

Michael Makropoulos

ORGANISIERTE KREATIVITÄT

Überlegungen zur ‚Ästhetisierung des Sozialen‘

1.

Frank Wheeler war der Prototyp jenes kleinbürgerlichen Mannes ohne Eigenschaften, der in den ersten beiden Dekaden nach dem Zweiten Weltkrieg zum Inbegriff des amerikanischen Mittelschichtsangehörigen wurde. Er „war adrett und kräftig, ein paar Tage weniger als dreißig Jahre alt, hatte kurzgeschorenes schwarzes Haar und verfügte über jenes unaufdringliche gute Aussehen, das einem Werbefotografen zur Darstellung eines kritischen Konsumenten von gutgemachter, aber preisgünstiger Ware dienen könnte. Doch trotz des Mangels an hervorstechenden Zügen war sein Gesicht ungewöhnlich wandelbar: mit jedem Wechsel des Ausdrucks ließ es plötzlich eine völlig andere Person erkennen.“ Das machte Wheeler „interessant“ – auch wenn eine dieser Personen, die er so plötzlich offenbaren konnte, potentiell gewalttätig war, was im übrigen nicht ausdrücklich über ihn berichtet wird, sondern erst im Laufe der Ereignisse nach und nach zutage tritt: Wheeler konnte seine Aggressivität manchmal nur mit Mühe kontrollieren – oft in nichtigen Situationen und gelegentlich sogar gegen seine Nächsten.

Frank Wheeler war verheiratet, hatte zwei kleine Kinder, lebte mit seiner Familie in einem schlichten, aber apart gelegenen Vorstadthaus, hatte den „denkbar ödesten Job“ in der Werbeabteilung eines großen Büromaschinenunternehmens in New York City, wohin er wie tausende Andere unter der Woche täglich mit dem Zug pendelte und versuchte, wenigstens an den Wochenenden mit seiner Frau, einem befreundeten Ehepaar aus der Nachbarschaft und einer langen Reihe von Drinks und Zigaretten dem „Konformismus“ zu entgehen, dem alle anderen Angehörigen seines Milieus früher oder später unweigerlich unterliegen würden oder bereits unterlegen waren, obwohl sie in den ersten Nachkriegsjahren noch genauso vom Krieg und dem Leben im mehrfachen europäischen Ausnahmezustand kurz nach dem Krieg gezehrt hatten, wie er selbst. Mit knapp über zwanzig Jahren hatten sie alle „den stolzen Titel ‚Veteran‘“ getragen, und einige wenige von ihnen trugen wie Frank Wheeler außerdem noch den genauso stolzen Titel „Intellektueller“. „Die Army hatte ihn mit achtzehn eingezogen, in die abschließende Frühjahrsoffensive gegen Deutschland geschickt und ihm vor der Verab-

scheidung noch eine verwirrende, aber aufregende einjährige Tour durch Europa verordnet; seither hatte das Leben ihn von Erfolg zu Erfolg getragen. Die losen Fäden seines Wesens, die ausschlaggebend waren dafür, daß er zu Träumereien neigte und sich unter den Mitschülern und anschließend unter den Soldaten einsam fühlte, schienen sich plötzlich zu einem festen und ansehnlichen Strang zusammengebunden zu haben. Zum ersten Mal in seinem Leben wurde er bewundert, und der Umstand, daß Mädchen tatsächlich mit ihm ins Bett gehen wollten, war nur wenig bemerkenswerter als seine weitere, damit konkurrierende Entdeckung – daß Männer, und zwar intelligente Männer, ihm zuhören wollten. Seine Schulnoten lagen selten über dem Durchschnitt, doch seine Leistungen bei den nächtelangen, bierseiligen Gesprächsrunden, die sich um ihn gebildet hatten, waren keineswegs durchschnittlich – Gesprächsrunden, die oft mit einem allseitigen zustimmenden Gemurmel endeten und damit, daß man sich an die Stirn schlug zum Zeichen, daß der alte Wheeler wieder einmal den Punkt getroffen hatte. Das einzige, was er brauche, hieß es, sei Zeit und die Freiheit, sich selbst zu finden. Diverse große Karrieren wurden ihm prophezeit; Übereinstimmung herrschte darin, daß seine künftige Tätigkeit irgendwo ‚auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften‘ liege, wenn auch nicht direkt auf dem der Schönen Künste – zumindest werde es sich um eine handeln, die lange und stete Hinwendung verlange –, was bedeutete, daß er sich früh und auf Dauer nach Europa zurückziehen müsse, das er oft als einzigen Erdteil bezeichnete, in dem zu leben sich lohne.“ Und das nicht nur für ihn, sondern auch für seine Freunde, seine Kommilitonen und nicht zuletzt für seine Frau, die einmal eine „leidlich talentierte und leidlich begeisterte Studentin einer Schauspielschule“ gewesen war, die eigentliche Welt der Kunst, des Geistes oder zumindest eines interessanten Lebens unter bedeutenden Menschen bildete. Auch Wheeler selbst hegte „kaum einen Zweifel an seinen außergewöhnlichen Vorzügen. Waren die Biographien großer Männer nicht gezeichnet von dieser Art jugendlicher Suche, von der Auflehnung gegen die Väter und deren Lebensweise? Eigentlich konnte er sogar dafür dankbar sein, daß er kein bestimmtes Interessengebiet hatte: Ohne spezielle Ziele waren ihm auch keine speziellen Grenzen gesetzt. Zunächst einmal war die Welt, das Leben selbst sein erklärtes Interessengebiet.“ Und obwohl sich dieses „Leben“ während seiner Collegezeit, die sich ins Unbestimmte hinzog und allem Anschein nach keinen formellen Abschluß fand, auf die Suche nach einem Mädchen konzentrierte, das ihm „ein ungetrübtes Triumphgefühl“ hätte vermitteln können, sah er sich als „ernsten, nikotinfleckigen Jean-Paul-

