Geschichte eingingen. 1630 folgte ihnen eine größere Gruppe von Kongregationalisten nach, die nördlich von Plymouth in der Massachusetts Bay landeten. Führer des Unternehmens und erster Gouverneur der Siedlung war John Winthrop, dessen Laienpredigt an Bord des Flagschiffs Arbella mit dem Titel A Model of Christian Charity zu einem wichtigen Dokument der frühen amerikanischen Geistesgeschichte geworden ist, weil in ihr der amerikanischen Gesellschaft im biblischen Bild der »city upon a hill« die Vision eines historischen Neuanfangs auf den Weg gegeben wurde. Damit wurde einer der wichtigsten und wirkungsmächtigsten Mythen geschaffen, den der Puritanismus der amerikanischen Gesellschaft vermachte.

Die puritanische Sicht der Besiedlung Amerikas als Teil eines heilsgeschichtlichen Plans hatte Konsequenzen für die Interpretation auch des alltäglichen Lebens. Denn sie führte dazu, dass alle Ereignisse und Erscheinungen zum Zeichen für die Zustimmung oder Missbilligung Gottes werden konnten. Die Puritaner glaubten, dass vor dem Sündenfall zwischen Gott und den Menschen ein Bund bestand (tovenant of works). Mit dem Sündenfall wurde dieser Bund zerstört, doch hat sich Gott in seiner Gnade bereit gefunden, noch einmal einen Bund mit einigen

Auserwählten zu schließen. Dieser zweite Bund wird als covenant of grace bezeichnet, der durch den Opfertod Christi begründet wurde. Es gehört nun zur ständigen Herausforderung und Qual des Puritaners, herauszufinden, ob er in diesen Gnadenbund aufgenommen ist und zu den Auserwählten gehört. Er kann sich eine Zugehörigkeit keineswegs allein durch gute Taten verdienen, obwohl er durch einen christlichen Lebenswandel seine Kandidatur anmelden kann. Andererseits ist dieser Gnadenbund aber auch als eine Art Vertrag gedacht, durch den Gott sich bindet, seine Entscheidung dem Menschen einsichtig zu machen. In diesem theologischen System kann es nie endgültige Heilsgewissheit geben. Vielmehr ist der Gläubige ständig auf der Suche nach Zeichen, die ihm Außchluss geben können über Gottes Willen. Der permanente Drang zur Selbstvergewisserung führt nicht selten zur Selbstüberforderung und Selbsthysterisierung, wie beispielsweise in den Salemer Hexenprozessen im Jahr 1692, die bereits als Symptom einer zunehmenden Legitimationsproblematik des puritanischen Denkens angesehen werden können.

Die konsequente Ausrichtung des gesamten Lebens auf die eigenen religiösen Überzeugungen musste auch die puritanische Kultur prägen. Das heißt nicht, dass die Puritaner grundsätzlich kunst- und literaturfeindlich waren. Porträtdarstellungen und dekoratives Kunsthandwerk waren durchaus akzeptiert, wenn auch nicht hoch entwickelt. Kirchenlieder waren ein wichtiger Bestandteil religiöser Praxis. Vor allem aber wurden durch den Protestantismus und insbesondere durch radikale Bewegungen wie den Puritanismus entscheidende Voraussetzungen einer Lesekultur geschaffen, weil der Bezug auf die Bibel als wichtigster religiöser Autorität eine massive Alphabetisierung einleitete. Der Puritanismus brachte eine hoch entwickelte Schriftkultur hervor. Puritanische Geistliche waren zugleich Prediger, Gelehrte und Philosophen. Ihre Predigten folgten einem elaboraten System rhetorischer Regeln. Entgegen dem späteren Bild eines hysterischen Sektierertums wurde dabei großer Wert auf die Rationalität des Arguments gelegt. Dieses rationalistische Selbstverständnis führte zur Gründung erster Universitäten, von denen das bereits 1636 gegründete Harvard College die bekannteste wurde. Aber auch andere Eliteuniversitäten wie Yale und Princeton entstanden später aus den theologischen Fakultäten rivalisierender protestantischer Gruppen.

Will man den Einfluss des Puritanismus auf die Entwicklung der amerikanischen Kultur bestimmen, dann gilt es dementsprechend zu differenzieren. Zum einen steht die puritanische Haltung gegenüber der Kultur ganz im Zeichen des eigenen heilsgeschichtlichen Denkens. Sie ist daher im Grunde einfach und übersichtlich: Entscheidend ist die jeweilige Brauchbarkeit für die Heilssuche. Die Unsicherheit über den eigenen Gnadenstand wird zu einer Quelle von Kultur, denn sie zwingt zur ständigen Selbsterforschung und Selbstvergewisserung, für die sich bestimmte literarische Formen anbieten. Dazu gehören die Poesie, das Tagebuch, die Autobiografie, der Reisebericht und die Geschichtsdarstellung. All diese Gattungen sind im Puritanismus hoch entwickelt. Die meditative Lyrik des Geistlichen Edward Taylor, die Tagebücher von John Winthrop, das umfassende Geschichtswerk Magnalia Christi Americana (1702) des Geistlichen Cotton Mather und die

Predigten von Jonathan Edwards bieten beeindruckende Zeugnisse dieser puritanischen Schriftkultur. Dagegen erschienen Drama und Roman dem puritanischen Denken als profan und frivol, wenn nicht sogar als blasphemische Anmaßung, weil der Autor mit der Erfindung von Menschen und Schicksalen in die Vorrechte Gottes eingreife. Charakteristisch für die Haltung der Puritaner gegenüber der Literatur ist somit die Trennung zwischen einer hoch entwickelten religiösen »Gebrauchsliteratur« und der literarischen Fiktion – eine Trennung, die dazu beitrug, dass insbesondere der Roman anfangs auf starke Widerstände stieß und sich eine eigene amerikanische Romantradition nur langsam entwickelte.

Auch religiöse Texte erzählen allerdings Geschichten und benutzen fiktive Elemente gern zur Verdeutlichung ihrer moralischen Botschaft. Angesichts der grundlegenden Fiktionsseindlichkeit des Puritanismus ist es besonders interessant, zu verfolgen, wie der Fiktionalisierungsgrad auch in religiösen Texten allmählich zu steigen begann und die religiöse Gebrauchsliteratur auf diese Weise ungewollt zur Einfallspforte der Fiktion wurde. Eine der interessantesten frühen Formen der amerikanischen Literatur stellt in diesem Zusammenhang die captivity narrative dar, der Bericht einer Erzählerin (weitaus seltener eines Erzählers) über ihre Gefangenschaft bei den Indianern. Das Genre, das als erste genuin amerikanische Erzählform angesehen werden kann, verdient schon allein deshalb Interesse, weil die von ihm ausgebildeten Motive bis in die amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts und die Medienkultur des 20. Jahrhunderts weiterwirken sollten. Als erstes und berühmtestes Beispiel, mit dem das Genre begründet wurde, gilt ein Bericht der Puritanerin Mary Rowlandson mit dem Titel The Sovereignity and Goodness of God, Together with the Faithfulness of his Promises Displayed; Being a Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs. Mary Rowlandson (1682). In dieser Geschichte berichtet die Autorin in oft erschütterndem, aufwühlenden Detail von einem Indianerüberfall auf ihre Familie und Siedlung, die Ermordung ihrer Kinder und Nachbarn, ihre eigene Verschleppung durch die Indianer, über ihr mit Erniedrigungen und Härten verbundenes Leben bei den Indianern und schließlich ihre Rettung und Rückkehr in die puritanische Gemeinde. Der Bericht, den Rowlandson nach ihrer Befreiung abfasste (und den man heute als im Prinzip authentisch ansieht), steht zunächst ganz in der puritanischen Tradition der Suche nach einer göttlichen Vorsehung. Der »Fall« aus einem gesicherten Lebenszusammenhang in eine fremde, »teuflische« Welt ist nur als Prüfung Gottes erklärbar. Immer wieder wird daher nach biblischen Analogien für die unerhörte Begebenheit gesucht. Andererseits kann eine derart einschneidende Erfahrung nicht ausschließlich in der religiösen Ausdeutung aufgehen. Die Erzählung weitet sich daher vor allem im detaillierteren Blick auf die indianische Kultur ansatzweise zur Beschreibung eines individuellen Schicksals. Das ist der Beginn eines Verselbständigungsprozesses von erzählerischen Anteilen, die nicht religiös legitimiert sind, und durch den die Geschichte der Bedrohung durch Indianer eine amerikanische Erzähltradition begründet, die über Coopers Lederstrumpfromane bis zum Genre des Western reicht.

Der bei Rowlandson zu beobachtende Prozess der Verselbständigung nicht religiöser erzählerischer Anteile ist keineswegs auf die captivity narrative beschränkt. Er

gilt zunehmend auch für puritanische Predigten, die Geständnisse von Verbrechern als anschauliche Beispiele für die Illustration menschlicher Sündhaftigkeit benutzten. Diese Darstellungen entfalten schnell eine eigene Faszination und werden aufgrund der großen Nachfrage bald separat veröffentlicht. Mit diesen Schurkengeschichten, in denen der Sünder unter der Hand bereits zu jener Figur wird, bei der die Sympathien des Lesers liegen, wird ein erster Vorläufer der modernen Kriminalliteratur geschaffen. In gleicher Weise geht aus der historischen Chronik und dem Reisebericht die moderne Abenteuergeschichte hervor, entsteht aus dem religiösen Gleichnis der weibliche Entwicklungsroman (domestic novel). Dieser Verselbständigungsprozess der literarischen Fiktion ist von Bedeutung, weil er zugleich einen ersten Demokratisierungsschub mit sich bringt. Denn durch die Fiktionalisierung wird den Geistlichen tendenziell das Deutungsmonopol über den Text entzogen. Damit aber erhöhen sich die Möglichkeiten individueller Erfahrung, die sich mit einem literarischen Text machen lassen. Solche Demokratisierungsprozesse blieben im Übrigen nicht auf die Fiktion beschränkt. Sie waren auch in der Religion selbst zu finden.

Der Herausforderung, die von der religiösen Abweichlerin Anne Hutchinson im Jahr 1638 ausgegangen war, weil sie die eigene religiöse Erfahrung über die Autorität der Geistlichen stellte (antinomianism), konnte noch durch Ausschluss begegnet werden. Mit den religiösen Wiedererweckungsbewegungen des so genannten Great Awakening in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde jedoch nicht mehr die verstandesgeleitete Gewissenserforschung, sondern das Gefühl zur primären Quelle religiöser Offenbarung und damit die Deutungshoheit des puritanischen Geistlichen endgültig untergraben. In seiner Attacke auf die Autorität der englischen Staatskirche hatte der Puritanismus einen Befreiungsprozess in Gang gesetzt, dem er schließlich selbst zum Opfer fiel.

Benjamin Franklin, einer der geistesgeschichtlich wichtigsten Autoren vor der amerikanischen Unabhängigkeit, profitiert von dieser Entwicklung und steht bereits im Denken der Aufklärung. Obwohl noch in einem puritanischen Haushalt in Boston aufgewachsen, verdeutlicht er wie kein zweiter die rasche Verweltlichung der Religion hin zu einem System moralischer Postulate, Franklins Autobiografie zeigt die Transformation der literarischen Selbstdarstellung von der angstvollen spirituellen Selbsterforschung hin zur (selbst)zufriedenen Bilanz einer erfolgreichen Arbeit an sich selbst, die zum ökonomischen und sozialen Aufstieg führt. Die Autobiografie wendet sich von der Gewissenserforschung zur Veranschaulichung individueller Möglichkeiten der Selbstentfaltung. Franklins Geschichte kann dabei eine repräsentative Dimension beanspruchen. In der Verwandlung des Puritaners zum self-made man, der sein Schicksal in die eigenen Hände nimmt, veranschaulicht Franklin das Leitbild eines neuen ökonomischen Individualismus, in dem das Individuum ökonomisches und symbolisches Kapital als gerechten Lohn für ein sparsames und asketisches Leben erwirbt. Mit Franklins Aufstiegsgeschichte wie auch mit Crèvecoeurs pastoraler Vision einer selbstbestimmten agrarischen Existenz werden Modelle individueller Selbstverwirklichung geschaffen, in denen egoistische Interessen noch gezügelt sind - sei es durch moralische Selbstdisziplin, sei es durch die reinigende Form des Landlebens. Die damit aufgeworfene Frage nach der Zähmung jenes Individualismus, den die amerikanische Gesellschaft politisch in Form der Demokratie und ökonomisch als marktorientiertes System freisetzt, rückt jedoch unvermeidlicherweise ins Zentrum der amerikanischen Kultur der jungen Republik.

4. Die Kultur der jungen Republik, 1776-1820

Als ein Vertreter der Aufklärung steht Benjamin Franklin bereits für die Tendenz, sittliches Verhalten vom kalvinistischen Dogma eines strengen unerbittlichen Gottes zu lösen und als Forderung der menschlichen Vernunft zu verinnerlichen. Dieser aufklärerische Vernunftglaube gewinnt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der amerikanischen Kultur Dominanz und trägt wesentlich zur Formulierung der Unabhängigkeitserklärung und der Gründung der Vereinigten Staaten von Amerika bei. Die Verbindung zwischen Aufklärungsdenken und politischer Unabhängigkeit hatte bereits Thomas Paine in seiner enorm populären Streitschrift Common Sense (1776) unterstrichen. Diese Verbindung weist Kunst und Kultur eine neue Funktion zu: Ihre Rolle wird nun vor allem in der erzieherischen Funktion im Dienste der Ausbildung und Sicherung eines vernunftgeleiteten, tugendhaften Gemeinsinns gesehen. Sie ist daher eminent »öffentlich«, ausgerichtet auf die Idee einer kulturellen Öffentlichkeit, an der alle Bürger des neuen Gemeinwesens partizipieren können, um in der politischen Partizipation ihre eigene Vernunftfähigkeit zu erfahren. Zugrunde liegt diesem öffentlichen Kunstverständnis eine bestimmte Hierarchie menschlicher Erkenntnisvermögen. An oberster Stelle steht die Vernunft (reason), die dem Gewissen (conscience) Inhalt und Richtung gibt. Ihre Erkenntnisvoraussetzungen sind die menschlichen Sinne (senses) und, als bereits wesentlich unzuverlässigere Erkenntnisquelle, die ständiger Korrektur durch die Vernunft bedarf, die Einbildungskraft (imagination). Dem folgen, mit immer geringerem Ansehen, die Gefühle (emotions) und die Leidenschaften (passions).

Ganz im Sinne des aufklärerischen Zivilisationsverständnisses bewegt sich der Mensch innerhalb dieser Erkenntnispyramide aufwärts, ohne sich immer und zu jeder Zeit der Macht der Gefühle oder der Vorstellungskraft entziehen zu können. Die amerikanische Kultur der jungen Republik macht diesen Kampf zum Thema. In bewusst didaktischer Ausrichtung wird vorgeführt, welche schädlichen Auswirkungen ungezügelte Leidenschaften und unkontrollierte Gefühle haben können. Diese oft satirisch gestimmte Literatur ist daher entschieden antisentimentalisch. Sie verbietet sich selbst die emotionale Agitation und den melodramatischen Effekt und macht ihn zum Gegenstand des Spottes, wie im ersten erfolgreichen amerikanischen Theaterstück, Royall Tylers sozialer Satire The Contrast (1787). In der Prosasatire bleibt die Illusionsbildung ironisch gebrochen, um den Leser nicht durch die Suggestionskraft der Fiktion zu verführen. Die Fiktion gilt

als ein Phantasiegebilde, das sich der Korrektur durch die Vernunft entzieht. Sie wird daher einer noch kindlichen Entwicklungsstufe zugeordnet. Um erwachsen zu werden, müssen die Leser (und, so ist impliziert, die amerikanische Gesellschaft) ihre eigenen infantilen Neigungen zur imaginären Selbstüberhöhung überwinden. Nicht zufälligerweise liefert der *Don Quichote* von Cervantes eins der Grundmuster für den satirischen Roman der Zeit. Das gilt beispielsweise für Hugh Henry Brackenridges Satire *Modern Chivalry* (1792–1815) oder für Tabitha Tenneys Female Quixotism (1801), einer Satire auf den mit der Lektüre sentimentaler Romanzen verbundenen Realitätsverlust.

Mindestens ebenso wichtig wie die satirische Illusionskritik war für die amerikanische Kultur der jungen Republik aber auch die vorbildhafte Darstellung des eigenen zivilisationsgeschichtlichen Fortschritts. Im Genre des nationalen Versepos wurde vor und nach der Unabhängigkeitserklärung der Versuch unternommen. der Entstehung der amerikanischen Republik eine heroische Kontur zu geben. Typische Beispiele wie John Trumbulls Prospect of the Future Glory of America (1770). Philip Freneaus und Hugh Henry Brackenridges The Rising Glory of America (1771), Joel Barlows The Vision of Columbus (1787) und The Columbiad (1807) oder Timothy Dwights The Conquest of Canaan (1785) sind schon im Titel vom Pathos des historischen Vergleichs geprägt, um die junge Republik in einen ehrwürdigen zivilisationsgeschichtlichen Kontext zu stellen. Auf dem Gebiet der Malerei, beispielsweise der eines Benjamin West, Gilbert Stuart oder John Trumbull, entspricht dem die Gattung des Historienbildes, in dem die sieg- und opferreichen Schlachten abgebildet werden, die zur Unabhängigkeit führten, aber auch die repräsentativen Akteure des neuen Staatswesens, die seine historische Mission verdeutlichen. Überhaupt sind Repräsentation und Repräsentativität wichtige Begriffe zum Verständnis der Kultur dieser Zeit. Literatur und Malerei sollen die Idee einer vernunftbestimmten sozialen Ordnung repräsentieren, damit sich der Leser bzw. Betrachter als Mitglied dieser Ordnung zu begreifen vermag. Mit dem Entwurf und der Gründung der neuen Hauptstadt Washington nach klassischem Vorbild gewinnt dieser Gedanke auch in der Architektur Gestalt.

Der Hierarchie der Erkenntnisvermögen entspricht in der Kultur der jungen Republik eine bestimmte Hierarchie der literarischen Gattungen, in der das Versepos, die Geschichtsdarstellung und der politische Essay dominieren. Ganz unten auf dieser Skala steht der Roman, der sich auf kein klassisches Vorbild berufen kann (darauf verweist schon die englische Bezeichnung »novel«, die einfach nur die Existenz einer neuen Form anzeigt). Die teilweise hysterisch anmutenden Reaktionen auf die wachsende Popularität des Romans sind mit der Ablehnung vergleichbar, auf die später die Ankunft der Comics oder der Rockmusik stieß. Als »frei erfundene« Darstellung, die der Einbildungskraft des Lesers bedarf, um Gestalt zu gewinnen, entzieht sich der Roman einem vernunftgeleiteten Wahrheitsanspruch und eröffnet imaginäre Handlungsspielräume, die sich nicht kontrollieren lassen. Seine Wirkung wird dadurch erhöht, dass er im Gegensatz zum sprachlich elaborierten Kode beispielsweise des Versepos eine im Prinzip allen Gesellschaftsmitgliedern zugängliche Form der Sprache benutzt. In der Zuwendung zu unheroischen

Durchschnittscharakteren und der detaillierten Beschreibung ihres Alltagslebens wird eine Illusion von Realität geschaffen, durch die die imaginäre Anteilnahme am Geschehen erhöht wird. Dazu passt, dass man den Roman allein in der Privatheit seines Zimmers lesen kann und sich die Vorstellungsbildung damit öffentlicher Kontrolle entzieht. Das galt nicht zuletzt für jene junge Leserschaft, um deren Instruktion und Disziplinierung es der Kultur der jungen Republik vor allem ging, die noch impulsgesteuerte und von ihren Gefühlen beherrschte Jugend und insbesondere das junge Mädchen.

Gesellschaft und Kultur

Der satirische Roman hatte dem Sog der Fiktion dadurch entgegenzuwirken versucht, dass er diese Lesergruppe und ihre Phantasien als infantil verspottete. Anders dagegen das populärste literarische Genre der Zeit, mit dem die Geschichte des amerikanischen Romans beginnt: die sentimentale Verführungsgeschichte in der Nachfolge der auch in Amerika enorm populären sentimentalen Romane Pamela (1740) und Clarissa (1748) des Engländers Samuel Richardson. Der sentimentale Roman The Power of Sympathy (1789), aufgrund der öffentlichen Attacken auf das Genre noch anonym veröffentlicht, gilt heute als erster amerikanischer Roman; die von der Schauspielerin und Erzieherin Susanna Rowson verfasste Verführungsgeschichte Charlotte Temple (1794) wurde mit über 200 Auflagen zum erfolgreichsten Roman vor Uncle Tom's Cabin (1852). Diese Popularität lässt sich damit erklären, dass der sentimentale Roman die Demokratisierungstendenz der Gattung verstärkt. Der Begriff »sentimental« ist im heutigen Sprachgebrauch trivialisiert. Wir benutzen das Wort fast nur noch für einen kitschigen Überschuss an Gefühlen. Im 18. Jahrhundert dagegen stellt der Sentimentalismus eine neue Theorie der Erkenntnisvermögen dar, in der das Gefühl (aber nicht die Leidenschaft!) als Quelle moralischer Einsicht aufgewertet wird. Damit war kulturell gesehen eine Aufwertung der Frau verbunden: Ihre Fähigkeit und Bereitschaft zur emotionalen Anteilnahme erweist sich aus der Sicht des Sentimentalismus dem gefühlskalten Rationalismus einer verstandesgeleiteten Männergesellschaft als moralisch überlegen. Im sentimentalen Roman gewinnt auf diese Weise eine Stimme Anerkennung, die bis dahin kaum kulturfähig war.

Das Genre des sentimentalen Romans war allerdings Ende des 18. Jahrhunderts bereits zur Formel abgesunken. Es erlebte daher in der jungen Republik nur eine relativ kurze Blüte. In den um 1800 entstandenen Schauerromanen (gothic novels) von Charles Brockden Brown, der heute als erster wichtiger amerikanischer Romanschriftsteller gilt, wird die emotionale Dimension noch einmal verstärkt, nun aber zur Erzielung eines Überwältigungseffekts, der den Leser mit den Grenzen des eigenen Glaubens an die Vernunft konfrontieren soll. Dazu dienen literarische Motive wie das des religiösen Wahns (Wieland), aber im Zuge einer Amerikanisierung des Schauerromans auch die Konfrontation mit der amerikanischen Wildnis, die den Helden zu zerstören droht (Edgar Huntly), eine Gelbfieberepidemie, gegen die alle Vernunft machtlos ist (Ormond), und das mitleidslose Auf und Ab der kapitalistischen Handelsgesellschaft (Arthur Mervyn). Browns Hoffnung, von der Schriftstellerei leben zu können, wurde allerdings enttäuscht. Das lag zum einen an dem immer noch vergleichsweise kleinen Markt, vor allem aber an der überwältigenden

Konkurrenz englischer Autoren, denen amerikanische Verleger aufgrund einer fehlenden internationalen Copyright-Regelung kein Honorar zahlen mussten.

Amerikanische Autoren rekrutierten sich daher anfangs fast ausschließlich aus Gruppen, die finanzielle Unabhängigkeit besaßen. Dazu zählten vor allem die Mitglieder der gentry, für die die gelegentliche literarische Tätigkeit zum Selbstbild des allseits gebildeten und interessierten Gentleman gehörte. Literatur entsteht in der jungen Republik dementsprechend im Wesentlichen als Gelegenheitsprodukt gebildeter Amateure und Autodidakten, die sich als Teil einer republikanischen Öffentlichkeit begreifen, in der alle aufgefordert sind, sich am öffentlichen Disput über die Ziele und Werte des neuen Gemeinwesens zu beteiligen. Ein charakteristisches Medium dieser »kommunalen« Kultur nach klassischem Vorbild ist das Magazin, in dem in breiter Gattungsmischung Gedichte und kurze Geschichten neben Essays zu Themen von öffentlichem Interesse stehen. Diese Beiträge sind in der Regel anonym, die individuelle Profilierung bleibt dem Gedanken des Allgemeinwohls noch untergeordnet. Die oft nur kurzlebigen Magazine trugen zur Schaffung eines literarischen Marktes und literarischer Zirkel wie dem der New Yorker »Knickerbocker« bei, dem mit Washington Irving und James Fenimore Cooper die ersten international anerkannten amerikanischen Autoren angehörten. Diese Entwicklung allerdings setzt erst nach 1820 ein und leitet über zur Kultur der so genannten »Jacksonian Period«.

5. »Jacksonian Period«, 1820–1865

In der Geschichte der amerikanischen Kultur gilt die Jacksonian Period, die nach dem amerikanischen Präsidenten Andrew Jackson benannt ist, als grundlegender Einschnitt. Die Kultur spiegelt darin allgemeine politische Entwicklungen. Die junge Republik hatte die Ideale, die Symbole und die Rhetorik der Demokratie geschaffen, doch sie blieb von der politischen und kulturellen Elite des Ostens geprägt. Mit der Wahl Jacksons wurde diese Dominanz beendet. Dem politischen Demokratisierungsschub entspricht ein kultureller, der für viele Beobachter den Beginn amerikanischer Unabhängigkeit auch im Bereich der Kultur markiert. Mit der Veröffentlichung von Washington Irvings The Sketch-Book (1819) und James Fenimore Coopers Roman The Spy (1821) sowie dem ersten Lederstrumpf-Roman The Pioneers (1823) beginnt ein neues Zeitalter der amerikanischen Literatur. Bis 1820 konnte kein amerikanischer Autor von seinen literarischen Publikationen leben. Irving und Cooper sind die ersten, denen das gelingt. Die »demokratische« Gattung des Romans, die geringere Bildungsvoraussetzungen stellt als die bis dahin dominanten belletristischen Genres des Essays, der Geschichtsschreibung und der Lyrik, gewinnt an Bedeutung, beginnt sich zu »amerikanisieren« und eine eigene amerikanische Mythologie zu schaffen. Gemäß dem Selbstbild der Jacksonian Period als »Zeitalter des einfachen Mannes« (age of the common man) werden regionale und volksnahe populäre Formen aufgewertet. Der common man soll auch in der Kultur eine

»eigene« Stimme finden. Mit dem Transzendentalismus entsteht eine von vielen als spezifisch amerikanisch angesehene Philosophie, deren Forderung, sich vom Ballast der Tradition zu befreien und der eigenen Kreativität und Originalität zu vertrauen, den Weg ebnet für eine erste Blütephase der amerikanischen Literatur, zu der Autoren und Autorinnen wie Walt Whitman, Emily Dickinson, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne und Herman Melville gehören. Zugleich prägt der Demokratisierungsschub der Jacksonian Period die amerikanische Kultur aber auch darin, dass die politisch umkämpften Themen der Zeit wie die Frauenfrage oder der Kampf um die Abschaffung der Sklaverei in die Kultur Eingang finden und diese verstärkt zum Raum politischer wie kultureller Auseinandersetzung machen.

Der Statusgewinn der Literatur, der mit dem Beginn der Jacksonian Period zusammenfällt, lässt sich anfangs vor allem auf den phänomenalen Erfolg der historischen Romane des Engländers Walter Scott zurückführen, die auch in den USA so gefragt waren, dass amerikanische Verleger im Wettlauf um den schnellsten Nachdruck zu allen erlaubten und unerlaubten Mitteln griffen. Scotts Leistung bestand darin, die bis dahin starken Vorbehalte der Macht- und Bildungselite gegenüber der Gattung des Romans (und damit der Fiktion) abzubauen, weil er mit der Hinwendung zur Geschichte ein »seriöses«, gesellschaftlich relevantes Thema einführte und der Imagination eine neue Rolle als jener Instanz zuwies, durch die die Vergangenheit überhaupt erst vorstellbar und anschaulich wird. Der Erfolg von Irving und Cooper ist ohne den Einfluss Scotts und seiner Aufwertung der Einbildungskraft undenkbar. Für Irving ermöglicht sie den Zugang zu einer Welt der Mythen und Sagen, durch die unsere profane Alltagsexistenz mit einer heroischeren Vergangenheit rückverbunden wird. Sein erfolgreichstes Buch, The Sketch-Book (1819), eine Sammlung von lose miteinander verbundenen Essays, Reiseeindrücken und Kurzgeschichten, gibt mit der Geschichte »Rip van Winkle«, die als erste bedeutende Kurzgeschichte der amerikanischen Literatur gilt, ein eindrucksvolles Beispiel für diese Fähigkeit der Literatur, uns in eine andere Welt zu versetzen. Repräsentant dieser heroischen Vorwelt ist für Irving auch der Indianer, der nun in der amerikanischen Kultur zunehmend als »edler Wilder« (noble savage) dargestellt wird und nicht, wie zuvor im Puritanismus, als satanische Figur. In Irvings einflussreicher Biografie The Life and Voyages of Christopher Columbus (1828), in der Columbus als romantischer Held erscheint, setzt sich diese Tendenz zur Poetisierung der Vergangenheit fort.

Ein wichtiger Schritt für den Erfolg Irvings war die Parallelproduktion seiner Werke in England und Amerika, durch die das Copyright-Problem umgangen wurde, das amerikanische Schriftsteller bis dahin gegenüber englischen Autoren benachteiligt hatte. Davon profitierte auch Cooper, dem es als erstem auf überzeugende Weise gelang, den historischen Roman auf amerikanische Verhältnisse zu übertragen. Mit dem Argument, dass die Gegenwart einer Gesellschaft immer von ihrer Vergangenheit geprägt sei, hatte Scott ein Thema gefunden, das den Roman zu einem wichtigen Medium nationaler Selbstverständigung machte. Vom bespöttelten Medium unreifer Jugendlicher und weltfremder Träumer rückt der Roman in den Rang eines neuzeitlichen Nachfolgers des Epos ein, dessen wichtigste

Elemente – das heroische Thema, der gesellschaftliche Repräsentationsanspruch und die Verbindung von historischem Geschehen und individuellem Schicksal – im historischen Roman in neuer Form wieder belebt werden. Scott entwickelte dafür eine Erzählformel, die auch die Grundlage für die amerikanischen Versionen des Genres bildet. Er stellt einen Durchschnittshelden in den Konflikt zwischen einer intakten, in sich ruhenden kommunalen Kultur der Vergangenheit und einer prinzipienlosen Moderne, die diese alte Welt zu verdrängen droht. Bei Scott war das der Gegensatz zwischen dem modernen England und den Stämmen des schottischen Hochlandes, in Coopers Lederstrumpf-Romanen wird daraus der Gegensatz zwischen den indianischen Ureinwohnern des Kontinents und den weißen Siedlern, durch die sie vertrieben werden. Wie Scott sieht auch Cooper diese Entwicklung als unumgänglichen historischen Prozess an, aber er bedauert ihn zugleich als Untergang einer heroischen, noblen Welt.

Dieses für nahezu alle historischen Romane grundlegende Handlungsschema erbringt zweierlei: Abenteuer und gesellschaftliche Inspektion, Spannung und eine »realistische«, um historische Genauigkeit bemühte Darstellung von Land und Leuten. Es macht den Roman bei breiten Leserschichten populär und empfiehlt ihn zugleich der kulturellen Elite als Medium nationaler Selbstdefinition. Damit wird auch eine Antwort auf die Frage nach der literarischen Form gefunden, mit der sich die junge amerikanische Nation ihre Besonderheit und Einzigartigkeit vor Augen führen könnte. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Zeit, in der sich die Forderungen nach einer repräsentativen amerikanischen Nationalliteratur häufen. Der Erfolg der Romane von Walter Scott gab den Anstoß, die Frage amerikanischer Identität mit der Frage nach ihrer Entstehung zu verbinden und die amerikanische Geschichte auf zentrale Konflikte zwischen verschiedenen Entwicklungsphasen durchzumustern. Man fand drei »genuin amerikanische« Themen, die nach 1820 in den Mittelpunkt des amerikanischen Romans rücken: die puritanischen Anfange der amerikanischen Gesellschaft, den Konflikt zwischen Weißen und Indianern und den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg.

Von diesen drei Themen blieb das des Unabhängigkeitskrieges erstaunlicherweise ohne besondere Resonanz. Der Schwerpunkt des historischen Romans liegt in den USA entweder auf den puritanischen Anfängen oder der Besiedlungsgeschichte des Landes (frontier novel). Für die Darstellung dieses Konflikts hatte die captivity narrative bereits den Weg geebnet. In ihr waren die Indianer allerdings noch satanische Wilde; bei Cooper rücken sie in den Rang einer heroischen Kultur auf, durch die der amerikanischen Gesellschaft zugleich eine zivilisationsgeschichtlich lang entbehrte mythische Vorgeschichte zuwächst. Um eine Verbindung zwischen dieser Welt und der der weißen Siedler zu schaffen, führt Cooper die Figur des Pfadfinders Natty Bumppo ein und wertet sie im Verlauf seiner in unsystematischer Abfolge entstandenen fünf Lederstrumpf-Romane immer weiter auf. Ist Natty in The Pioneers (1823) noch ein kauziger Sonderling, so wird er bereits in The Last of the Mohicans (1826) zu einem Abenteuerhelden, der weiße und indianische Werte miteinander verbindet und damit zum Vorbild einer ganzen Reihe von Trapperund Wildwesthelden werden sollte. In den folgenden Romanen des Lederstrumpf-

Zyklus, The Prairie (1827), The Pathfinder (1840) und The Deerslayer (1841), wird die Figur erst zum Altersweisen, dann zunehmend verjüngt und schließlich zu einem Naturphilosophen. Die von Cooper gestellte Frage nach der Rechtmäßigkeit der weißen Landnahme wird dabei in typisch amerikanisch anmutender Weise gelöst. Sie verschwindet hinter der Darstellung einer von allen gesellschaftlichen Zwängen freien Existenz in den weiten Wäldern des amerikanischen Kontinents, in der sich weiße und indianische Kultur vermischen.

