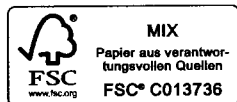


KINDLER KOMPAKT
AMERIKANISCHE
LITERATUR
20. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Frank Kelleter

Verlag J.B. Metzler



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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

ISBN 978-3-476-04058-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
In Lizenz der Kindler Verlag GmbH
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Gestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Umschlagfoto: picture-alliance / blickwinkel / S. Schuetter)
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de

Printed in Germany
Verlag J.B. Metzler, Stuttgart

Kindler Kompakt bietet Auszüge aus der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. – Die Einleitung wurde eigens für diese Auswahl verfasst und die Artikel wurden, wenn notwendig, aktualisiert.

Dr. Frank Kelleter ist Professor für Nordamerikanische Kultur am John-F.-Kennedy- Institut der Freien Universität Berlin; er war Fachberater bei der 3. Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*.

Die Literatur der Vereinigten Staaten im 20. Jahrhundert

Frank Kelleter

Literatur im »amerikanischen Jahrhundert«

Der vielleicht bedeutendste amerikanische Romancier und Erzähler des 19. Jahrhunderts verfasst seine zentralen Werke in Europa; ein Jahr vor seinem Tod nimmt er 1915 sogar die englische Staatsbürgerschaft an. Henry James markiert in vielerlei Hinsicht den Übergang von einer amerikanischen Literatur, die sich an quasi-kolonialen Minderwertigkeitsgefühlen abarbeitet, zu einer amerikanischen Literatur, die ihrerseits zum Vorbild für europäische Entwicklungen wird. James' komplexes Spätwerk eröffnet das »amerikanische Jahrhundert« mit Romanen wie *The Wings of the Dove* (1902) und *The Ambassadors* (1903), die auf Handlungsebene noch mit einem Kernthema der Nachbürgerkriegszeit – dem kulturellen Gefälle zwischen Alter und Neuer Welt (»the international theme«) – beschäftigt sind. Doch der experimentelle Umgang dieser Texte mit Fragen der Erzählperspektive und Techniken der Bewusstseinsdarstellung weist bereits auf die großen Innovationen des Modernismus hin. Tatsächlich wird sich das 20. Jahrhundert vor allem in formalästhetischer Hinsicht als eine goldene Epoche der amerikanischen Literatur erweisen. Nicht zufällig korreliert diese Hochphase literarischer Produktion mit dem schrittweisen Aufstieg der Vereinigten Staaten zu einer wirtschaftlichen, politischen und schließlich auch militärischen Weltmacht.

Es ist kaum möglich, die erstaunliche literarische Vielfalt dieser 100 Jahre durch eine begrenzte Sammlung »repräsentativer« Werke abzubilden. Auch der vorliegende Band muss eine schlaglichtartige Auswahl treffen – und kann das auch nur für die Literatur der USA tun. Der Begriff »amerikanisch« steht im Folgenden also inkorrekt, aber wie umgangssprachlich üblich für »US-amerikanisch«. Selbst mit dieser Fokussierung geht vieles verloren: Autoren und Autorinnen der Jahrhundertwende, deren Hauptschaffenszeit ins 19. Jahrhundert fällt, wurden nicht aufgenommen (darunter auch Henry James). Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind alle Schriftsteller nur durch ein einziges Werk oder eine

einzigste Werkgruppe repräsentiert. Eine rein kanonische Auswahl ist es dennoch nicht geworden; einige gerade in Deutschland geschätzte Klassiker (Jack London, Sinclair Lewis, John Steinbeck) mussten weichen, um Raum zu schaffen für maßgebliche, mittlerweile wohl auch einflussreichere Vertreter ethnisierten Literatures – doch auch hier werden Liebhaber und Kenner wichtige Namen vermissen (Louise Erdrich, Maxine Hong Kingston, N. Scott Momaday u. a.). Einzelne Bereiche wie die Beat- und Untergrundliteratur erforderten schwierige Entweder-/Oder-Entscheidungen (Allen Ginsberg und Jack Kerouac sind vertreten, William Burroughs und Diane di Prima nicht). Das weite Gebiet der Genre-Fiction hätte einen eigenen Band verdient; Octavia Butler steht stellvertretend für die endlosen Weiten der Science Fiction (unzählige andere müssten genannt werden: Robert Heinlein, Frank Herbert, Isaac Asimov, Ursula Le Guin, Philip K. Dick etc.); auf Western (Zane Grey, Louis L'Amour, Larry McMurtry), Horror (H. P. Lovecraft, Stephen King) und Detective Fiction (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James Ellroy) wurde gänzlich verzichtet. Ebenfalls unbeachtet bleiben Essays und Sachtexte; nur Toni Morrisons *Playing in the Dark* (1992) ist als quasi-literarische Selbstbetrachtung der amerikanischen Literatur vertreten. Ansonsten konzentriert sich die Auswahl auf die drei traditionellen Gattungen Lyrik, Drama und Erzählprosa. Ein Meilenstein der amerikanischen Literatur wie W. E. B. Du Bois' *The Souls of Black Folk* (1903) taucht damit ebensowenig auf wie der Journalismus von Joan Didion und Hunter S. Thompson.

Doch selbst nach diesen (auch für den Herausgeber) schmerzhaften Einschnitten liegen nicht weniger als 52 breit gefächerte Einträge vor, die dazu einladen, die Literatur des »amerikanischen Jahrhunderts« zu entdecken oder wieder zu entdecken. Der vorliegende Band möchte ein Sprungbrett sein, von dem aus sich weitere und tiefere Lesewelten erkunden lassen.

Modernismus

Nach dem Sieg der Nord- über die Südstaaten im amerikanischen Bürgerkrieg treten die USA endgültig und unwiderruflich in das Zeitalter einer urban-kapitalistischen Moderne ein. Es beginnt die Ära der Wolkenkratzer, der Fließbandproduktion, des Kinos, der »New Immigration« (die Einwanderer vor allem aus nicht-anglophonen und nicht-protestan-

tischen Ländern nach Nordamerika bringt). Modernisierung war bereits im späten 19. Jahrhundert ein wichtiges Thema der amerikanischen Literatur – etwa im naturalistischen Roman *McTeague* (1899) von Frank Norris –, wird im frühen 20. Jahrhundert aber zu einem Projekt literarischer Gestaltung selbst. Den Anfang machen die radikalen Prosa-Experimente Gertrude Steins und die unermüdlichen Aktivitäten Ezra Pounds zur Begründung einer neuen Lyrik. »Modern« zu schreiben bedeutet nun, der Repräsentationsfunktion von Sprache zu misstrauen und stattdessen dem Verhältnis subjektiver Weltwahrnehmung und objektiver Zeichenhaftigkeit ästhetisch auf den Grund zu gehen.

Ein gutes Beispiel für diesen Wandel ist die unterschiedliche Art der Stadtdarstellung in naturalistischen und modernistischen Werken. Theodore Dreisers *Sister Carrie* (1900) beschreibt am Beispiel New Yorks und Chicagos die moderne Stadt als einen sozialen Raum, durch den sich menschliche Figuren wie durch eine schicksalshafte Kulisse bewegen, die ihre Handlungsmöglichkeiten zugleich leitet und begrenzt. Im Unterschied hierzu interessieren sich modernistische Kunstwerke (nicht nur der Literatur) für die moderne Stadt vor allem als Ort fragmentierter und vergleichzeitiger Sinneswahrnehmung. In Romanen wie John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925), F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925), aber auch Hart Cranes Gedicht *The Bridge* (1930) und Ezra Pounds hyperkonzentriertem Zweizeiler »In a Station of the Metro« (1913) ist Urbanität im Wesentlichen als Erfahrung simultaner Gegenläufigkeit präsent: Figuren, Handlungen, Eindrücke oder Gedanken bewegen sich in unterschiedliche Richtungen, dies aber nicht nacheinander, sondern gleichzeitig und momentan. Die Modernisten erkennen in solch städtischer Simultaneität ein Grundmotiv modernen Lebens selbst, nämlich dessen Tendenz, existierende Ordnungen in ihre Bestandteile zu zerlegen und damit herkömmliche Vorstellungen von Chronologie und Kausalität außer Kraft zu setzen. So wie kubistische Gemälde nun nicht mehr Gegenstände, sondern den Akt ihrer Wahrnehmung abbilden, indem sie Sujets aus vielerlei Perspektiven auf einmal zeigen, so verwenden modernistische Texte wie Gertrude Steins *Tender Buttons* (1914) serielle Wortwiederholungen und grammatische Permutationen, um die sprachliche Struktur des Bewusstseins selbst erfahrbar zu machen.

Den amerikanistischen Modernisten geht es in Auseinandersetzung mit den Folgen rapider Modernisierungsprozesse – Urbanisierung,

Rationalisierung, Kommodifizierung, Standardisierung usw. – somit um eine zeitgemäße und selbstreflexive Erneuerung literarischer Darstellungsformen, nicht nur um die Erschließung neuer literarischer Themen. Die Theaterstücke Eugene O'Neills und Susan Glaspells experimentieren auf diese Weise mit einer ganzen Reihe von meist aus Europa importierten Inszenierungsverfahren, die das diffuse Innenleben von Figuren auf der Bühne greif- und sichtbar machen sollen. Die großen Romane William Faulkners, vor allem *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930) und *Absalom, Absalom!* (1936), brechen die Chronologie des erzählten Geschehens auf, um die Geschichte der Südstaaten in radikaler Multiperspektivität aufzulösen. In John Dos Passos' U.S.A.-Trilogie (1930–1936) werden Collage und Montage zu bevorzugten Verfahren; hier wie anderswo versuchen literarische Texte, die Effekte anderer Medien wie der Filmkamera in sich aufzunehmen und zu imitieren.

12 Das Interesse der modernen Literatur an Film, Radio und anderen populären Medien trägt dabei immer auch Züge kultureller Abgrenzung. Je mehr sich die literarische Printkultur im Lauf des 20. Jahrhunderts als ein Medium unter anderen zu begreifen beginnt, desto stärker ist in der Regel ihr Bemühen, sich als eine besondere – eine »tiefere« und vermeintlich non-kommerzialisierte – Ausdrucksform gegenüber populärer Unterhaltung, aber auch gegenüber ihrer eigenen bürgerlich-erblichen Vergangenheit zu positionieren. Damit kanonisieren modernistische Gedichte, Dramen und Romane eine beharrliche Kritik der nicht-literarischen »Massenkultur«, die bis ins 21. Jahrhundert hinein einflussreich bleibt. Im ersten Drittel des Jahrhunderts ist es vor allem die lyrische Avantgarde um Ezra Pound und T. S. Eliot, die jede Anmutung romantischer Gefälligkeit aus dem Feld der hochliterarischen Praxis exorzieren möchte. Poetische Manifeste für immer neue Bewegungen (Imagismus, Vortizismus usw.) überbieten sich nun im Versuch, die Dichtung als eine ebenso aktuelle wie außergewöhnliche Kunstform zu etablieren. T. S. Eliots *The Waste Land* (1922) – auf Jahrzehnte hinweg ein Schlüsseltext modernistischer Ästhetik – absorbiert umfassend populärkulturelle Formen, verweigert sich aber demonstrativ jeglicher Art identifikatorischer Massenlektüre. In seinem nicht minder einflussreichen Essay »Tradition and the Individual Talent« (1919) erläutert Eliot, dass authentische Dichtkunst nicht darauf aus ist, emotional zu erschüttern oder die Persönlichkeit eines Autors zum Ausdruck zu bringen. Stattdessen empfiehlt Eliot ein kalkuliertes Masken- und Rollenspiel, das in ähnlicher Form schon in

Pounds Gedichtband *Personae* (1909) zur Anwendung kam. »Impersonality« wird so zum Qualitätszeichen echter, zeitgemäßer Kunst – und die Herstellung und Lektüre von Dichtung zu einem schwierigen, voraussetzungsreichen, immer arbeitsamen Prozess, der in allem das genaue Gegenteil romantischer Ergriffenheit und populärer Zerstreung ist.

Einigen Weggefährten Pounds und Eliots geht das zu weit – nicht, weil sie zu einem vormodernen Literaturverständnis zurückkehren möchten, sondern weil sie die Akademisierung und Europäisierung poetischer Praxis fürchten. (Eliot, der wie Pound aus einem protestantischen Elternhaus im Mittleren Westen stammt, schreibt seine Hauptwerke in London und nimmt 1927 nicht nur die englische Staatsbürgerschaft an, sondern konvertiert auch zum Anglo-Katholizismus; Pound zieht 1924 nach Italien und betreibt dort später Propaganda für Mussolinis faschistisches Regime.) In bisweilen offener Gegnerschaft insbesondere zu Eliot arbeiten deshalb Autoren wie Robert Frost und William Carlos Williams an einem Modernismus »in the American grain« (Williams). Hierzu kombinieren sie die präzisen, »impersonellen« Formen der Avantgarde mit dezidiert anti-elitären Gesten, basierend auf einer amerikanisch konnotierten Wertschätzung von Alltäglichkeit, Regionalismus und Umgangssprache.

Dem Projekt eines explizit amerikanischen Modernismus steht auch Wallace Stevens, der vielleicht philosophischste Vertreter dieser Autorengeneration, nahe. Tief verwurzelt in der Gedankenwelt des amerikanischen Pragmatismus kreist Stevens' umfangreiches Werk um ein Grundmotiv modernistischer Ästhetik: die Fähigkeit der Kunst, nach dem Zerfall aller Gewissheiten eine »neue Ordnung« zu stiften. Im Unterschied zu unverhohlenen dogmatischen Versionen dieses kunstreligiösen Vertrauens betont Stevens jedoch die Fiktionalität aller ästhetisch geschaffenen Orientierungen und Werte. Die Kunst, heißt es in Gedichten wie »The Idea of Order at Key West« (1934) und »Notes towards a Supreme Fiction« (1942), ermöglicht einen Glauben, der von sich weiß, dass er unbegründet und erfunden ist.

Eine ähnliche Haltung trägt auch die Erzählungen und Romane Ernest Hemingways. Die frühen Kurzgeschichtensammlungen *In Our Time* (1925), *Men Without Women* (1927) und *Winner Take Nothing* (1933) sowie die ersten Romane *The Sun Also Rises* (1926) und *A Farewell to Arms* (1929) verbinden Hemingways von Stein und Pound abgeleiteten Stil überzeugungsloser Registratur mit einer zutiefst anti-sentimentalen, letztlich

nihilistischen Weltansicht, die sich vor allem der traumatischen Erfahrung des Ersten Weltkriegs verdankt. Schon in *A Farewell to Arms* aber zeichnet sich die existenzialistische Re-Heroisierung dieses modernen Defätismus ab. Beim mittleren und späten Hemingway mutiert der desillusionierte Verlierer, der trotz aller Vergeblichkeit seines Tuns nicht aufgibt, zum neuen Helden einer krypto-sentimentalen Todesakzeptanz. Die populärkulturelle Karriere dieser Figur reicht von den hartgesottenen («hard-boiled») Detektiven Raymond Chandlers und Dashiell Hammetts über den Hollywoodfilm *noir* bis zur auktorialen Inszenierung Ernest Hemingways selbst, der spätestens nach *For Whom the Bell Tolls* (1940) zum internationalen Star-Autoren wird. Hemingways Minimalismus wandelt sich daraufhin zum maskulinen Markenzeichen, und viele seiner Werke nach dem Zweiten Weltkrieg lesen sich wie unfreiwillige Selbstparodien. Mehrere stilistische Prämissen Hemingways aber, wie die Konzentration auf Oberflächeneffekte zur Evokation tiefer liegender Ereignisse («iceberg theory») oder die Bevorzugung des Zeigens («showing») gegenüber dem Berichten («telling»), bestimmen amerikanische Prosaverfahren bis heute und sind tief in die institutionellen Praktiken literarischer Produktion (etwa in Creative Writing Programs) eingedrungen.