Cooper begründete eine Tradition der frontier novel und machte mit dem kauzigen, ungebildeten Lederstrumpf eine Figur literaturfähig, die bis dahin aufgrund ihres niederen sozialen Standes als literarischer Held nicht in Frage kam. Natty Bumppo wurde zum bekanntesten Beispiel eines neuen Typus des demokratischen Helden, des frontiersman, der in unzähligen Geschichten, Biografien und Theaterstücken der Jacksonian Period zum Sprachrohr eines neuen amerikanischen Selbstbewusstseins wird. Bis dahin war der Amerikaner in der Literatur im Wesentlichen als eine tugendhaftere Version des Europäers erschienen. Nun definiert er sich zum ersten Mal durch seine radikale Andersheit, die auch nicht vor der selbstironisch inszenierten Übertreibung zurückschreckt. Charaktere wie Mike Fink, Daniel Boone oder Davy Crockett werden zu Helden der amerikanischen Folklore und zu Repräsentanten eines neuen Stils spielerisch-übersteigerter Selbststilisierung, mit dem der scheinbare Hinterwäldler (backwoodsman) sein amerikanisches Geburtsrecht auf Individualität behauptet. Bereits 1786 hatte Royall Tyler die Figur des Bühnen-Yankee eingeführt und damit eine weitere Standardfigur der amerikanischen Folklore geschaffen, die durch Mutterwitz und einen listigen Geschäftssinn gekennzeichnet ist. Auch in der amerikanischen Genremalerei der Zeit, am prominentesten bei George Caleb Bingham (dessen bekanntestes Bild »Fur Traders Descending the Missouri« heißt) und William Sidney Mount, veranschaulichen malerische Trapperfiguren und rustikale ländliche Charaktere die demokratische Vielfalt des amerikanischen Lebens.

Mit dieser Demokratisierung der Kultur ist auch ein neuer Blick auf ethnische Andersheit verbunden, zumeist allerdings in ungenierter Zurichtung auf die Bedürfnisse des weißen Amerika. Am stärksten gilt das für die Figur des Indianers (Native American), der nunmehr als »edler Wilder« zum heroischen Repräsentanten einer untergehenden Kultur wird, die nicht mehr bedrohlich, sondern nur noch malerisch ist (wie zum Beispiel in dem populären Bühnenmelodrama von John Augustus Stone, Metamora; or, The Last of The Wampanoags (1829)). Neben der Romantisierung gibt es aber auch einen andeutungsweise ethnografischen Blick auf die indianische Kultur, der von einer wachsenden Bereitschaft zeugt, die fremde Kultur in ihrer Eigenheit wahrzunehmen und zu akzeptieren, so beispielsweise in den Reisebeschreibungen und Skizzen von George Catlin. Dabei bleibt der Blick der auf eine bedrohte Kultur, deren Sitten und Bräuche für die Nachwelt überliefert werden müssen. Die tatsächliche Situation der von ständiger Vertreibung bedrohten indianischen Stämme wird in der amerikanischen Kultur dieser Zeit kaum je zum Thema. Der Indianer interessiert als Exponent einer vorzivilisatorischen Gegenwelt, nicht als gleichberechtigter Amerikaner. Die großformatigen Bilder Albert Bierstadts aus dem amerikanischen Westen zeigen diese malerische Gegenwelt in gelegentlich schon verkitscht anmutender ästhetischer Überhöhung.

Zu den »Grenzüberschreitungen« in ethnische Bereiche, die bisher nicht kulturfähig waren, gehört auch die Minstrel Show in der weiße Darsteller als Schwarze auftreten, um Elemente der afroamerikanischen Kultur (Humor, Gesangs- und Tanznummern) in ihre Bühnenshow aufnehmen zu können. Das geschah zum ersten Mal im Jahr 1829, als ein weißer Bühnendarsteller die Figur des unbedarften Schwarzen »Iim Crow« schuf. Aufgrund ihrer großen Popularität verselbständigten sich diese Einlagen zu eigenen Minstrel Shows, auf die sich weiße Schauspielensembles mit Namen wie Virginia Minstrels oder Christy Minstrels spezialisierten, aber zunehmend auch schwarze Darsteller (die somit dadurch »bühnenfähig« wurden dass sie weiße stereotype Vorstellungen über Schwarze imitierten). Die Funktion der Minstrel Show war von paradoxer Art. Sie lebte vom amüsierten, herablassenden Blick des weißen Zuschauers auf einen mit breiten, wulstigen Lippen versehenen »darky« mit kindlichem Gemüt, doch wird im Schutz dieser Herablassung zugleich auch die Begegnung mit einer vermeintlich »minderwertigen« Kultur möglich, deren Musik, Tanz und phantasievolle Umgangssprachlichkeit faszinieren. Das ist der Beginn einer bis in die Gegenwart reichenden Faszination durch die afroamerikanische Kultur, in deren Verlauf die amerikanische Populärkultur transformiert wird.

Demokratisierung und erste Manifestationen ethnischer Differenz trugen zur Ausdifferenzierung der amerikanischen Kultur in der Jacksonian Period bei. Zu diesem Prozess gehört als drittes Element die Regionalisierung der amerikanischen Kultur. Die Kultur der jungen Republik war ihrem Selbstverständnis nach noch auf programmatische Weise national. Man sah sich als Amerikaner, nicht als New Yorker oder als Virginier. Nun beginnen insbesondere der amerikanische Süden und Westen die Eigenständigkeit ihrer Kultur zu betonen und zu pflegen. Ist dabei die Kultur des Westens vor allem durch eine irreverente humoristische Erzähltradition gekennzeichnet (tall tale), mit der sich der je nach dem rauhbeinige oder kauzige Westerner gegen den kulturellen Geltungsanspruch des amerikanischen Ostens behauptet, so wird die Herausbildung einer spezifischen Südstaatenkultur nach 1830 zunehmend durch den wachsenden Rechtfertigungszwang in der Rassenfrage geprägt. Nicht zuletzt unter dem Einfluss der Ritterromane von Walter Scott (dem Mark Twain daher später die Schuld am Bürgerkrieg zuschrieb), beginnt man sich als quasi feudale Gesellschaft nach normannischem Vorbild zu stilisieren, in der die herrschende Kaste ihren gesellschaftlichen Führungsanspruch aus der Imitation aristokratischer Umgangsformen ableitet und sich selbst als überlegene Zivilisation beschreibt, die keiner Belehrung durch den plebejischen Norden bedarf. Die damit verbundene Kultur ist oft von großer Gelehrsamkeit und rhetorischer Eleganz, aber auch von erstaunlicher moralischer Blindheit. Das Bild eines Magnolia-Südens, bevölkert von Charakteren wie denen des ritterlich-heroischen Gentleman, der Südstaatenschönen (Southern Belle) und der loyalen schwarzen Mammy, das in dem Film Gone With the Wind (1939) seine Wiederauferstehung feierte, wird in dieser Zeit geschaffen.

Demokratisierung und regionale Ausdifferenzierung bedeuten nicht, dass die Frage nach einer nationalen Identität in der Jacksonian Period völlig verdrängt wurde. Allerdings verändern sich die Bezugspunkte amerikanischer Selbstdefinition. In der neoklassizistischen Kultur der frühen Republik ist dies vor allem die menschliche Zivilisationsgeschichte. Unter dem Einfluss des romantischen Denkens tritt nunmehr die Natur an ihre Stelle. Bereits in Coopers erstem Lederstrumpf-Roman The Pioneers ist der Protest gegen die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen des Kontinents Teil des Kulturkontrasts zwischen Indianern und Weißen. Die Indianer gehen mit den Ressourcen maßvoll um, die Weißen maßlos, Für Cooper, der anfangs seine Hoffnung auf die Selbstreinigungskräfte der amerikanischen Gesellschaft gegründet hatte, wird in den späteren Lederstrumpf-Romanen die Natur zur wichtigsten Quelle nationaler Regeneration. Er reiht sich damit ein in einen Kreis von Künstlern, für den die Erhabenheit der amerikanischen Landschaft die eigentliche Größe und Besonderheit Amerikas ausmacht. Der Dichter William Cullen Bryant gehört ebenso zu diesem Kreis wie der Maler Thomas Cole, der zusammen mit Thomas Doughtv und Asher B. Durand eine eindrucksvolle Tradition der amerikanischen Landschaftsmalerei begründet, die Hudson River Schooleine Tradition, die später von Edwin Church und Albert Bierstadt in je eigener Weise fortgesetzt wird. In zumeist großflächigen Bildern mit panoramischem Überblick und grandiosen Tiefenräumen, in denen der Mensch bestenfalls eine kleine Randfigur ist, wird eine erhabene, von Menschen noch kaum berührte Landschaft zum Beleg der Außergewöhnlichkeit des amerikanischen Kontinents (und des außergewöhnlichen Potenzials der amerikanischen Gesellschaft). Die romantische Aufwertung der Natur und die amerikanische Suche nach einer nationalen Identität ergänzen sich hier auf ideale Weise. In den Anfängen der amerikanischen Republik hatte man diese Identität noch aus dem Vorbild der klassischen Antike abzuleiten versucht. Damit wurde jedoch immer auch die Frage aufgeworfen, ob die amerikanische Gesellschaft jemals an diese Vorbilder heranreichen könne. Im Verweis auf die Natur kann dagegen aus der vermeintlichen Rückständigkeit des historischen Neuankömmlings gerade umgekehrt ein Vorteil werden. Amerika mag als Zivilisation noch nicht voll entwickelt sein. An unberührter, grandioser Natur aber braucht es keinen Vergleich zu scheuen, wie nicht zuletzt eine umfangreiche Reise- und Expeditionsliteratur aus jener Zeit belegt.

Der Transzendentalismus, die erste originäre philosophische Schule in der amerikanischen Kultur, gibt dieser Hinwendung zur Natur eine philosophische Basis. Er hat seinen Ausgangspunkt in einer religiösen Reformbewegung, dem Unitarismus, der den strengen puritanischen Gott durch einen gütigen, verständigen Gott ersetzt, der jede menschliche Anstrengung zu moralischer Selbstentwicklung unterstützt. Der wichtigste transzendentalistische Denker, Ralph Waldo Emerson, war ein unitarischer Geistlicher, der jedoch noch einen Schritt über den Unitarismus hinausging und nunmehr jedem Individuum die souveräne Fähigkeit zur Erkenntnis eines göttlichen Prinzips zuschreibt. Der Ort der Offenbarung dieses göttlichen Prinzips aber ist für Emerson nicht mehr die Bibel, sondern die Natur. Sein erster einflussreicher Essay trägt den Titel »Nature« (1836) und wird zu einem

der Gründungsdokumente des Transzendentalismus. Der Begriff wird heute als Sammelname für eine Gruppe von intellektuellen Nonkonformisten und Sozialreformern in New England benutzt, zu der neben Emerson als wichtigste Vertreter Henry David Thoreau und Margaret Fuller gerechnet werden. Mit diesen Freidenkern, die nicht mehr Geistliche sind (Emerson zog die Konsequenzen aus der Entwicklung seines Denkens und trat von seinem Amt als Geistlicher zurück), aber auch nicht finanziell unabhängige Mitglieder der gentry, tritt in der amerikanischen Kultur zum ersten Mal der Typ des frei schwebenden Intellektuellen auf, der ohne festes Einkommen ist und sich mit seinen Publikationen, Lyzeumsvorträgen und anderen Aktivitäten finanziell über Wasser zu halten versucht.

Die transzendentalistische Wende im amerikanischen Denken erbringt eine radikale Aufwertung des Individuums. Im Puritanismus ist der Mensch noch ganz in der Hand eines »zornigen Gottes« (J. Edwards), in der jungen Republik bleibt das Individuum den Postulaten der Vernunft untergeordnet. Dagegen lebt der Transzendentalismus vom Glauben an die Originalität und Kreativität jedes einzelnen Menschen. Der (philosophisch nicht sehr präzise) Name der Bewegung verweist auf den Einfluss des deutschen Idealismus, mit dem eine Umwertung in der Rangfolge menschlicher Erkenntnisvermögen verbunden ist. Intuition und Imagination werden zu privilegierten Formen einer Erkenntnis, die über die empirische Sinneswahrnehmung hinausgeht und das tiefere Wesen der Schöpfung zu erschließen versucht. Das muss auch den Status der Literatur verändern. Weil er wesentlich von der Intuition und der Einbildungskraft lebt, wird der poetische Schaffensprozess geradezu zum Vorbild kreativer Wirklichkeitserkenntnis. Der Künstler und der Philosoph werden zu prophetischen Sehern aufgewertet, die den Menschen an sein genes Potenzial heranführen. Kunst und Philosophie übernehmen die Offenbarungsrolle der Religion. Entscheidend ist dabei nicht die Systematik des Denkens, sondern seine visionäre Kraft. Emersons Essays selbst illustrieren das. Sie sind selen systematisch im Argumentationsgang, nicht immer konsistent, aber getragen von der unbeirrten Vision einer kulturellen Unabhängigkeitserklärung des Amerikaners. So kann es in seinem programmatischen Essay »The American Scholar« heißen: »Unsere Abhängigkeit, unsere lange Lehrzeit bei anderen Nationen, ist an ihr Ende gekommen.«

Für den Transzendentalismus ist es sozusagen erste Bürgerpflicht des Amerikaners, sein Potenzial als Individuum zu realisieren. Der philosophische Appell wird notwendig, weil die gesellschaftlichen Institutionen der Entfaltung dieses Potenzials noch im Wege stehen. Im Zwang zur sozialen Anpassung, Arbeitsteilung und fremdbestimmten Arbeit bewirken sie die Entfremdung des Menschen von sich selbst. Zu seinem Potenzial zurückzufinden vermag er in der Natur – dies allerdings nur dann, wenn er ihr frei von Konventionen und vorgestanzten Meinungen gegenübertritt. Emersons Essays wollen dem Individuum helfen, auf sich selbst zu vertrauen (self-reliance). Der transzendentalistische Aufruf zur Nonkonformität (»Bleib Dir selbst treu. Imitiere niemals.«) darf jedoch nicht als Ermunterung zu schrankenlosem Egoismus und rücksichtsloser Selbstverwirklichung missverstanden werden. Unabhängigkeit und Nonkonformität sind für Emerson die Voraus-

setzungen dafür, dass es dem Menschen gelingt, seine Selbstentfremdung zu überwinden und zu seinem eigenen schöpferischen Potenzial zurückzufinden. Sie sind somit auch die Vorbedingung für eine Gemeinschaft selbstbestimmter, freier Individuen ohne konformistischen Zwang. Amerika ist für Emerson das Land, in dem sich diese neue Gesellschaft bilden könnte.

Diese Utopie des Transzendentalismus wurde zur Basis des Denkens und Handelns von Emersons bekanntestem Schüler Thoreau, der stärker noch als Emerson den gesellschaftlichen Reformanspruch des Transzendentalismus vertritt und sich nicht scheute, das Postulat selbstbestimmter Nonkonformität auch im Bereich des politischen und sozialen Handelns umzusetzen. In seiner politischen Streitschrift »Civil Disobedience« rechtfertigt er seine Entscheidung, aus Protest gegen den Krieg der USA gegen Mexiko keine Steuern zu zahlen und stattdessen ins Gefängnis zu gehen - ein Akt des zivilen Ungehorsams, der für die amerikanische Bürgerrechtsbewegung und Anti-Vietnam-Bewegung der 1960er-Jahre zum Vorbild wurde. Thoreau bewies seinen Reformwillen jedoch nicht nur im zivilen Widerstand, sondern auch im Projekt einer alternativen Existenz und Lebensweise, über die er in seinem Buch Walden (1854) berichtet. Das Buch, das zur Bibel der Studentenbewegung und Counter Culture wurde, beschreibt die Bedingungen einer (fast) autarken Existenz in der Zurückgezogenheit der Natur bis in die praktischen Details des Hausbaus, Brotbackens und Geldbedarfs, um die reale Möglichkeit einer derartigen Existenz zu demonstrieren. Walden lebt aber vor allem auch von der detaillierten, unsentimentalen Beobachtung der Natur, um dieser ihre Geheimnisse zu entlocken und in Einklang mit ihr zu gelangen.

Als Reformbewegung waren die Transzendentalisten an den beiden wichtigsten Reformprojekten der Jacksonian Period beteiligt: der Frauenemanzipation und dem Kampf um die Abschaffung der Sklaverei (Abolitionismus). Die Frauenbewegung führte zur »Declaration of Sentiments« (1852), einer Forderung nach Gleichberechtigung, für die die Unabhängigkeitserklärung das Vorbild abgab. Größeren Einfluss auf das Frauenbild der Zeit übte allerdings zu jener Zeit noch der so genannte »Kult der Häuslichkeit« (cult of domesticity) aus, in dem der Frau der Bereich häuslichen Lebens als der ihr genuine zugewiesen wird. In der populärsten Form der Frauenliteratur der Zeit, der domestic novel, wird dieser häusliche Bereich zum Thema, allerdings keineswegs in durchweg geschönten Bildern häuslichen Glücks, sondern in oft bemerkenswert realistischem Detail, zu dem auch schonungslose Darstellungen von Beispielen des familiären Zerfalls gehören. Das Hauptanliegen der domestic novel besteht in der Selbstwertbildung der auf den häuslichen Bereich beschränkten Frau, der aus der Notwendigkeit zur Selbstkontrolle und zum Selbstverzicht eine unerwartete Stärke zuwächst. Dieses gestärkte Selbstwertgefühl mag eine Erklärung dafür abgeben, dass die domestic novel im Zeitraum zwischen 1830 und etwa 1870 außerordentlich große Resonanz bei einem vorwiegend weiblichen Publikum fand und mit Büchern wie The Wide, Wide World (1852) von Susan Warner oder The Lamplighter (1854) von Maria Cummins derart erfolgreich war, dass ein irritierter Nathaniel Hawthorne die weibliche Konkurrenz einen »verdammten Haufen kritzelnder Weiber« nannte (ad'd mob of scribbling women).

Genres wie das der domestic novel trugen nicht nur zur Bildung eines weiblichen Selbstwertgefühls bei. Ihr Erfolg schuf auch einen Bereich selbstständiger weiblicher Berufstätigkeit. Einer der Gründe, warum sich Frauen verstärkt der literarischen Tätigkeit zuwandten, bestand darin, dass die Zugangsbedingungen weder rechtlich noch durch professionelle Qualifikationskriterien geregelt waren. Sehr viel schwieriger erwies sich der Zugang für schwarze Autoren, die im Süden keine Veröffentlichungsmöglichkeit besaßen und im Norden anfangs nur mit weißer Unterstützung. Ein Beispiel dafür liefert die erste wichtigste Form der afroamerikanischen Literatur vor dem Bürgerkrieg, die slave narrative, in der ein ehemaliger Sklave über seine Zeit in der Sklaverei und seine schließlich erfolgreiche Flucht in den Norden berichtet. Das Genre ist von der Anlage her autobiografisch und enthält das Versprechen eines authentischen Berichts. Umso erstaunlicher ist es, dass die slave narratives der Zeit relativ formelhaft sind und von der Gestaltung der Titelseite über den ersten Satz »I was born« eine erstaunliche Gleichartigkeit der Themen und erzählerischen Mittel aufweisen. Das hat paradoxerweise etwas mit dem Glaubwürdigkeitsproblem des afroamerikanischen Autors zu tun. Nur wenn dieser glaubhaft wirkte, konnte man hoffen, den Leser der Nordstaaten vom Übel der Sklaverei zu überzeugen. Dieses Vertrauen wird zum einen durch das Vorwort eines Weißen geschaffen (der nicht selten auch in den Text eingriff, ihn zensierte oder edierte), aber auch durch die Übernahme einer bestimmten literarischen Konvention, durch die die Authentizität des autobiografischen Berichts verbürgt schien. Dennoch präsentieren slave narratives wie The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written By Himself (1845) oder Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself (1861) von Harriet Jacobs aufrüttelnde Dokumente des Kampfes um eine eigene Identität, die dem Sklaven verweigert wurde. Dabei gibt es instruktive geschlechtsspezifische Unterschiede zwischen beiden Texten, denn während Douglass einen Entwicklungsroman erzählt, der über grundlegende Akte der Identitätsbildung wie die Namensgebung oder das Lesen- und Schreibenlernen schließlich zur gelungenen Individualisierung führt, muss Harriet Jacobs (die unter dem Pseudonym Linda Brent schreibt) in einem delikaten Balanceakt die sexuelle Doppelmoral der Sklavenhalter bloßstellen, ohne dabei die Grenzen des viktorianischen Anstands zu verletzen. Die Geschichte von Douglass ist eine erfolgreicher Selbstentfaltung, die von Jacobs bleibt eine der Selbstbehauptung durch hinhaltenden Widerstand.

Es war jedoch keine slave narrative, sondern der Roman Uncle Tom's Cabin (1852) von Harriet Beecher Stowe, dem es im Kampf gegen die Sklaverei am nachdrücklichsten gelang, die Öffentlichkeit aufzurütteln. Der Roman wurde zu einem der erfolgreichsten amerikanischen Romane aller Zeiten; Lincoln soll von ihm gesagt haben, dass er den amerikanischen Bürgerkrieg auslöste. Weil er in der Darstellung der schwarzen Hauptfigur Uncle Tom das Bild eines unterwürfigen, passivduldsamen Sklaven mit christusgleicher Leidensbereitschaft entwirft, ist der Roman im 20. Jahrhundert massiv kritisiert worden. Dabei wird jedoch der historische Kontext vergessen, in dem er sich behaupten musste. Denn im Rückgriff auf die sentimentale Erzähltradition, die geschickt mit dem Anspruch des historischen Ro-

mans verbunden wird, einen repräsentativen Gesellschaftsausschnitt darzustellen, gelingt es Beecher Stowe, den bisher als »Untermenschen« eingestuften Schwarzen zum ersten Mal mit einem Recht auf Anerkennung und Schutz zu versehen, das ihm bis dahin verwehrt wurde. Durch den sentimentalen Diskurs wird es möglich, den bisher ausgeschlossenen Schwarzen zum gleichberechtigten Mitglied einer Nation zu machen, die bereits im Titel des Buches als Familie konzipiert ist und in der daher alle Mitglieder gleichermaßen Anspruch auf Solidarität und Unterstützung beanspruchen können. Die außerordentliche Resonanz, die der Roman fand, belegt, dass es Beecher Stowe auf diese Weise in der Tat gelang, beim weißen Leser ein Gefühl moralischer Mitverantwortung zu schaffen.

Hatte der Transzendentalismus einerseits starken Einfluss auf die Reformliteratur der Zeit, so ebneten seine Aufwertung von Intuition und Einbildungskraft und insbesondere seine Insistenz auf künstlerischer Originalität andererseits den Weg für eine Gruppe von Schriftstellern, die heute als Autoren der American Renaissance bezeichnet werden. Mit dem in den 40er-Jahren des letzten Jahrhunderts geprägten Begriff soll auf eine erste Blütephase der amerikanischen Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts verwiesen werden, die nach dem Zweiten Weltkrieg den Kern einer Neubewertung der amerikanischen Literatur bildete. In ihrer Konzentration auf das philosophische Argument hatten die Transzendentalisten selbst keine bedeutende fiktionale Literatur hervorgebracht. Es war der Dichter Walt Whitman, der mit der Veröffentlichung des Gedichtbandes Leaves of Grass (1855) ihren Ideen den konsequentesten literarischen Ausdruck gab. Dabei ist die Idee einer demokratischen Literatur zentral. Whitmans Ziel ist eine Dichtung, in der die amerikanische Demokratie in der Vielfalt ihrer Erscheinungen Gestalt annehmen kann. Er bricht zu diesem Zweck, ganz im Sinne Emersons, auf den er sich beruft, mit der literarischen Tradition und schafft eine neue Form des freien, einem hymnischen Sprachgestus nachempfundenen Verses, der aufgrund seiner Befreiung von formalen Zwängen in der Lage ist, ein breites, tendenziell grenzenloses Spektrum des amerikanischen Lebens in sich aufzunehmen. Whitmans Gedichte quellen buchstäblich über von Namen, Eindrücken und katalogartigen Gegenstandsaufzählungen. Diese chaotische Vielfalt bedarf für ihn nicht einer Zähmung in der Ordnung der Kunst. Sie ist Signum einer Energie des amerikanischen Lebens, die Whitmans Lyrik als Erfahrung vermitteln will. Diese Erfahrungsvermittlung erfolgt über die Wahrnehmung eines lyrischen Ich, das von markanter Selbstdarstellung geprägt ist und sich in gelegentlich fast rauschhafter Selbstermächtigung zum repräsentativen Amerikaner erklärt. »Song of Myself« lautet der Titel von einem der Schlüsselgedichte in Leaves of Grass; ungebändigte Expressivität bis hin zu einer in jener Zeit »unerhörten« Einbeziehung des Körpers und seiner Sexualität ist eins der auffälligen Merkmale des Buches. Auch in diesem Fall gilt jedoch, dass der radikale Individualismus gerade nicht zur egoistischen Selbstbezogenheit führt. Die Freisetzung des Potenzials des Individuums ist die Voraussetzung dafür, in sich selbst auch den anderen zu erkennen (»I contain multitudes«). Nur so kann eine Gemeinschaft entstehen, in der das demokratische Potenzial der amerikanischen Gesellschaft wirklich eingelöst ist. Bereits im Titel des Buches wird auf diesen organischen

730

Zusammenhang zwischen Individuum und Gesellschaft Bezug genommen: Jeder Grashalm steht für sich und ist doch zugleich Teil einer Vielheit, die gleichberechtigt nebeneinander steht und erst in der Summe ein organisches Ganzes ergibt.

Whitmans Ringen um ein Nationalgedicht kam seiner Rezeption entgegen, die trotz anfänglicher moralischer Widerstände bald dazu führte, ihn zum vielleicht amerikanischsten aller amerikanischen Schriftsteller zu erklären. Ganz anders verlief dagegen die Rezeption im Fall der zweiten international bedeutenden amerikanischen Lyrikerin des 19. Jahrhunderts, Emily Dickinson. Von der literarischen Kultur ihrer Zeit weithin abgeschnitten, wurden ihre Gedichte kaum zur Kenntnis genommen und erst im Zeichen der Moderne neu entdeckt. Auch sonst könnte der Kontrast zu Whitman kaum größer sein: Präsentiert sich dieser in seinen Gedichten in immer neuen Rollen, so nimmt sich Dickinson fast in die Unsichtbarkeit zurück. Ihre Gedichte sind abstrakter, verschlüsselter, unzugänglicher, die Form ist nicht, wie bei Whitman, expansiv, sondern kurz und pointiert, der Stil nicht rauschhaft-hymnisch, sondern oft durch eine stenogrammartige Reihung von Einzelwörtern gekennzeichnet. Gerade dieser Rückzug auf eine hermetischassoziative Darstellungsform verleiht ihren Gedichten aber auch ihre Faszination. Die Dichtung wird hier zum Mittel introvertierter Selbstfindung - einer Selbstfindung allerdings, die nur in Andeutungen greifbar ist und dem Leser in der Unbestimmtheit einen eigenen Vorstellungsraum eröffnet, der zur immer neuen Beschäftigung mit dem Text führen kann. Damit ist ein Wirkungsprinzip moderner Kunst vorweggenommen.

Eine unerwartete Modernität kennzeichnet auch das Werk der Autoren der so genannten »schwarzen Romantik«, zu denen heute Poe, Hawthorne und Melville gezählt werden. Von ihnen ist Edgar Allan Poe derjenige, der die Literatur am konsequentesten von einem erzieherischen und nationalen Repräsentationsanspruch befreit und ausschließlich unter dem Kriterium der Kunst bewertet wissen will. In seinen »grotesk-arabesken« Kurzgeschichten (eine Bezeichnung, die er ihnen selbst gab) und seinen Essays »The Philosophy of Composition« (1846) und »The Poetic Principle« (1848) wird die ästhetische Wirksamkeit eines literarischen Textes zum ersten Mal zum Selbstzweck erklärt. Dementsprechend unternimmt Poe in seinen Gedichten und insbesondere in seinen Erzählungen den Versuch, die Literatur gänzlich von didaktischen und moralischen Zwecken zu befreien. Kurzgeschichten wie »The Fall of the House of Usher« oder »The Tell-Tale Heart« oder »The Black Cat« haben keine Bedeutung mehr im Sinne einer moralischen oder zivilisatorischen Botschaft. Philosophisch gesehen sind sie banal. Sie leben von der künstlerisch gelungenen Verbindung aller sprachlichen, lautlichen und sinnlich-assoziativen Elemente des Textes (unity of effect). Wenn sie faszinieren, dann, weil sie von großer Suggestionskraft sind und eine intensive Erfahrung bestimmter Stimmungen zu vermitteln vermögen, die in keiner diskursiven Zusammenfassung aufgeht. Ȁsthetisierung« heißt hier Rückbesinnung auf ein Wirkungspotenzial, das nur der Literatur eigen ist und das daher der Kultivierung bedarf. Poes Entdeckung der Kurzgeschichte (short story) als einer literarischen Gattung, die in »einem Zug« (one sitting) rezipiert werden kann und in der sich daher die ästhetische Wirkung ohne

störende Unterbrechung voll entfalten kann, hat hier ihren Ausgangspunkt. Und selbst Geschichten wie »The Murder in the Rue Morgue«, mit denen Poe die moderne Detektivliteratur begründete, leben vor allem von der ästhetischen Faszination an den kreativen Möglichkeiten der Imagination.

Liegt bei Poe das Ziel in der Freisetzung eines Bereichs des Ästhetischen, der es in der Distanz zur Gesellschaft ermöglicht, unsere Aufmerksamkeit ganz auf das sinnliche Erfahrungspotenzial der Literatur zu lenken, so nutzen die beiden wichtigsten Autoren der American Renaissance, Nathaniel Hawthorne und Herman Melville, die künstlerischen Möglichkeiten des Romans auch zum Kommentar über den Entwicklungsstand der amerikanischen Gesellschaft. Viele von Hawthornes Kurzgeschichten und seine wichtigsten Romane The Scarlet Letter (1850) und The House of the Seven Gables (1851) nehmen die Beschäftigung mit dem amerikanischen Puritanismus nicht nur zum Ausgangspunkt, um die Zwanghaftigkeit der puritanischen Gemeinde zu beschreiben, sondern auch, um eine zunehmend prinzipienlose Gegenwart an die puritanische Vision einer Verbindung von sozialer und moralischer Ordnung zu erinnern. In The Scarlet Letter, den viele Kritiker zusammen mit Melvilles Moby-Dick für den bedeutendsten amerikanischen Roman des 19. Jahrhunderts halten, leidet Hawthornes Ehebrecherin Hester Prynne an der moralischen Unerbittlichkeit der puritanischen Gemeinde, doch sie bringt es auch fertig, aus dieser Erfahrung ein neues soziales Verantwortungsgefühl abzuleiten. Was Hawthornes Werk kennzeichnet, ist ein Bekenntnis zur Unabhängigkeit des Individuums, aber auch die Skepsis gegenüber einer Unabhängigkeit, die ihre historische und soziale Verantwortung zu leugnen versucht. Für Hawthorne liegt darin die große Gefahr des amerikanischen Selbstbilds von einem historischen Neuanfang. Ihr erliegt seiner Meinung nach auch der Transzendentalismus, dem er daher eher skeptisch gegenübersteht. In seinem Roman The Blithedale Romance (1852) beschreibt er ein transzendentalistisch anmutendes Kommuneexperiment als Geschichte einer großen Selbsttäuschung. Überhaupt dienen ihm immer wieder faustische Charaktere, die von einem maßlosen Erkenntnishunger getrieben sind, zur Illustration einer fatalen Selbstanmaßung des Individuums.