Ein zweiter modernistischer Erzähler, der zu einer gefeierten Berühmtheit wird, ist F. Scott Fitzgerald. Sein erster Roman *This Side of Paradise* (1920) ist zusammen mit den Kurzgeschichtensammlungen *Flappers and Philosophers* (1920) und *Tales of the Jazz Age* (1922) maßgeblich für das Selbst-Image der Zwanziger Jahre als glamourös-hedonistische Dekade verantwortlich. Ähnlich wie die Romane von Anita Loos, speziell *Gentlemen Prefer Blondes: The Intimate Diary of a Professional Lady* (1926), beschreiben Fitzgeralds zeitgenössische Sittengemälde eine kapitalistische Konsumkultur, die mehr Befreiung – besonders sexueller Art – als Ausbeutung bereit hält, deren Hang zur Selbstbeschleunigung aber auch den Kern der eigenen Zerstörung in sich trägt. Nicht zufällig wird die zentrale Katastrophe in *The Great Gatsby* von einem Autounfall in Gang gesetzt (nachdem das Automobil in der Erzählung anfangs als Symbol ungeahnter Mobilitätsmöglichkeiten auftritt). 1925 möchte Fitzgerald mit *The Great Gatsby* eigentlich seinen Ruf als modischer Erfolgsautor ablegen und würzt seinen Roman deshalb mit zahlreichen Verweisen auf die Gedichte T. S. Eliots. Dennoch dauert es, bis das Werk als amerikanischer Klassiker anerkannt ist; Fitzgerald siedelt derweil nach Hollywood um, wo er (wie viele Romanciers der Zeit) als Drehbuchautor arbeitet.

Im letzten Lebensjahrzehnt – Fitzgerald stirbt 1940 an den Folgen seiner Alkoholsucht – erscheinen mit «*Babylon Revisited*» (1931) und «*The Crack-Up*» (1936) zwei seiner besten Kurzprosatexte: ernüchternde Rückschauen auf die Exzesse der Zwanziger Jahre aus dem Blickwinkel der Weltwirtschaftskrise.

Der entfesselte Konsumkapitalismus der amerikanischen »Roaring Twenties« fällt vielsagend mit der weltweiten Konjunktur modernistischer Experimente zusammen. Beide Hochphasen (die wirtschaftliche und die künstlerische) werden eingerahmt von zwei der schwersten Erschütterungen der bürgerlichen Moderne: dem Ersten Weltkrieg, der 1918 nach vier Jahren verheerender Zerstörung endet, und dem Börsencrash von 1929, der die Great Depression einläutet, aus der die USA sich erst sechzehn Jahre später mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges befreien können. Die Dreißiger Jahre stehen denn auch im Zeichen eines neuen, im Rahmen des New Deal oft staatlich sanktionierten Sozialrealismus. Das Spektrum literarischer Ausdrucksformen reicht dabei vom sentimental-kulturnationalistischen John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*, 1939) über Thornton Wilder (*Our Town*, 1938) über marxistische Inflektionen der Avantgarde-Tradition, wie in John Dos Passos' U.S.A.-Trilogie, bis zum New Deal-kritischen Agitprop-Theater eines Clifford Odets.

Harlem Renaissance und die Folgen

Der anti-bürgerliche Impuls der modernistischen Ästhetik – ihre Sehnsucht nach alternativen Ordnungen und neuen Vitalitäten – richtet sich zu Beginn des Jahrhunderts vielfach auf nicht-westliche Kulturräume, deren angebliche Ursprünglichkeit aus Sicht der Avantgarde ein Versprechen von Authentizität bereit hält. In den USA beeinflusst dieser »Primitivismus« vor allem die Rezeption und Bewertung afroamerikanischer Kunstformen wie dem Jazz, trotz der Tatsache, dass es sich dabei in aller Regel um urban-hybride, also hochmoderne und zutiefst amerikanische Stile handelt. Zahlreiche weiße Künstler und Leser der Zeit glauben jedoch, in der einheimischen afroamerikanischen Kultur eine rassische Differenz zu erkennen, die sozusagen inmitten der städtisch-technologischen Zivilisation – spezifisch: inmitten New Yorks, in Harlem – befreiende Verbindungen zu den »dunklen Kontinenten« nicht-bürgerlicher Sexualität und Lebenskraft herstellt. Eugene O'Neill's expressionisti-

ches Theaterstück *The Emperor Jones* (1920) inszeniert die »Afrikanität« afroamerikanischer Kultur in diesem Sinn als unabweisbares kollektives Unbewusstes, mit allen Implikationen eines vitalistischen Rassismus.

Für afroamerikanische Künstler schafft diese Situation ein charakteristisches Dilemma. Zum einen trägt die modernistische Umwertung des Begriffes »primitiv« erheblich zum rasanten Erfolg ihrer Werke in den Zwanziger Jahren bei, vor allem in Harlem, das vorübergehend zu einem geschäftigen Zentrum kreativer Energien in den USA wird. Zum anderen fußt der weiße Primitivismus auf der Annahme einer essentiellen schwarzen Rassenpsychologie. Was das in praktischer Hinsicht bedeutet, erfährt Langston Hughes, einer der wichtigsten Vertreter der Harlem Renaissance, als seine weiße Sponsorin jede finanzielle Unterstützung einstellt, nachdem Hughes nicht mehr über den ursprünglichen Lebensrhythmus Afrikas schreiben möchte, sondern sich mit schwarzer Armut in amerikanischen Städten und der internationalen Ausbeutung afrikanischer Ressourcen – etwa im Gedicht »Johannesburg Mines« (1928) – beschäftigt.

16

Was W. E. B. Du Bois zu Beginn des Jahrhunderts als afroamerikanische »double consciousness« identifiziert hatte – den Zwang rassistisch definierter Subjekte, sich selbst aus einer vermuteten weißen Perspektive heraus zu betrachten – bleibt somit auch für die ästhetische Praxis der Harlem Renaissance aktuell. Ein Roman wie Nella Larsens *Passing* (1929) verhandelt diese Notlage, indem er die Durchlässigkeit ethnisch begründeter Alltagsrollen inszeniert, dabei aber auch das Problem personaler Gruppenloyalität in einer rassistischen Gesellschaft aufwirft. Ähnlich streicht der afroamerikanische Philosoph Alain Locke im Vorwort seiner einflussreichen Anthologie *The New Negro* (1925) die anti-romantische Modernität und Amerikanität der Harlem Renaissance heraus.

The New Negro versammelt Gedichte, Erzählprosa und Essays führender Vertreter des afroamerikanischen Modernismus: Langston Hughes, Jean Toomer, Zora Neale Hurston, Countee Cullen, Claude McKay, James Weldon Johnson u. a. Bei näherem Hinsehen treffen hier zwei entgegengesetzte Modelle literarischer Praxis aufeinander: auf der einen Seite Autoren wie Cullen, McKay und Locke, deren schwarzer Modernismus formalästhetisch mit den besten Beispielen des westlichen Kanons mithalten soll; auf der anderen Seite Autoren wie Hurston und – zu einem gewissen Grad – Toomer, die sich in offener Abkehr von den kosmopolitischen Ansprüchen des »New Negro Movement« für die regionalen

Ursprünge afroamerikanischer Kultur in den Südstaaten interessieren, wobei solch Folklorismus aber auch Kritik wegen seiner Nähe zu primitivistischen Diskursen auf sich zieht. Tatsächlich läuft diese Auseinandersetzung parallel zu jener, die fast zeitgleich im weißen Modernismus die europazentrierte Perspektive Pounds und Eliots von der amerikazentrierten Perspektive Williams' und Frosts trennt. Es ist dann vor allem Langston Hughes, der versucht, den Widerspruch zwischen Provinzialität und Urbanität zu überwinden, einerseits durch den Einbezug politisch-ökonomischer Analyse, andererseits durch die ausdrückliche Akzentuierung des hybriden Charakters afroamerikanischer Kunstformen, z. B. im Jazz-Gedicht »The Weary Blues« (1925).

Mit dem Börsencrash von 1929 findet die Harlem Renaissance ein jähes Ende. Afroamerikanische Literatur wird natürlich weiterhin geschrieben, aber das öffentliche Interesse an der Entwicklung eines schwarzen Modernismus nimmt rapide ab, wohl auch, weil folgende Werke sich zunehmend schwer tun, weiße primitivistische Bedürfnisse zu bedienen. Stattdessen rückt das Problem »doppelten Bewusstseins« ins Zentrum der formalen Gestaltung selbst. Mit Richard Wrights *Native Son* (1940) erscheint dann ein Roman, der die afroamerikanische Literaturszene wie eine Schockwelle trifft. Zwar teilt *Native Son* das Unbehagen Alain Lockes an sentimental Opferdiskursen – »die Tage Onkel Toms sind gezählt«, hieß es im Vorwort von *The New Negro*, und Wright wünscht sich nun fast gleichlautend eine afroamerikanische Literatur »ohne den Trost von Tränen« –, aber die von der Harlem Renaissance ersehnte Beförderung ethnischen Selbstbewusstseins (»racial uplift«) ist von diesem Werk nicht mehr zu erwarten. In ostentativer Auflehnung gegen die gängige Positivbesetzung schwarzer Figuren, hinter der er eine voreigefundene Reaktion auf weiße Vorurteile vermutet, schafft Wright einen Protagonisten, der sich weder zur Identifikations- noch zur Hassfigur eignet. Bigger Thomas ist ein inartikulierter Jugendlicher aus dem Ghetto, der im Lauf der Handlung zwei Frauen – darunter die Tochter der weißen Familie, die ihn als Chauffeur aufnimmt, um ihm ein besseres Leben zu ermöglichen – mehr aus Furcht denn Bosheit in drastisch geschilderten Szenen ermordet. Am Ende wird Bigger zum Tode verurteilt. Aufrufe zur Akzeptanz seiner afroamerikanischen Identität dringen ebenso wenig zu ihm durch wie die Versuche seines kommunistischen Anwalts, eine sozialpolitische Erklärung für die begangenen Taten zu finden. Am Ende bleibt existenzialistischer Ekel (»an organic wish to cease to be, to stop

living») als einzig mögliche Haltung in der Todeszelle. Wrights Ideal einer afroamerikanischen Ästhetik, die ohne Konzessionen an erwartete Reaktionen angloamerikanischer Leser agiert, ist für die weitere Entwicklung amerikanischer Minoritätenliteraturen nach dem Zweiten Weltkrieg ebenso wegweisend wie die Identifizierung ethnisierten Erfahrungswelten als exemplarischer Brennpunkt existenzieller Wut und Daseinsangst.

Literatur und Kalter Krieg

18 Die Vereinigten Staaten gehen aus dem Zweiten Weltkrieg als einzig wirklicher Sieger hervor. Nach fast zwei Jahrzehnten wirtschaftlicher Unsicherheit entsteht jetzt eine neue, kontinuierlich wachsende Mittelschicht, die höheren Wohlstand genießt als jede soziale Gruppe dieser Größe zuvor in der Geschichte – und die erwartet, dass es immer so weiter geht. Die Nachkriegszeit katapultiert die Nation aber auch in die ungewohnte Rolle einer politischen Führungs- und militärischen Weltmacht (nachdem die USA zu Beginn des Jahrhunderts eines der niedrigsten Verteidigungsbudgets der westlichen Welt besaßen). Technologischer Fortschritt wird so zum sozialen wie militärischen Signum des Kalten Krieges: auf der einen Seite ein historisch einzigartiger Alltagskomfort, auf der anderen Seite historisch einzigartiges Zerstörungspotenzial, konkret verkörpert in der Atombombe.

Die omnipräsente Gefahr eines globalen nuklearen Krieges ist auf vielfache Weise mit den Eigenheiten der neuen Mittelstand-Mentalität der Fünfziger und Sechziger Jahre verflochten, am auffälligsten in der häufig diagnostizierten Stimmung latenter Verdrossenheit und Unruhe, für die die Zeitgenossen psychologische Begriffe wie »discontent« und »anxiety« finden. Besagtes Unbehagen spiegelt sich schon in den Titeln einer Reihe soziologischer Bestseller, die die Entwicklung amerikanischer Kultur nach 1945 reflexiv begleiten (und damit ein wichtiges Genre amerikanischer Selbstbeschreibung begründen). Bücher wie David Riesmans *The Lonely Crowd* (1950), William Whytes *The Organization Man* (1956) und Christopher Laschs *The Culture of Narcissism* (1970) kommen darin überein, dass der technologisch-mediatisierte Alltag der Nachkriegszeit sowie das Aufkommen einer postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft traditionell amerikanische Werte von Gemeinschaftlichkeit und Bürgersinn radikal transformiert. »Anxiety« wiederum – verstanden als

diffuse Furcht vor einer kommenden Katastrophe, von der man aber nicht weiß, wann sie eintreten und worin sie bestehen wird – gerät in den Fünfziger und Sechziger Jahren fast zu einem Strukturmerkmal kultureller Produktion schlechthin.

Vor allem in Werken angloamerikanischer männlicher Schriftsteller wimmelt es nun von beruflich erfolgreichen Figuren in glücklichen Familienverhältnissen, die dennoch nicht in der Lage sind, ihr Leben zu genießen. Die Unterscheidung von äußerer Erscheinung und dahinter liegender Wahrheit – und somit die (u. a. der Psychoanalyse entlehene) Annahme, Wahrheit verberge sich in einem Inneren oder Tieferen – organisiert nahezu alle kanonischen Texte dieser Zeit. Die Themen Ehebruch und Scheidung haben literarische Hochkonjunktur, meist in suburbaner Inszenierung, etwa bei Richard Yates (*Revolutionary Road*, 1961) oder John Updike (*Couples*, 1968). Insbesondere Updikes Romane und Erzählungen kreisen wiederholt um die Erfahrung eines Schmerzes, der nicht erklärt werden kann, weil es keine erkennbaren Ursachen gibt. Man genießt den höchsten Lebensstandard, den die Welt je gesehen hat; man besitzt ein gepflegtes Eigenheim am grünen Stadtrand; man ist verheiratet, hat gut erzogene Kinder mit blendenden Zukunftsaussichten – und trotzdem bricht man während des Frühstücks oder beim Rasenmähen plötzlich und grundlos in Tränen aus. Diese »suburban sadness« – erstmals 1958 von David Riesman in einem berühmt gewordenen Essay beschrieben – wird von Updike konsequent in den Kontext größerer sozio-politischer Entwicklungen gestellt, vor allem in seinem opus magnum über den Protagonisten Harry »Rabbit« Angstrom, den Romanen *Rabbit, Run* (1960), *Rabbit Redux* (1971), *Rabbit Is Rich* (1981) und *Rabbit at Rest* (1990) – sowie der 2001 erschienenen Novelle »Rabbit Remembered« –, die in ihrer Gesamtheit eine monumentale Chronik der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Empfindsamkeiten zwischen den Fünfziger und Neunziger Jahren zeichnen (und in dieser Form zum Vorbild für andere historiographisch angelegte Erzählserien der amerikanischen Gegenwartsliteratur geworden sind, etwa bei Richard Ford).