Hawthornes Erkenntnisskepsis findet Ausdruck in einer Darstellungsweise, die voller symbolischer und allegorischer Verweise ist, so dass sich Wirklichkeit nie eindeutig interpretieren lässt, sondern immer neue Deutungsmöglichkeiten eröffnet werden. Diese Form des Romans bezeichnet er als romance und setzt sie in Kontrast zum realistischen Gesellschaftsroman, der für ihn an der Oberfläche bleibt und nicht »tiefer« blickt. Damit wurde ein Gegensatz geschaffen, den die Literaturkritik des 20. Jahrhunderts wiederholt zur Beschreibung einer spezifischen amerikanischen Romantradition benutzt hat. Angesichts starrer Klassenschranken und starker sozialer Unterschiede ist der englische Roman vor allem Gesellschaftsroman. Dagegen bietet die amerikanische Gesellschaft angesichts der größeren Offenheit sozialer Strukturen kein ausreichendes Material für einen Gesellschaftsroman. Der Roman konzentriert sich daher auf die Suche des Individuums nach Selbstverwirklichung (quest). Die Lederstrumpf-Romane Coopers sind genau genommen eher historische Romanzen als historische Romane, denn sie zeigen ein Individuum

im ständigen Rückzug vor der Gesellschaft. Gleiches gilt für die Seeromane Herman Melvilles, von denen Typee (1846), Omoo (1847) und Mardi (1849) Geschichten einer romantischen Zivilisationsflucht erzählen. Mit Moby-Dick (1851) sollte dieses Muster ursprünglich fortgesetzt werden. Doch als Melville während der Arbeit an dem Roman auf die Tragödien von William Shakespeare stößt, wird er von künstlerischem Ehrgeiz und einem »metaphysischen Juckreiz« (metaphysical itch) gepackt und weitet das Walfangabenteuer zur metaphysischen Sinnsuche, in der der weiße Wal Moby-Dick dem Schiffskapitän Ahab zum Inbegriff des Rätsels wird, das die Natur dem Menschen stellt. Analog dazu entzieht sich Melvilles Roman in der unendlichen Vielfalt seiner historischen, philosophischen, mythologischen, religiösen und kulturellen Bezüge einer eindeutigen Interpretation und vermag den Leser gerade dadurch immer wieder zur Sinnsuche anzustacheln.

Von allen amerikanischen Schriftstellern im Zeitraum zwischen 1820 und 1860 war Melville vielleicht derjenige, der Emersons Forderung nach Originalität am konsequentesten umsetzte und am meisten an ihr litt. Einen Roman wie Moby-Dick hatte es bis dahin weder in der amerikanischen Kultur noch in der europäischen gegeben. Eben darin bestand Melvilles Problem. Bis zur Publikation von Moby-Dick war er ein populärer Autor; mit Moby-Dick verlor er sein Publikum. Der Roman geriet schnell in Vergessenheit. Er wurde erst im 20. Jahrhundert wieder entdeckt und aus der Perspektive der literarischen Moderne nunmehr als Meisterwerk gewürdigt. Mit dem Bildungsroman Pierre, or The Ambiguities (1852) machte Melville den vergeblichen Versuch, sein Publikum zurück zu gewinnen. Der überzeugte Demokrat Melville hatte in der Literatur die Möglichkeit einer kulturellen Unabhängigkeitserklärung Amerikas gesehen. Das konnte allerdings seiner Meinung nach nur durch die Originalität des Werkes gelingen. Melvilles literarische Produktion war für ihn selbst der Test dieser These, ihr Misserfolg entfremdete ihn der amerikanischen Demokratie. Was blieb, waren Geschichten, in denen sich diese Entfremdung und Enttäuschung widerspiegelt: »Bartleby, the Scrivener«, die Geschichte eines »Schreiberlings«, der sich weigert, Vorgegebenes zu kopieren; »Benito Cereno«, in dem Melville die Geschichte eines Sklavenausstands zu einem Exempel transzendentalistischer »Blindheit« macht; und die erst in seinem Nachlass gefundene Erzählung »Billy Budd« (1891), in der Melville noch einmal die Frage nach falscher und richtiger Autorität aufnimmt, die ihn bereits in Moby-Dick beschäftigte.

In der Umsetzung der gesellschaftlichen Demokratisierungsimpulse der Jacksonian Period veranschaulicht die amerikanische Kultur jener Zeit verschiedene Möglichkeiten, in denen sich Demokratie kulturell zu manifestieren vermag: Zum einen heißt Demokratisierung Annäherung an den Selbstdarstellungsanspruch einer breiten Masse von Gesellschaftsmitgliedern, und insbesondere jene, die bisher keine Stimme hatten. Dass eine derartige Annäherung auch eine sein kann, in der aggressive und pornografische Phantasien eine Artikulationsform finden, zeigt der populäre Stadtroman The Monks of Monk Hall (1845) von George Lippard, der für den Autor selbst eine Form des demokratischen Volksromans darstellte. Zum anderen kann sich Demokratisierung von Kultur aber auch in zunehmender Indivi-

dualisierung manifestieren - bis hin zu jenem Punkt, an dem die Kunst gerade zur Gegenwelt der Gesellschaft wird. Die Romane Hawthornes und Melvilles präsentieren sich bereits als Anwalt der Außenseiter, Ausgeschlossenen und Verstoßenen. Sie entfernen sich von gesellschaftlichen Erwartungen in ihrem individuellen Kunstanspruch und im zunehmend experimentellen Charakter ihrer Werke. Ästhetisierung und experimentelle Kunst sind somit ebenfalls Manifestationen einer demokratischen Kultur, zumal sich mit ihnen, wie sich an der Moderne noch deutlicher zeigen wird, in der Regel die Erwartung einer Regeneration der Gesellschaft durch die Kunst verbindet, die zu diesem Zweck vor allem ihre eigene Integrität bewahren muss. Auch Hawthorne und Melville glaubten, dass die Kunst die Demokratie und das von ihr freigesetzte Individuum miteinander versöhnen könnte. Damit war eine weitere Station in jenen fortlaufenden Versuchen der amerikanischen Gesellschaft erreicht, einen Bereich zu finden, der zur Basis gesellschaftlicher Erneuerung werden könnte. Für die amerikanische Kultur der Jacksonian Period war das, wie gesehen, die Natur. Am Ende der Epoche tritt im Werk von Autoren wie Poe, Hawthorne und Melville die Kunst an die Stelle der Natur, weil nur sie den grandiosen Phantasien amerikanischer Selbstüberhöhung Widerstand zu leisten vermag. Das allerdings war eine Botschaft, die in der Jacksonian Period selbst noch keine nennenswerte Resonanz fand.

6. »Gilded Age« und »Progressive Era«, 1865 – 1914

In der Periode zwischen dem Ende des amerikanischen Bürgerkrieges 1865 und dem Beginn des Ersten Weltkrieges durchlaufen die USA die bis dahin grundlegendsten ökonomischen und sozialen Veränderungen. Von einer agrarischen Gesellschaft entwickelt sich das anfangs pastoral verklärte Amerika zu einer hoch industrialisierten, »modernen« Gesellschaft, deren Strukturen die USA noch heute prägen. Eine derartige Gesellschaft kann ihr Selbstverständnis nicht mehr auf die Naturoffenbarung gründen. Einer Sicht der Natur als Quelle göttlicher oder moralischer Offenbarung war durch den Darwinismus und seine Redefinition des »natürlichen« Lebens als biologischen Überlebenskampf ohnehin der Boden entzogen worden. Auch die zunehmend städtische Lebensweise verändert das Verhältnis zur Natur. Die erhabene amerikanische Natur fasziniert nach wie vor, aber sie ist nicht mehr der bevorzugte Ort nationaler Selbstdefinition. Die Niagara-Fälle beispielsweise, in der romantischen Landschaftsmalerei noch Inbegriff des erhabenen Ortes, werden zu populären Ausflugszielen und tragen zur Entstehung eines neuen kulturellen Phänomens bei, dem Tourismus. An die Stelle der Natur tritt im öffentlichen Selbstverständnis ein Fortschrittsglaube, der sich aus den neuen industriellen Entwicklungen ableitet. Doch diese werden in der amerikanischen Kultur der Zeit nicht nur mit Enthusiasmus begrüßt, sondern eher kritisch kommentiert.

Kann die Jacksonian Period als Epoche der Freisetzung und »Entfesselung« eines ökonomischen und philosophischen Individualismus angesehen werden, so setzt

in der amerikanischen Kultur nach dem Ende des Bürgerkrieges das Nachdenken über die Folgekosten dieses Individualismus ein. Ein ungebremster Modernisierungs- und Industrialisierungsprozess, der von einem nach dem Ende des Krieges entstehenden nationalen Markt profitiert, konfrontiert das Versprechen individueller Selbstverwirklichung mit unbedachten Folgekosten. In seinem gleichnamigen politischen Roman gibt Mark Twain der Nachkriegsepoche den spöttischen Beinamen The Gilded Age und bringt damit die Sorge zum Ausdruck, die Ideale Amerikas seien ausgerechnet im Anbruch eines vermeintlich »Goldenen Zeitalters« in Gefahr, durch einen ungezügelten Materialismus ausgehöhlt zu werden. Diese Sorge wird nicht zufälligerweise im Medium der Literatur formuliert, denn diese ist die wichtigste kulturelle Form der Nachkriegsepoche. In der Zeit nach 1850 war es der Bildungselite des Nordostens gelungen, »Literatur« zu einer kulturellen Institution mit besonderem Zivilisierungspotenzial zu erklären und einen ersten nationalen Kanon »literarischer Meisterwerke« zu etablieren. Insbesondere durch neue, national verbreitete Wochen- und Monatsmagazine, von denen The Atlantic (später The Atlantic Monthly), Harper's und Scribner's (später The Century) die wichtigsten wurden, ergaben sich regelmäßige Veröffentlichungsmöglichkeiten auch für anspruchsvolle Literatur, die vergleichsweise verlässliche Einkommensquellen boten. Mit dem Siegeszug dieser »Qualitätsmagazine« beginnt sich die Situation des amerikanischen Schriftstellers entscheidend zu verbessern. Im günstigsten Fall wird es möglich, einen Text insgesamt dreimal zu verwerten: durch die Magazinvorveröffentlichung (drei »klassische« Romane der Epoche, Twains Huckleberry Finn, The Bostonians von Henry James und The Rise of Silas Lapham von W. D. Howells, erscheinen beispielsweise 1884 gleichzeitig als Fortsetzungsromane in der Zeitschrift The Century), durch die nachfolgende Veröffentlichung in Buchform und schließlich als Drittveröffentlichung in England. Waren Privatvermögen oder politische Patronage vor 1850 entscheidende Voraussetzungen für eine schriftstellerische Karriere, so sehen sich Autoren wie James, Howells oder Twain nunmehr in der Lage, von ihrer literarischen Tätigkeit eine komfortable Mittelklassenexistenz zu etablieren.

Angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen im Gilded Age ist die Literatur nicht mehr an der metaphysischen Spekulation interessiert. Sie wird stattdessen gesellschaftsbezogen. Von der American Renaissance erbt sie eine Sicht der Literatur als zivilisationsbildender Instanz. Doch um dieses Potenzial realisieren zu können, muss die Literatur auf das Selbstverständnis der amerikanischen Gesellschaft Einfluss nehmen. Es entsteht eine Literatur der Inspektion gesellschaftlicher Entwicklungen, die in Formen wie dem Bürgerkriegsroman, dem Reisebericht, dem politischen Roman, der regionalen local color-Literatur, dem realistischen Gesellschaftsroman und schließlich dem sozialkritischen und utopischen Roman vorangetrieben wird. Ein wiederkehrendes Handlungsmuster ist das der Konfrontation von Alter und Neuer Welt im Reisebericht, Reiseroman und im *internationalen* Gesellschaftsroman (international novel), ein zweites das der Begegnung zwischen Repräsentanten der zivilisatorischen Zentren des amerikanischen Ostens und solchen des amerikanischen Westens oder Südens in der so genannten local

color-Literatur der Zeit, ein drittes das der Begegnung zwischen den Vertretern eines viktorianischen Zivilisationsideals und dem neureichen Geschäftsmann (businessman) im realistischen Gesellschaftsroman. Den Repräsentanten der Zivilisation stehen dabei Charaktere wie die junge unschuldige Amerikanerin (American Girl) oder der erfolgshungrige Individualist gegenüber, die noch der Zivilisierung bedürfen, sei es, weil sie in ihrem egoistischen Selbstverwirklichungsdrang maßlos und nicht hinreichend gemeinschaftsfähig sind, sei es, weil sie noch nicht gelernt haben, ihre Wünsche und Phantasien unter Kontrolle zu bringen.

Will die Literatur dazu beitragen, die amerikanische Gesellschaft zu zivilisieren, dann muss sie verbleibende Defizite anschaulich und erfahrbar machen. Das kann am besten im Roman geschehen, der endgültig zur dominanten literarischen Gattung wird. Zwar stellt für eine an europäischen Traditionen orientierte Bildungselite die Lyrik immer noch die angesehenste Form dar, aber für eine jüngere Generation ist sie nicht geeignet, sich den Problemen der neuen Zeit zu stellen und der Literatur Einfluss auf die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft zu verschaffen. Dazu eignet sich vielmehr der Roman, aber um dieses Ziel zu erreichen, muss sich dieser modernisieren und in seinen Themen aktualisieren. Das hat zur Folge, dass der historische Roman - lange Zeit das repräsentative Romangenre als nicht mehr zeitgemäß angesehen wird und in den Bereich der populären Literatur abgedrängt wird. In Mark Twains The Adventures of Tom Sawyer (1876) dient er nur noch als Materialfundus für die lächerlichen Phantasien eines Lausebengels. (Von Twain stammt auch der wohl beißendste Verriss von Coopers Lederstrumpf-Romanen, der je geschrieben wurde.) Zur Bezeichnung dieser »veralteten« Literatur bürgert sich der Begriff romance ein, der nunmehr eine Form der Wirklichkeitsverkennung bezeichnet. Als Gegenbegriff etabliert sich im Verlauf des Gilded Age der des Realismus, so dass diese Periode in der Literaturgeschichte heute auch als »realistisches Zeitalter« gilt.

Dieser Realismus bildete sich in mehreren Schritten heraus. Mit dem Bürgerkriegsroman Miss Ravenel's Conversion From Secession to Loyalty (1867) hatte John William de Forest noch einmal versucht, den historischen Roman wieder zu beleben, ihm aber in schonungslosen Darstellungen des Kriegsgeschehens bereits eine für das Genre ungewöhnliche Wirklichkeitsnähe gegeben. Das blieb allerdings in der amerikanischen Kultur der Zeit eine Ausnahme. Insgesamt kann gesagt werden, dass der Bürgerkrieg sowohl in der amerikanischen Literatur als auch in der Malerei der Zeit vergleichsweise geringe Spuren hinterließ. Vielleicht liegt ein Grund darin, dass er für das neue Medium der Fotografie trotz der noch großen Unbeweglichkeit der Kamera und anderer technischer Schwierigkeiten zu einer Stunde der Bewährung wurde und teilweise zu Darstellungen von einer realistischen Intensität führte, wie sie in anderen Medien nicht denkbar war. Alexander Gardners Photographic Sketchbook of the Civil War (1866) kann hier als ein Beispiel dienen. De Forest selbst wandte sich in seinen folgenden Romanen der dramatisch zunehmenden politischen Korruption der Zeit zu und lieferte damit einen Beitrag zur Aktualisierung des Romans. The Gilded Age (1873) und Henry Adams' anonym veröffentlichter Roman Democracy (1880) sind die bekanntesten Versionen dieser politischen Satiren, die nach dem Bürgerkrieg aufgrund der Skandale der Grant-Administration große Aufmerksamkeit fanden.

Einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des amerikanischen Realismus liefert auch die Frauenliteratur der 60er-Jahre, die aus der domestic novel hervorgeht. Starke christliche Überzeugungen, die bereits die domestic novel kennzeichnen, führen hier zu einer Literatur des sozialkritischen Appells. Zu ihr gehört die Erzählung »Life in the Iron Mills« (1861) von Rebecca Harding Davis, einem der ersten und immer noch eindrucksvollsten literarischen Texte über die enthumanisierenden Arbeits- und Lebensbedingungen, die mit dem Beginn der Industrialisierung verbunden sind. Zu einem graduell entstehenden Realismus tragen aber auch Beispiele der weiblichen Entwicklungsgeschichte bei, wie Elizabeth Stoddards The Morgesons (1862) und in gewisser Weise auch Louisa May Alcotts Little Women (1869). Je größer die gesellschaftliche Bedeutung wurde, die man der Literatur zuschrieb, umso mehr verstärkte sich allerdings auch die Tendenz, Frauen aus dem Literaturbetrieb herauszudrängen. In dieser Situation wurde die so genannte local color-Literatur, eine Form der zumeist nostalgischen Regionalliteratur, zur Alternative. Die Form lebt von der bis in die Dialektwiedergabe detailgetreuen Darstellung einer vorindustriellen Lebensweise jenseits der städtischen Zentren des Ostens. Sie porträtiert besonders pittoreske regionale Welten wie die Goldgräberlager des Westens (Bret Harte und Mark Twain), die Plantagenwelt des amerikanischen Südens (Kate Chopin und George W. Cable) oder die verarmten Dörfer New Englands (Sarah Orne Jewett und Mary Wilkins Freeman). Für die Leser der literarischen Magazine des Ostens erbringt sie die Begegnung mit einer bereits im Verschwinden begriffenen Welt vor der Industrialisierung und fungiert damit als Gegenbild zu einer Zivilisation, die zunehmend nicht nur als Fortschritt, sondern auch als Zwang erfahren wird. Obwohl es insbesondere in der local color-Literatur New Englands und der Regionalliteratur des Mittelwestens beeindruckende Beispiele eines grimmigen Realismus gibt, hatte sie insgesamt doch eher den Status einer Unterhaltungsliteratur. Gerade das aber öffnete den Zugang auch für schwarze Autoren wie Charles W. Chesnutt (The Conjure Woman, 1899). Wo immer es Frauen und Schwarzen auf diese Weise gelang, im Literaturbetrieb Fuß zu fassen, war das jedoch in der Regel mit dem Preis verbunden, auf das local color-Stereotyp festgelegt zu werden.

Die realistischen Tendenzen verschiedener literarischer Strömungen – Kriegsroman, Reisebericht, weibliche Entwicklungsgeschichte und verschiedene Formen der Regionalliteratur – tragen schließlich zur Herausbildung eines realistischen Romans bei, der aufgrund seiner Zuwendung zu zeitgenössischen Problemen und der Entwicklung neuer literarischer Formen zu einer kontroversen literarischen Bewegung mit Avantgardenimbus wird. Diese realistische Wende des Romans kommt durch einen grundlegenden Wandel im Wirklichkeitsverständnis zustande. Den Zugang zur Erkenntnis der Wirklichkeit liefern nun nicht mehr, wie noch im Transzendentalismus, aber auch in der Literatur der American Renaissance, metaphysische Annahmen über ein verborgenes transzendentes Ordnungsprinzip, sondern ein naturwissenschaftlich inspiriertes Vertrauen, dass sich Wirklichkeit nach historischen, sozialen und biologischen Gesetzmäßigkeiten entwickelt und

erklären lässt. Damit ist eine Demokratisierung der Erkenntnis verbunden, denn die Möglichkeit zur Wirklichkeitserkenntnis ist nun nicht mehr auf den prophetischen Seher oder den visionären Künstler beschränkt, sondern im Prinzip jedermann zugänglich. Der realistische Roman versteht sich als demokratischer Roman, der mit seinen Lesern einen Dialog über die amerikanische Wirklichkeit führt. Er verzichtet auf den allwissenden Erzähler des historischen Romans und dessen ständige Einmischungen, um dem Leser eine möglichst *objektive* Darstellung der Realität zu geben und es ihm auf diese Weise zu ermöglichen, seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen mit dem Text zu machen. Dem Leser soll eine Erfahrung gemeinsam gelebter und erfahrener Wirklichkeit vermittelt werden, die die Basis abgeben könnte für die Realisierung des demokratischen Potenzials der amerikanischen Gesellschaft.

Wenn Erfahrung die Voraussetzung für angemessene Wirklichkeitserkenntnis ist, dann muss es der Literatur darum gehen, die Erfahrungsfähigkeit des Lesers zu stärken. Im Werk der drei wichtigsten amerikanischen Realisten William Dean Howells, Henry James und Mark Twain nimmt dieses Bemühen um Erfahrungsfähigkeit jeweils verschiedene Formen an. Für Twain stehen vor allem kulturelle Traditionen der Erfahrungsfähigkeit im Wege. Ihnen muss daher ihre Autorität genommen werden. Humor steht deshalb im Zentrum seines Werkes, das seinen Ausgangspunkt in der oralen Tradition des amerikanischen Westens hat, aus der Twain die selbstbewusste Umgangssprachlichkeit und die Figur des respektlosen einfachen Mannes (common man) übernimmt. In seinem ersten Buch The Innocents Abroad (1869), das seinen Ruf als Sprachrohr des amerikanischen Westens begründete. schickt Twain einen solchen »amerikanischen Vandalen« ins kultivierte Europa der Kirchen und Museen und entlarvt eine Welt kultureller Prätentionen. Seine folgenden Bücher The Adventures of Tom Sawyer (1876) und Life on the Mississippi (1883) setzen das Projekt humoristischer Illusionszerstörung fort und stellen Vorarbeiten dar zu Twains bekanntestem Roman Adventures of Huckleberry Finn (1885), der heute als eines der wichtigsten Werke der amerikanischen Literatur gilt.

Die epochale Leistung Twains besteht dabei vor allem in einem literargeschichtlich revolutionären Wechsel der Erzählperspektive. Huck Finn erzählt die Geschichte eines halbwüchsigen Herumtreibers, der einem Sklaven zur Flucht verhilft, aus der Perspektive des ungebildeten, aber dadurch auch völlig unverbildeten Huck und erreicht damit eine Direktheit des Humors und eine Anschaulichkeit der Beobachtung, die bis dahin unbekannt war (und die Ernest Hemingway zu der Aussage verleitete, alle moderne Literatur verdanke sich einem einzigen Buch, Twains Huck Finn). Für die Darstellung des einfachen Mannes war bis dahin die erzählerische Vermittlung eines gebildeten Autors notwendig gewesen. Twain gibt dem common man eine eigene Stimme – und schafft damit allerdings auch ein Rezeptionsproblem. Denn trotz seiner Popularität und der weltweiten Anerkennung, die der Roman gefunden hat, gehört Huck Finn zu einem der meistzensierten Romane der amerikanischen Literatur, weil Hucks Sprache von keinem Erzähler erklärt und abgemildert wird. Twain konnte sein Vertrauen in den einfachen Mann allerdings nicht bewahren. Bereits in seinem folgenden Roman A Connecticut Yan-

kee in King Arthur's Court (1889), in dem er einen typischen common man zu humoristischen Aufräumungsarbeiten in ein mittelalterliches England schickt, wandelt sich der repräsentative amerikanische Demokrat Hank Morgan im Verlauf des Romans zu einem Kapitalisten, der sein überlegenes technologisches Wissen nicht zur gesellschaftlichen Reform, sondern als Wettbewerbsvorteil benutzt. Twains literarisches Werk, das in seiner humorvollen Respektlosigkeit und seinem demokratischen Anspruch für viele zum Inbegriff amerikanischer Literatur geworden ist, wurde im Folgenden auch aufgrund persönlicher Schicksalsschläge immer pessimistischer und endete schließlich in abgrundtiefer Verzweiflung über die »verdammte menschliche Rasse«.

Wie Twain waren auch Howells und James anfangs zuversichtlich, dass es einer zeitbezogenen, modernen Literatur gelingen könnte, der amerikanischen Gesellschaft ein neues Selbstverständnis zu geben. Das internationale Thema, in dem ein Amerikaner mit der Klassengesellschaft und moralischen Korruption Europas konfrontiert wird, diente beiden anfangs zur Beschreibung dieses spezifischen amerikanischen Potenzials. Um es zu entwickeln, muss der Amerikaner allerdings einen naiven Individualismus überwinden. Erfahrung ist für Howells und lames vor allem soziale Erfahrung. Im Gegensatz zu Twain schreiben sie daher Gesellschaftsromane. in denen, wie in Henry James' The Portrait of a Lady (1881), die sozial unerfahrene junge Amerikanerin oder, wie in James' The American (1877) und W. D. Howells' The Rise of Silas Lapham (1885), der businessman mit den Folgen eigener Selbstüberschätzung konfrontiert werden. Diese Selbstüberschätzung hindert die repräsentativen Amerikaner daran, »erwachsen« zu werden. Dem setzt der realistische Roman das Bild eines Individuums entgegen, das seine eigenen Grenzen erkennt. Das Ziel sind gemeinschaftsfähige Individuen, nicht Individualisten. Die amerikanische Malerei der Zeit, allen voran die der Realisten Winslow Homer und Thomas Eakins, zeigt Bilder solch starker, kompetenter Individuen (und verletzt dabei das herrschende Verständnis von Kunst gelegentlich so stark, dass Eakins' eindringlichem Porträt eines Chirurgen, »The Gross Clinic« (1875), die Aufnahme in eine Kunstausstellung verweigert wurde und das Bild in einer medizinischen Ausstellung landete).

Doch konnten sich auch Howells und James jener zunehmenden Skepsis über das amerikanische Experiment nicht entziehen, die Twain vom Wege abbrachte. James zieht sich nach England zurück und beginnt sich mit Erzählungen wie »The Turn of the Screw« (1898) und Romanen wie What Maisie Knew (1897) ganz auf eine Binnenwelt weniger Charaktere zu konzentrieren. Damit verbunden ist eine Hinwendung zur Darstellung von Bewusstseinsvorgängen. Entscheidend ist für James nun nicht mehr die Erfahrung selbst, sondern ihre Verarbeitung durch das Bewusstsein. Für diese gesteigerte Bewusstseinstätigkeit liefert das Kunstwerk das Vorbild. James' Hoffnung auf gesellschaftliche Erneuerung gründet sich daher zunehmend auf die Kunst selbst. In seinen Formexperimenten mit neuen Erzählperspektiven liefert er einen wesentlichen Beitrag für den Übergang des Romans vom Realismus zur literarischen Moderne. Die großen Spätwerke von James, The Wings of the Dove (1902), The Ambassadors (1903) und The Golden Bowl (1904), liefern dafür eindrucksvolle Beispiele. In ihnen wird der Gesellschaftsausschnitt nunmehr

auf nur wenige Charaktere beschränkt, doch ist das nicht als Wirklichkeitsflucht zu verstehen, sondern die Voraussetzung dafür, sich im Experimentierfeld des Kunstwerks ganz auf das Drama der Bewusstseinstätigkeit konzentrieren zu können. Dass sich aus der wachsenden Desillusionierung über Amerika auch ganz andere Schlüsse für die Literatur ziehen lassen, zeigen die internationalen Gesellschaftsromane Edith Whartons, die oft mit denen von James verglichen werden, in denen aber nunmehr die Dekadenz und Korruption der Alten Welt auch zu der der Neuen Welt geworden ist. The House of Mirth (1905), The Custom of the Country (1913) und The Age of Innocence (1920) sind die besten dieser Romane, in denen die Bösartigkeit der feinen New Yorker Gesellschaft fast schon das europäische Vorbild übertrifft.

Ästhetisiert sich der Realismus von James, so politisiert sich der von Howells. In Reaktion auf die sozialen Konflikte des Gilded Age beginnt er nach 1886 sozialkritische Romane zu schreiben, in denen die soziale Frage in den Mittelpunkt rückt und von denen A Hazard of New Fortunes (1890) heute als eins der gelungensten Beispiele des amerikanischen Realismus gilt. Kennzeichnend für diese Romane ist, dass Howells über die Paarbeziehung und den kleinen Zirkel des Gesellschaftsromans hinausgeht und die Darstellung auf die neuen urbanen Realitäten Amerikas ausweitet. Der Anspruch des Realismus auf eine zeitgemäße Wirklichkeitsdarstellung führt dazu, in eine anfangs eher mit Widerwillen betrachtete »Unterwelt« des städtischen Proletariats vorzustoßen. Die Trennlinie zwischen dem Leben der Unterschicht und dem der oberen Schichten wird überschritten und der Versuch gemacht, die »andere Hälfte« in den Entwurf einer demokratischen Ordnung mit einzubeziehen. Auf der Weltausstellung in Chicago im Jahr 1893 (World Columbian Exposition) wird mit dem Bau einer »idealen Stadt« der (von Howells sehr bewunderte) Versuch unternommen, eine vorbildliche Gegenwelt zu den neuen städtischen Realitäten der Armenviertel und Slums zu schaffen. Der neoklassizistische Entwurf (White City) erregt nationale Aufmerksamkeit, wird allgemein gepriesen und dient als Vorbild für mehrere Stadtentwicklungsprojekte. Langfristig aber vermag er die Hoffnungen, die sich mit ihm verbanden, nicht zu erfüllen.

Das gilt auch für den realistischen Roman, der mit zunehmender Politisierung an seine Grenzen stößt. Denn ein Ideal sozialer Gerechtigkeit kann nicht »realistisch« veranschaulicht werden. Dafür ist der utopische Roman besser geeignet, der sich nicht mehr bei einer Politik der kleinen Schritte aufhält, sondern auf grundlegende Systemveränderung zielt. Der kulturelle und politische Einfluss des Genres war bemerkenswert. Als Auslöser kann dabei der enorme Erfolg von Edward Bellamys Utopie Looking Backward: 2000-1887 (1888) angesehen werden, die nicht nur einer der erfolgreichsten amerikanischen Romane aller Zeiten wurde, sondern auch zur Bildung einer vorübergehend äußerst schlagkräftigen politischen Reformbewegung sozialistischen Zuschnitts führte (The Nationalist Movement) und in der internationalen sozialistischen Bewegung eine begeisterte Resonanz fand. Man schätzt heute, dass allein in den USA aufgrund des Erfolges von Looking Backward zwischen 1888 und 1900 etwa 160 bis 190 utopische Romane erschienen, von denen viele dem Vorbild Bellamys bis hin in Titelanleihen nacheiferten.

Der utopische Roman hat die Geduld mit der Mühsal eines langsam voranschreitenden Erfahrungs- und Reformprozesses verloren. An seine Stelle setzt er den Sprung in die schöne neue Welt. Looking Backward hält sich nicht lange mit der Beschreibung des Übergangs auf. Worum es Bellamy geht, ist die möglichst konkrete und überzeugende Beschreibung einer gesellschaftlichen Alternative. Effizienz und Kooperation sind die Eckpfeiler dieser Welt. Weil eine staatlich gelenkte Wirtschaft nach Meinung Bellamys weniger Ressourcen verschwendet, ist sie effizienter; weil sie effizienter ist, hat sie die Vernunft auf ihrer Seite und bedarf keines Klassenkampfes oder revolutionärer Aktivitäten, um sich durchzusetzen. Der enorme Erfolg des Romans lässt sich gewiss darauf zurückführen, dass es Bellamy gelingt, die Frage der sozialen Gerechtigkeit auf quasi organisatorischem Wege zu lösen: Da aufgrund der fortgeschrittenen Technologie, vor allem jedoch aufgrund der effizienten Ressourcenverteilung, genug für alle Gesellschaftsmitglieder da ist, gibt es keine Verteilungskämpfe. Die Gesellschaft kann sich in zwangloser Kooperation neu organisieren; die eigentliche Utopie. so könnte man sagen, besteht in einem Leben wohlgeordneter Konfliktlosigkeit und dem gefälligen Konsum in den von Bellamy weitsichtig antizipierten Supermärkten.

Der utopische Roman hat allerdings eine paradoxe Wirkung: Er bestärkt jedenfalls zumeist - die Idee des Fortschritts, nimmt dem Fortschritt durch den Zeitsprung in eine bessere neue Welt jedoch zugleich die Dimension einer konkreten Realisierbarkeit. Auch sonst häufen sich in der amerikanischen Kultur um die Jahrhundertwende die Absagen an ein Modell gesellschaftlicher Entwicklung, das durch allmählichen Fortschritt gekennzeichnet ist. In Reaktion auf die Gefahr einer materialistischen Redefinition Amerikas hatte beispielsweise der realistische Roman den businessman zum exemplarischen Erziehungsobjekt erklärt. Nun dominieren Geschichten, in denen diese Zivilisierung misslingt. Die Erfolgsgeschichte (success story) wird zur Geschichte eines charakterlich unverdienten Aufstiegs, so zum Beispiel in Robert Herricks Roman The Memoirs of an American Citizen (1905) oder in Abraham Cahans Geschichte aus dem jüdischen Getto »Yekl. A Tale of the New York Ghetto« (1896) und in der fingierten Autobiografie The Rise of David Levinsky (1917). In seiner oft als Satire gelesenen soziologischen Analyse The Theory of the Leisure Class (1899) beschreibt Thorstein Veblen eine Welt des zwanghaften Konsums und Selbstdarstellungsdrangs. Die grundlegendste Absage an einen amerikanischen Fortschrittsglauben erfolgt jedoch im Werk von Henry Adams, dem Enkel des 6. Präsidenten der USA, John Quincy Adams. In seiner Autobiografie The Education of Henry Adams (Privatdruck 1907, postum veröffentlicht 1918) wird schon im Titel noch einmal die Idee der Bildungsgeschichte aufgerufen, um ihr im Folgenden eine umso entschiedenere Absage zu erteilen. In der Gegenüberstellung von Mittelalter und einer Gegenwart, die für Adams durch den seelenlosen Dynamo symbolisiert wird, beschreibt Adams die Entwicklung der modernen Gesellschaft als eine des fortschreitenden Sinnverlusts, durch den der Mensch Spielball von Kräften wird, die er zwar bewundern kann, von denen er aber keine Sinngebung für sein eigenes Leben erhoffen kann.