Das Motiv trügerischer Sicherheit ist einerseits hoch kompatibel mit modernistischen Formideen (denen es u. a. die Vorstellung einer symptomatischen Beziehung zwischen Oberflächenwirkung und Tiefenstruktur verdankt), erfreut sich andererseits aber auch großer Beliebtheit in der Populärkultur des Kalten Krieges. Auf dem Gebiet der Genre-Fiction z. B. legt ein Autor wie Stephen King die Fassadenhaftigkeit suburbaner Mit-

telschichtenexistenz wiederholt als Horrorszenario aus. Auf dem Feld der modernistischen Literatur wiederum produziert vor allem das amerikanische Theater etliche tiefenstrukturelle Handlungsmuster. Aufbauend auf Eugene O'Neills Faszination für Lebenslügen (»pipe dreams«) handeln Stücke wie Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* (1947), Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949) und Edward Albees *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) von Figuren, die sich unablässig in Fiktionen »verstricken«, weil ihr sichtbares Leben nicht mit dessen unsichtbarer Wirklichkeit übereinstimmt.

20 Insgesamt legt die modernistische Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Avantgarde-Status ab und findet sich als universell gültiger Ausdruck einer humanistischen Ästhetik kanonisiert. Eliot, Faulkner und Hemingway erhalten innerhalb kurzer Zeit den Nobelpreis. Je mehr sich allerdings eine neue Autorengeneration für die psychologischen Untiefen eines selbstgefälligen Alltags zu interessieren beginnt, desto suspekter wird ihr Eliots Diktat »impersoneller« Dichtung. In den Fünfziger Jahren rücken deshalb immer mehr Lyriker von modernistischen Orthodoxien ab, sei es im Gestus offener Rebellion, wie die Beat-Autoren um Allen Ginsberg, dessen Überraschungserfolg *Howl and Other Poems* (1956) die rhapsodischen und prophetischen Tonlagen der amerikanischen Romantik wiederentdeckt, sei es in dialektischer Kunstfertigkeit, wie Robert Lowell, dessen viel beachtete Publikation *Life Studies* (1959) modernistische Formalismen mit verstörenden autobiographischen Bekenntnissen synthetisiert. Geisteskrankheit und Suizidgedanken werden daraufhin zu zentralen Themen einer ganzen Welle von »Confessional Poetry«, am eindringlichsten in John Berrymans *The Dream Songs* (1964–1969), Anne Sextons *To Bedlam and Part Way Back* (1960) und Sylvia Plaths posthum nach ihrem Selbstmord veröffentlichten Band *Ariel* (1965). Dabei arbeiten vor allem weibliche Autoren die Beziehung zwischen Psychopathologie und Sozialsystem heraus, gemäß der Ende der Sechziger Jahre aufkommenden feministischen Losung »The private is political«. Besonders Adrienne Rich, selbst keine Anhängerin »bekenntnishafter« Lyrik, befördert eine neue politische Dichtungstradition, die modernistische Normen in Frage stellt, ohne hinter die ästhetischen Errungenschaften des Modernismus zurück zu fallen.

Minoritätenliteraturen nach dem Zweiten Weltkrieg

Dass private Leiden eine handfeste politische Dimension besitzen, ist auch ethnisierten Künstlern und Intellektuellen der Nachkriegszeit unmittelbar einsichtig. Unter dem Eindruck der Dekolonisation – und inspiriert von aktuellen Kolonialismustheorien aus Europa und Afrika, vor allem Frantz Fanons Modell eines psychiatrischen Sozialismus – richtet die amerikanische Literatur der Fünfziger bis Siebziger Jahren ihre Aufmerksamkeit verstärkt auf Entfremdungs- und Unterdrückungsprozesse jenseits der Malaise weißer Mittelklassenexistenz. Ein frühes Schlüsselwerk ist in diesem Zusammenhang Ralph Ellisons 1952 erschienener Roman *Invisible Man*, der das Problem afroamerikanischer Fremdbestimmung sprachgewaltig und mit allen surrealen Konsequenzen auf die Metapher sozialer Unsichtbarkeit zuspitzt. Ellisons namenloser Protagonist durchläuft auf der Suche nach einer lebensfähigen Identität sämtliche historischen Stationen afroamerikanischer Emanzipationspolitik (pädagogische Selbstorganisation, militanter Afrikanismus, Marxismus usw.), um sich schließlich als radikal existenzialistischer Trickster in einem Kellerloch am Rande Harlems wiederzufinden, von wo aus er eine (bereits auf postmoderne Dispositionen vorausweisende) Philosophie »multipler Persönlichkeiten« in einer »Welt der Möglichkeiten« verkündet.

Nachdem die als Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement) bekannt gewordene Koalition aus afroamerikanischen Kirchenorganisationen und jüdisch-amerikanischen Intellektuellen 1954 mit der Abschaffung der Rassentrennung in den Südstaaten einen entscheidenden historischen Sieg errungen hatte (Urteil des Obersten Gerichtshofes in *Brown v. Board of Education of Topeka*), sind die Sechziger Jahre – zumindest anfänglich – von einer bemerkenswerten kulturellen Aufbruchstimmung geprägt, die entscheidend zur retrospektiven Mythisierung des Jahrzehnts und seiner Akteure beigetragen hat. Einflussreiche Publikationen wie Michael Harringtons *The Other America* (1962) stellen das herrschende Bild einer wohlhabenden Mittelstandsgesellschaft in Frage. Eine weitverzweigte Jugend- und Antikriegsbewegung, die sich als »counterculture« in Szene setzt, normalisiert soziale und sexuelle Normbrüche mit tiefgreifenden Folgen. Solche und andere Liberalisierungsschübe gehen allerdings mit oft gegenläufigen politischen Entwicklungen im Kontext des Kalten Krieges einher. Präsident Lyndon B. Johnsons ambitioniertes Projekt einer »Great Society« (Ausbau des Sozialstaates zur Bekämpfung

von Armut und Rassismus) zerbricht an Johnsons Engagement im Vietnamkrieg (1964–1968, Fortsetzung unter Nixon und Ford bis 1975). Und die Ermordung vermeintlich liberaler Hoffnungsträger wie Präsident John F. Kennedy (1963) und Senator Robert Kennedy (1968) sowie afro-amerikanischer Aktivisten wie Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965) und Martin Luther King (1968) fragmentiert und radikalisiert amerikanische Protestbewegungen nachhaltig.

22 Weil die afroamerikanische Kultur in den Sechziger und Siebziger Jahren wiederholt als Stichwortgeber und Vorbild für Entwicklungen in anderen Minoritätenkulturen auftritt, sind die Risse, die im Anschluss an diese Ereignisse durch das »schwarze Amerika« gehen, von gesamtgesellschaftlicher Bedeutung. Den integrativ-reformatorischen Zielen des Civil Rights Movement stehen nun vermehrt systemkritisch-sozialistische Positionen gegenüber, und beide sehen sich der Kritik identitätspolitischer Bewegungen ausgesetzt, die »Black Cultural Nationalism« (Ron Karenga) fordern. Internationalistische Ansätze, teils im Umfeld der marxistisch inspirierten Black Panther Party, fallen massiver staatlicher Repression zum Opfer. Viele dieser ideologischen Schismen können beispielhaft an der Karriere Amiri Barakas nachgezeichnet werden. In den frühen Sechziger Jahren erlangt Baraka – noch unter dem Namen LeRoi Jones – erste Berühmtheit als Lyriker und Dramatiker im Umfeld der New Yorker Beat-Szene, macht sich nach der Ermordung von Malcolm X und unter dem Einfluss des Black Arts Movement aber daran, seine Ästhetik (gleich seinem Namen) zu afrikanisieren. Damit treiben Barakas Werke der späten Sechziger und Siebziger Jahre ein literarisches Projekt auf die Spitze, dem sich bereits Autoren wie Richard Wright und Ralph Ellison nach der Harlem Renaissance verschrieben hatten: das Projekt einer schwarzen Literatur, deren Zielpublikum nicht mehr aus weißen Lesern besteht, die über afroamerikanische Notlagen informiert oder als Koalitionäre gewonnen werden müssen. Barakas wachsende Militanz produziert dabei aber auch explizit essentialistische Vorstellungen rassistischer Identität, wie im Stück *Slave Ship* (1968/1970), das unverhohlene Verachtung für Martin Luther King zum Ausdruck bringt.