Eine Absage an das Modell eines Entwicklungsprozesses in aufsteigender Linie lässt sich auch in der Veränderung der weiblichen Entwicklungsgeschichte beobachten. Am deutlichsten gilt das für das Werk von Kate Chopin, mit deren Roman The Awakening (1899) das bis dahin für die weibliche Entwicklungsgeschichte typische Erzählmuster eines klaglosen Selbstverzichts endgültig aufgekündigt wird. Was zunächst wie eine Geschichte der Emanzipation einer verheirateten Frau aussieht. die sich von der Ehe und Mutterschaft in ihrer eigenen Entwicklung gehemmt fühlt, führt schließlich auch zur Absage an das Alternativbild der nur für ihre Berufung lebenden Künstlerin, weil auf diese Weise lediglich eine soziale Rolle durch eine andere ersetzt werden würde - und damit lediglich ein weiteres Gefängnis des Ich geschaffen wird. Am Ende des Romans schwimmt die Heldin auf der Flucht vor diesen sozialen Rollenzwängen auf das weite Meer hinaus, um sich in ihm zu verlieren. Erst in der Verschmelzung mit einer allumfassenden Natur kann sich das Ich vom Zwang zur »Entwicklung« und der damit verbundenen Selbstdisziplinierung befreien. Chopins radikaler Individualismus, der sich bereits in Emerson- und Whitman-Zitaten andeutete, musste als Skandalon empfunden werden. Ihr Werk stieß auf feindselige Ablehnung, geriet in Vergessenheit und wurde erst 1969 durch die Gesamtausgabe ihrer Werke wieder zugänglich, für die die Frauenbewegung einen Anstoß gab.

Die Absage an das Denken des 19. Jahrhunderts kann aber auch ganz andere Formen annehmen. Das zeigt der amerikanische Pragmatismus, der um 1900 von William James als philosophische Position formuliert wurde. James griff dabei auf Arbeiten und Konzepte seines Lehrers Charles Sanders Peirce zurück (dem er auch den Begriff Pragmatismus zuschrieb). Er selbst beeinflusste wiederum den dritten wichtigen Denker der Bewegung, John Dewey. Allen drei ist gemein, dass sie den Dualismus zwischen Geist und Materie, der das idealistische Denken des 19. Jahrhunderts kennzeichnet, überwinden wollen, weil es sich aus der Sicht des Pragmatismus um eine künstliche Trennung handelt. Sie führt dazu, dass sich die Philosophie allein mit fruchtlosen Fragen nach philosophischen Letztbegründungen befasst. Es gibt jedoch keine »letzte« Wahrheit, die aus philosophischen Prinzipien abgeleitet werden kann, denn Denken ist immer auch das Resultat einer Zurichtung auf praktische Handlungsnotwendigkeiten. Das heißt nicht, dass wir nur für wahr halten, was uns nützt. (Ein populäres Missverständnis in der Interpretation des Pragmatismus!) Mit dem Verweis auf die Handlungsgerichtetheit des Denkens ist etwas Grundsätzlicheres gemeint: Als eine Problemlösungsstrategie kommt unser Denken überhaupt erst durch einen praktischen Klärungsbedarf in die Welt. Denken sichert unsere Handlungsfähigkeit. Handlungsfähigkeit aber ergibt sich nicht aus dem Bekenntnis zu einem egoistischen Interesse, sondern aus der Berücksichtigung aller handlungsrelevanten Aspekte. Der Sinn des Denkens kann somit nicht in der Spekulation über letzte Prinzipien liegen, sondern in der Betrachtung der praktischen Konsequenzen, die eine Sache hat.

Der Pragmatismus versteht sich als eine Anleitung zum Denken, die vom kreativen Lösungspotenzial des Individuums ausgeht. Dazu aber müssen die richtigen Fragen gestellt werden. Es geht dem pragmatischen Denken somit nicht primär

um eine fachinterne Diskussion. Wie wohl keine andere Philosophie empfiehlt er sich als intellektuelles Rüstzeug für verschiedene Disziplinen und gesellschaftliche Handlungsfelder. Einer der wichtigsten und einflussreichsten dieser Anwendungsbereiche ist die Erziehung, in der nunmehr nicht der Aspekt des Wissenserwerbs im Vordergrund steht, sondern der des sozialen Lernens, weil dieser für Dewey die Basis für eine demokratische Gesellschaft bildet. Ein *autarkes* Individuum hält Dewey für eine Illusion. Es gibt keine unvergesellschaftete Existenz. Wir können uns nur in der Gemeinschaft verwirklichen. Wie der Realismus will der Pragmatismus zu diesem Zweck die Erfahrungsfähigkeit des Individuums stärken, aber im Gegensatz zum Realismus hat er dabei nicht mehr ein bestimmtes Modell zivilisatorischer Entwicklung vor Augen. Sein Gesellschaftsbegriff ist plural; die Theorien des kulturellen Pluralismus, die wenig später als Reaktion auf die Veränderung der ethnischen Zusammensetzung der amerikanischen Gesellschaft entstehen, sind vom pragmatischen Denken beeinflusst.

Die sozialkritische Dimension der amerikanischen Literatur wird nach 1900 vor allem von Journalisten fortgeführt, die mit einer gesellschaftstheoretischen Fundierung ihrer Kritik nichts im Sinn haben und sich stattdessen auf konkrete Missstände konzentrieren. Vom amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt, der sich über diese journalistischen »Nestbeschmutzer« ärgert, erhalten sie den abschätzigen Namen Muckrakers (die, die im Schmutz wühlen). In sorgfältig recherchierten Artikeln werden skandalöse soziale Zustände und besonders eklatante Fälle politischer Korruption aufgedeckt. Die Anklage der politischen Korruption in den Städten (Lincoln Steffens' »The Shame of the Cities«, 1904), die Monopolpraktiken der Öl- und Eisenbahnindustrie (Ida Tarbells »The History of the Standard Oil Company«, 1904), aber auch bereits zuvor die schonungslose Dokumentation der unmenschlichen Lebensumstände in den Gettos New Yorks (Jacob Riis, How the Other Half Lives, 1890) sind die bekanntesten Beispiele des Genres. Mit ihnen waren Reformanstöße verbunden, die dazu beitrugen, der Epoche den Namen Progressive Era zu geben. Dass diese sozialkritische Literatur politische Wirkung erzielen konnte, erwies sich auch am bekanntesten Roman der Bewegung, Upton Sinclairs The Jungle (1906), einer aufwühlenden Beschreibung des Schicksals einer litauischen Einwandererfamilie, die jedoch vor allem durch ihre anschauliche Beschreibung der Zustände im Fleisch verarbeitenden Gewerbe gro-Bes Aufsehen erregte und zu einer Gesetzesreform führte. Zusammen mit Uncle Tom's Cabin und Looking Backward zählt The Jungle zu jenen drei Romanen der amerikanischen Literatur, denen unmittelbare politische Auswirkungen zugeschrieben werden können.

Mit der Wende des Realismus zur Sozialkritik ist eine weitere Maskulinisierung des Literaturbetriebs verbunden. Man blickt auf den realistischen Gesellschaftsroman zurück und empfindet ihn nun als schwächliche, unmännliche »Teetassentragödie« (Frank Norris). Das hat seinen Grund in einer neuerlichen Veränderung des Wirklichkeitsverständnisses um die Jahrhundertwende, mit der auf darwinistisch inspirierte Vorstellungen menschlicher Evolution reagiert wird, die im literarischen Naturalismus Ausdruck finden. War der Gedanke der Zivilisation im

Realismus noch der höchste kulturelle Wert und das primitive Leben jene Gegenwelt, die der Zivilisierung bedarf, so wird nunmehr das Naturhafte, noch nicht Zivilisierte, zur eigentlichen »Realität«, die das Verhalten der Menschen bestimmt. Aus der Sicht des Naturalismus bezeichnet das Wort Zivilisation bestenfalls eine stabilisierende Gewohnheit, die als dünner Firnis über einem Untergrund elementarer Kräfte liegt und diese Kräfte nur mühsam zu bändigen vermag. Ein Zufallsereignis kann, wie zum Beispiel in Frank Norris' Roman McTeague (1899), jederzeit dazu führen, dass jene »natürlichen«, übermächtigen Kräfte, zu denen die Vererbung, das soziale Milieu, biologische Gesetze oder auch ein unstillbares Begehren gehören, die Oberhand gewinnen. Die typische Geschichte des Naturalismus kann daher nicht mehr die realistische Bildungsgeschichte sein. Der naturalistische Roman lebt von der aufwühlenden Darstellung jenes ebenso faszinierenden wie Furcht erregenden Moments, in dem die Hauptfigur aus ihrer stabilisierenden Gewohnheit herausgerissen wird und in einer unaufhaltsamen Logik des Abstiegs zugrunde geht. Typische Beispiele für diese Form des Naturalismus liefern Stehen Cranes Geschichte einer »gefallenen« Frau, Maggie. A Girl of the Streets (1893), Frank Norris' McTeague und sein »Weizen«-Roman The Octopus (1901).

Es gibt allerdings auch naturalistische Autoren, die den »Zivilisationsverlust« nicht melodramatisieren, sondern als Ausgangspunkt einer möglichen Regeneration des verweichlichten Amerikaners ansehen. Jack London ist der international bekannteste Vertreter dieser Form des amerikanischen Naturalismus. In seinen Tiergeschichten The Call of the Wild (1903) und White Fang (1906), wie auch in seinem Seeroman The Sea Wolf (1904), wird die Erfahrung der Grausamkeit und Indifferenz der Natur zum Ausgangspunkt eines heilsamen Revitalisierungsprozesses. Eine derartige Erneuerung muss im naturalistischen Roman nicht mit der primitiven Natur verbunden sein. In Theodore Dreisers skandalumwittertem Roman Sister Carrie (1900) wird die moderne Großstadt zum Ort einer derartigen Revitalisierung. Wird die unerfahrene Maggie bei Stephen Crane noch von der Stadt überwältigt und ins Unglück gestürzt, so verschafft diese Dreisers Heldin Carrie die Möglichkeit zu einem unerwarteten Aufstieg, weil sie ihr die Möglichkeit bietet, sich immer wieder neu zu definieren. Dreisers Großstadt ist zum ersten Mal in der amerikanischen Literatur nicht mehr ein Ort der moralischen Gefährdung, sondern ein Ort ständiger Erneuerung. Als erster wichtiger Autor der amerikanischen Literatur wendet er sich der neuen Konsumkultur der Kaufhäuser und Einkaufspassagen zu, den Restaurants und prachtvollen Hotellobbys, der Massenpresse und dem Theater, die er als Orte des Entfachens immer neuer Wünsche begreift aber damit auch immer neuer Entwürfe und Möglichkeiten des Individuums, Auch die amerikanische Malerei beginnt sich zu diesem Zeitpunkt vom realistischen Porträt gelungener Individualität abzuwenden. In den Bildern der so genannten Ash Can School (Robert Henri, John Sloan, George Bellows) wird nach 1900 die elektrisierende Erlebnisvielfalt der modernen Großstadt zum Thema.

Die Naturalisten profitieren von einer Entwicklung, die um 1890 einsetzt und das gesamte literarische System neu ordnet. Preiswertere Herstellungstechniken führen zu einem dramatischen Anstieg der Buchproduktion und leiten eine Phase

des Massenkonsums von Literatur ein. Allein zwischen 1890 und 1900 verdoppelt sich die Anzahl der jährlich erscheinenden Romane und Erzählungen. Standardformen der populären Literatur wie der Western, der Science Fiction-Roman oder eine neue, bewusst »spektakuläre« Form des historischen Romans konsolidieren sich als Genres. Eine unterhaltsame, mit Fotografien und Werbung angereicherte Form des Massenmagazins (McClure's, Munsey's, Collier's, Cosmopolitan, Saturday Evening Post, Ladies Home Journal) beginnt die »Qualitätsmagazine« des Gilded Aoe zu verdrängen und eine Form der Literatur zu fördern, die - wie die naturalistische Abenteuergeschichte oder die sozialkritische Enthüllungsgeschichte - von starken. aufrüttelnden Effekten lebt. Am stärksten profitiert das Genre der Kurzgeschichte von diesen Entwicklungen des literarischen Marktes. Durch die Magazinrevolution der 1890er-Jahre werden ihr völlig neue kommerzielle und künstlerische Möglichkeiten eröffnet. Die mit cleveren Überraschungsmomenten arbeitenden Geschichten O. Henrys etablieren die Gattung als populäre Form; in den existentiellen Momentaufnahmen von Stephen Crane (»The Open Boat«) oder Ambrose Bierce (»An Occurrence at Owl Creek Bridge«) deutet sich andererseits bereits die besondere Eignung der Kurzgeschichte für modernistische Darstellungsziele an.

Für die Autoren und Autorinnen der Progressive Era erhöhen die neuen Magazine, Verlage und Vertriebsformen die Veröffentlichungs- und Verdienstmöglichkeiten, die sich für amerikanische Autoren zudem durch das International Copyright Law von 1891 entscheidend verbessern, weil amerikanische Verleger nun auch den englischen Konkurrenten Honorare zahlen müssen. Doch wird dieser Gewinn erkauft mit einem Verlust an Kontrolle und Meinungsführerschaft in einem zunehmend diversifizierten literarischen Markt, so dass insgesamt von einem neuerlichen Demokratisierungsschub im Vergleich zum letztlich immer noch paternalistischen kulturellen System des Gilded Age gesprochen werden kann. Das hat unter anderem zur Folge, dass sich der Bereich der populären Literatur weiter verselbstständigt. 5 Eine erfolgreiche Form hatte sich bereits im Gilded Age mit dem Groschenheft (dime novel) etabliert, doch hatte diese im Wesentlichen noch den Status einer minderwertigen Literatur für Jugendliche. Am deutlichsten wird der Wandel am Beispiel des Western, der in den Groschenheften über Buffalo Bill oder andere Helden des »Wilden Westens« noch schlichten Abenteuermustern physischer Bedrohung und Selbstbehauptung folgt, in einem Buch wie Owen Wisters The Virginian (1902) jedoch nunmehr zu einer spezifisch amerikanischen Form des historischen Romans ausgeweitet wird, dessen Grundlage die Sehnsucht nach einem von zivilisatorischem Zwang freien Bereich des Abenteuers und die Nobilitierung des »Cowboy« zu einem modernen Ritter bilden.

Wister kann den »cowpuncher«, den Cowboy, der ja an sich nur ein Viehtreiber ist, idealisieren, weil er in ihm den Nachkommen des angelsächsischen Kriegers sieht. Damit nimmt er auf einen Diskussionskontext der Zeit Bezug, in dem ein oft unausgesprochener Darwinismus die Furcht vor dem Niedergang der angelsächsischen Rasse nährt und zu neuen, verstärkten Manifestationen eines unverhohlenen Rassismus führt. Die Tendenz kommt am deutlichsten zum Ausdruck im Werk eines anderen Bestsellerautors der Zeit, Thomas Dixon jr., der in seinem

Roman The Clansman. An Historical Romance of the Ku Klux Klan (1905) den rassistischen Geheimbund Ku-Klux-Klan als Retter des weißen Amerika feiert. Auch das muss im Zusammenhang mit der Aufkündigung des viktorianischen Zivilisationsbegriffs gesehen werden: Wird menschliche Entwicklung nicht mehr als Resultat moralischer Selbstdisziplinierung gesehen, sondern als Produkt biologischer Gesetzmäßigkeiten, so wird damit zwar eine Freiheit vom »repressiven« Diktat moralischer Verhaltensregeln gewonnen, aber zugleich auch die Furcht genährt, man könnte sich nach biologischem Gesetz nicht als stark genug erweisen. So entsteht als ein Nebenprodukt der Abwendung vom Zivilisationsverständnis des 19. Jahrhunderts eine verstärkte Form des Rassismus.

Gegen diesen Rassismus wehren sich afroamerikanische Autoren mit neuem Selbstbewusstsein, das sich vor allem in W. E. B. Du Bois' kritischer Auseinandersetzung mit dem Anpassungskurs manifestiert, den Booker T. Washington in seiner Autobiografie Up From Slavery (1901) propagiert. In The Souls of Black Folk (1903), das politische und historische Essays, Kurzgeschichten und Verweise auf das afroamerikanische musikalische Erbe zusammenbringt, gelingt ihm eine klassische Formulierung der inneren Zerrissenheit des Afroamerikaners: »Es ist eine Empfindung ganz eigener Art, dieses doppelte Bewusstsein, dieses Gefühl, sich selbst immer nur durch die Augen anderer zu sehen, das eigene Wesen mit dem Maß einer Welt zu messen, die einen mit einer Mischung aus amüsierter Herablassung und Mitleid betrachtet. Man lebt ständig im Bewusstsein dieser Doppelheit, als Amerikaner und als Schwarzer; mit zwei Seelen, zwei Formen des Denkens, zwei unvermittelbaren Ambitionen, zwei Idealen, die ständig im Konflikt miteinander liegen, in einem schwarzen Körper, dessen verbissene Zähigkeit ihn allein davor bewahrt, innerlich zerrissen zu werden.« In den so genannten »novels of passing«, in denen schwarze Charaktere aufgrund ihrer hellen Hautfarbe auch als Weiße »durchgehen« können (passing for white), wird diese Doppelidentität für Autoren wie Charles W. Chesnutt (The House Behind the Cedars, 1900) und James Weldon Johnson (The Autobiography of an Ex-Colored Man, 1912), aber auch für Twain (Pudd'nhead Wilson, 1894) zum Inbegriff der Irrationalität rassischer Segregation.

Die vielleicht folgenreichste kulturelle Entwicklungstendenz der Zeit liegt jedoch nicht im literarischen Bereich, sondern in der Entstehung einer neuen Unterhaltungskultur in den Vereinigten Staaten von Amerika, zu der das Vaudeville-Theater (mit seinem Programm aus Gesangs-, Tanz- und komischen Dialognummern), der Vergnügungspark (Amusement Park), das »Tanzfieber« im Zuge der Popularisierung afroamerikanischer Musik (dance craze), das burleske Kabarett, die Comic-Strips, die Transformation des Sports zum Zuschauerspektakel und das neue Medium des Stummfilms gehören. In dieser Populärkultur stellen die Präsentation visueller oder technischer Attraktionen, die Demonstration von Stärke oder außergewöhnlicher Geschicklichkeit und die ungenierte körperliche Zurschaustellung im Film, Tanz oder einer »Show« das eigentliche Ereignis dar. Damit wird eine Kultur des Spektakels, die es bereits im 19. Jahrhundert in Form von Minstrel-Show, Zirkus oder auch den Wild West-Shows von Buffalo Bill gab, modernisiert und

institutionalisiert.

Im Zentrum der neuen Unterhaltungskultur stehen nicht mehr die Schrift, sondern das Bild und die körperliche Selbstinszenierung (Performanz). Das kommt den neuen Einwandererwellen aus Ost- und Südeuropa entgegen, die zwischen 1890 und 1920 in die USA kommen und die englische Sprache oft nur recht und schlecht beherrschen. Während die Sprache ein Hindernis bot, das nicht ohne weiteres überwunden werden konnte, waren die verschiedenen Formen der neuen Populärkultur im Prinzip allen zugänglich. Selbst die Lektüre eines Groschenheftes bedarf noch einer gewissen Lektürefähigkeit. Um einem Stummfilm folgen zu können, braucht man andererseits nicht mehr lesen zu können. Dazu kommt eine Verringerung der finanziellen und sozialen Zugangsbedingungen. Das Nickelodeon, eine frühe Form des Filmtheaters, verspricht eine »Theateraufführung« für nunmehr 5 cents (nickel), so dass es nahezu jeder sozialen Gruppe möglich wird, regelmäßig ins Kino zu gehen. Die Herabsetzung der finanziellen Zugangskriterien verändert wiederum die Zusammensetzung des Publikums und wirkt sozialen Ausschlussmechanismen entgegen. Im ausgelassenen Durcheinander des Vergnügungsparks oder in der schützenden Dunkelheit des Filmtheaters beginnen soziale und ethnische Grenzen zu verschwimmen. Das gilt insbesondere für das Verhältnis der Geschlechter, deren Kontaktmöglichkeiten in der Öffentlichkeit bis dahin begrenzt und im Fall der Mittelklasse starker Kontrolle unterworfen waren. Dagegen eröffnen sich mit den Vergnügungsparks, den Tanztees und Tanzlokalen, wie auch mit dem Kinobesuch neue Möglichkeiten des informellen Kontakts ohne Respektabilitätsverlust. In Unterhaltungspark-Attraktionen wie der Achterbahnfahrt werden »unschuldige« Körperkontake fast schon zum Versprechen, während die neuen Tänze oder auch der Kinobesuch eine bisher unerlaubte Nähe und Intimität ermöglichen.

Mit der um die Jahrhundertwende entstehenden Unterhaltungskultur erweitert sich auch das individuelle Ausdruckspotenzial. Die neuen Tänze, die - mit Ausnahme des Tango - fast durchweg aus der afroamerikanischen Kultur stammen, sind dadurch gekennzeichnet, dass sie im Gegensatz zum europäischen Gesellschaftstanz nicht mehr einem Ideal des kultivierten und konventionsgeleiteten sozialen Kontakts folgen, sondern in dem Versuch, die eigene Körperbewegung rhythmisch zu akzentuieren, völlig neue Möglichkeiten des Selbstausdrucks eröffnen. Diese Tänze mit Namen wie Turkey Trot, Grisley Bear, Monkey Glide, Bunny Hug, Lame Duck oder auch der Fox Trot leben von der Nachahmung »expressiver« Tierbewegungen und werden daher anfangs oft unter dem Sammelnamen Animal Dances zusammengefasst. Sie beziehen ihre geradezu epidemische Popularität aus der Möglichkeit einer je nach Neigung elegant-geschmeidigen oder ungehemmt-exhibitionistischen Selbstdarstellung. In beiden Fällen verwandelt sich der Tänzer zu einem Schauspieler, der sich selbst in einer neuen Rolle präsentiert. In der spielerischen Nachahmung »vor-zivilisatorischer«, animalischer Bewegungen wird der Tänzer vorübergehend zu jemand, der er im sonstigen Leben gerade nicht ist, und enthüllt damit eine andere, »spontane« Seite seiner selbst.

Bereits die dime novel des Gilded Age hatte in ihrer Reduktion der Psychologie der Charaktere die Voraussetzungen von Selbstwert neu definiert und neue Wert-

hierarchien gebildet. Der Held der dime novel unterscheidet sich von anderen durch seine Stärke, Gewandtheit und List. In der Unterhaltungskultur der Progressive Era werden nunmehr jene zu kulturellen Helden und Vorbildern, die im Gebrauch der neuen Möglichkeiten der Selbstdarstellung die geringsten Hemmungen zeigen: die Filmschauspielerin und das Revue-Girl, der Show-Star, der Boxer und der Tänzer. Das Tanzpaar Irene und Vernon Castle, das dadurch zu Stars der neuen Unterhaltungskultur wird, dass es die »wilden« Tänze ethnischer Herkunft für die weiße Ober- und Mittelschicht stilvoll zubereitet und damit salonfähig macht, wird für eine junge Generation auch im Lebensstil zum Rollenmodell. Als Vorbild für die moderne junge Frau macht Irene Castle beispielsweise das kurze Haar (bobbed hair) populär, führt kurze Röcke und informelle sportliche Kleidung ein, popularisiert Fitnessübungen und gesundheitsbewusste Ernährung und tut dies alles unter dem Leitbild einer modernen Frau, die ihr Anrecht auf eine ungezwungene Lebensfreude anmeldet.

Die amerikanische Unterhaltungskultur, die nach dem Zweiten Weltkrieg erst in Europa und dann im Rest der Welt ihren Siegeszug antrat, hat ihren Ursprung in der Progressive Era. Das zu betonen ist wichtig, denn sie wird heute oft nur noch als Produkt einer übermächtigen Kulturindustrie wahrgenommen. Ihre Entstehung fällt jedoch vor die Zeit solcher Monopole, ihre Popularität hat andere Gründe als die der cleveren Manipulation durch große Medienkonzerne. Ethnizität spielt dabei eine zweifache Rolle: 1. Aufgrund der Multikulturalität der amerikanischen Gesellschaft und immer neuer Einwanderungswellen um 1900, also dem Zeitpunkt der Entstehung der neuen Unterhaltungskultur, war man frühzeitig gezwungen, quasi-internationale, den Vertretern ganz verschiedener Kulturen und Bildungshintergründe gleichermaßen verständlichere Darstellungsformen zu entwickeln. Lange vor der heutigen Globalisierung war der amerikanische Markt daher bereits »global«. Die universale Sprache des Spektakels, des Bildes und der Performanz, die um 1900 entwickelt wurde, verschaffte der amerikanischen Kulturindustrie von vornherein einen Wettbewerbsvorteil. 2. Weil die neuen Formen der Unterhaltungskultur anfangs nicht als respektabel galten und ganz bestimmte Talente erforderten, boten sie Mitgliedern ethnischer Gruppen, denen andere Möglichkeiten sozialer Anerkennung verwehrt blieben, eine seltene Aufstiegschance. Für schwarze Sänger, Musiker und Tänzer ergaben sich zum ersten Mal Auftrittsmöglichkeiten in Shows, Nachtklubs und bei Tanzveranstaltungen. Die Filmindustrie Hollywoods wurde von jüdischen Kleinwarenhändlern aufgebaut. Aufgrund ihrer primär visuellen und performativen Darstellungsformen konnte die neue Unterhaltungsindustrie Einwanderer und Emigranten aus anderen Ländern ohne Schwierigkeiten integrieren. Das Ergebnis war eine Vermischung verschiedener kultureller Traditionen und Stile, die zu einer Kultur der Performanz von großer Vitalität führte.

Die Attraktivität und Popularität der um die Jahrhundertwende entstehenden amerikanischen Unterhaltungskultur trug das ihre zu einer Entwicklung bei, die als die vielleicht folgenreichste kulturgeschichtliche Veränderung der Progressive Era angesehen werden kann: die einer zunehmenden Aufspaltung der Kultur in die Geschmacksebenen »hoch« und »populär« (highbrow/lowbrow). Die Kultur

des Gilded Age war noch eine Nationalkultur in dem Sinne, dass grundlegende Werte für alle kulturellen Bereiche gleichermaßen fundierend waren. Auch Groschenhefte waren noch dem viktorianischen Zivilisationsverständnis verpflichter wenn auch auf vergleichsweise »krude« Art. Gerade deshalb schien die Kritik an ihnen notwendig, um sie an die Geltung zivilisatorischer Standards zu erinnern. Die Unterhaltungskultur der Progressive Era beginnt sich jedoch dieser Kritik gegenüber als immun zu erweisen, weil sie von vornherein ganz andere Werte vertritt. Die Worte highbrow und lowbrow bezeichnen nicht mehr ein Gefälle der Geschmacksebenen, sondern zwei ganz verschiedene Möglichkeiten und Funktionen von Kultur. Die beiden Bereiche definieren sich dabei zunehmend gegeneinander. Mit dem damit verbundenen Verlust der Meinungsführerschaft und Kontrolle einer Bildungselite geht aber auch die Möglichkeit verloren, die Kultur zu einem Medium nationaler Selbstdefinition zu machen. Die Geschichte der amerikanischen Kultur in der nun folgenden Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ist die einer Verselbstständigung der auseinanderstrebenden Bereiche: Während die hohe Kultur mit der Aufgabe eines nationalen und gesellschaftlichen Repräsentationsanspruchs zunehmend experimenteller wird, findet die populäre Kultur immer neue Wege, um sinnliche Erfahrung und imaginäre Selbstermächtigung weiter zu intensivieren,

7. Die Kultur zwischen den beiden Weltkriegen, 1914–1945: »Jazz Age« und »Rote Dekade«

Die Periode zwischen den beiden Weltkriegen ist durch den jähen Wechsel zwischen zwei Extremen gekennzeichnet. Am Anfang steht eine Zeit der Prosperität und der atemberaubenden Modernisierung in allen Bereichen des amerikanischen Lebens, vom technischen Fortschritt bis in die Revolutionierung privater Lebensformen. Mit der kulturgeschichtlichen Epochenbezeichnung des Jazz Age für die »wilden Zwanzigerjahre« (Roaring Twenties) soll dieser Aspekt eines kulturellen Aufbruchs in die Moderne zum Ausdruck gebracht werden. Der exemplarische Ort dieses Aufbruchs ist die großstädtische Metropole. Ihr werden die Kleinstadt und das Landleben als Bastionen eines engstirnigen Moralismus gegenübergestellt. Die Künstler der amerikanischen Moderne fühlen sich dementsprechend den internationalen Zentren der Moderne näher als den heimischen »Philistern«. Das alles endet mit dem Börsenkrach am 29. Oktober 1929. Die folgende wirtschaftliche Depression führt zu Massenarbeitslosigkeit und zu weit verbreiteter Armut. Die amerikanische Kultur antwortet mit einer weitreichenden Politisierung, die ihr die Bezeichnung »Rote Dekade« (Red Decade) eingebracht hat. Aber auch bei eher konservativen Künstlern setzt eine Rückbesinnung auf ein demokratisches Amerika des einfachen Mannes und die Solidarität mit ihm ein. Ist das Jazz Age ein Zeitalter des künstlerischen Experiments, so dominiert in den 1930er-Jahren eine realistische, gemeinschaftsorientierte Kultur. Die amerikanische Kultur der 1920erJahre ist eine der individuellen Befreiung von der Konvention, die der Dreißigerjahre eine der Rückkehr zum Gedanken gesellschaftlicher Verantwortung.

Die kulturellen Entwicklungen der 1920er-Jahre spiegeln eine neuerliche Veränderung des Wirklichkeitsverständnisses. Der Erste Weltkrieg hatte der Vorstellung einer Zivilisationsgeschichte in aufsteigender Linie endgültig die Basis entzogen. Der Begriff Zivilisation selbst geriet in Misskredit. Er schien nunmehr »unnatürliche«, zwanghafte Disziplinierungsanforderungen anzuzeigen, die letztlich nur zu Neurosen und anderen Formen psychischer Verstümmelung führen. Das »Unbehagen an der Kultur« setzte eine Suche nach den Möglichkeiten einer authentischen, repressionsfreien Existenz in Gang. Es führte zum künstlerischen Projekt der experimentellen Freisetzung einer bisher unterdrückten Welt »unzivilisierter« psychischer Energien, die den Menschen wieder an sich selbst und sein Potenzial heranführen sollen. Diese Welt ist nicht »rational« und dennoch von eminenter Wirksamkeit. Sie kann sowohl produktiv als auch destruktiv sein. Wenn aber die Zivilisation den Menschen sich selbst entfremdet und das zerstörerische Potenzial stärkt, dann gilt es umgekehrt, diese Selbstentfremdung zu überwinden und eine Ganzheit der Existenz zurück zu gewinnen, in der die bisher unterdrückte Dimension »befreit« wird. Das kann am besten im Angriff auf jene Konventionen geschehen, die die Autorität der Zivilisation sichern. Der Konventionsbruch, auf der inhaltlichen wie auch auf der formalen Ebene, stellt daher das Eröffnungsmanöver der modernen Kunst dar.

Wie die Romantik und der Realismus traf auch die kulturelle Moderne verspätet in den USA ein. Zwar gab es seit 1903 mit der New Yorker 291 Gallery (1903-1917) des Fotografen Alfred Stieglitz einen Ort, an dem moderne Malerei zu sehen war, doch geschah das noch ohne große Publizität und Resonanz. Als eigentlicher Beginn der Moderne in den USA gilt daher die International Exhibition of Modern Art (1913), die bekannt geworden ist als Armory Show. Sie wurde von amerikanischen Malern in Eigeninitiative organisiert, um das amerikanische Publikum mit den Entwicklungen in Europa bekannt zu machen. Zu den über 1 300 gezeigten Werken zählten Bilder der bekanntesten europäischen Avantgardisten, darunter auch Picasso, Kandinsky und Duchamps. Die Reaktionen reichten von Offenbarungserlebnissen einzelner Künstler bis zur spöttisch-herablassenden Reaktion der Presse und des breiten Publikums. Die allgemeine Haltung gegenüber dem modernistischen Experiment blieb feindselig und bestärkte viele Künstler in der Meinung, dass es in der amerikanischen Gesellschaft dafür keinen Platz gebe. Obwohl mit dem New Yorker Stadtteil Greenwich Village ein amerikanischer Zufluchtsort für die kulturelle Moderne entstand, gingen viele Künstler nach Europa und schufen damit den Mythos einer desillusionierten »verlorenen Generation« (lost generation) von im freiwilligen Exil lebenden Bohemiens. Diese Selbstexilierung hat jedoch für die amerikanische Kultur nicht nur negative Folgen. Die Expatriates werden Teil einer internationalen Moderne und tragen dazu bei, dass die amerikanische Kultur im Folgenden internationale Beachtung und Anerkennung findet.

Bereits zu jener Zeit galten die USA als das »moderne« Land schlechthin, dessen Wolkenkratzer und technische Errungenschaften Symbole eines fortgeschrittenen

Modernisierungsprozesses waren. Für die Vertreter der Moderne ging es darum, auch im kulturellen Bereich Anschluss an diesen Modernisierungsprozess zu finden. Dagegen formierte sich allerdings massiver Widerstand. Die 1920er-Jahre sind auch die Zeit eines heftigen Kulturkampfes zwischen den Fürsprechern der Moderne und den Repräsentanten eines kleinstädtischen Amerika, das Modernisierung als Werteverlust empfindet und ihren »zersetzenden« Einfluss aufzuhalten versucht. Das Alkoholverbot (Prohibition) und der so genannte Scopes-Prozess, in dem es um die Frage ging, ob die darwinistische Evolutionslehre im Biologieunterricht des Einzelstaates Tennessee unterrichtet werden dürfe, sind die beiden spektakulärsten Manifestationen dieses Rückzugsgefechts. Die Vertreter der Moderne kontern, indem sie die andere Seite zu verklemmten Puritanern erklären. Der deutschstämmige Journalist H. L. Mencken schreibt sarkastische Kolumnen über das kulturelle Banausentum eines »puritanischen« Amerikas, die unter dem Titel Prejudices (1919) veröffentlicht werden. Mit seinen satirischen Romanen Main Street (1920) und vor allem Babbitt (1922) gelingen Sinclair Lewis vernichtende Porträts des Kleinstadtmilieus des Mittelwestens, die ihn zum ersten amerikanischen Nobelpreisträger für Literatur machen. Auch die neue Unterhaltungskultur trägt zur Attacke auf die Kleinstadtkonventionen bei, indem sie dem Vergnügen die Assoziation von moralischer Haltlosigkeit nimmt und es stattdessen zum unschuldigen Spaß (fun) erklärt. Mit dem Charleston-tanzenden flapper entsteht ein neues Rollenbild für junge Frauen, das die traditionelle Verbindung von Vergnügungshunger und moralischem Fall auflöst. Rauchen, Trinken und Tanzen gelten nun als Symbole des modernen Lebens und werden zu Zeichen kultureller »Fortschrittlichkeit«.

Der Tanz und die populäre Musik des Jazz Age konnten diese Rolle einnehmen, weil sie zu einem Bereich kultureller Gegenwelten gehörten, die die Fürsprecher kultureller Modernisierung faszinierten. Wenn das Problem der westlichen Zivilisation in einer Kultur der repressiven Fremd- und Selbstkontrolle lag, dann musste es darum gehen, Bereiche zu finden, die als Gegenmodell fungieren konnten. Es schien zur spezifischen Eignung Amerikas für die kulturelle Moderne zu gehören, dass es in dieser Hinsicht reichhaltige neue Möglichkeiten bot. In seinem Buch The Seven Lively Arts (1924) beschrieb Gilbert Seldes die neuen populären Formen des Films, des Comic Strip, des Vaudeville und des Jazz als Ausdruck einer vitalen, eigenständigen amerikanischen Kultur. Der modernistische Lyriker E. E. Cummings bewunderte, wie viele Intellektuelle seiner Zeit, »undomestizierte« Formen der amerikanischen Populärkultur wie beispielsweise die anarchischen Slapstick-Komödien, die Krazy Kat-Comic Strips oder den modernen Vergnügungspark Coney Island. Der Schriftsteller John Dos Passos, der mit dem New Yorker Stadtroman Manhattan Transfer (1925) eins der Meisterwerke der literarischen Moderne schuf, betrachtete die neue populäre Kultur als eine demokratische Kunst, deren unverstellte, robuste Vitalität eine wichtige Inspiration für die Moderne darstellte. Bereits zuvor hatte der Kultur- und Literaturkritiker Van Wyck Brooks die Überwindung der Trennung von highbrow und lowbrow zur Voraussetzung für die Entstehung einer eigenständigen amerikanischen Kultur erklärt.

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für die Suche nach post-viktorianischen kulturellen Alternativen war die Ethnizität, die nun nicht mehr als Makel oder Bedrohung, sondern als Bereicherung angesehen wurde. In den heftigen Debatten um die Wünschbarkeit einer Assimilation ethnischer Gruppen beginnt die Idee des melting pot dabei zunehmend die negativen Assoziationen des Zivilisationsbegriffs anzunehmen: Auch sie wird als ein Modell zwanghafter Integration begriffen. Wenn sich ethnische Gruppen anpassen müssen, verlieren sie ihre Identität und damit auch ihre Möglichkeit, einen eigenen Beitrag zur amerikanischen Kultur zu leisten. In seinem Essay »Democracy versus the Melting Pot« (1915) propagiert der vom Pragmatismus beeinflusste Horace Kallen dagegen die Akzeptanz kultureller Pluralität als Quelle eines neuen kulturellen Reichtums. Der von ihm inspirierte Randolph Bourne beschwört in seinem Aufsatz »Trans-National America« die interne Internationalität Amerikas und erwartet vom Zusammenspiel seiner verschiedenen kulturellen Traditionen die Realisierung seines kosmopolitischen Potenzials. In beiden Fällen wird der ethnischen Identität eine Authentizität und Vitalität zugeschrieben, die für den zivilisationsgeschädigten Amerikaner zum Vorbild werden kann. Das gilt insbesondere für die afroamerikanische Kultur, die für viele weiße Künstler zum Inbegriff einer noch nicht deformierten Ursprünglichkeit des »Primitiven« wird. Bereits für Picasso stellte die afrikanische Kunst eine Quelle künstlerischer Offenbarung dar. In Paris feierte Josephine Bakers stilvolle Ästhetisierung »primitiver« Tänze Triumphe. Für New Yorker Intellektuelle wurde Harlem mit seinen Nachtklubs und schwarzen Jazzbands zum faszinierenden »Dschungel« vor der eigenen Haustür. Komponisten wie Aaron Copland und George Gershwin erhielten durch die Entdeckung des Jazz entscheidende Anregungen. Weiße Schriftsteller wie Carl van Vechten versuchten, »schwarze« Romane zu schreiben (Nigger Heaven, 1926), um der amerikanischen Literatur eine Dimension der Spontaneität zurück zu gewinnen. Doch selbst im Werk des konservativen Lyrikers T. S. Eliot hat man inzwischen signifikante Anleihen bei schwarzer Umgangssprachlichkeit entdeckt.

In formaler Hinsicht liegt die entscheidende Neuerung der Moderne in der Aufkündigung der realistischen Darstellungsform (die in der Malerei über verschiedene Stadien der Auflösung der Gegenständlichkeit bis hin zur völligen Abstraktion führen kann). Das wird häufig als »autonome Kunst« missverstanden, die als radikale Manifestation eines künstlerischen Selbstverwirklichungsanspruchs nur noch um ihrer selbst willen da sein will (art for art's sake). Tatsächlich verbindet sich aber mit der experimentellen Moderne sehr wohl die Erwartung einer gesellschaftlichen Erneuerung. Sie ist keine Avantgarde, für die »Neuheit« Selbstzweck ist. Sie verstößt nicht gegen kulturelle Konventionen, weil sie aus Prinzip anders und innovativ sein will, sondern weil sie davon ausgeht, dass wir in diesen Konventionen gefangen sind. Sie ist antirealistisch, denn eine realistische Darstellung kann vertraute Wahrnehmungsmuster nur bestätigen. Stattdessen muss es darum gehen, das uns Vertraute zu verfremden (desautomatisieren). Der Grund, warum modernistische Kunst oft schwierig oder unzugänglich erscheint, liegt so gesehen nicht in einem undemokratischen Elitismus, sondern in der Absicht, uns aus dem Gefängnis des

Vertrauten zu befreien und damit die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass wir die Welt neu und unverstellt sehen können.

Mit der Aufgabe eines realistischen Darstellungsanspruchs wird die Möglichkeit eröffnet, mit den Formen des eigenen Mediums zu experimentieren. Im Realismus sind künstlerische Entscheidungen noch vom Prinzip der wirklichkeitsgetreuen Nachahmung bestimmt. Nun treten die Darstellungsmittel selbst in den Vordergrund, mit denen Bedeutung geschaffen werden kann. In der Literatur ist das die Sprache, in der Malerei sind es Farbe, Linie und Form. Hier ist die Befreiung der Darstellungsmittel am anschaulichsten. Die Geburtsstunde der modernen Malerei liegt auch in den USA in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Mit der Galerie 291 von Stieglitz wurde ein erster amerikanischer Treffpunkt für Maler und Sympathisanten der Moderne geschaffen. Zum Stieglitz-Kreis gehörten die Maler Max Weber, Arthur Dove, John Marin, Marsden Hartley und Georgia O'Keeffe, die verschiedene Einflüsse der europäischen Moderne aufnehmen. Bei Max Weber ist das beispielsweise der Kubismus, in Marsden Hartleys Bildern aus dieser Zeit, z. B. in seinem Portrait of a German Officer (1914), der deutsche Expressionismus. Dagegen findet Georgia O'Keeffe vor allem in der Darstellung der Natur einen sehr eigenen unverwechselbaren Stil der Abstraktion.

Die Mitglieder des so genannten Arensberg-Kreises führten die Entwicklung der modernen Malerei in den USA am überzeugendsten fort und gaben ihr einen nunmehr spezifisch amerikanischen Akzent. Dabei spielen die großstädtische Metropole und die Maschine eine zentrale Rolle. Joseph Stella beispielsweise stellt eins der technischen Wunder der Zeit, die Brooklyn Bridge, nach dem Muster eines Altarbilds als ein nationales Symbol von fast sakraler Aura dar. Auch die Bilder von Charles Demuth, Charles Sheeler und Stuart Davis sind von der Faszination durch die Objekte des Industriezeitalters geprägt. In dem heute bekanntesten Bild von Demuth. I Saw the Figure Five in Gold (1928), wird eine goldfarbene Fünf auf einem Feuerwehrwagen zum Ausgangspunkt für eine mehrfache Brechung und Überlagerung von Perspektiven, aus der ein überwältigender Eindruck der Dynamik des modernen Großstadtlebens erwächst. Dagegen verwandelt Charles Sheelers American Landscape (1930) eine menschenleere Industrieanlage in fotorealistisch anmutendem Präzisionismus in ein Objekt von schon fast pastoraler Schönheit. (Bereits 1921 hatte Sheeler zusammen mit dem Fotografen Paul Strand in dem avantgardistischen Kurzfilm Manahatta [1925] die Straßenschluchten New Yorks in einen poetischen Ort verwandelt.) Auch das Werk von Edward Hopper gehört zu diesem amerikanischen Stil der fast unmerklichen Ästhetisierung einer scheinbar banalen Alltagswirklichkeit. Hoppers Bilder von isolierten Menschen in leeren Cafés, Hotelzimmern und Büros, darunter das heute zum Kultobjekt gewordene Bild Nighthawks (1942), gewinnen ihren unverwechselbaren Stil in den 1920er-Jahren, auch wenn sein Werk bis in die 60er-Jahre reicht und wirkliche Anerkennung erst nach der Ablösung der abstrakten Malerei durch die Pop Art der 60er-Jahre findet.

Der Kunstanspruch der Moderne erfasste auch die Fotografie, die bis dahin vor allem als »dokumentarisches« Medium verstanden worden war. Allein schon der maschinelle Charakter der Bildherstellung schien der Idee der Kunst diametral ent-

gegengesetzt. Im Kontrast dazu setzte sich die 1902 von Alfred Stieglitz gegründete Gruppe Photo Secession, zu der außer ihm Edward Steichen, Gertrude Käsebier, Clarence White und Alvin Langdon Coburn gehörten, das Ziel, die Fotografie zu einer Kunst zu machen. Dabei werden zwei verschiedene Wege eingeschlagen. Der eine, vertreten vor allem von Käsebier und Steichen, nimmt die impressionistische Malerei zum Vorbild, der andere versucht sich auf die spezifischen Möglichkeiten des Mediums zu besinnen und die künstlerische Form aus der Darstellung des Gegenstands selbst zu entwickeln. Das Bild The Steerage (1907) von Alfred Stieglitz liefert dafür ein gutes Beispiel. Seine »spontan« wirkende Aufnahme eines Überseedampfers im Hafen von New York nutzt die Gangway, um die Hierarchie zwischen sozialen Schichten, den wohlhabenden Touristen und den armen Immigranten, anschaulich werden zu lassen. Die Fotografie ist hier nicht durch Eingriffe bei der Filmentwicklung »geschönt«, und dennoch ergibt sich aus dem Bildaufbau eine bedeutungsbildende Strukturierung der abgebildeten Realität.

Auch in der Literatur kann das modernistische Experiment ganz verschiedene Formen annehmen. Art und Ausmaß der Wirklichkeitsverfremdung hängen dabei von der Konvention ab, gegen die sich der Text richtet. Sherwood Anderson beispielsweise, dessen Kurzgeschichtensammlung Winesburg, Ohio (1919) als eines der ersten wichtigen Beispiele der literarischen Moderne in den USA angesehen wird, bleibt vergleichsweise moderat in seiner grotesken Verfremdung des kleinstädtischen Alltagslebens. Weil Anderson, wie viele Autoren der Moderne, das Kleinstadtmilieu als Ursache seelischer Verkrüppelung ansieht, muss er einen Eindruck von der deformierenden Macht dieses Milieus schaffen und kann sich nicht völlig von realistischen Darstellungsformen lösen. Für Ernest Hemingway dagegen ist die Sprache der eigentliche Träger der gesellschaftlichen Konvention. Seine Kurzgeschichten, veröffentlicht in den Bänden In Our Time (1925) und Winner Take Nothing (1933), und seine Romane, von denen The Sun Also Rises (1926) und A Farewell to Arms (1929) die wichtigsten sind, leben von dem Versuch, die Sprache radikal von ihrem zivilisatorischen Ballast zu befreien. Abstrakte Worte wie Ruhm oder Ehre sind für den Kriegsteilnehmer Hemingway »obszön« und werden daher durch eine Sprache der kommentarlosen Wahrnehmung und des lakonischen Austauschs von Alltagsfloskeln ersetzt. Die traditionelle Erzählerstimme wird durch die Perspektive einer neutralen Kamera abgelöst, die die Dinge nicht mehr für uns interpretiert, sondern nur noch in großer sinnlicher Konkretheit registriert. Sprache soll Erfahrungen und Empfindungen mitteilen, aber die sprachliche Konvention kann immer nur mitteilen, was bereits vorformuliert und somit inauthentisch ist. Sie muss daher von konventionellen Sinnelementen freigeräumt werden. Nach Hemingways »Eisbergtheorie« der Bedeutung liegt die eigentliche, authentische Empfindung unterhalb der sprachlichen Oberfläche, auf die sie andererseits doch als Ausdrucksform angewiesen bleibt. Worte können für Hemingway immer nur Platzhalter von »wahren« Empfindungen sein, die sie aufrufen, aber nicht beschreiben dürfen. Stil ist daher eine zentrale Kategorie, denn nur die äußerste Kontrolle poetischer Verfahren (das richtige Wort am richtigen Platz) kann den gewollten Sinnverlust an der Textoberfläche auffangen und dem Leser eine authentische Erfahrung vermitteln. Hemingways Stil lebt von sorgfältig platzierten Wiederholungsstrukturen und dem Akzent auf rhythmischen Elementen der Sprache, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf fast unmerkliche, aber effektive Weise lenken. Das gilt insbesondere für seine Kurzgeschichten (wie z. B. »The Killers«), die die Gattung revolutionieren. Überhaupt kommt die Kürze der Short Story dem modernistischen Formexperiment entgegen. Sie wird daher in der Moderne zu einer wichtigen literarischen Form aufgewertet.

Radikaler noch als bei Hemingway ist die Verselbstständigung des Sprachmaterials bei Gertrude Stein, von der Hemingway als Mitglied ihres Pariser Kreises von Expatriates wesentlich beeinflusst wurde. Stein, die mit Malern wie Picasso gut bekannt war, versucht in ihrer Prosa, die Experimente der modernen Malerei auch in der Literatur umzusetzen. In ihrem Roman The Making of Americans (1908; Erstveröffentlichung 1925) geschieht das dadurch, dass die Geschichte einer jüdischdeutschen Einwandererfamilie in endlosen Wiederholungen mit jeweils kleinen Variationen so minutiös dargestellt wird, dass der Eindruck entsteht, man hätte einen noch nicht überarbeiteten ersten Entwurf vor sich, in dem mehrere Sätze für ein und dasselbe Phänomen zur Auswahl stehen. Tatsächlich ist das Geschehen bei Stein dem Schreibprozess völlig untergeordnet. Sie präsentiert nicht die Synthese einer Reihe von Beobachtungen, sondern die Art und Weise, wie ein Objekt im Bewusstsein in immer neuen Anläufen als Vorstellungsobjekt aufgebaut wird. Die Sprache soll auf diese Weise von den kulturellen Assoziationen befreit werden, die sich normalerweise mit ihr verbinden und zur Darstellung des unmittelbaren Wahrnehmungsaktes selbst verwandt werden. Die literarische Moderne wiegt sich nicht in der Illusion, dass diese radikale Befreiung von konventionellen Assoziationen in der Realität möglich ist. Umso wichtiger wird es, im experimentellen Freiraum der Kunst diese Möglichkeit durchzuspielen. Mit ihren Sprach- und Formexperimenten betreibt die literarische Moderne somit keine Wirklichkeitsflucht; sie klammert vielmehr bestimmte Elemente dieser Wirklichkeit für die Dauer des künstlerischen Experiments ein, um sich ganz auf den Prozess der Wahrnehmung und Bedeutungsbildung selbst konzentrieren zu können.

Die literarische Moderne in den USA erreichte ihren Höhepunkt mit drei klassischen Romanen der 1920er-Jahre: F. Scott Fitzgeralds The Great Gatsby (1925), John Dos Passos' Manhattan Transfer (1925) und William Faulkners The Sound and the Fury (1929). Von ihnen nimmt The Great Gatsby noch einmal den amerikanischen Ausstiegstraum zum Gegenstand, erklärt ihn jedoch in der geheimnisvollen Figur Gatsbys zu einem Mythos, der sich am Ende als Glaube von verblüffender Naivität erweist. Der Roman lebt davon, dass wir Gatsby immer nur aus der Distanz des Ich-Erzählers erleben und somit geneigt sind, ihm eine heroische Dimension zu verleihen. Doch wie das Ende erweist, ist Gatsby ein Mann ohne innere Substanz, wenn auch mit rührend-adoleszenten Träumen. Der Mythos des »großen Gatsby« ist das Resultat einer geschickten Selbstinszenierung. Und dennoch gilt ihm unsere Sympathie, weil sich die adoleszente Intensität seines Erfolgstraums immer noch positiv vom korrupten Zynismus seiner Umwelt abhebt. Dem steht in Manhattan Transfer die Vision einer neuen demokratischen Erzählkunst gegenüber,

in der eine Fülle von Einzelschicksalen in einem vom Film inspirierten Montageverfahren nebeneinander gestellt wird. Die vertraute lineare Handlungsabfolge des Romans wird auf diese Weise von einer Struktur der Gleichzeitigkeit überlagert. Keine Figur, kein Schicksal ragt heraus. Die Großstadt ebnet solche Unterschiede ein. Sie ist daher die eigentliche Hauptfigur des Romans.

Noch einen Schritt weiter in der Auflösung traditioneller Formen des Romans geht The Sound and the Fury, ein Roman, der aus vier Teilen besteht (von denen die ersten drei jeweils die Perspektive einer Figur repräsentieren). Der erste Teil des Romans bricht mit allen Konventionen bis dahin üblicher Romananfänge. Er präsentiert den Gedankenstrom eines schwachsinnigen Mitglieds der Familie Compson, dessen Beobachtungen ohne zeitliche Ordnung und kausale Verbindung sind. Der Leser hat hier zunächst buchstäblich keinen Halt. Das gilt in gewisser Weise auch noch für den ungeordneten Bewusstseinsstrom des zweiten Teils. Erst allmählich wird in den folgenden Teilen ein Zusammenhang sichtbar, den jedoch allein der Leser schaffen kann, der auf diese Weise selbst zum modernistischen Autor wird. Faulkner kehrte in seinen folgenden Romanen wie As I Lay Dying (1930), Light in August (1932) oder Absalom, Absalom (1936) immer wieder zum Thema des Niedergangs der einst stolzen Südstaatenzivilisation zurück. Dabei gelingt es ihm, eine kritische Distanz zum Gegenstand zu schaffen, ohne andererseits der Region und ihren in Illusionen gefangenen Menschen ihre Würde zu nehmen. Vielmehr wird eine Dimension des tragisch anmutenden Selbstbetrugs freigelegt, die es dem Leser erlaubt, sich auch trotz möglicher ideologischer Vorbehalte auf dieses Schicksal einzulassen, weil es eins von ungewöhnlicher existenzieller Tiefe ist. Faulkners Werk wurde damit zum Ausgangspunkt einer Renaissance der Südstaatenliteratur, die einen wichtigen Beitrag zur modernen amerikanischen Literatur geleistet hat.

Auch in der Lyrik und im Drama, die in den USA lange Zeit ein Schattendasein gefristet hatten, führte die Moderne zu einer kreativen Explosion. Mit Ausnahme von Whitman und Emily Dickinson war die amerikanische Lyrik weithin überholten Traditionen verhaftet geblieben. Die Moderne wirkte auch hier befreiend. Ezra Pound »modernisierte« die Dichtung in seiner Suche nach einer konkreten, bildhaften Sprache und etablierte in zahlreichen Manifesten die literarische Bewegung des Imagismus, für den das dichterische Bild (image) seine abstrakte Qualität verlieren und, der Malerei gleich, Vorstellung und Gefühl ohne wortreiche Vermittlung in der Konkretheit der Anschauung zusammenführen soll. Auch für T. S. Eliot soll die dichterische Sprache zur »objektiven Entsprechung« (objective correlative) von anders nicht artikulierbaren emotionalen Zuständen werden, ohne diese direkt zu benennen. Eliot schuf mit dem Langgedicht The Waste Land (1922) eins der klassischen Dokumente der internationalen Moderne und ihrer Diagnose eines westlichen Kulturzerfalls.

Die charakteristische Form der Lyrik von Eliot und Pound ist das lange Gedicht, in dem der Versuch gemacht wird, der kulturellen Fragmentierung der westlichen Zivilisation im Zusammenhang des Gedichts eine neue schöpferische Ordnung entgegenzusetzen. Pound schrieb an seinem Hauptwerk Cantos bis an sein Lebens-

ende, an dem es schließlich 130 Gesänge umfasste. Zu jenem Zeitpunkt hatten er und Eliot längst die Vereinigten Staaten von Amerika verlassen und sich von der amerikanischen Demokratie abgewandt (in Pounds Fall bis hin zur Unterstützung Mussolinis). Dagegen sah eine andere Gruppe von Lyrikern, zu denen Robert Frost, E. E. Cummings, Marianne Moore und Wallace Stevens gehören und als deren wichtigster Vertreter heute William Carlos Williams gilt, die Möglichkeit, gerade aus den Bedingungen des amerikanischen Lebens eine Erneuerung der poetischen Sprache zu entwickeln. In seiner kulturkritischen Geschichte Amerikas In the American Grain (1925) liefert Williams die theoretische Fundieung dieses Programms. Bereits die ersten Siedler standen für ihn vor der Herausforderung der Moderne: Indem sie neuen Phänomenen europäische Namen gaben, liefen sie Gefahr, mit den vertrauten Namen den Blick auf das Neue zu verstellen. Dem modernen Dichter fällt die Aufgabe zu, einen unverstellten Blick zurück zu gewinnen. Williams wendet sich dementsprechend in seinen kurzen scharf konturierten Bildgedichten dem lokalen Ort, dem profanen Gegenstand und alltäglichen Erfahrungssplittern zu, um den Blick für die Poesie des demoratischen Alltagslebens zu schärfen.

Das amerikanische Drama war bis zur Moderne im Wesentlichen Teil eines kommerziellen Theaters, das von Melodramen, Komödien und Gesellschaftsdramen lebte. (Eines der erfolgreichsten Theaterstücke des 19. Jahrhunderts war beispielsweise die Bühnenfassung von Uncle Tom's Cabin.) Aufgrund des Fehlens staatlicher finanzieller Unterstützung war das amerikanische Theater extrem marktabhängig und trug dieser Abhängigkeit durch starke Showeffekte und die Herausstellung von Stars Rechnung. Künstlerisch gesehen ist somit das Drama die eigentlich verspätete Gattung in den USA. Erst die Moderne führt zur Entstehung eines künstlerisch eigenständigen amerikanischen Dramas. Universitätstheater und experimentelle Kleinbühnen spielen dabei eine wichtige Rolle. Von ihnen wird die Theatergruppe der Provincetown Players, die sich ab 1915 um die Entwicklung einer amerikanischen Dramentradition bemühte, die einflussreichste. Auch hier nimmt das Bemühen um kulturelle Erneuerung seinen Ausgangspunkt in der Suche nach einer von zivilisatorischer Konvention verschütteten Ursprünglichkeit menschlicher Existenz. Der wichtigste Vertreter dieses kulturkritisch-experimentellen Theaters ist Eugene O'Neill, der dem amerikanischen Drama zu erster internationaler Anerkennung verhilft. Seine Dramen, die mit verschiedenen modernen Stilelementen arbeiten, beziehen im Versuch der Dramatisierung eines verdrängten Unbewussten auch nicht sprachliche Mittel der Symbolik, der Musik, der Maske und des präzivilisatorischen Rituals mit ein; inhaltlich haben sie das Schicksal von Außenseitern und gescheiterten Existenzen zum Thema, deren selbstzerstörerische Zwanghaftigkeit ein Panorama der »sozialen, vor allem aber der seelischen Katastrophen« ergibt, die die Erfolgsgeschichte der amerikanischen Gesellschaft von Anfang an begleitet haben. Emperor Jones (1920), in dem erstmals ein Schwarzer zum tragischen Helden des amerikanischen Dramas wird, The Hairy Ape (1922), The Great God Brown (1926), Strange Interlude (1928), Mourning Becomes Electra (1931), The Iceman Cometh (1946) und A Long Day's Journey into the Night (1956)

sind eindrucksvolle Beispiele aus einem umfangreichen Gesamtwerk, das mehrere Dekaden umspannt, seine Motivation zur künstlerischen Erneuerung aber aus der kulturellen Umbruchsituation nach dem Ersten Weltkrieg bezieht.

Autoren wie Stein, Hemingway, Faulkner, Eliot, Pound und O'Neill sind die bekanntesten Repräsentanten einer amerikanischen Moderne, die inzwischen weltweit Geltung erlangt hat. Neben dieser »weißen« Moderne entstand jedoch in den USA Mitte der 1920er-Jahre auch eine spezifisch »schwarze« Moderne von großer künstlerischer Produktivität, die so genannte Harlem Renaissance. Die schwarze Massenwanderung in den Norden hatte den New Yorker Stadtteil Harlem zur schwarzen Hauptstadt Amerikas gemacht und damit auch zum Sammelpunkt schwarzer Intellektueller und Künstler. Das war die Geburtsstätte eines neuen schwarzen Selbstbewusstseins, das sich Anerkennung nicht mehr aus der Beschwörung historischen Unrechts erhoffte, sondern aus der Demonstration des eigenen kreativen Potenzials. Alain Lockes Buch The New Negro (1925) wurde zum Manifest der Suche nach einer eigenen schwarzen Ästhetik, die sich in der Malerei und der Musik, vor allem aber im literarischen Werk von Langston Hughes, Countee Cullen und Claude McKay manifestierte und in dem Genre übergreifenden Textzyklus Cane (1923) von Jean Toomer einen Höhepunkt fand. Das radikal experimentelle Buch, in dem Prosa, Drama und Gedichte aus verschiedenen literarischen Traditionen nebeneinander stehen, lebt vom Kontrast zwischen einer noch authentischen, aber unwiederbringlich vergangenen Südstaatenexistenz und dem entfremdeten Leben schwarzer Intellektueller in den Städten des Nordens. Zwischen beiden Welten bewegt sich der Text hin und her. um zu einer Vermittlung und neuen Synthese zu gelangen. Die Inspektion der südstaatlichen Wurzeln schwarzer Existenz und ihrer oralen Traditionen rückt bei der afroamerikanischen Schriftstellerin Zora Neale Hurston ins Zentrum und prägt ihren bekanntesten Roman Their Eyes Were Watching God (1937). Hurston gilt heute als wichtigste Inspiration für die afroamerikanische Frauenliteratur der Gegenwart.

Die Faszination, die von der Harlem Renaissance ausgeht, spiegelt die veränderte Sicht des Schwarzen in der kulturellen Moderne. Für diese hat die westliche Zivilisation den Menschen deformiert. Über die Kultur wird daher der Kontakt zu den unterdrückten Seiten der eigenen Psyche gesucht. Aus dieser Denkfigur entsteht eine Sehnsucht nach dem Primitiven, das nunmehr als mögliche Quelle individueller und gesellschaftlicher Revitalisierung erscheint. Der Schwarze aber scheint dieser Welt näher zu stehen, wenn nicht auf »natürliche« Weise verbunden (wie zum Beispiel Eugene O'Neills expressionistisches Drama Emperor Jones, 1920, oder Gertrude Steins Erzählung Three Lives, 1909, suggerieren). »Typisch« schwarze Formen der Musik wie der Blues oder der Jazz, die inzwischen aus den Südstaaten in den Norden gewandert sind, beginnen Weiße zu faszinieren. Aus der schwarzen Minstrel-Show entwickelt sich das schwarze Musical, das 1921 mit dem Erfolgsstück Shuffle Along seinen Siegeszug antritt. Bluessängerinnen wie Bessie Smith oder Ma Rainey erzielen große Plattenerfolge. Harlemer Nachtklubs, in denen Jazz-Musiker wie Louis Armstrong und Duke Ellington zu hören sind und aus dem musika-

lisch noch anarchischen New Orleans Stil den melodischeren Swing-Stil kreieren, der die 1930er-Jahre dominieren wird, werden fast schon zu Pilgerorten des Jazz Age. George Gershwin erklärt den Jazz zu Amerikas einziger origineller Musik und schafft mit dem Ballett An American in Paris (1928) und der Oper Porgy and Bess (1935) eine Form des symphonischen Jazz, die vielen als Amerikas beste, originellste Version **Rlassischer* Musik erscheint.

Die realistischen Darstellungsformen, die die experimentelle Moderne zu überwinden versucht, werden in der amerikanischen Kultur nach dem Ersten Weltkrieg von bestimmten Gattungen der Unterhaltungsliteratur fortgeführt, vor allem aber vom Massenmedium Film. Von allen Formen der neuen Unterhaltungskultur nach 1900 ist der Film die bei weitem erfolgreichste. Eine wichtige Voraussetzung dafür war die Akzeptanz durch ein Mittelklassenpublikum. Dazu musste zunächst der Ruf einer leicht anrüchigen Jahrmarktattraktion abgelegt werden. Das gelingt endgültig durch die neuen Kinopaläste der 1920er-Jahre, die dem Film eine Aura des Luxuskonsums verleihen sollen. Auf der inhaltlichen Ebene entspricht dem eine Bewegung weg von der anarchisch-antiautoritären Welt der frühen Slapstick-Komödien. Deren erzählerisches Grundmuster besteht im ständigen Kampf gegen eine als willkürlich und ungerecht empfundene Ordnung, die durch eine wichtigtuerische Autoritätsperson repräsentiert wird. Ihr stehen Außenseiterfiguren wie der Chaplinsche Tramp gegenüber, die sich, dem Stehaufmännchen gleich, auch angesichts widrigster Umstände nicht unterkriegen lassen. Diese erzählerische Grundkonstellation wird in potenziell endloser Reihung präsentiert. Schon deshalb eignete sie sich schlecht für die Etablierung einer Filmkultur nach dem Mittelklassenideal des Theaters. Der Übergang lässt sich am besten am Beispiel von Charlie Chaplin verfolgen, der, aus der Vaudeville-Tradition kommend, anfangs ein namenloses Mitglied der Slapstick-Gruppe Keystone Cops war, dann mit dem Tramp eine eigene Figur entwickelte und diesen zum Helden von Spielfilmen wie The Kid (1921) und The Goldrush (1925) machte, bis er schließlich weitergehende künstlerische Ambitionen entwickelte (die seinen Filmen nicht immer gut bekamen). The Kid, die sentimentale Geschichte der unfreiwilligen Adoption eines Babys durch den sorglos in den Tag lebenden Tramp, veranschaulicht den Übergang. Slapstick-Szenen ohne emotionale Betroffenheit und Szenen von viktorianischer Rührseligkeit stehen hier bereits nebeneinander. Eine ähnliche Entwicklung kennzeichnet das Genre der Komödie insgesamt. Aus den Keystone Cops werden bei Buster Keaton, Harold Lloyd oder Harry Langdon zunehmend sentimentale Kunstfiguren oder »moderne« Alltagshelden.