Zahlreiche Minoritätenkulturen folgen dem afroamerikanischen Beispiel und entwickeln identitätspolitische Kontroversen eigener Art. »Differenz« wird in den Siebziger und Achtziger Jahren zu einem philosophischen und politischen Schlüsselbegriff. Damit einher geht ein beachtlicher Aufschwung ethnischer und anderer identitätsbasierter

Literaturen, der bald auch institutionelle Konsequenzen hat. An amerikanischen Universitäten diskutiert man nun heftig und ausgiebig über Multikulturalismus und literarische Kanonbildung, nicht selten mit dem Ergebnis, dass Programme und Departments für Women's Studies, Queer Studies, Native American Studies, Asian American Studies, Chicano/a Studies usw. gegründet werden. Die dazugehörige Literatur entsteht (bis heute) in enger Wechselwirkung mit den wissenschaftlichen und theoretischen Instrumenten ihrer Beschreibung. Im Rückblick kann man den selbstbezüglichen Fokus vieler differenzbasierter und postkolonialer Diskurse auf Fragen der Alltagspolitik und des Lebensstils sicher als eine Vernachlässigung grundlegender Prozesse der politischen Ökonomie kritisieren – immerhin gingen die »Culture Wars« der Achtziger und Neunziger Jahre mit der (kaum noch unter klassische Konservatismusbegriffe zu fassenden) Konsolidierung marktradikaler Wirtschafts- und Regierungspraktiken einher –, doch die literarische wie wissenschaftliche Produktivität subalternen Identity Politics ist bis heute immens. Besondere Bedeutung kommt dabei der (mexanisch-amerikanischen) Chicano/a-Literatur zu, deren Interesse an Bilingualität – etwa in Gloria Anzaldúas *Borderlands/La Frontera* (1987) – dem faktischen Plurikulturalismus der USA in besonderer Weise gerecht wird. Selbiges gilt für Latino/a-Literaturen: Nicht zufällig stammt einer der meist diskutierten Romane der US-Gegenwartsliteratur, Junot Díaz' *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) – neun Jahre nach der Kurzgeschichtensammlung *Drown* (1996) erschienen – von einem amerikanisch-dominikanischen Autor.

Einen Sonderfall im Spektrum ethnisch definierten Schreibens stellt die jüdisch-amerikanische Literatur dar, die mit Bernard Malamud, Saul Bellow und vor allem Philip Roth drei der erfolgreichsten Erzähler der Nachkriegszeit hervorgebracht hat. Zwar identifiziert sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht jeder Schriftsteller mit jüdischen Wurzeln als Vertreter einer jüdisch-amerikanischen Kultur, doch selbst bei Autoren wie Norman Mailer und David Mamet werden Fragen jüdischer Identität früher oder später relevant. Ansonsten definiert sich die jüdisch-amerikanische Gegenwartsliteratur vor allem über ihr Themenrepertoire. Wesentliche Werke kreisen um das – für Immigrantentexte zentrale – Problem des Generationenkonflikts (Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, 1969), um die Schwierigkeit einer historischen Erinnerung und angemessenen ästhetischen Darstellung des Holocaust (Cynthia Ozick, *The*

Shawl, 1980/1989) sowie um das zwiespältige Verhältnis amerikanischer Juden zum Staat Israel (Philip Roth, *The Counterlife*, 1986, *Operation Shylock*, 1993; Michael Chabon, *The Yiddish Policemen's Union*, 2007).

Postmodernismus

Die Sechziger bis Achtziger Jahre bescheren der amerikanischen Literatur einen gewaltigen Innovationsschub, der sich rasch selbst als »postmodernistisch« beschreibt. Die Vereinigten Staaten legen in dieser Zeit endgültig den Status einer peripheren, an europäischen Vorbildern ausgerichteten Resonanzkultur ab und werden ihrerseits zum Schrittmacher internationaler Entwicklungen im Kunst- und Literaturbetrieb. Zog es Autoren wie Stein, Pound, Hemingway oder Eliot zu Beginn des Jahrhunderts noch nach Paris und London, so kommen jetzt Künstler und Intellektuelle aus aller Welt nach New York und Kalifornien, um im Zentrum des kreativen Geschehens zu arbeiten.

24 Es spricht vieles dafür, im Postmodernismus eine nachgeholte amerikanische Avantgarde zu sehen. Zahlreiche ästhetische Praktiken führen modernistische Verfahren eher fort als dass sie mit ihnen brechen, inklusive der in konkurrierenden Manifesten und Kampfschriften geführten Behauptung, alle möglichen bisherigen Kunstformen überwunden zu haben. Die Programmatik einer nachmodernistischen Ästhetik wird hier auch mit der trivialisierenden Umdeutung des Modernismusbegriffes erkaufte, der vermehrt als Synonym für dogmatisches Ordnungsdenken auftritt (üblicherweise mit Blick auf den kanonisierten Hochmodernismus der Fünfziger Jahre oder die modernistische Bauhaus-Architektur). Gleichwohl artikuliert sich das moderne Überwindungspathos in nunmehr neuen Formen. In der amerikanischen Architektur – einem wichtigen Ausgangspunkt für diesen Prozess – macht sich im Anschluss an Robert Venturis *Learning from Las Vegas* (1972) ein respektloser Umgang mit europäisch tradierten Stilen breit. Das Ergebnis sind historisch »unmögliche«, doch stets farbenfrohe und verspielte Gebäude. Die »Amerikanität« dieser Entwicklung liegt weniger im Bruch mit modernistischen Innovationsidealen als in der Absage an Begriffe von Authentizität und Originalität, die als Kernwerte eines europäischen Verständnisses von »Hochkultur« verdächtig werden. Die postmodernistische Freude am Inauthentischen – etwa in Andy Warhols Pop Art – speist sich hier immer auch aus der neuen Allgegenwart einer schamlos unpräzisen

amerikanischen Populärkultur nach dem Zweiten Weltkrieg (Comics, Rock'n'Roll, B-Movies, Fernsehen usw.).

»Anything goes« wird so zur aktuellen Losung zeitgemäßer Ästhetik. Intellektuelle wie Susan Sontag beginnen sich für Kitsch zu interessieren (»Notes on Camp«, 1964); Literaturwissenschaftler wie Leslie Fiedler rufen dazu auf, die Grenzen zwischen »hoher« Kunst und »niedriger« Unterhaltung einzureißen (»Cross the Border – Close the Gap«, 1969 programmatisch im *Playboy* veröffentlicht); Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five* (1969) stellt eine tiefgründige Meditation über den Zweiten Weltkrieg und die Bombardierung Dresdens im Stil eines Science Fiction-Groschenromans an. Steigen Kopie, Zitat und Pastiche dergestalt zu wertvollen ästhetischen Merkmalen auf, erfährt der Begriff der Kultur selbst einen Wandel: weg von der (europäisch konnotierten) Vorstellung eines autoritativen Systems zeitloser Wahrheit und Schönheit, hin zur (oft explizit amerikanisierten) Vorstellung dynamisch-pluralistischer Vermengung.