Der frühe Stummfilm ist als ein Kino der Attraktionen (cinema of attractions) bezeichnet worden. Damit ist gemeint, dass dem humoristischen Gag, dem spektakulären Ereignis oder dem starken theatralischen Effekt anfangs Vorrang gegeben wird vor der realistischen Illusionsbildung. Die Einzelelemente werden um ihrer eigenen Attraktivität willen zur Schau gestellt. Die erzählerische Einbindung bleibt sekundär, der Film lebt von der Aneinanderreihung einer Reihe von Attraktionen. Langfristig kann jedoch auf diese Weise das Interesse des Zuschauers nicht aufrecht erhalten werden, weil er kein Identifikationsobjekt hat: Um ein solches

zu schaffen, bedarf es andererseits einer zusammenhängenden Geschichte, in der das Schicksal einzelner Personen präsentiert wird. Dazu war es notwendig, die rzählerischen Möglichkeiten des Films entsprechend zu entwickeln. Die Kamera war anfangs unbeweglich und hielt das Geschehen auf Distanz. Der Effekt war häufig der einer abgefilmten Bühnenaufführung. Es ist der vom Theater kommende D. W. Griffith, der systematisch mit den Möglichkeiten der Filmsprache zu experimentieren beginnt, bis er mit dem Film Birth of a Nation (1915) ein historisches Drama schafft, das zwar in seiner rassistischen Südstaatenideologie wütende Proteste hervorruft, aber formal so innovativ und wegweisend ist, dass es dem russischen Regisseur Sergej Eisenstein wichtige Anregungen für seinen Film Panzerkreuzer Potemkin gibt. Griffiths Leistung besteht darin, eine den Anforderungen des Geschichtenerzählens angemessene Variationsbreite von Kameraeinstellungen einzusetzen und wirkungsvoll miteinander zu kombinieren. Er benutzt Großaufnahmen, wechselt zwischen verschiedenen Einstellungsgrößen hin und her und kombiniert im abschließenden Höhepunkt des Films Aufnahmen von zwei auseinander liegenden Handlungsschauplätzen in einer Parallelmontage so virtuos, dass die melodramatische Spannung auf die Spitze getrieben wird. In seinem zweiten Meisterwerk Intolerance (1916) weitet Griffith diese Technik der Parallelmontage auf vier historische Epochen aus, um die fatale historische Kontinuität der Intoleranz zu zeigen und mit der Hoffnung zu verbinden, dass sie in der Gegenwart endlich ein Ende finden werde.

Griffith selbst wandte sich im Folgenden vor allem dem Melodrama in der viktorianischen Tradition zu, das aber, wie seine bevorzugte Darstellerin Lillian Gish, im Jazz Age zunehmend altmodisch wirkte. An die Stelle des unschuldigen jungen Mädchens (Mary Pickford) treten der Vamp (Theda Bara), die femme fatale mit europäischem Flair (Greta Garbo und später Marlene Dietrich) und der Charleston-tanzende flapper (Clara Bow). Dem entsprechen auf männlicher Seite Schauspieler wie Rudolph Valentino, die von exotischer Attraktivität sind. Aus dem historischen Epos wird das historische Kostümdrama. Dahinter steckt jedoch mehr als die bloße Flucht in eine Traumwelt. Denn gerade im Schutz des exotischen historischen Kostüms können die Grenzen der Darstellbarkeit moderner Libertinage getestet werden, bis der Tonfilm dieser Art des bewusst artifiziellen Films den Boden entzieht. Die expressiv übersteigerte Körpersprache des Stummfilms, die noch der melodramatischen Bühnenkonvention entlehnt ist, war bestens geeignet, um eine Atmosphäre viel sagender Andeutung zu schaffen. Sobald diese Figuren des Stummfilms zu sprechen begannen, wirkten viele von ihnen jedoch nur noch komisch. Das gleiche Schicksal erlitt die Stummfilmkomödie, deren körperbetonte, oft akrobatische Komik durch Worte nur verwässert werden konnte.

Auch formal gibt es mit der Ankunft des Tonfilms noch einmal einen signifikanten Modernisierungssprung. Denn mit dem Ton fallen die Zwischentitel weg und damit ein letztes illusionsstörendes Element. Der Film erreicht eine endlich ungebrochene Illusionsbildung, die die Basis bildet für eine weitere Optimierung seines besonderen Wirkungspotenzials. Andere technische Mittel verstärken diesen

Oberflächenrealismus des visuellen Eindrucks, von denen der unsichtbare Schnitt die »amerikanische« Einstellungsgröße bei Personenaufnahmen (die ungefähr unserer Wahrnehmung entspricht, wenn wir anderen Personen gegenübertreten) und die Positionierung des Gesichts des Darstellers auf der Augenhöhe des Zuschauers (eyeline match) die wichtigsten sind. Der auf diese Weise entstehende »Realitätseffekte bildet eine Voraussetzung dafür, dass sich die Zuschauer voll auf die fiktive Welt einlassen und die Welt um sich herum für die Dauer der Filmvorführung vergessen. Man spricht in diesem Zusammenhang vom »klassischen Hollywoodsystem« (Classical Hollywood System) und meint damit eine Darstellungsform, der es gelungen ist, Geschichten mit derart perfekter Illusionsbildung zu erzählen, dass sie zumindest für die Dauer des Kinobesuchs real wirken - egal, ob sich diese Geschichten um eine realistische Wirklichkeitsdarstellung bemühen oder eine romantische Liebesgeschichte erzählen. Im Film ist der Realitätseffekt durch die Darstellungsform selbst gegeben. Auch »unwahrscheinliche« Geschichten können auf diese Weise so überzeugend präsentiert werden, dass sie den Zuschauer zur Anteilnahme bewegen.

Die Entwicklung des »klassischen Hollywoodsystems« schafft die Voraussetzung dafür, dass der Film in den 1930er-Jahren endgültig zum dominanten Massenmedium wird. Es bilden sich Genres heraus, die, wie der Gangsterfilm, die Gesellschaftskomödie, das Musical und der Western, die Basis für eine stabile, gleichmäßig hohe Zuschauerresonanz bilden. Das ist jedoch nicht mit bloßer Standardisierung zu verwechseln, denn auch diese Hollywoodgenres müssen sich ständig erneuern und aktualisieren. Sie nehmen Entwicklungen wie die Depression und die Armut auf und präsentieren in der so genannten Screwball-Comedy, einer Komödie voller Wortwitz, in der sich die Balance zwischen den Geschlechtern verschiebt, ein neues modernes Frauenbild. Sie artikulieren politischen Protest (Mr. Smith Goes to Washington, 1939) und geben dem Melodrama eine sozialkritische Dimension (The Grapes of Wrath, 1939). Viele Genres werden dabei von deutschen Emigranten beeinflusst: die sophisticated comedy von Ernst Lubitsch, der Gangsterfilm und das Melodrama von Josef von Sternberg, der sozialkritische Film von Fritz Lang. Dass in diesem kommerziellen System auch unerwartete Freiheiten möglich sind, belegt Orson Welles mit seinem vom modernistischen Erzählexperiment beeinflussten Film Citizen Kane (1941), einem der künstlerisch immer noch eindrucksvollsten Filme des internationalen Kinos. Die Hindernisse, auf die der eigenwillige Welles im Folgenden stieß, verdeutlichen jedoch auch die Grenzen der Bereitschaft Hollywoods, sich auf Experimente einzulassen.

Mit dem Börsenkrach und der danach einsetzenden Depression verändert sich die amerikanische Kultur radikal. Auch diesem Wandel liegt wiederum eine veränderte Sicht der Wirklichkeit zugrunde, doch ist Wirklichkeit nun auf andere Weise in Frage gestellt als im modernistischen Experiment: Kritisieren die Künstler der kulturellen Moderne das dominante Wirklichkeitsverständnis als Fessel für die Möglichkeit einer authentischen Existenz, so steht die Realität in den 1930er-Jahren als politisches System und soziale Ordnung in Frage. Dementsprechend wird der Kultur die Funktion zugewiesen, die sozialen Probleme zu dokumentieren und

der schlechten Realität das Bild einer besseren Wirklichkeit entgegenzusetzen. Die amerikanische Kultur der 1930er-Jahre ist beides: Gesellschaftskritik und Appell an eine verschüttete nationale Solidarität, soziale Anklage und symbolische Rekonstruktion des egalitären Selbstverständnisses Amerikas. Diese Kultur des sozialen Engagements greift auf realistische Formen zurück. Ihr wichtigstes Darstellungsmittel ist der dokumentarische Stil. Zugleich steht sie aber auch dem formalen Experiment nicht grundsätzlich feindlich gegenüber, sofern dieses die Appellfunktion der Kunst verstärken kann.

Die Rückbesinnung auf realistische Darstellungsziele umfasst alle Medien und Formen, die hohe Literatur ebenso wie die Populärkultur – sogar den Kriminalroman, der in der Revision der klassischen englischen Detektivgeschichte eine »hartgesottene« (hard-boiled) Variante mit realistischem Anspruch ausbildet, die mit Dashiell Hammetts The Maltese Falcon (1930) und Raymond Chandlers The Big Sleep (1939) erste Höhepunkte aufweist. Insgesamt aber tut die sozialkritische Reorientierung der Literatur nicht unbedingt gut, auch wenn die amerikanische Literatur der Zeit mit Romanen wie John Dos Passos' U.S.A. (1930-36), Henry Roths Call It Sleep (1934), James T. Farrells Studs Lonigan-Trilogie (1929-35), Nathaniel Wests The Day of the Locust (1939) und John Steinbecks The Grapes of Wrath (1939) eindrucksvolle Beispiele einer »linken« Moderne produziert. Damit erweisen sie sich den aktuellen Romanen bekannterer Schriftsteller überlegen, die wie etwa Dreiser, Hemingway, Upton Sinclair oder Sinclair Lewis in der Hinwendung zu einer direkteren Form der Sozialkritik hinter frühere Standards zurückfallen. Dagegen schafft Richard Wright mit seinem Roman Native Son (1940) eine in ihrer Kompromisslosigkeit beeindruckende Form der schwarzen Protestliteratur. Mit den Stücken von Lillian Hellmann (The Children's Hour, 1934) und Clifford Odets (Waiting for Lefty, 1935) entsteht eine Tradition des sozialkritischen Dramas, die noch heute Interesse verdient.

In der Umsetzung des dokumentarischen Impulses der amerikanischen Kultur der 1930er-Jahre haben die Malerei, die Fotografie und der Film als unmittelbar anschauliche Medien jedoch offensichtliche Vorteile. Dabei ergeben sich allerdings interessante Unterschiede. Die größte Freiheit kann sich die Malerei nehmen. Auch der wichtigsten Bewegung der 30er-Jahre, den so genannten Regionalisten, geht es um eine Dokumentation des amerikanischen Lebens. Die Form, die dazu gewählt wird, ist jedoch nicht der realistischen Tradition oder dem fotografischen Dokument entlehnt, sondern den Traditionen der Volkskunst (folk art). Thomas Hart Benton, John Stueart Curry und Grant Wood zeigen, dass eine demokratische »Volkskunst« auch formal innovative Wege gehen kann. Benton beispielsweise versucht, die Dynamik des amerikanischen Lebens und die Energie des einfachen Mannes in Bildern von übersteigerter Expressivität zum Ausdruck zu bringen, die zudem durch die Elimination der realistischen Perspektive und die zweidimensionale Flächigkeit der Bildoberfläche eine unerwartet moderne Dimension gewinnen. Auch Bentons Kunst versteht sich als öffentlicher Appell an die amerikanische Gesellschaft, um sie zu einer Rückbesinnung auf ihr eigenes Potenzial zu bewegen. In zahlreichen Projekten staatlicher Kunstförderung durch das Federal Arts Project entstehen im gleichen Geiste Wandmalereien (murals), die in der Form der Historienmalerei eine öffentliche Selbstdarstellung der amerikanischen Nation versuchen und damit gelegentlich fast die Rolle übernehmen, die das Versepos in der jungen Republik innehatte.

Das exemplarische Medium der dokumentarischen Tendenz der 30er-Jahre aber ist die Fotografie, die zu diesem Zeitpunkt bereits an eine Tradition der sozialen Dokumentation anschließen kann, die mit den Gettobildern von Jacob Riis und den Aufnahmen von Lewis Hine über Kinderarbeit in den USA eindrucksvolle Vorbilder aufweist. Im Jahre 1935 schafft die Farm Security Administration im Zuge des Beschäftigungsprogramms für arbeitslose Künstler ein Projekt, um die desolate Situation amerikanischer Farmer zu dokumentieren. In den in diesem Kontext entstehenden Fotografien insbesondere von Dorothea Lange und Walker Evans wird endgültig ein Gegenpol zu Crèvecoeurs pastoraler Vision Amerikas geschaffen. Dabei sind auch diese Bilder durch jene Mischung aus schonungslosem Dokumentationsimpuls und der gleichzeitigen Poetisierung des einfachen Lebens gekennzeichnet, die die Kultur der 30er-Jahre insgesamt prägt. In Langes Porträt einer vorzeitig gealterten Wanderarbeiterin und Mutter (Migrant Mother. 1936) ist die ganze brutale Härte des Überlebenskampfes in das Gesicht dieser Frau eingeschrieben, dem aber gerade dadurch auch eine besondere Würde zukommt - ein Eindruck, der im übrigen durch Anleihen beim Genre des Madonnenbildes verstärkt wird. In der Kooperation des Fotografen Walker Evans mit dem Journalisten James Agee, die zu dem Buch Let Us Now Praise Famous Men (1941) führte, wird diese heroische Ästhetik des einfachen Lebens zugleich zum Thema der Selbstreflexion des Intellektuellen, der sich der Tatsache bewusst wird. dass er jene Menschen, denen er Solidarität verspricht, zugleich für seine eigenen Ziele benutzt.

Die beiden dominanten Tendenzen der amerikanischen Kultur der 30er-Jahre -Sozialkritik und der populistische Mythos eines besseren, noch nicht korrumpierten Amerika der einfachen Leute - schlagen sich auch im Film nieder. Im Anschluss an literarische Traditionen des 19. Jahrhunderts entwickelt der Hollywoodfilm ein sozialkritisches Genre, in dem Missstände des amerikanischen Systems mit einer für ein populäres Medium ungewöhnlichen Deutlichkeit und Anschaulichkeit aufgezeigt werden. Liegt der Hauptakzent dieser Filme auf Geschichten der Viktimisierung, so betont die populistische Tradition, am deutlichsten im Werk von Frank Capra, John Ford und Preston Sturges, andererseits die Widerstandskraft der demokratischen Traditionen Amerikas. Den rücksichtslosen Repräsentanten der Oberschicht, dem Banker, Politiker oder Pressetycoon, der diese amerikanischen Werte verraten hat, tritt der einfache Mann gegenüber, der seine Würde (und Wirksamkeit) daraus bezieht, dass er auch in der Krise Mensch geblieben ist und am Gedanken der Solidarität festhält. Damit ist wiederum eine Umwertung der Opposition Stadt/Land verbunden. Ist die Kleinstadt in der kulturellen Moderne der Ort der Ignoranz, so wird sie nun als Sitz wahrer amerikanischer Werte wieder entdeckt. In dem politischen Film Mr. Smith Goes to Washington zeigt Capra beispielsweise einen kauzigen Idealisten aus dem Mittelwesten, der von korrupten Politikern geschickt für ihre Zwecke benutzt wird. Doch die weltfremde Exzentrik des einfachen Mannes schützt ihn vor politischer Manipulierbarkeit und erweist sich als listige Maske der Integrität. Unübersehbar ist hier Lincoln das Vorbild, dem Ende der 30er-Jahre mehrere Theaterstücke und Filme gewidmet sind.

Allein ist allerdings auch für den populistischen Helden eine soziale Reform nicht denkbar. Er bedarf der Unterstützung der Gemeinschaft, die im Film, und durch den Film, neu begründet werden soll. Capras Filme zeigen die symbolische Demütigung des einfachen Mannes und dessen triumphale »Wiederauferstehung« mit Hilfe der demokratischen Gemeinschaft. In der populären Kultur der 30er ist das ein Grundmuster. In den Cartoons Walt Disneys wird die ständige Demütigung in der Unverwundbarkeit der Cartoon-Charaktere aufgehoben. Mit populären Helden wie Doc Savage im Groschenheft, »The Shadow« im Radio oder Superman in den Comic Strips werden Gefühle von Unterlegenheit und Schwäche durch Allmachtsphantasien bekämpft. Filme wie Gone With the Wind (1939) oder Opern wie Porgy and Bess (1935) fangen die Erfahrung von Demütigung im Verweis auf eine Leidensgemeinschaft auf. Überhaupt rückt die Idee einer geeinschaftsstiftenden Funktion der Kultur in den Mittelpunkt nicht nur der populären Kultur. In Thornton Wilders auch im Nachkriegsdeutschland enorm populären Theaterstück Our Town (1938) ist das individuelle Schicksal nur im ewusstsein einer kleinstädtischen Gemeinsamkeit zu ertragen. Die gemeinschaftsstiftende Rolle, die Wilder dem Theater zuschrieb, wurde aber in den 30er-Jahren vor allem von dem noch jungen Medium des Radios übernommen, dem in dieser Zeit eine besondere Rolle zukommt. Zu seinen populärsten Programmen gehörten die Soap Opera, die Sportübertragung und die Musiksendung: Das Genre der Soap Opera lebt von dem Versprechen, die allein zu Hause arbeitende Hausfrau am Leben anderer zu beteiligen; die Sportübertragung verspricht dem Hörer, »dabei« zu sein; die populären Musikübertragungen der Big Bands von Benny Goodman oder Glenn Miller, zu denen sich die Familie um das Radiogerät im Wohnzimmer versammelte, schaffen die Illusion einer großen Familie von Hörern.

Auch Präsident Roosevelt war sich des gemeinschaftsbildenden Potenzials des Mediums bewusst. Seine berühmten wöchentlichen Radioansprachen (Fireside Address) richteten sich an eine nationale Gemeinschaft, die sich symbolisch um den Kamin versammelt, um in den Prozess nationaler Selbstbesinnung einbezogen zu werden. Das war kein Prozess gemeinsamer politischer Willensbildung, wohl aber einer der gemeinschaftlichen Selbstwertbildung. Das gilt selbst noch für das politische Engagement vieler Künstler, z. B. in der Kommunistischen Partei der USA, mit dem sich das Versprechen verband, die Entfremdung des modernen Schriftstellers zu überwinden. In diesem Programm der Rückbesinnung auf die Solidarität einer demokratischen Gemeinschaft kann der gemeinsame Nenner der amerikanischen Kultur der 1930er-Jahre gesehen werden.

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde dieses Programm neuen Zielen untergeordnet. Als der Krieg zu Ende war, stellte sich die Frage nach dem amerikanischen Selbstverständnis in neuer Weise.

8. Die Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart: 1950er-Jahre, Gegenkultur und Postmoderne

Der Kriegsausbruch in Europa und der folgende Zweite Weltkrieg setzten der primär sozialkritischen und dokumentarischen Kultur der 30er-Jahre ein jähes Ende. Die Auseinandersetzung mit dem europäischen Faschismus tritt in den Vordergrund, und die Kriegserfahrung führt zu einer Rückbesinnung auf die existenziellen Bedrohungen menschlicher Existenz. Mit der Prosperität der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft und der Sicherheit, die sie mit sich bringt, verändern sich der Ton und die Themen der amerikanischen Kultur. Die Haltung ist nicht mehr systemkritisch. Zugleich bildet sich in der Kritik des Konformismus dieser Gesellschaft aber auch eine neue Kultur individueller Rebellion heraus, die die Frage nach den Möglichkeiten persönlicher Selbstverwirklichung in einer Gesellschaft stellt, die von materialistischen Werten beherrscht zu sein scheint. Das nostalgisch verklärte Bild der 50er-Jahre als einer von Konflikten freien Epoche von fader Selbstzufriedenheit bedarf so gesehen der Korrektur. Der Protest richtet sich allerdings nicht mehr, wie noch in den 30er-Jahren, gegen das kapitalistische System, das nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und der erfolgreichen Abwehr von Faschismus und Stalinismus gar nicht mehr so schlecht aussieht. Er richtet sich zunächst gegen den konsumorientierten »American way of life« und seine oberflächlichen Prioritäten - eine Kritik, die dann von der Gegenkultur der 60er-Jahre radikal zugespitzt wird und zu einer Sicht der amerikanischen Gesellschaft als militärisch-industriell kontrolliertem System führt, dem nur noch mit Verweigerung begegnet werden kann. Das Ergebnis ist ein Auseinanderbrechen des »amerikanischen Konsens« in liberales Establishment und radikale Gegenkultur, durch das der Idee einer gemeinsamen »amerikanischen Kultur« endgültig die Basis entzogen wird. In der postmodernen Kultur wird diese »Dezentrierung« noch einmal zugespitzt. An die Stelle eines nationalen Epochenstils tritt - beispielsweise in der postmodernen Architektur und Literatur - zunächst das Plädoyer für spielerische Stilmischungen, in denen Kultur nicht mehr Sinngebung, sondern Zitat ist, dann eine Pluralität von gleichberechtigten Stilen. Von der Postmoderne führt hier ein direkter Weg zum Multikulturalismus, der die amerikanische Kultur der letzten Jahre wesentlich geprägt hat.

Der Wandel von der politischen Protestliteratur der 30er-Jahre zur Beschäftigung mit grundlegenderen existenziellen Fragen in den 40er-Jahren lässt sich beispielhaft am Werk des schwarzen Schriftstellers Richard Wright verfolgen. Mit Native Son (1940) hatte er einen naturalistischen Protestroman geschrieben, dessen Held ein »unschuldiger« Mörder ist, für dessen Tat eigentlich das System verantwortlich ist. Doch Wrights Interpretation des Mordes als einer Form absurder Selbstbefreiung, die doch nur einen Zirkel der Vergeblichkeit fortführt, verleiht diesem bereits die Dimension eines existenziellen Akts. In Wrights Kurzgeschichtenband Eight Men (1940) und Romanen wie The Outsider (1953) wird dieser Umschlag des politischen Protests der 30er-Jahre in die Beschreibung der Absurdität menschlicher Existenz weitergeführt und zu einer Form der existenzialistischen Literatur entwickelt,

die nicht zufälligerweise in Frankreich auf besondere Resonanz stieß. Das ist ein gerade in der Nachkriegszeit wiederkehrendes Muster. Auch andere Autoren der amerikanischen Moderne fanden zunächst in Frankreich mehr Anerkennung als in den USA und die Detektivliteratur der hard-boiled school eines Dashiell Hammett, Raymond Chandler oder James Cain wird erst durch französische Intellektuelle von ihrem Status als Trivialliteratur befreit.

Gleiches gilt für eine Gruppe von Filmen sehr verschiedener Genrezugehörigkeit, die nach dem Zweiten Weltkrieg von französischen Cinéasten entdeckt und mit dem noch heute gebräuchlichen Sammelbegriff film noir bedacht wurde. Damit sind Filme aus intellektuell an sich wenig respektablen Bereichen wie dem Gangsterfilm, der Kriminalgeschichte oder dem Melodrama gemeint, die ihre Vorlagen oft aus der hard-boiled school beziehen und formal von einer starken Expressivität gekennzeichnet sind, die vom kunstvoll gebrauchten Schwarz-Weiß-Kontrast über ungewöhnliche Einstellungsperspektiven bis hin zu einer klaustrophobischen urbanen Nacht- und Regenwelt reicht. Inhaltlich entspricht dem die lakonische Darstellung des Schicksals eines unbescholtenen Bürgers, der in einem Augenblick moralischer Schwäche zum Gesetzesbrecher wird und den Folgen seiner Tat trotz verzweifelter Bemühungen nicht mehr zu entrinnen vermag. Für seine europäischen Bewunderer (zu denen auch die Regisseure der französischen Neuen Welle gehörten, deren Filme anfangs stark vom film noir beeinflusst waren) war das Genre Beispiel für die spezifischen Möglichkeiten des Films: Was den film noir in ihren Augen kennzeichnete, war eine unsentimentale Direktheit der Darstellung und unprätentiöse existenzielle »Tiefe«, die dem an literarischen Vorbildern orientierten europäischen Kunstfilm abging. Der film noir wurde jedoch nicht nur von europäischen Intellektuellen entdeckt (und erst danach auch in den USA als wichtige filmische Form akzeptiert), er ist in seinen Stilmitteln auch wesentlich von europäischen Einflüssen geprägt. Emigranten aus dem deutschsprachigen Raum wie beispielsweise Fritz Lang (The Woman in the Window, 1944), Robert Siodmak (Phantom Lady, 1944), Billy Wilder (Double Indemnity, 1944), Edgar Ulmer (Detour, 1945), Michael Curtiz (Mildred Pierce, 1945) und Otto Preminger (Laura, 1944) haben das Genre entscheidend geprägt, auch wenn die Filme mit dem zum existenziellen Nachkriegshelden aufsteigenden Humphrey Bogart (The Maltese Falcon, 1941 und The Big Sleep, 1946) heute die bekanntesten Beispiele des Genres darstellen.

Die »existenzialistischen« Tendenzen des amerikanischen Romans und des amerikanischen Films der 1940er-Jahre signalisieren eine Absage an die gemeinschaftsorientierte Kultur der 30er-Jahre. Das gilt auch für die amerikanische Kultur der 50er-Jahre, in der nicht mehr das politische Kollektiv oder die nationale Solidargemeinschaft im Vordergrund stehen, sondern ein Individuum, das sich vom amerikanischen Leben entfremdet fühlt und an der Gesellschaft leidet. In diesem Zusammenhang wird die Kultur zu jener Instanz, die das Recht des Einzelnen gegen die Ansprüche des gesellschaftlichen Systems verteidigt. Diese Suche nach individueller Selbstbehauptung ist keine nach schrankenloser Selbstverwirklichung. Vielmehr geht es um die Bewahrung einer eigenen Identität angesichts eines wachsenden gesellschaftlichen Anpassungszwangs. Im Grunde kreist die ame-

rikanische Kultur der 50er-Jahre unablässig um den Nachweis, dass dem Menschen mehr Bedeutung zukommen sollte als materiellen Werten – und dass die amerianische Gesellschaft dabei ist, eben dies zu vergessen. Steht die Befreiung von der Konvention im Zentrum des modernistischen Textes, so geht es der Kultur der 50er-Jahre um die Möglichkeit des Menschseins auch unter den Bedingungen der modernen Konsumgesellschaft.

Die allmähliche Verwandlung modernistischer Literatur lässt sich am Werk Hemingways ablesen, der mit seinem Roman The Old Man and the Sea (1952) eine auch im Nachkriegsdeutschland viel gelesene Darstellung des heroischen Selbstbehauptungsvermögens des Menschen vorlegt. Dieses Selbstbehauptungsvermögen vermag sich jedoch nur zu entfalten, wenn es dem Menschen gelingt, zurück zu sich selbst zu finden. Der Kampf, den Hemingway seinen alten Fischer austragen lässt, ist ein derartiger Moment der Selbstfindung, der nicht zufälligerweise außerhalb der Gesellschaft stattfindet. Denn die Bereitschaft zur Konformität mit gesellschaftlichen Rollenerwartungen steht der Selbstfindung im Wege. Die amerikanische Kultur der 50er-Jahre ist geprägt von dieser Grundopposition zwischen den Polen Konformismus und Nonkonformismus: Der Konformismus bedroht die Integrität des Ich und verhindert, dass das Individuum zu sich selbst findet, der Nonkonformismus wird zum privilegierten Weg der Selbstfindung. Doch bleibt diese Selbstfindung in den 50er-Jahren immer auf die Gesellschaft rückbezogen. Das Ziel ist nicht die Befreiung von ihr, sondern von ihren konformistischen Tendenzen.

Die kulturkritische Auseinandersetzung mit diesen konformistischen Tendenzen steht im Zentrum der amerikanischen Kultur der 50er-Jahre. Soziologische Studien wie David Riesmans The Lonely Crowd (1950), in der dieser die These vertritt, der moderne Mensch sei nicht mehr innengeleitet (inner-directed), sondern außengeleitet (other-directed), oder William F. Whytes The Organization Man (1957) werden zu Bestsellern. Sie tragen zum Bild einer seelenlosen Massengesellschaft bei (obwohl Riesmans Argument wesentlich komplexer ist), für die oft Institutionen wie das Militär oder die Bürokratie als Analogie herangezogen werden, in denen Menschen nur noch Nummern sind. Die Kritik an einer Massengesellschaft, die die Möglichkeit des individuellen Menschseins bedroht, erfasst alle Bereiche der amerikanischen Kultur, beispielsweise in Bestsellern wie Sloan Wilsons The Man in the Gray Flannel Suit (1952) und James Jones' From Here to Eternity (1951) oder auch dem Film The Apartment (1960). In Arthur Millers Drama Death of a Salesman (1949), vielleicht dem besten amerikanischen Theaterstück überhaupt, wird der Handlungsreisende, dessen inneres Wesen seinem grenzenlosen Anpassungswillen zum Opfer gefallen ist, zum Symbol der Epoche.

Mit der Konformismuskritik verändert sich wiederum die Haltung gegenüber dem Dorf und der Kleinstadt, die nicht mehr, wie in der Kultur der 30er-Jahre, Sitz des wahren Amerika sind. Es entsteht ein Genre der Kleinstadtromane und Kleinstadtfilme (Peyton Place, 1956, und Picnic, 1955), die die Kleinstadt zum exemplarischen Ort eines neurotischen Anpassungsdrucks erklären und folgerichtig mit dem Ausbruch des Nonkonformisten aus dem Kleinstadtmilieu enden. Diese Außenseiterfigur ist nicht mehr der Kriminelle oder moralisch schuldig gewordene Bür-

ger der 40er-Jahre, sondern ein Individuum, das die Stärke aufbringt, sich selbst treu zu bleiben, und mit dem sich daher auch die Hoffnung auf eine Erneuerung der Gemeinschaft verbindet. Insofern wird individuelle Selbstfindung geradezu zur gesellschaftstherapeutischen Aufgabe. Die klassischen Western Shane (1953) und High Noon (1952) machen den Außenseiter und unbeirrten Nonkonformisten zum moralischen Helden. Die populäre Kultur erhält hier zugleich auch einen politischen Subtext, den der Auseinandersetzung mit der Zeit des McCarthyismus und seiner Verfolgung linker Künstler und Intellektueller. In seinem Theaterstück The Crucible (1953) benutzt Arthur Miller die puritanischen Hexenprozesse für eben diesen Zweck.

Ein exemplarisches Beispiel für die zentrale Rolle, die dem Nonkonformisten in den 50er-Jahren für die Regeneration der amerikanischen Gesellschaft zugesprochen wird, liefert der Film Twelve Angry Men (1957), der unter dem Titel Die zwölf Geschworenen auch in Deutschland große Resonanz fand. Nur der querköpfige Nonkonformist verhindert in diesem Film, dass eine Jury, deren Mitglieder schnell nach Hause wollen, einen Unschuldigen verurteilt. Die zunächst irritierende Sperrigkeit des Nonkonformisten setzt einen Diskussionsprozess in Gang, der einer therapeutischen Sitzung gleichkommt, und in dessen Verlauf die bis dahin verdrängten Vorurteile einzelner Jurymitglieder hervorbrechen. Das aber ist die Voraussetzung dafür, am Ende zu einem neuen Konsens zu finden, mit dem die Jurymitglieder und mit ihnen die amerikanische Gesellschaft - ihre Menschlichkeit zurückgewinnen. Die Jury fungiert hier als Metapher des demokratischen Willensbildungsprozesses insgesamt, für den nur der durch nonkonformistisches Verhalten provozierte therapeutische Selbstreinigungsprozess einen Ausweg aus gesellschaftlicher Lähmung und institutionalisierter Unmenschlichkeit verspricht. Diese Aufwertung des therapeutischen Prozesses als einziger Hoffnung auf einen Ausbruch aus selbstzerstörerischen Illusionen prägt auch das Drama der Zeit, insbesondere die Stücke von Tennessee Williams The Glass Menagerie (1944), A Streetcar Named Desire (1947) und Cat on A Hot Tin Roof (1955), wobei die Selbsterkenntnis allerdings in diesem Fall nicht die der Bühnencharaktere ist, denen sie misslingt. Umso nachdrücklicher wird der Zuschauer auf die Notwendigkeit solcher Selbsterkenntnis verwiesen. Mit Edward Albees Dramen The Zoo Story (1959), The American Dream (1961) und vor allem Who's Afraid of Virginia Woolf (1962) wird diese Tradition fortgesetzt.

Im Gegensatz zur kulturellen Moderne geht es der Kultur der 1950er-Jahre um einen Vermittlungsversuch zwischen Individuum und Gesellschaft. Ohne die Herausforderung durch das Individuum bleibt die Gesellschaft konformistisch, ohne die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft bleibt das Individuum neurotisch und in den eigenen Illusionen gefangen. (Das gilt beispielsweise für die Charaktere von Tennessee Williams). Der Vorstellung einer individuellen wie gesellschaftlichen Selbsterneuerung liegt dabei das Ideal eines Reifeprozesses zugrunde. Sowohl das Individuum als auch die amerikanische Gesellschaft müssen ihre Unreife überwinden. Die Außenseiterfiguren der amerikanischen Kultur der 50er-Jahre sind daher oft Jugendliche, die einen schmerzhaften, aber notwendigen Prozess des Erwachsenwerdens durchlaufen, mit dem sich andererseits die Hoffnung verbindet, dass

eine frische, nonkonformistische Außenseiterperspektive bewahrt werden kann. Der jugendliche Nonkonformist muss beides tun: Er muss der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, aber er muss auch lernen, dass man nicht ewig in einem Zustand der Unschuld verharren kann.

Die Notwendigkeit eines Rearrangements des Individuums mit der Gesellschaft, ohne sich andererseits an diese zu »verkaufen«, spiegelt die Ernüchterung der amerikanischen Intellektuellen über das politische Engagement für den Kommunismus, das viele von ihnen in der »Roten Dekade« der 30er-Jahre eingegangen waren. Aus der Perspektive der Nachkriegszeit wird dieses Engagement nun häufig als naiv angesehen, weil man die Augen verschloss vor dem Missbrauch des eigenen Idealismus für die machtpolitischen Zwecke des Stalinismus. Aus dieser Ernüchterung erwächst eine neue Sicht der amerikanischen Gesellschaft. In einem für die 50er-Jahre wegweisenden Symposion der einst trotzkistischen Zeitschrift Partisan Review mit dem Titel »Our Country and Our Culture« (1952) dominiert nunmehr die Bereitschaft, sich mit der amerikanischen Gesellschaft zu arrangieren. Eine ähnliche Haltung kennzeichnet auch die neu entstehende akademische Disziplin der Amerikastudien (American Studies) und ihren Kanon von »typisch amerikanischen« Werken, die, wie beispielsweise die Romane von Melville oder Hawthorne, durch eine rebellische Note gekennzeichnet sind, aber auch durch ein Bewusstsein der Gefahren und Grenzen dieser Rebellion. Mit dieser Literatur, die kritisch ist, aber nicht in naiv idealistischer Weise, wird dem Bild des unschuldigen »amerikanischen Adam« eine Absage erteilt. Im Grunde bilden sich die Amerikastudien in der Analyse und Kritik jener Gründungsmythen der amerikanischen Gesellschaft, die diese ihrer Meinung nach bisher in einem naiven Optimismus arretiert haben: Die ersten Schlüsseltexte der neuen Disziplin befassen sich mit dem Mythos Amerikas als einem Garten Eden (Henry Nash Smith, Virgin Land, 1950), dem Mythos amerikanischer Unschuld (R.W.B. Lewis, The American Adam, 1955) und dem amerikanischen Fortschrittsglauben (Leo Marx, The Machine in the Garden, 1964).

In dem Bemühen um ein »reiferes« Selbstverständnis der amerikanischen Gesellschaft kommen der Literatur und Kunst die Aufgabe zu, den Selbsttäuschungstendenzen der Gesellschaft ein Modell komplexer Wirklichkeitserkenntnis entgegenzusetzen. In einer vom Konformismus und Konsumdenken bedrohten Welt geben sie der Gesellschaft die notwendige Tiefe und erfüllen damit sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft eine Funktion dringend benötigter Humanisierung. Dieses Denken kennzeichnet eine neue Generation von Autoren, die auf den formalen Errungenschaften der Moderne aufbauen, sie aber nun für andere Zwecke nutzen. Moderne und Realismus verbinden sich hier in neuer Weise. Das Ziel dieses formbewussten, »modernisierten« Realismus ist eine Literatur, die sich in kulturkritischer Absicht mit dem American way of life auseinandersetzt. In J. D. Salingers Erfolgsroman The Catcher in the Rye (1951) wird die Außenseiterperspektive des Jugendlichen meisterhaft für diesen Zweck eingesetzt. Salingers Held Holden Caulfield erfährt die Verlogenheit und innere Leere der Gesellschaft mit einer Intensität, die einer ganzen Nachkriegsgeneration von jugendlichen Lesern auch in Deutschland zum Vorbild wurde. Aber auch andere Außenseiterfiguren wie der Schwarze oder der Jude rücken vom gesellschaftlichen Rand ins Zentrum der amerikanischen Literatur, weil sie exemplarische Erfahrungen der Marginalisierung und Entfremdung verkörpern. Ihr Leiden an der Gesellschaft interessiert allerdings gerade nicht als spezifisches Gruppenschicksal, sondern wird zum Inbegriff menschlicher Leidensfähigkeit überhaupt. In der Erfahrung der Ausgrenzung werden jüdische und schwarze Figuren zu repräsentativen Menschen. Die Verweigerung gesellschaftlicher Anerkennung wirft sie auf sich selbst zurück und macht sie zu unfreiwilligen, aber authentischen Nonkonformisten.

Die Tendenz zur Universalisierung menschlicher Erfahrung kennzeichnet insbesondere das Werk von Saul Bellow und Bernard Malamud, durch die die jüdischamerikanische Literatur in den 1950er-Jahren aus ihrer bisherigen Randposition herausgeholt und in den Rang einer repräsentativen amerikanischen Literatur erhoben wird. Ihre Geschichten sind solche der Sinnsuche, der Initiation in die Absurdität des Lebens, zugleich aber auch der Möglichkeit einer spirituellen Wiedergeburt durch die Akzeptanz dieser Erfahrung. Damit wird ein Grundmodell des amerikanischen Romans der 50er-Jahre etabliert: Am Anfang steht in der Regel eine Sinnkrise, die durch den American way of life hervorgerufen ist, in dem die Hauptfigur keinen Platz zu haben scheint. Diese Krise setzt einen Prozess der Sinnsuche in Gang, in deren Verlauf - häufig nach dem Muster eines Pikaro-Romans im Stile Huck Finns - eine Inspektion der amerikanischen Gesellschaft, aber auch verschiedenster Sinnangebote vorgenommen wird. In dieser Hinsicht ist die Sinnsuche (quest) auch eine Bildungsgeschichte, an deren Ende ein ekstatischer Moment der Offenbarung und Selbstfindung steht, in dem der Wert des eigenen Menschseins bekräftigt und der drohende Sinnverlust überwunden wird.

Der spätere Nobelpreisträger Saul Bellow folgt diesem Modell vor allem in seinen Romanen The Adventures of Augie March (1953) und Henderson, the Rain King (1959), in denen er einen lebenshungrigen Helden auf eine pikarische Suche nach sich selbst schickt. Dagegen ist in seinem Roman Herzog (1964), mit dem er seinen Ruf als führender amerikanischer Nachkriegsschriftsteller endgültig festigte, aus der Entwicklungsgeschichte eine midlife-Krise geworden, in der Bellow nunmehr in einer wortreichen, stark therapeutisch angelegten Selbsterforschung die Möglichkeiten der Selbstfindung an ihre literarischen Grenzen treibt. Malamuds Werk, das mit dem Roman The Assistant (1957) einen Höhepunkt erreicht, ist dadurch gekennzeichnet, dass die Suche nach Identität in einer für die Literatur der Epoche insgesamt typischen Mischung aus realistischen und surrealen Elementen mythisch ausgeweitet wird. Mit den Romanen von Philip Roth wird diese Phase der jüdisch-amerikanischen Literatur durch eine neue abgelöst, in der die jüdische Herkunft und Kultur nun nicht mehr als Ressource, sondern als Hindernis begriffen und in der Kurzgeschichtensammlung Good-bye, Columbus (1959) und dem Roman Portnoy's Complaint (1969) der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Ähnliches gilt für die Filme Woody Allens, in denen die Sinnsuche des Stadtneurotikers bereits als liebenswerte Zwangsvorstellung parodiert wird und die Idee der Selbstfindung in Zelig (1983) in der plastischen Anpassungsfähigkeit der Hauptfigur auf den Kopf gestellt wird.

Auch die afroamerikanische Literatur der Nachkriegszeit ist dadurch gekennzeichnet, dass sie vom Modell politisch engagierter Protestliteratur abrückt und die Figur des Schwarzen nun in ähnlicher Weise wie die jüdisch-amerikanische Literatur zum Symbol menschlicher Leidensfähigkeit erhebt. Das gilt insbesondere für Ralph Ellisons Roman Invisible Man (1952), einem der besten amerikanischen Romane nicht nur der 50er-Jahre. Auch für diesen Roman ist eine Mischung aus realistischen und symbolisch-surrealistischen Darstellungsformen charakteristisch. auch hier ist das Grundmuster das der Entwicklungsgeschichte. Der Roman erzählt die Geschichte eines namenlosen Helden als Suche nach einer Selbstfindung, die solange erfolglos bleibt, wie der Held die Antwort in einer der gesellschaftlich vorgegebenen Rollen sucht. Erst in der unsichtbaren Untergrundexistenz in einem Kellerloch wird eine Möglichkeit zur Selbstbestimmung eröffnet. Gerade aus der Akzeptanz der Unsichtbarkeit entsteht die Freiheit einer authentischen Existenz. Dagegen folgt der Prozess der Identitätsfindung im Werk des zweiten wichtigen schwarzen Autors der Zeit, James Baldwin, eher dem Modell der spirituellen Selbsterkenntnis, das auch die jüdisch-amerikanische Literatur kennzeichnet. Der Roman Go Tell It On the Mountain (1953) oder die Kurzgeschichte »Sonny's Blues« (1957) aus dem Kurzgeschichtenband Going To Meet the Man (1965) liefern dafür Beispiele.

Eine dritte wichtige Entwicklungslinie der amerikanischen Literatur der 50er-Jahre ist durch die Renaissance der Literatur der Südstaaten (Southern Renaissance) gegeben. Dabei handelt es sich um eine Form der Literatur, die an die von Faulkner begründete Tradition anschließt. Am eindrucksvollsten geschieht das bei Carson McCullers (The Ballad of the Sad Café, 1951) und Flannery O'Connor, in deren Werk spirituell entwurzelte Menschen mit der Wucht außergewöhnlicher existenzieller Erfahrungen konfrontiert werden. Die Figur des Eindringlings (intruder) gehört zum wiederkehrenden Personenrepertoire dieser Südstaatenliteratur. O'Connors Kurzgeschichtenband A Good Man Is Hard to Find (1955) und ihr Roman The Violent Bear It Away (1960) bieten eindringliche Beispiele für die Erfahrung einer jäh in den Alltag einbrechenden Gewalttätigkeit. Gewalt hat bei O'Connor jedoch nicht die Funktion, die Absurdität des menschlichen Lebens zu veranschaulichen, sondern dient umgekehrt dazu, den Menschen auf die Notwendigkeit des Glaubens als einzigem Halt in einer Zeit des Werteverlusts zu verweisen. In einer paradoxen Konstruktion bildet Gewalt somit die Voraussetzung für Selbstfindung - allerdings nicht für individuelle Selbstbefreiung.

Das unterscheidet O'Connors Werk von dem Norman Mailers, an dem der Übergang von den 50er- in die 60er-Jahre beispielhaft verfolgt werden kann. Mit seinen frühen Romanen The Naked and the Dead (1948) und The Deer Park (1955) stand Mailer noch in der literarischen Nachkriegstradition einer Suche nach Selbstfindung. Ende der 50er-Jahre bricht er mit dieser Tradition und entwirft in seinem Außsatz »The White Negro« (1957) eine radikal neue Version des gesellschaftlichen Außenseiters, den Hipster, den er als Mischung aus Bohemien, jugendlichem Rebellen und Psychopathen definiert. Diese Radikalisierung wird notwendig, weil Gesellschaft für Mailer mehr ist als nur ein Hort des Konformismus. Sie erscheint

ihm als Zwangssystem, für das sogar die Metapher des Konzentrationslagers herangezogen wird. Der Schwarze ist derjenige, der dieser Erfahrung in der amerikanischen Geschichte am stärksten ausgesetzt war. Er hat deshalb Gegen- und Überlebensstrategien entwickelt, denen Mailer, in Vorwegnahme der Gegenkultur, nunmehr eine rettende Qualität zuschreibt: Jazzmusik, Drogen und ungehemmte Sexualität sind für ihn die wichtigsten Elemente einer Politik der individuellen Befreiung, die sich dem Zugriff des Systems durch radikale Instinktfreisetzung zu entziehen sucht. Wie Mailer in seinem Roman An American Dream (1965) vorführt, ist die Hipster-Figur dadurch gekennzeichnet, dass sie die eigenen Bedürfnisse, dem Psychopathen gleich, ohne Hemmung auslebt. (Eine ähnliche »Maßlosigkeit« in inhaltlicher wie formaler Hinsicht kennzeichnet auch den zunächst verbotenen Drogenroman Naked Lunch, 1959, von William S. Burroughs, der zum Kultbuch der Gegenkultur wurde.) Das Ideal ist nicht mehr der vergleichsweise zahme Nonkonformist und Außenseiter der jüdisch-amerikanischen Tradition, der nach Sinn und Reife sucht, sondern der radikale Rebell, für den »bürgerliche« Reife lediglich das Gefängnis seiner Instinkte darstellt.

Mailer schließt damit an eine Tradition der Moderne an, die man als Kultur der Spontaneität bezeichnen kann. Für sie soll Spontaneität nicht nur die Möglichkeit eines Selbstausdrucks jenseits gesellschaftlicher Vereinnahmung eröffnen, sondern, spezifischer noch, eine Überwindung jener Trennung von Körper und Geist ermöglichen, die als Ausgangspunkt der Entfremdung des Menschen von sich selbst angesehen wird. In der Kultur der Spontaneität wird daher die Befreiung des Körpers und seiner Instinkte aus den Zwängen sozialer wie literarischer Form zum Mittel der Rückgewinnung einer verloren gegangenen Ganzheitserfahrung, in der der Körper und das Unbewusste nicht mehr unterdrückt sind. Am deutlichsten und radikalsten manifestiert sich diese Hinwendung zu einer Körpersprache der Spontaneität in der modernen Malerei, die in den 40er-Jahren eine nochmalige Entgegenständlichung hin zum so genannten Abstrakten Expressionismus durchläuft, die im Werk von Jackson Pollock ihre konsequenteste Ausprägung findet. Pollocks Bilder scheinen auf den ersten Blick nur aus Linien und Farbklecksen zu bestehen, die ohne erkennbare Struktur oder Gestaltgebung ineinander übergehen. Es gibt kein Zentrum des Bildes, keinen Schwerpunkt der Wahrnehmung, da alle Bildelemente von gleicher Art sind und keins in irgendeiner Weise hervorgehoben wird. Die reduzierte Farbpalette mit hellem Hintergrund und schwarzem Vordergrund verstärkt den Eindruck der Gleicharigkeit der Bildelemente. Dem Betrachter bleibt somit nichts anderes übrig, als an einem Punkt des Bildes anzusetzen und seinen eigenen Weg durch das Gewirr der Linien zu suchen. Jede Linie eröffnet ihren eigenen Weg ins Bild. Die primäre Betrachteraktivität ist die einer Gestaltsuche, die jedoch immer wieder strandet. Das aber heißt, dass der Betrachter das Bild immer wieder von neuem aufbauen muss und somit die Dynamik der Bildherstellung nachvollzieht. Pollock produzierte seine Bilder, indem er die Farbe in einer direkten Körperbewegung auf die am Boden liegende Leinwand auftrug (drip painting), um auf diese Weise die vermittelnde und distanzierende Rolle des wohl überlegten Pinselstrichs auszuschalten und seine unbewussten Darstellungsimpulse möglichst direkt und »spontan« auf die Leinwand zu übertragen.

In gleicher Weise um einen spontanen Selbstausdruck bemüht ist auch die Beat-Literatur, deren wichtigste literarische Werke Allen Ginsbergs Gedicht Howl (1955) und Jack Kerouacs Roman On The Road (1957) zwar erst Mitte der 50er-Jahre erschienen, aber deren Entstehung bis in die späten 40er- und frühen 50er-Jahre zurückgeht. Auch hier ist die Ausgangsüberlegung die, eine Spontaneität des Selbstausdrucks zurück zu gewinnen, die im konventionellen Sprachgebrauch verloren gegangen ist. Um diese Ebene zu unterlaufen, muss es darum gehen, eine Form der Artikulation von Gedanken und Gefühlen zu finden, die nicht intellektuell kontrolliert und zensiert ist. Kerouacs Ideal der »spontanen Prosa« (spontaneous prose) macht die Sprache zu einem Medium, in dem der gesamte Körper, von unterdrückten Phantasien bis hin zum Atemrhythmus, ausdrucksfähig wird. In ähnlicher Weise wird Literatur für Ginsberg in seinem in freien Versen verfassten Langgedicht zum bloßen »Geheul«, zum körperverhafteten Gesang. Dabei verbindet sich allerdings sowohl bei Ginsberg als auch bei Kerouac das Streben nach einem direkten Körperausdruck mit der kulturkritischen Inspektion einer Gesellschaft, in der spontane Ganzheitserfahrungen, wie sie die Beat-Literatur vermitteln will, abgeblockt werden. Und dennoch ist »Amerika« auch der Ort, der die Möglichkeit bietet, diese Kontrolle immer wieder zu unterlaufen. In Kerouacs Roman On the Road ist es der amerikanische Kontinent, durch den, in Vorwegnahme späterer road-movies wie Easy Rider (1969), eine befreiende Erfahrung ständiger Bewegung möglich wird.

Es ist in diesem Zusammenhang angebracht, von einer Kultur der Spontaneität zu sprechen, weil die Suche nach einem spontanen Selbstausdruck weder von den Beat-Schriftstellern, noch von anderen, auf die Literatur beschränkt wurde. sondern Formen wie Malerei, Musik und Tanz einbezog. Die wohl eindrucksvollste Umsetzung dieses Gedankens stellte das 1933 gegründete Black Mountain College in North Carolina dar, das bedeutende Künstler wie den Maler Josef Albers, den Komponisten John Cage, den Tänzer Merce Cunningham, die abstrakten Expressionisten Willem de Kooning und Franz Kline sowie den Lyriker Charles Olsen zusammenbrachte, dessen literarische Theorie starke Affinitäten zur Beat-Bewegung aufwies. Den aber wohl wichtigsten Einfluss auf die Kultur der Spontaneität hatte der Jazz, der auch für Mailers Hipster den Inbegriff eines spontanen Selbstausdrucks darstellt. Das gilt insbesondere für die Bebop-Musik Charlie Parkers, die einen radikalen Bruch mit der Jazz-Musik der 30er-Jahre darstellte. Die Swing-Musik ist noch eine melodisch gefällige Tanzmusik, zu der das koordinierte Zusammenspiel aller Orchestermitglieder beiträgt. Die Musik ist arrangiert, wird vom Blatt gespielt und vorher einstudiert. Der überwältigende Eindruck, der von einem gelungenen Swing-Stück ausgehen kann, ist der einer orchestralen Einheit, die ins »Schwingen« gekommen ist. Dagegen ist der Bebop radikal improvisatorisch. Die Musik ist nicht mehr als Tanzmusik gedacht, sondern verlangt aufmerksame Zuhörer, die den komplexen Improvisationslinien zu folgen bereit sind. Da die Musik nur lose strukturiert und nicht arrangiert ist, wird den einzelnen Instrumenten ein großer Improvisationsraum gegeben, der auch die Möglichkeit des Dialogs mit anderen Stimmen einschließt. Die oft dissonante Spielweise folgt Sprechkadenzen und erzeugt einen Eindruck von Atemlosigkeit. Auch hier zielt, wie in der Beat-Literatur, die Spontaneität des Ausdrucks auf einen Sogeffekt. Der Zuhörer hat angesichts des zumeist hektischen Tempos und der unstrukturierten Improvisation keine Basis für eine distanzierte intellektuelle Analyse und muss daher auch mit den Sinnen und dem Körper »hören«.

Von der Kultur der Spontaneität der 1950er-Jahre führt eine direkte Linie zur Gegenkultur der 60er-Jahre. Mailers Essay über den Hipster markiert dabei den Übergang vom Bohemien zum Hippie. Die Gegenkultur übernimmt und radikalisiert die Gesellschaftsanalyse der Kultur der Spontaneität. Die amerikanische Gesellschaft erscheint ihr als Zwangssystem von totalitärem Ausmaß, das den Einzelnen für die Zwecke des militärisch-industriellen Komplexes zurichtet. Kulturkrtische Analysen wie Norman O. Browns Life Against Death (1959) und Herbert Marcuses One-Dimensional Man (1964) geben der Analyse eines Systems, das an seinen eigenen Verdrängungsmechanismen zugrunde zu gehen droht, eine theoretische Basis. Bekräftigung findet diese apokalyptische Sicht in Romanen, die die Militärmaschinerie als Gleichnis für den Zustand der westlichen Zivilisation betrachten. Das geschieht in Kurt Vonneguts Slaughterhouse-Five (1969), einem Roman über die Zerstörung Dresdens, und Joseph Hellers Roman Catch-22 (1961), in dem eine Tradition des Kriegsromans fortgesetzt wird, in der der Einzelne nur noch ein Rädchen in einem seelenlosen Militärapparat ist. Hellers System allerdings ist eins, das nicht mehr offen tyrannisch, sondern in seiner absurden Irrationalität unangreißbar geworden ist. In Ken Keseys erfolgreich verfilmtem Roman One Flew Over the Cuckoo's Nest (1962), einem weiteren Kultbuch der Gegenkultur. sind die »Nicht-Normalen« die einzigen wahren Menschen, die deshalb in der Irrenanstalt »verwahrt« werden müssen.

Auch die Universität, die bereits der Beat-Bewegung als Komplizin des Systems erschien, wird von der Gegenkultur als eine derartige »Verwahranstalt« angesehen. Für die Literatur und Literaturkritik der 50er-Jahre war die Universität der Ort, an dem sich die amerikanische Kultur auf eine internationale Tradition öffnen konnte, für die Gegenkultur ist sie ein Ort, an dem eine fatale Trennung zwischen Körper und Geist eingeübt wird, um die Irrationalität des Systems rational verschleiern zu können. Dem wird der Versuch gegenübergestellt, die Trennung von Körper und Geist in einem Lebensstil zu überwinden, der gesellschaftliche Rollenaufteilungen und kulturelle Hierarchien negiert. Drogen werden wie schon bei den Beats als ein Mittel der Bewusstseinserweiterung angesehen. Das eigentliche Kunstwerk ist in der Gegenkultur nicht mehr das künstlerische Produkt, sondern die ganzheitliche Lebensform selbst, deren konsequente Umsetzung zur gesellschaftstherapeutischen Aufgabe wird. In der Suche nach körpernahen Formen wird die populäre Musik zur wichtigsten kulturellen Form. Dabei wurde anfangs im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung an die sozialkritische folk music in der Tradition Woody Guthries und Pete Seegers angeknüpft. Sehr bald kam es jedoch, vor allem unter dem Einfluss Bob Dylans, zu einer Verbindung zwischen traditionellem Liedformat und moderner Elektrifizierung der Gitarre, um eine wechselseitige Intensivierung von politischer Botschaft und sinnlicher Erfahrung zu erreichen. The Doors, Janis Joplin und Jimi Hendrix sind, auf je verschiedene Weise, Vertreter dieser Intellektualisierung populärer Musik. Ähnliche Intellektualisierungstendenzen unter dem Einfluss der Gegenkultur lassen sich auch in anderen populären Medien beobachten. Im Fernsehen kreiert Norman Lear mit All in the Family einen neuen Typus der nicht-eskapistischen, gesellschaftszugewandten Komödienserie und im so genannten New Hollywood-Film gelingt Regisseuren wie Peter Bogdanovich (The Last Picture Show, 1971), Martin Scorsese (Mean Streets, 1973; Taxi Driver, 1976), Francis Ford Coppola (The Godfather, 1972), Robert Altman (MASH, 1970; Nashville, 1975) und Steven Spielberg (Duel, 1971; Sugarland Express, 1974) eine künstlerische Erneuerung des Hollywoodfilms aus dem Geiste der zeitgenössischen kulturellen Revolution.

Das wichtigste Medium dieser Kulturrevolution blieb jedoch die Musik. Sie bezog ihre Anregung nicht mehr, wie noch in der Beat-Bewegung, aus dem modernen Jazz, sondern aus einer Form der populären Musik, die sich seit den 40er-Jahren in mehreren Entwicklungsschüben über die Stationen Rhythm and Blues. Rock and Roll und Beat-Musik entwickelt hatte. Das war die stärkste Manifestation eines neuen kulturgeschichtlichen Phänomens der Nachkriegszeit: Der Entstehung einer eigenständigen Jugendkultur, die sich nicht mehr als Juniorpartner einer weiter entwickelten, »reiferen« Erwachsenenkultur versteht, sondern dieser eigenwertige Formen des Selbstausdrucks gegenüber stellt. In der Literatur fand diese neue Gegenkultur mit Romanen wie The Catcher in the Rye oder On the Road ihre Stimme, im Film in den so genannten Halbstarkenfilmen mit Marlon Brando (The Wild One, 1953) und James Dean (Rebel Without a Cause, 1955). Beides bot allerdings bei näherer Betrachtung immer noch eine Version des Nonkonformisten, dessen Revolte am Ende zur gesellschaftlichen Selbstbesinnung und Selbstreinigung führt. Dagegen bietet die Musik eines Elvis Presley keine Vermittlungsangebote, weil sie ihre Faszination ganz und gar aus der Intensität des Rhythmus und des körperlichen Selbstausdrucks bezieht.

Der erstaunliche Aufstieg Elvis Presleys ist kulturgeschichtlich in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Sein sozialer Hintergrund ist der der verarmten weißen Landbevölkerung des Südens (white trash). Seine Musik verbindet schwarze und weiße Traditionen wie die Country and Western-Musik, die Gospel-Musik und den Rhythm and Blues, mit denen er als Junge in Mississippi bekannt wurde. Er schlägt damit eine Brücke zwischen schwarzer und weißer populärer Musik, die bis dahin immer noch segregiert waren. Schwarze Musik war in Form des Boogie Woogie und des Rhythm and Blues auch bei Weißen populär, wurde allerdings als »race music« separat kategorisiert und verkauft. Elvis Presley reißt diese Grenze ein, indem er als Weißer wie ein Schwarzer klingt und auch in den Körperbewegungen schwarzen Vorbildern nacheifert (weshalb er bei seinem ersten Fernschauftritt nur bis zur Taille gezeigt werden durfte). Der spätere Vorwurf, er habe aus schwarzer Musik Profit gezogen, der eigentlich den Schwarzen zugestanden hätte, geht am Phänomen Presley vorbei, denn ohne ihn und die in Memphis kreierte Rock and

Roll-Musik wäre jener Prozess nicht oder jedenfalls nicht so massiv in Gang gekommen, der schließlich dazu führte, dass ein einheitlicher Markt für populäre Musik entstand, in dem heute Schwarze dominieren.

Die Rock and Roll-Musik, die Mitte der 50er-Jahre entstand, wurde zur Provokation für die Mittelklassengesellschaft der Nachkriegszeit, aber gerade deshalb auch zum Identifikationsobjekt für deren Kinder. Ihr antiautoritärer Gestus wurde zunächst von den Jugendlichen der Unterschicht aufgenommen, dann über die englische Beat-Musik auch von den Jugendlichen der Mittelklasse, bis sie schließlich zum Kern einer weltweiten Jugendkultur wurde. Ein Grund liegt gewiss darin, dass sie sich so wirksam wie keine andere Form Forderungen nach Selbstkontrolle. Rationalität und »Reife« entzieht. Ihre Merkmale sind Kürze (die die Optimierung eines wirkungsstarken Effekts erlaubt). Körperbetontheit, Erfahrungsintensität und »Sinnlosigkeit«: Rock and Roll und alle folgenden der von ihm beeinflussten Formen der populären Musik müssen nicht mehr in eine sinnstiftende Geschichte integriert werden, sondern sprechen in ihrem starken sinnlichen Eindruck gleichsam für sich selbst. Dabei gibt es in der zunehmenden Verselbstständigung des rhythmischen Elements so etwas wie eine Eskalationslogik: Die Melodie des traditionellen populären Liedes erzählt noch eine Geschichte und versucht eine Stimmungsanalogie zwischen dieser und der Melodie herzustellen. Je mehr jedoch der Rhythmus auf Kosten von Melodie und Harmonie betont wird, umso mehr wird diese bereits reduzierte und zumeist rührend banale »Sinnhaftigkeit« von einer Form des »reinen«, unmittelbaren Selbstausdrucks ohne konzeptionelle Einbindung abgelöst.

Das Element der »Zügellosigkeit«, das diese Musik kennzeichnet, wurde in der Jugendkultur durch einen provokativ-lässigen Kleidungs- und Lebensstil verstärkt, der sich bewusst gegen Normen bürgerlichen Wohlverhaltens richtete. Diese antiautoritäre Dimension machte den Rock and Roll zum wichtigsten Element eines weltweiten kulturellen Amerikanisierungsschubs, der auch im Deutschland der 50er-Jahre zu einer Auseinandersetzung zwischen den Generationen führte, die nicht nur kulturelle Fragen betraf, sondern letztlich auch solche der sozialen und politischen Autorität. Ein Elvis Presley-Hüftschwung bot einen dramatischen Kontrast zu dem in Deutschland immer noch dominanten Leitbild des militärischen Mannes. (Gleiches gilt auf weiblicher Seite für die ähnlich »unschuldig-schamlose« Selbstdarstellung einer Marilyn Monroe.) Wie immer man diese Entwicklung ansonsten auch bewerten will: Die amerikanische Jugendkultur hat auf ihre Weise mehr zur Verwestlichung und kulturellen Demokratisierung Nachkriegsdeutschlands beigetragen als jeder noch so gut gemeinte politische Appell. Wo immer heute von der Amerikanisierung einer traditionellen Gesellschaft die Rede ist, spielen die antiautoritäre Dimension der populären Musik und der mit ihr verbundene Lebensstil eine zentrale Rolle.

Mit der Gegenkultur und der populären Jugendkultur wurde auch die Trennung zwischen hoher und populärer Kultur endgültig in Frage gestellt. Jugend- und Gegenkultur trivialisierten die Hochkultur und intellektualisierten die populäre Kultur. In der Pop Art der 1960er-Jahre, beispielsweise in den Campbell-Suppendosen eines Andy Warhol oder den Comic-Bildern eines Roy Lichtenstein, aber auch in

den »Müll-Obiekten« (junk art) eines Robert Rauschenberg, ist diese ästhetische Aufwertung des »Trivialen« am augenfälligsten. Das Triviale kann zum ästhetischen Gegenstand verwandelt werden, so wie umgekehrt das Kunstwerk aufgrund endloser kultureller Zirkulation banal werden kann. Die Grenzen zwischen beiden kulturellen Ebenen werden verwischt - eine Tendenz, die in der amerikanischen Postmoderne zum selbstverständlichen Ausgangspunkt geworden ist. Diese postmoderne Position entwickelte sich zunächst in der Kritik der modernen Architektur. Deren internationalem Hochhausstil von frustrierender Monotonie wurde die Aufforderung zu einem neuen, um stilistische Einheit unbekümmerten, Eklektizismus entgegengestellt. In seinem Buch Learning From Las Vegas (1972) stellt Robert Venturi dem modernistischen Credo, dass sich die Form aus der Funktion ergeben müsse (»form follows function«), eine Architektur gegenüber, in der sich die Fassade, wie in Las Vegas, von der Funktion des Baus unabhängig macht. Die Form dieser Architektur besteht aus Zeichen, die allein die Funktion haben, auf sich aufmerksam zu machen und daher auch in verschiedener Weise miteinander kombiniert werden können. Für die Moderne ist das menschliche Symbolsystem eine Konvention, die wirkliche Erfahrung verstellt und deshalb »gereinigt« werden muss, um eine authentische Dimension zurück zu gewinnen. Für die Postmoderne gibt es keine authentische Dimension jenseits der Zeichen, mit deren Hilfe wir kommunizieren. Damit verliert auch die Spontaneität ihre Funktion als Gegenwert, denn sie ist nunmehr ebenfalls nur ein sprachliches und kulturelles Konstrukt, eine »Rede« von der Spontaneität.

Im Vergleich mit der Gegenkultur, die über eine ganzheitliche Körpererfahrung eine Ebene authentischer Existenz zurückgewinnen will, geht die Postmoderne noch einen Schritt weiter. Aus der Krise des politischen und sozialen Systems wird bei ihr eine Krise des Wirklichkeitsverständnisses. Wirklichkeit ist immer schon sprachlich konstruiert und stellt insofern eine künstliche Ordnung dar. In einer Kurzgeschichte mit dem Titel »Paraguay« beginnt der amerikanische Postmodernist Donald Barthelme beispielsweise mit einer typisch anmutenden Reisebeschreibung, nur um in der Fußnote am Ende des ersten Absatzes darauf hinzuweisen, dass er diese Passage einem Reisebuch über Tibet entnommen habe. Bis dahin jedoch repräsentierte sie für den Leser aufgrund der sprachlichen Konvention des Reiseberichts fraglos »Paraguay«. Wenn aber Realität durch sprachliche Konvention konstruiert wird, dann gilt es, der Logik der Sprache, die solche »Realitätseffekte« schafft, verstärkte Aufmerksamkeit zu zollen. In Barthelmes Kurzgeschichtenband City Life (1970) oder auch in seinen Romanen Snow White (1967) und The Dead Father (1975) geschieht das beispielsweise in witzigen Sprachexperimenten, in denen die Sprache wie von selbst immer wieder neue und überraschende Richtungen einschlägt. Eine andere charakteristische Strategie postmoderner Literatur ist es, das Erzählen einer Geschichte mit den Reflexionen des Autors über den Akt des Schreibens zu verbinden. John Barths Lost in the Funhouse (1968) und Robert Coovers Pricksongs & Descants (1969) liefern gute Beispiele für diese »Meta-Literatur« (meta-fiction), in der die Handlung immer wieder unterbrochen und verändert wird, um ein Bewusstsein von der Zufälligkeit sprachlicher Welterschaffung zu erzeugen. Mit seinen Romanen Lolita (1955) und Pale Fire (1962) kann Vladimir Nabokov als ein Ahnherr dieser Literatur angesehen werden.