Über den Umweg französischer Philosophie finden bald auch vitalistische – und damit klassisch modernistische, hochkulturell re-adaptierbare – Motive Eingang in den amerikanischen Postmodernismus. Autoren wie Roland Barthes, Jacques Derrida und Gilles Deleuze entwickeln eine an amerikanischen Universitäten immens einflussreiche Kritik des Strukturbegriffs, derzufolge die Bedeutung eines kulturellen Phänomens nicht auf zugrundeliegende Tiefenbedingungen (wie in der Psychoanalyse) oder generative Gesetze (wie im Strukturalismus) zurückgeführt werden kann, sondern im permanenten Verweis bedeutungsvoller Zeichen auf andere bedeutungsvolle Zeichen liegt. Auch Texte erscheinen nun als stets offene Anknüpfungspunkte für weitere Texte, nicht als geschlossene, selbstgenügsame Strukturen. »Intertextualität« bietet sich somit als zentraler Gegenstand einer »post-strukturalistischen« Literaturwissenschaft an, wird zugleich aber auch zur hoch angesehenen literarischen Praxis.

Auf dem Gebiet der Dichtung finden diese Entwicklungen u. a. Niederschlag in den Arbeiten der Black Mountain School (Charles Olson, Robert Creeley, John Cage) und der New York Poets (John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch). Beide Bewegungen bemühen sich, Gedichte konsequent auf alle möglichen umgebenden Faktoren hin zu »öffnen«. So bilden zahlreiche Texte in Frank O'Haras *Lunch Poems* (1964) den – meist alltäglichen, zufälligen – Anlass ihres eigenen Entstehens ab. In demons-

trativer Abgrenzung zu Eliot wird Lyrik hier als lebensweltlich situierter Akt interpersonaler Kommunikation praktiziert. Ähnlich, aber formal ambitionierter (und näher am späten Eliot) verteidigt John Ashberys *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) die improvisierte Lebendigkeit des kreativen Prozesses gegen die einschüchternde Fertigkeit des Kunstwerkes selbst. Sowohl den Black Mountain Poets als auch den New York Poets dienen dabei zeitgenössische Entwicklungen der Bildenden Kunst – hauptsächlich der amerikanische Abstract Expressionismus und Jackson Pollocks Action Paintings – als Anregung und Gesprächspartner.

26 Im amerikanischen Drama finden sich postmodernistische Elemente u. a. in den intermedialen Experimenten Robert Wilsons, aber auch im Dialogtheater David Mamets. Stücke wie Mamets *American Buffalo* (1975) und *Glengarry Glen Ross* (1983) verweigern sich dem hochmodernistischen Leitgedanken verborgener Bedeutung ebenso wie dem therapeutischen Paradigma des rituellen »open theater«, das Ende der Sechziger Jahre im Umfeld der Gegenkultur, aber auch bei ethnischen Autoren wie Baraka populär wird. Der Vergleich zwischen Mamets *Glengarry Glen Ross* und Arthur Millers Nachkriegsklassiker *Death of a Salesman* ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich: Beide Stücke handeln vom Wandel kapitalistischer Verkäuferberufe in einer postindustriellen Gesellschaft. Doch wo Miller eine individualpsychologische Tragödie entwirft, die ihren Ursprung in den ideologisch determinierten Lebenslügen des Protagonisten hat, gibt es bei Mamet keine solche Trennung mehr zwischen Ideologie und Realität. *Glengarry Glen Ross* kommt ohne Hauptfigur aus und handelt stattdessen – wie viele Stücke Mamets – von einer Gruppe, deren Mitglieder zugleich miteinander konkurrieren und kollaborieren. Figurensprache tritt hier weder als Symptom für Ungesagtes auf noch wird sie als direkter Ausdruck einer vorgängigen Identität inszeniert. Zu sprechen bedeutet vielmehr zu handeln, und zwar in situativ geschaffenen Kollektivfiktionen. Für Mamet ist Sprache damit in bester postmodernistischer Manier ein selbstreferenzielles Medium, das keine außersprachlichen Bedeutungen benennt, sondern unter dem Vorwand der Bedeutungsherstellung ein endlos sich fortsetzendes kommunikatives Mit- und Gegeneinander produziert.

Seine größten Erfolge feiert der amerikanische Postmodernismus aber auf dem Gebiet der erzählenden Prosa, vor allem im Roman, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur unangefochtenen Leitgattung der amerikanischen Literatur wird. Im Groben lassen sich hier zwei Ent-

wicklungen unterscheiden, die beide paradoxerweise von Debatten über den »Tod des Romans« in den Fünfziger und Sechziger Jahren ausgehen (John Hawkes, Ronald Sukenick, John Barth, Alain Robbe-Grillet). Das postmodernistische Missfallen an Grenzziehungen richtet sich dabei auf das Verhältnis von Fakt und Fiktion selbst, mit dem doppelten Ergebnis einer zunehmenden Fiktionalisierung faktenbasierten Schreibens auf der einen Seite und einer erhöhten Selbstreflexivität fiktionalen Schreibens auf der anderen. Für die erste Entwicklung stehen beispielhaft der sogenannte New Journalism und das Aufkommen der »nonfiction novel«. Einschlägige Werke sind Truman Capotes True-Crime Bestseller *In Cold Blood* (1965), die Reportagen Tom Wolfes (*The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, 1965; *The Electric Kool-Aid Acid Test*, 1968), Norman Mailers Bericht zur Lage der Nation aus dem Jahr 1968, *The Armies of the Night* (Untertitel: *History as a Novel. The Novel as History*), der »Gonzo«-Journalismus Hunter S. Thompsons (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1971), die Vietnam-Kriegsberichterstattung Michael Herrs (*Dispatches*, 1977) und Joan Didions bemerkenswerte Rückenblicke auf die Sechziger und Siebziger Jahre in *Slouching towards Bethlehem* (1968) und *The White Album* (1979).

Die zweite Entwicklung – gesteigerte Selbstreflexivität der Erzählprosa – kulminiert in metafictionalen Texten wie John Barths *LETTERS* (1979), einem Roman, in dem Figuren früherer Publikationen Barths eine epistolare Auseinandersetzung mit ihrem Autor führen. Natürlich war die Romangattung schon immer eminent selbstreflexiv. Doch in den Siebziger und Achtziger Jahren wird Metafiktion zum vielbeachteten Aushängeschild des amerikanischen Postmodernismus. Anknüpfend an internationale Vorläufer wie Jorge Luis Borges, Italo Calvino oder die französischen Oulipo-Autoren – aber auch an heimische Künstler wie Jackson Pollock, dessen Leinwände nicht mehr als Repräsentationsflächen dienen, sondern den Akt des Malens selbst bezeugen – verabschieden sich nun mehr und mehr amerikanische Romane von der Annahme, es gäbe so etwas wie eine werkexterne Wirklichkeit, die man erzählend abbilden könne. Gemäß metafictionaler Vorstellungen beziehen sich literarische Texte nicht mehr auf eine äußere Welt, sondern immer auf andere literarische Texte, eben weil jedes Verständnis von Wirklichkeit textuell und narrativ vorgefiltert ist. Wie der amerikanische Historiker Hayden White zeitgleich in *Metahistory* (1973) argumentiert, betrifft das auch die Geschichtsschreibung, die damit als ein rhetorisches – eher denn wissenschaftliches – Genre sichtbar wird.

Zwei der wichtigsten amerikanischen Romanciers des späten 20. Jahrhunderts, Thomas Pynchon und Toni Morrison, arbeiten sich in unterschiedlicher Weise an dieser Frage ab. In *Gravity's Rainbow* (1973) antwortet Pynchon auf das Problem der Fiktionalität historischen Wissens mit der Konstruktion eines »enzyklopädischen Romans«, der alle irgendwie zugänglichen Informationen über ein bestimmtes Thema – in diesem Fall: die Herstellung der deutschen V2-Rakete als Nazi-»Wunderwaffe« im Zweiten Weltkrieg – in sich aufnimmt und in immer komplexer und skurriler werdenden Figurenkonstellationen und Handlungsnetzen miteinander verflucht. Das Ergebnis ist ein Kriebsroman, wie man ihn bis dahin noch nicht gesehen hatte: ein monumentales, weltumspannendes Panorama der Zerstörungsgeschichte des 20. Jahrhunderts, dem alle Beteiligten zwanghaft Sinn abzuringen versuchen, indem sie unerwartete Querverbindungen und mutmaßliche Kausalitäten aufspüren, ohne dass solch nervöses Interpretieren je an ein letztes Ziel gelangt, weil es immer weitere Spuren und Akteure ins Spiel bringt. Das Gefühl, dass alles miteinander verbunden sei, ohne dass sich eine verursachende Zentralinstanz identifizieren ließe – Paranoia –, wird auch in den anderen Romanen Pynchons, etwa *The Crying of Lot 49* (1965), zur kulturellen Schlüsselstimmung der amerikanischen Nachkriegszeit erhoben und in einem zweiten Meisterwerk, *Mason & Dixon* (1997), bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt.

Toni Morrison befasst sich ebenfalls mit dem Problem der Erzählbarkeit von Geschichte. Als afroamerikanische Autorin ist ihr dabei vor allem daran gelegen, Fragen ethnischer und geschlechtlicher Identität auf der Höhe poststrukturalistischer Theorie neu zu stellen (explizit in *Playing in the Dark*, 1992). Die späten Achtziger und Neunziger Jahre stehen ohnehin im Zeichen einer versuchten Re-Politisierung der Postmoderne; Morrisons Literatur richtet sich in diesem Zusammenhang spezifisch gegen die Vorstellung, historische Erfahrung sei ein bloßes Spiel von Zeichen und Fiktionen, über dessen ethische Relevanz man nicht entscheiden könne. Gegen solche Beliebigkeit beharrt ein Roman wie *Beloved* (1987) auf der nackten Faktizität der Unterdrückungsgeschichte afroamerikanischer Sklaverei – dies aber, ohne in ein objektivistisches Geschichtsverständnis zurückzufallen. Die Erzählhaltung von *Beloved* ist nicht mimetisch, sondern inszeniert die unvermeidliche Rückkehr und drückende Gegenwart historischer Erfahrung in Form einer Geistergeschichte, die ihre eigene Artifizialität deutlich ausstellt und dennoch

Verbindlichkeit beansprucht. Auch die späteren Romane Morrisons – besonders *Jazz* (1992), *Paradise* (1997) und *A Mercy* (2008) – verbinden identitätspolitische Anliegen auf diese Weise mit postmodernistischer Skepsis. Ein an Faulkner geschulter Multiperspektivismus geht hier mit penibler historischer Analyse einher, so dass sich das Selbstbewusstsein einer afroamerikanischen literarischen Tradition bei Morrison in betont anti-essentialistischer Ästhetik artikuliert.

Jahrtausendwende

Mit dem Begriff »postmodern« scheint die Moderne einen nicht mehr überbietbaren Ausdruck ihres eigenen Strebens nach Selbsttranszendenz gefunden zu haben. Weiterer Wandel wird hiernach zumeist durch Ausweitung der adjektivischen Domäne (»posthistorisch«, »posthuman« usw.) oder durch Doppelung der Vorsilbe (»post-postmodern«) markiert. Tatsächlich steht die Frage, was denn wohl nach dem Postmodernismus komme, im Zentrum zahlreicher selbshistorisierender Debatten der amerikanischen Literatur um die Jahrtausendwende. Terminologische Angebote wie »Neorealismus« – die auch unter dem Druck institutioneller Innovationszwänge die Runde machen – können dabei nur bedingt überzeugen, zum einen, weil hiermit erfasste Werke wie Jonathan Franzens Bestseller *The Corrections* (2001) und *Freedom* (2010) einigermaßen bruchlos an Stile anschließen, die schon zur Hochphase metafiktionalen Schreibens präsent und erfolgreich waren; zum anderen, weil die damit einhergehende Polemik gegen experimentelle Literatur (im Falle Franzens bei gleichzeitiger hochliterarischer Selbstpositionierung) ihrerseits zur Profilierung ausdrücklicher Gegenpositionen beiträgt, etwa in der neoavantgardistischen Prosa von Ben Marcus und Diane Williams. Einer der außergewöhnlichsten Romane der Gegenwart, David Foster Wallaces *Infinite Jest* (1996), steht denn auch recht augenfällig in der Tradition postmodernistischer Fiktion, muss aber – zumindest in der kritischen und akademischen Würdigung – als »postironisch« beschreibbar sein, um (fragwürdigen) historischen Neuerungsansprüchen zu genügen. (Eigentlich stand schon Pynchons erster Roman V. 1963 unter dem ironiekritischen Slogan »Keep cool, but care«.) Darüber hinaus partizipiert *Infinite Jest* überdeutlich am lang laufenden Projekt einer kulturellen Selbstvergewisserung der Literatur gegenüber audiovisuellen Medien.

Tatsächlich wird die Frage nach der Medialität von Literatur mit

dem Siegeszug des World Wide Web zu einem Hauptthema der literarischen Produktion zur Jahrtausendwende, oft getragen von der – nicht unbegründeten – Furcht vor dem eigenen Bedeutungsabstieg (»anxiety of obsolescence«, Kathleen Fitzpatrick). Die bislang selbstverständlich geltende Vorstellung von Literatur als einem *Buchmedium* wird im digitalen Zeitalter zunehmend fraglich. Wie der Amerikanist Alexander Starre gezeigt hat, führt dies im neuen Millennium zu einer ganzen Reihe von Werken, die literarische Selbstreflexion auf Ebene der Printgestaltung selbst betreiben. Herausragende Beispiele solcher »book fictions« – und damit eines Übergangs von Metafiktionalität zu Metamedialität – sind Mark Danielewskis *House of Leaves* (2000), die Romane Jonathan Safran Foers und Jennifer Egans, die bibliophilen Ausgaben des Literaturmagazins *Timothy McSweeney's Quarterly Concern* unter der Ägide von Dave Eggers (seit 1998) sowie zahlreiche weitere Publikationen aus dem McSweeney's Verlagshaus, darunter auch identitätspolitisch engagierte Texte wie Salvador Plascencias *The People of Paper* (2005).

30 Zugleich sind amerikanische literarische Texte im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert enger mit den Institutionen ihrer kulturellen Reproduktion verflochten als je zuvor, sowohl hinsichtlich ihrer formalen Gestaltung als auch hinsichtlich ihrer edukativen Funktion. Der Literaturhistoriker Mark McGurl spricht in diesem Zusammenhang von der »Program Era«: Nach dem Zweiten Weltkrieg werden Creative Writing Programs an amerikanischen Universitäten zu einem Hauptakteur des Literaturbetriebs; thematische und formale Entwicklungen werden von diesen Einrichtungen in entscheidender Weise vorangetrieben und konsolidiert. Nach den »Culture Wars« der Achtziger Jahre tragen auch vielfach ausdifferenzierte »Studies«-Programme (American Studies, Postcolonial Studies, Gender Studies, diverse Ethnic Studies usw.) zur Akademisierung der amerikanischen Literatur bei: kaum eine kulturwissenschaftliche Theorie, die sich nicht in eigens hierfür curricularisierten literarischen Werken validiert; kaum ein Roman, der nicht (auch) mit Blick auf seine spätere Verarbeitung in Seminaren, Lehrplänen und Journals entsteht. Literatur ist hier nicht mehr unabhängig von den Medien und Institutionen ihrer Beobachtung, Nutzung und Reproduktion zu denken. Eigentlich war das schon immer so. Aber im 21. Jahrhundert verlangt die amerikanische Literatur mehr denn je nach kulturhistorischen und kultursystemischen Beschreibungen.