Wenn jedoch die Sprache nicht mehr als ein Zeichensystem fungiert, das auf eine tiefere Wahrheit verweist, dann ist in der solcherart »vertexteten« Realität im Prinzip auch alles gleichgültig. Die postmoderne Literatur ist eine Literatur des radikalen Sinnverlusts, der zwar zu immer neuer Sinnsuche treibt, aber im Gegensatz zur Literatur der 50er-Jahre nicht mehr in einer tröstlichen Vision endet, sondern nur in immer neuen Wortreihen. Von allen amerikanischen Schriftstellern der Postmoderne hat Thomas Pynchon dieses Wechselverhältnis von Sinnsuche und unaufhörlicher Zeichenwucherung in seinen oft enzyklopädisch angelegten Romanen V. (1963), The Crying of Lot 49 (1966), Gravity's Rainbow (1973) und Vineland (1990) am eindrücklichsten dargestellt. Sie gehören daher heute zu den klassischen Texten der Postmoderne und sind für eine Generation von Studierenden zu Kulttexten geworden. The Crying of Lot 49 kann dabei Pynchons Verfahren illustrieren: Im Gegensatz zu Barthelmes Zirkulation eines zeitgenössischen »Sprachmülls« sind Pynchons Romane noch kulturkritische Bestandsaufnahmen der amerikanischen Gesellschaft (in Gravity's Rainbow einer westlichen Zivilisation, die sich in unaufhaltsamer Zerstörungslogik selbst zugrunde zu richten scheint). Doch können sich Pynchons Charaktere aufgrund des textuellen Charakters ihrer Informationen nie ganz sicher sein, ob ihre Interpretationen wahr sind oder nur das Resultat einer paranoiden Projektion. Denn Einzelbeobachtungen ergeben für den Menschen immer nur Sinn im Rahmen einer Geschichte. Es gehört somit zur anthropologischen Grundausstattung des Menschen, dass er seine Beobachtungen ständig zu Geschichten ausbaut, um ihnen Sinn zu geben. Gerade dadurch aber droht er auch zum Gefangenen des Erzählmusters zu werden, das er jeweils gewählt hat. Der (meta)historische Roman ist daher zu einem wichtigen Genre der amerikanischen Postmoderne geworden und hat mit E. L. Doctorows The Book of Daniel (1971), Robert Coovers The Public Burning (1977) - beide über ie Atomspione Ethel und Julius Rosenberg - und Don DeLillos Libra (1988), einem Roman über die Ermordung Kennedys, eindrucksvolle Romane über die amerikanische Zeitgeschichte hervorgebracht, in denen jedoch immer auch die sprachliche Realitätskonstruktion selbst zum Thema wird.

Die Konzepte der experimentellen literarischen Postmoderne wurden bald auf die Kulturkritik und Zeitdiagnose ausgeweitet. Steht der Begriff Postmoderne anfangs für bestimmte Neuorientierungen in der Architektur und Literatur, so wird er im Folgenden zunehmend zum Begriff für eine kulturelle Situation, in der den »großen« sinngebenden Erzählungen der westlichen Kultur die Autorität entzogen ist, weil es sich letztlich um sprachliche Konstrukte handelt und damit um »Fiktionen«. Es gibt dann keine Hierarchien mehr, nur ein plurales Nebeneinander von Zeichenreihen und sprachlichen Realitätskonstrukten. Kultur wird zu einem Zeichenreservoir, aus dem sich die Menschen ständig bedienen, um ihrem Leben einen nunmehr allerdings nur noch provisorischen Sinn zu geben, in den das Bewusstsein seiner Konstruiertheit bereits eingeschrieben ist. In gewisser Weise stellt die Entwicklung des Fernsehens in der potenziell endlosen Zunahme

von Programmen und Kanälen, die durch das Privatsernsehen inzwischen auch in Deutschland Realität geworden ist, das anschaulichste und nachdrücklichste Beispiel dieser Verwandlung von Kultur in ein Zeichenreservoir dar. Das Fernsehen kann daher in seiner gegenwärtigen Form als ein postmodernes Medium par excellence angesehen werden.

Als das Fernsehen in den 50er-Jahren zuerst in den USA aufkam, hatte es von Anfang an einen Wettbewerbsvorteil gegenüber dem Film: Es bot ein umfangreiches Menü von verschiedenen Programmtypen, aus dem sich der Zuschauer bedienen konnte. Diese Vielfalt des Angebots ist mit jeder technischen Neuerung erhöht worden. Mit dem Kabel- und Satellitenfernsehen ist das Spektrum von Programmen ins fast schon Unüberschaubare gewachsen. Technische Hilfsmittel wie die Fernbedienung und der Videorecorder haben die Verfügbarkeit über dieses Angebot erhöht. Der Zuschauer des klassischen Hollywoodfilms ist einer, dem für die Dauer der Filmvorführung eine Welt geschlossener Illusionsbildung vorgeführt wird mit dem Ziel, eine möglichst intensive Erfahrung zu vermitteln. Diese geschlossene Illusionsbildung ist durch die Entwicklung der modernen Massenmedien Radio und Fernsehen, in denen einzelne Sendungen zudem noch durch Werbung unterbrochen werden können, zerstört. Der moderne Radiohörer oder Fernsehzuschauer ist ein Nomade, der zwischen Programmteilen hin- und herspringt oder zumindest einer derart heterogenen Fülle von Material ausgesetzt ist, dass die Rezeption zunehmend »zerstreut« ist. In dieser Zerstreuung stellt sich zugleich ein quasi postmodernes Bewusstsein davon ein, dass hier Zeichen aus einem unendlichen kulturellen Reservoir unaufhörlich zirkulieren und immer neu miteinander kombiniert werden. Diese Tendenz ist im modernen Videoclip mit seiner extrem schnellen Bildfolge, deren Ordnung allein durch den Rhythmus der Musik vorgegeben ist, auf die Spitze getrieben. In all diesen Entwicklungen haben die USA den Weg gewiesen und die erste genuin postmoderne Kultur der Gegenwart hervorgebracht.

Das Fernsehen reproduziert diesen Zustand lediglich, die postmoderne Literatur versucht, ihn uns kritisch vor Augen zu führen. Sie kommt dabei allerdings bald an eine Grenze. Um der Zeichenflut der Gegenwart etwas entgegenzusetzen, kann sie immer nur eine Geste der Sinndekonstruktion wiederholen. Die literarische Postmoderne erschöpft sich daher relativ schnell und wird durch einen »Neo-Realismus« abgelöst, der die postmoderne Einsicht in die sprachliche Konstruiertheit aller Repräsentationen von Wirklichkeit berücksichtigt, aber andererseits nicht auf eine Wirklichkeitsdarstellung verzichten will. Er kann dabei an eine Tradition der kritischen Auseinandersetzung mit der amerikanischen Wirklichkeit anschließen, die nie ganz verschwunden war. Man denke an die Rabbit-Romane von John Updike (Rabbit Run, 1960; Rabbit Redux, 1971; Rabbit is Rich, 1981, Rabbit at Rest, 1990), die - im 10-Jahresabstand geschrieben - so etwas wie die Saga eines exemplarischen Durchschnittsamerikaners darstellen. Auch die Frauenliteratur, die im Zuge der Frauenbewegung entstand, und zu deren wichtigsten Vertreterinnen Lisa Alther (Kinflicks, 1976), Bobbie Ann Mason (In Country, 1985), Marilynne Robinson (Housekeeping, 1981) und die auch in den USA sehr

einflussreiche Kanadierin Margaret Atwood (Surfacing, 1972) gehören, hat, wenn auch in verschieden starkem Maße, an realistischen Elementen festgehalten. Auf besonders interessante Weise geschieht das in einer Tradition des »postmodernen Realismus«, beispielsweise bei Don DeLillo (White Noise, 1980), Walter Abish (How German Is It, 1980) und der New York-Trilogie von Paul Auster (City of Glass, 1985; Ghosts, 1986; The Locked Room, 1987). In all diesen Romanen sind die Grenzen zwischen Welt und Text schwer auseinander zu halten, doch werden sie nie ganz verwischt. Als »postmoderner Realismus« lassen sich auch jene Tendenzen in der Literatur und Malerei bezeichnen, die, wie der Fotorealismus des Malers Richard Estes, einen überscharfen, »hyperrealistischen« Wirklichkeitseindruck schaffen. In der Literatur kommen dem die Kurzgeschichten von Raymond Carver (What We Talk About When We Talk About Love, 1981) am nächsten, in der Fotografie die verschiedenen Bildserien, mit denen Cindy Sherman das breite Spektrum weiblicher Stereotypisierung dokumentiert. Diese Stilmischungen ergeben Sinn im Kontext eines Postmoderneverständnisses, in dem nun eine Pluralität von Stilen gleichberechtigt nebeneinander steht. Gleiches lässt sich dann aber auch für die Kultur insgesamt sagen, die nun als dezentriertes Nebeneinander verschiedener kultureller Traditionen erscheint. Von der Postmoderne führt hier ein direkter Weg zum Multikulturalismus.

Die amerikanische Kultur der 1980er- und 1990er-Jahre steht im Zeichen des Multikulturalismus, in dem nunmehr verschiedene Gruppen Anspruch auf Anerkennung und gleichberechtigte kulturelle Repräsentation erheben. Damit wird die Idee einer identitätsstiftenden Rolle der Kultur zwar wieder belebt, aber nun gerade gegen das gesellschaftliche Zentrum. Stellte die amerikanische Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts noch den Versuch dar, der amerikanischen Gesellschaft eine gemeinsame Identität zu geben, so verschiebt sich diese Erwartung nun auf einzelne Gruppen, die durch eine gemeinsame Leidensgeschichte miteinander verbunden sind und sich von daher gegen die dominante amerikanische Kultur definieren. Die Literatur folgt dabei einem Modell realistischen Erzählens, aber unter Einschluss mündlicher Erzähltraditionen (wie beispielsweise Märchen und Legenden) und einer Erinnerungsarbeit, in der es um die Rückgewinnung eines vergessenen kulturellen Erbes geht. Die individuelle Heilung der Hauptfigur erfolgt über die Wiederentdeckung einer gemeinsamen - von der herrschenden Kultur unterdrückten oder verleugneten - Geschichte und über die Vorbildfunktion, die dieser Heilungsprozess wiederum für die Gemeinschaft hat. Toni Morrison (Song of Solomon, 1977; Beloved, 1987), Alice Walker (The Color Purple, 1982), Leslie Silko (Ceremony, 1977), Louise Erdrich (Tracks, 1988), Maxine Hong Kingston (The Woman Warrior, 1976) und Amy Tan (The Joy Luck Club, 1989) bieten die besten Beispiele für den Einfluss des Multikulturalismus auf die amerikanische Literatur.

Im engeren Sinne geht es im Multikulturalismus um ethnische Gruppen, im weiteren Sinne aber auch um bisher nicht hinreichend anerkannte geschlechtsspezifische Kulturen und solche der sexuellen Präferenz. Die Ausfächerungen sind, wenn man jeder dieser Gruppen in ihrem eigenen Anspruch und Selbstverständnis gerecht werden will, kaum noch überschaubar und für den Interpreten der ame-

rikanischen Kultur nur noch durch entsprechende Spezialisierung zu bewältigen. In einer kürzlich erschienenen, ersten umfassenden amerikanischen Literaturgeschichte im deutschsprachigen Raum gibt es beispielsweise eigene historische Darstellungen der indianischen Literatur, der afroamerikanischen Literatur, der jüdisch-amerikanischen Literatur, der Chicanoliteratur und der asiatisch-amerikanischen Literatur (gegenwärtig eine Sammelkategorie vor allem für Literatur von Amerikanern chinesischer, koreanischer, japanischer, philippinischer und indischer Herkunft). Dem könnten weitere Kapitel zur Frauenliteratur, zur homosexuellen Literatur beiderlei Geschlechts (oav and leshian literature) und. in Reaktion auf neueste Entwicklungen, auch zur literarischen Konstruktion von Männlichkeit hinzugefügt werden. Ähnliche Ausdifferenzierungen in separate Teilkulturen finden sich heute auch in anderen Medien der amerikanischen Kultur wie beispielsweise dem Film, der Musik oder dem Fernsehen. In den oft hitzigen Kanondebatten der letzten Jahre (canon wars) steht dementsprechend die Frage im Mittelpunkt, ob diese Entwicklungen zu einer Bereicherung oder Fragmentierung der amerikanischen Gesellschaft führen werden. Die »amerikanische Kultur«, die Gegenstand dieser Darstellung war, ist jedenfalls gegenwärtig auf dem Wege zu einer Vielzahl von »amerikanischen Kulturen«.

9. Ausblick: Nach dem 11. September

Ob mit den Ereignissen des 11. September ein »epochaler« Einschnitt verbunden ist, der die amerikanische Kultur grundlegend verändern wird, kann heute noch nicht beurteilt werden. Phänomene wie ein verstärkter Patriotismus und, verbunden damit, heftige Reaktionen auf vermeintlich »unpatriotische« Äußerungen von einzelnen Künstlern sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt wieder im Abklingen und mögen letztlich nur kurzfristiger Art sein. Wie beispielsweise der Vietnamkrieg zeigte, setzt die kulturelle Verarbeitung von zeitgeschichtlichen Ereignissen ohnehin erst mit Verzögerung ein. Allerdings fand dieser Krieg nicht auf amerikanischem Territorium statt und konnte daher auch nicht ganz jene traumatische Dimension gewinnen wie beispielsweise die Ermordung John F. Kennedys. Hier liegen vielleicht die stärksten Parallelen zum 11. September. Auch am 11. September wurde ein Symbol nationaler Größe auf heimischem Boden »zu Fall« gebracht. Die tiefe Erschütterung und offensichtliche Kränkung des nationalen Selbstwertgefühls, die damit verbunden sind, lassen erwarten, dass man wie im Fall Kennedys immer wieder zu diesem Ereignis zurückkehren wird.

Ein wirklicher Einschnitt wäre allerdings nur dann gegeben, wenn die in diesem Überblick herausgearbeitete kulturgeschichtliche Tendenz – die Entwicklung hin zu einer modernen Individual- und Selbstkultur, in der kulturelle Formen nicht mehr, wie noch in der bürgerlichen Kultur, »charakterbildend« sein sollen, sondern immer effektivere Formen individueller Selbstermächtigung darstellen – angehalten oder sogar korrigiert werden würde. So könnten beispielsweise das nach dem

11. September zu beobachtende nationale Zusammengehörigkeitsgefühl oder auch die weiter zunehmende Bedeutung der Religion in der amerikanischen Gegenwartskultur als Zeichen einer Wende hin zu einer neuen Gemeinschaftsorientierung gedeutet werden, mit der ein lange unaufhaltsam erscheinender Individualisierungsprozess endlich zurückgedrängt wird. Der 11. September könnte so gesehen Ausgangspunkt einer kulturellen Reorientierung sein und das Ende einer eher selbstbezogenen Epoche einleiten. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass auch das Bild eines erschöpften Feuerwehrmannes, mit dem ein Ideal selbstloser Opferbereitschaft wieder belebt zu werden scheint, in einer stark pluralisierten Kultur letztlich nur eine kurzfristige Medienattraktion darstellt.

Tatsächlich muss ein Blick auf die gegenwärtig dominanten Entwicklungstendenzen in der amerikanischen Kultur eher zu dem Schluss kommen, dass sich die hier nachgezeichneten Pluralisierungs- und Individualisierungsprozesse weiter fortsetzen und verstärken, vorangetrieben von neuen technologischen Entwicklungsschüben, die dem Individuum immer weitergehende Möglichkeiten eröffnen. Das gilt vor allem für das Internet mit seinen unbegrenzten Möglichkeiten des unmittelbaren »Ietztzeit«- Zugriffs und für das Handy (in den USA Cell Phone genannt). durch die ein bisher unerreichtes Ausmaß an individueller Kontrolle und Verfügbarkeit gewonnen wird, das sich mit der bevorstehenden Zusammenführung beider Technologien weiter erhöhen wird. Das gilt auch für die Digitalisierung des gesamten Medienbereichs, durch die eine bisher nicht gekannte Anzahl und Vielfalt von Radio- und Fernsehprogrammen zugänglich wird, dem Einzelnen aber auch völlig neue Möglichkeiten der Partizipation und der quasi-professionellen Kulturproduktion eröffnet werden. Diese neuen Informationstechnologien senken die kulturellen Zugangsbedingungen ein weiteres Mal und beschleunigen somit einen kulturellen Enthierarchisierungsprozess, der hier über verschiedene Stationen verfolgt worden ist. In jener Wechselseitigkeit von Gewinn und Verlust, die Teil dieses Prozesses ist, hat diese Entwicklung allerdings nicht nur positive Konsequenzen.

Der kulturgeschichtlich revolutionäre Einschnitt, der insbesondere mit dem Internet verbunden ist, ist der der endgültigen Elimination der so genannten »Türhüter«-Funktion, Solange kulturelles Material schon allein aus technischen Gründen nicht unvermittelt zugänglich sein konnte, waren Herausgeber oder Sender die Instanzen, die darüber entschieden, was verbreitet wurde. Diese Kanalisierungs- und Lenkungsfunktion entfällt mit dem Internet, in dem nunmehr nahezu alle Äußerungen direkt und unzensiert gemacht werden können, ohne vorher von anderen gebilligt werden zu müssen. Damit werden die Möglichkeiten des individuellen Selbstausdrucks noch einmal erhöht, zugleich sinken aber auch die Möglichkeiten moralischer und sozialer Kontrolle: Als beispielsweise im Sommer 2003 der Basketballstar Kobe Bryant der Vergewaltigung bezichtigt wurde, hielten sich die liberalen Printmedien an den Konsens, die Namen von möglichen Vergewaltigungsopfern nicht zu veröffentlichen, eine Reihe von Internet Websites dagegen nicht. Diese wiederum bringen auch Zeitungen in verstärkten Zugzwang, sich nicht mehr an die Abmachung zu halten und unterminieren auf diese Weise schließlich einen liberalen Konsens über Datenschutz und Fairness. Angesichts neuer technologischer Möglichkeiten sind Übereinkünfte, die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten Grenzen setzen wollen, immer weniger haltbar.

Das muss sich auch auf die Darstellung solcher Phänomene wie Gewalt und Sexualität auswirken. Nicht nur werden entsprechende Darstellungen durch die neuen Medien leichter zugänglich: die erhöhte Verfügbarkeit trägt auch dazu bei. dass sich andere Medien dem Druck ausgesetzt sehen, nachzuziehen, um im Konkurrenzkampf bestehen zu können. So ist gegenwärtig im amerikanischen Film eine Tendenz erkennbar hin zu Genres, die vom starken, oft gewalttätigen Effekt leben und die, wie das Horrorgenre, unmittelbar »unter die Haut gehen«, Gewalt und Sexualität werden dabei zunehmend zu legitimen Formen eines authentischen Selbstausdrucks umgedeutet. Auch die Darstellung von Sexualität ist im vermeintlich »prüden« Amerika längst in eine neue Phase eingetreten. In Fernsehserien wie »Sex in the City« oder »Trash-Talkshows« wie der Jerry Springer-Show ist es mittlerweile möglich und üblich, auch ungewöhnliches Sexualverhalten offen zu erörtern. Damit werden Entwicklungstendenzen einer berühmtheitsfixierten Kultur weiter verstärkt, in der es legitim geworden ist, Aufmerksamkeit und Anerkennung auf nahezu jede Weise zu suchen. »Celebrityhood«, d. h. die Kunst, auf irgendeine Weise bekannt und berühmt zu werden, ersetzt Anerkennung durch Verdienst. Mit dem Siegeszug der TV »Reality Show« ist auch diese Form der Suche nach Anerkennung bereits demokratisiert worden.

Diese Entwicklung hat wiederum zwei Seiten. Denn selbst wenn die kulturelle Darstellung von Phänomenen, mit denen ein öffentlicher Konsens überschritten wird, zumeist unter sensationalistischen Aspekten und im Modus der Zurschaustellung erfolgt, so kann sie doch auf ihre Weise auch zu einer »Normalisierung« und Akzeptanz des bisher Stigmatisierten beitragen. Dieser »Normalisierungs- und Akzeptanzeffekt« hat in den letzten Jahren erstaunliche Konsequenzen im Bereich der kulturellen Wahrnehmung von rassischer, geschlechtlicher und sexueller Differenz (race, gender, and sexual preference) gezeitigt. Afroamerikaner sind vor allem durch den Sport und die populäre Musik quasi zu Kulturhelden aufgestiegen; aus Inferiorität ist auf der symbolischen Ebene Stärke und Überlegenheit geworden, und diese symbolische Ebene hat Rückwirkungen auf die Wahrnehmung vor allem der jungen Generation. Auch die Darstellung von Frauen hat sich insbesondere unter dem Einfluss der so genannten »Situation-Comedies« im Fernsehen verändert und einen neuen Frauentyp der selbstbewussten berufstätigen jungen Frau in den Mittelpunkt gerückt. Schließlich haben vor allem die irreverenten, auf ein jüngeres Publikum zielenden abendlichen Fernsehserien, aber selbst die tagsüber gesendeten »Seifenopern«, auch zur zunehmenden gesellschaftlichen Akzeptanz von Homosexualität beigetragen. Das zunächst im politischen und akademischen Bereich formulierte ldeal einer genuin multikulturellen Gesellschaft, die durch die Akzeptanz einer Vielfalt von Kulturen gekennzeichnet ist, beginnt auf diesem Wege auch in die »Mainstream«-Kultur Eingang zu finden.

Dieser Befund einer ausgerechnet von der populären Kultur vorangetriebenen kulturellen Liberalisierung mag überraschen angesichts unübersehbarer neokonservativer Tendenzen der amerikanischen Gegenwartsgesellschaft, die sich auch und

gerade im Kampf gegen kulturelle Liberalisierungserscheinungen wie beispielsweise die Abtreibung oder die homosexuelle Ehe formiert haben. Auf den ersten Blick scheint sich hier eine Gegenbewegung gegen den Prozess der Individualisierung zu manifestieren; bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass damit eine Entwicklung zu immer weitergehender kultureller Ausdifferenzierung lediglich verstärkt wird. Beide Seiten überschreiten dabei einen liberalen Konsens, der die kulturell auseinanderdriftenden Gruppen noch verbinden könnte. Dadurch aber wird auch die kulturelle Pluralisierung – ironischerweise gerade in dem Versuch, sie zurückzudrängen – vorangetrieben, denn die Aufkündigung des liberalen Konsens führt dazu, dass nunmehr innerhalb der verselbständigten Teilkulturen jeweils weiter gegangen werden kann als zuvor.

Das ist mit besonderer Deutlichkeit an einem Gegenwartsphänomen zu beobachten, das in der Reaktion auf die Kulturrevolution der 60er-lahre entstanden ist und das oft als Kultur von »Angry White Males« bezeichnet wird. Eine ihrer einflussreichsten Ausdrucksformen ist das so genannte »Talk-Radio«, ein gesprächszentriertes Hörfunkformat, durch das das Radio Anfang der 90er-Jahre insbesondere unter dem Einfluss des Moderators Rush Limbaugh als ein »populistisches« Medium wieder belebt wurde, in dem Hörer ermutigt werden, ihrem Ärger über politische und kulturelle Entwicklungen offen und mit ungebremster Emotionalität Ausdruck zu verleihen. Möglich wurde das unter anderem durch eine kulturell folgenreiche Entscheidung der Federal Communications Commission, die die so genannte »Fairness Doctrine« - die Regel, bei kontroversen Themen beide Seiten zu Wort kommen zu lassen - aushöhlte und damit den Weg zu unverhohlener Parteilichkeit eröffnete. Auch das trägt, obwohl oft im Namen eines konservativen Gemeinschaftsideals legitimiert, nicht nur zu einer weiteren Pluralisierung bei, sondern auch zu einem kulturellen Individualisierungsprozess, denn es gewährt dem über die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft »zornigen« Individuum eine bisher nicht gekannte öffentliche Aufmerksamkeit, gibt ihm eine Ausdrucksplattform und verschafft seinem Ärger auf diese Weise kulturelle Anerkennung. Mit dem Erfolg der Fox News im Kabelfernsehen deutet sich an, dass diese Aufkündigung eines liberalen Konsens sogar im »klassischen« Nachrichtenformat der Medien Fuß fassen könnte.

In all diesen Entwicklungen spielt die Literatur keine zentrale Rolle mehr – was nicht heißt, dass nicht mehr gelesen wird, sondern dass die Literatur mittlerweile in der amerikanischen Kultur (wie wohl der Tendenz nach in der modernen Kultur überhaupt) selbst zu einer Art »Spartenprogramm« im pluralen Spektrum geworden ist. Auf diesen Funktionsverlust hat man in der postmodernen Literatur dadurch zu antworten versucht, dass man sich im radikal erkenntniskritischen Experiment noch einmal an die Spitze des kulturellen Fortschritts zu stellen versuchte. Doch die unerwartete Folge radikaler postmoderner Erkenntniskritik war der multikulturelle Relativismus, der eine Literatur hervorbrachte, der es neuerlich um Identitätsbildung geht und die damit dem postmodernen Experiment gerade seinen Geltungs- und Führungsanspruch entzog. Ein Autor wie Paul Auster, wohl der interessanteste Nachfolger der postmodernen Generation, dürste heute in Europa

bekannter und angesehener sein als in den USA. Der amerikanische Roman hat auf diese Dezentrierungstendenzen mit Versuchen eines »großen« Epos im neorealistischen Stil reagiert – beispielsweise in Thomas Pynchons Mason and Dixon (1997), Toni Morrisons Paradise (1998) oder Don DeLillos Underworld (1997). Die vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit, die diese Nationalepen gefunden haben, verdeutlicht jedoch, dass der Roman eine Funktion nationaler Sinngebung wohl nicht mehr zurückgewinnen kann. Dass seine Funktion im gegenwärtigen Medienspektrum dennoch primär in der – ironisch gebrochenen – Gesellschaftsdarstellung liegen könnte, scheint der große Erfolg von Jonathan Franzens Roman The Corrections (2001) anzudeuten.

Das Scheitern umfassender nationaler Sinngebungsversuche im Roman ist Symptom weitergehender Tendenzen. Ideengeschichtlich gesehen befindet sich die amerikanische Kultur heute in einer fortgeschrittenen Phase der Auflösung jenes liberalen Konsens, der in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstand, dann zunächst durch Bürgerrechtsbewegung, Gegenkultur, Vietnamprotestbewegung und die von ihnen inspirierte Kulturrevolution in Frage gestellt wurde, mittlerweile aber auch zur bevorzugten Zielscheibe des Neokonservatismus geworden ist. Das Ergebnis ist ein Kulturkampf über Bildungsziele und Bildungsprogramme, Kriterien von Kulturförderung, Programme zur Förderung von Minderheiten in Bildungsinstitutionen, die Rolle der Religion in Schulen, die Regulierung von Massenmedien und dem Internet, kurz: zwischen einer multikulturellen Agenda und einer neokonservativen Reaktion auf sie. Dieser oft heftig geführte Kulturkampf bringt allerdings auch immer wieder neue Formen der Koexistenz hervor. Es muss sich erst noch zeigen, ob die derzeitig zu beobachtenden kulturellen Ausdifferenzierungs- und Pluralisierungstendenzen zu einer weiteren Intensivierung kultureller Auseinandersetzungen führen werden oder doch zur Etablierung eines neuen. erweiterten Konsens. Vielleicht besteht eine Lektion, die die amerikanische Kultur uns zu geben vermag, gerade darin, dass sich hitzige kulturelle Auseinandersetzungen und gesellschaftlicher Grundkonsens durchaus nicht ausschließen müssen.

Anmerkungen

Betrachtet man den Satz im Kontext von Smiths Essay, so erweist er sich als Teil einer umfassenden Zivilisationskritik, wie sie auch von vielen amerikanischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts bekannt geworden ist: »Die Amerikaner sind ein tapferes, fleißiges und intelligentes Volk, aber sie haben bis jetzt noch kein Zeichen von Genius gegeben und keine heroische Ebene erreicht, weder in ihrer moralischen, noch in ihrer charakterlichen Entwicklung. Ihre Herkunft ist englisch und noch für viele Generationen wird ihre hauptsächliche Leistung darin bestehen, dass sie derselben Rasse entspringen, die einen Bacon, Shakespeare und Newton hervorgebracht hat. ... Wer in aller Welt liest ein amerikanisches Buch? Oder sieht sich ein amerikanischen Statue? Was verdankt die Welt bisher amerikanischen her oder Chirurgen? Welche neuen Verbindungen haben ihre Chemiker entdeckt? Welche alten haben sie analysiert? Welche neuen Sternbilder sind von amerikanischen Teleskopen entdeckt worden? Worin bestehen ihre Leistungen in der Mathematik? Wer trinkt aus amerikanischen Gläsern? Oder isst von amerikanischen Tellern? Oder trägt amerikanische Kleidung? Oder schläft unter ame-

- rikanischen Decken? Schließlich, in welchem der alten tyrannischen Systeme Europas ist jeder sechste Mensch ein Sklave, den seine Mitmenschen nach Belieben kaufen, verkaufen und sogar foltern können? Sobald diese Fragen positiv beantwortet werden können, ist gegen amerikanisches Selbstlob nichts einzuwenden. Aber bis dahin sind die Amerikaner gut beraten, sich vor Superlativen zu hüten.«
- 2 Mit dem Wort »Amerika« ist hier und im Folgenden nicht der Kontinent gemeint, sondern die Idee einer Neuen Welt, die in den Kolonien, aus denen später die Vereinigten Staaten von Amerika entstanden, und in den USA selbst, eine entscheidende Grundlage des Selbstverständnisses bildete.
- Konzeptionell wird ein derartiger Versuch, eigenständige Entwicklungsmerkmale der amerikanischen Kultur herauszuarbeiten, in den Amerikastudien gegenwärtig in zweifacher Hinsicht in Frage gestellt. Zum einen ist die Prämisse einer Nationalkultur fragwürdig geworden. Eine Kultur macht nicht an den Landesgrenzen Halt und ist zudem kein in sich homogenes Gebilde, so dass die Rede von einer »amerikanischen Kultur« als unzulässige Homogenisierung erscheinen muss, mit der zugleich – das ist ein zweiter Punkt der Kritik – eine Ausgrenzung jener Subkulturen verbunden ist, die nicht ins offizielle nationale Selbstverständnis passen. Bereits 1916 hatte Randolph Bourne in seinem Aufsatz »Trans-National America« mit Nachdruck festgestellt: »Es gibt keine spezifisch amerikanische Kultur«. Zwar muss er dazu die populäre Kultur der Zeit als Unkultur (cultural wreckage) abtun, aber sein Verweis auf die multikulturelle Dimension der amerikanischen Kultur sollte sich in der Tat als weitsichtig erweisen. Dennoch bekräftigt er damit ironischerweise gerade jene Annahme, die auch Ausgangspunkt dieser Darstellung ist, nämlich die, dass die amerikanische Kulturgeschichte von neuen und spezifischen Entwicklungsbedingungen geprägt ist und daher zwangsläufig auch zu neuen kulturellen Konstellationen geführt hat. Das Ergebnis ist eine »amerikanische Kultur« nicht im traditionellen Verständnis einer Nationalkultur mit eigenem, unverwechselbaren »Wesen«, sondern in dem einer Kultur, die unter ihr eigenen Konstitutionsbedingungen auch einen eigenständigen Verlauf genommen hat.
- 4 Alexis de Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika, Hamburg 1956, S. 146 f.
- Mit den Begriffen populäre Literatur und populäre Kultur sind hier und im Folgenden jene Formen gemeint, durch die bis dahin vorherrschende kulturelle Zugangsbedingungen aufgekündigt werden. Für eine notwendige Teilnahme am Kulturleben mussten traditionellerweise mehrere Voraussetzungen erfüllt sein: Man musste sozialen Zugang haben (beispielsweise zu einem Hofkonzert oder Salon); man musste entsprechende finanzielle Mittel besitzen (Bücher waren lange Zeit teuer); und man musste bestimmte Bildungsvoraussetzungen mitbringen. Der Sammelname populäre Kultur bezeichnet die Entstehung einer Kultur die diese Zugangsvoraussetzungen aufkündigt. Das heißt nicht, dass jedes Beispiel dieser Kultur »populär« im Sinne von »erfolgreich« sein muss. In der hier verwandten Bedeutung gibt es gute und schlechte, erfolgreiche und weniger erfolgreiche Beispiele populärer Kultur.
- 6 Hubert Zapf (Hrsg.), Amerikanische Literaturgeschichte, Stuttgart 1997, S. 285.
- 7 Damit soll nicht gesagt werden, dass das Individuum notwendigerweise immer *freier« wird. Ob die ständig weitergehende Erfüllung individueller Ansprüche und Wünsche im Bereich der Kultur als erweiterte Form von Selbstbestimmung angesehen werden kann oder nicht vielleicht gerade umgekehrt dazu führt, dass das Individuum zunehmend von realen Machtverhältmissen abgelenkt wird und sich diesen sogar scheinbar selbstbestimmt unterordnet, ist eine zentrale, aber bisher ungelöste Fragestellung moderner Gesellschaftstheorien und kann hier nicht weiter diskutiert werden. Immerhin lässt sich sagen, dass der kulturelle Individualisierungsprozess die politische Willensbildung verkompliziert und vor neue Probleme stellt.

Schriftenreihe Band 401

Peter Lösche/Hans Dietrich von Loeffelholz (Hrsg.) unter Mitarbeit von Anja Ostermann

Länderbericht USA

Geschichte · Politik · Wirtschaft

Gesellschaft · Kultur