Sartre-Typ Mann“ – wenn auch ohne eigene Artikel, Abhandlungen oder Bücher und eigentlich auch ohne eine intellektuelle Position, die über den diffusen, hilflosen und vielleicht deshalb wütenden Nonkonformismus hinausgewiesen oder gar hinausgeführt hätte, den das erwartungsgesättigte Unbehagen inmitten „einer betäubten, sterbenden Kultur“ provozierte.¹ Aber Wheeler wurde weder Kunst- noch Literaturwissenschaftler, er wurde auch nicht Kritiker, Lektor oder Redakteur – er wurde überhaupt kein mehr oder weniger akademischer und mehr oder weniger bohèmehafter Kunst-, Kultur- oder Medienfunktionär. Frank Wheeler machte Karriere als Werbefachmann und wurde damit zu einem jener angestellten Kreativarbeiter, die zusammen mit den öffentlichen oder privaten Symbolanalytikern in den Bildungsinstitutionen und in der Kulturindustrie des mittleren 20. Jahrhunderts ihre erste große Blütezeit erleben sollten.

2.

„Vielleicht wird im Jahr 2025 oder 2050 ein Autor, dem eine angeborene Sprachgewalt geschenkt worden ist und der vollkommen unsystematisch gelesen hat, der niemals mehr als nur gerüchteweise von dem Traum des mittleren 20. Jahrhunderts von einer höheren Massenausbildung in den Freien Künsten gehört hat, eine einzigartige unvergessliche Figur schaffen wollen – sagen wir einen Ehebrecher – oder auch ein riesiges soziohistorisches Wandgemälde malen. Er wird womöglich nie von Emma Bovary oder Molly Bloom oder Rabbit Angstrom gehört haben“ – aber dennoch, behauptet Benjamin Kunkel, wird die ästhetische Form, die dieser Autor wählt, wahrscheinlich die Form des Romans sein. Denn der Roman, „wie er als Kunstform innerhalb einer sich selbstreflexiv entwickelnden Tradition geschrieben wurde“, der Roman, der „sein Hauptquartier in Frankreich“ besaß und der „kaum mehr als einhundert Jahre nach seiner Geburt, welche Stadt auch immer man als seinen *lieu de naissance* festhalten möchte“, auf jeden Fall aber „1958 in Becketts Zimmer gestorben ist“, dieser Roman wird zwar „nie wieder dieselbe zentrale Stellung erreichen, dieselben Marktanteile“, aber dennoch wird er keine heillos historische, keine obsoleete Form sein, sondern eine Form mit einer spezifischen Funktion, die seiner „alten europäischen Rolle als Hauptort psychologischer Untersuchungen“ entspricht.²

¹ Richard Yates: *Zeiten des Aufbruchs. Roman*. Deutsch von Hans Wolf. München 2002 (orig. *Revolutionary Road*, Boston 1961), S. 20, S. 29ff, S. 57, S. 69 u. S. 89.

² Benjamin Kunkel: „Der Roman“, in: *Ein Schritt weiter. Die n+1-Anthologie*, Frankfurt/Main 2008, S. 230-241, hier S. 240 bzw. S. 239.

Es ist natürlich für den, der es genau nimmt, etwas irritierend, daß eine der paradigmatischen Figuren für diese These, nämlich Rabbit Angstrom, erst 1960 das Licht der Welt erblickte, aber das mag dem Umstand geschuldet sein, daß er, so wie ungefähr vierzig Jahre zuvor auch Molly Bloom, nicht im „Hauptquartier“ des Romans, sondern an einem relativ entlegenen Außenposten geschaffen wurde. Und nähme man es noch genauer, dann ließe sich die These überhaupt nur dann halten, wenn man mit dem Begriff des Romans ausschließlich die große Epik des psychologischen Realismus bezeichnen würde, so daß die ganze Tradition vor Flaubert und seit Updike ausgeschlossen wäre, von den verschiedenen Nebentraditionen und experimentellen Entgrenzungen des Realismus ganz zu schweigen. Aber selbst wenn man auch diese Einschränkungen akzeptierte, müßte man doch einwenden, daß die imaginäre Linie, die Kunkel hier von Flaubert über Joyce zu Updike zieht und die ja durchaus eine gewisse systematische Plausibilität hat, zumindest in formaler, wahrscheinlich aber auch in inhaltlicher Hinsicht, ausgerechnet von Joyce durchbrochen wird. Schließlich war der innere Monolog von Molly Bloom eine Antwort auf die ästhetische und die ideologische Krise des traditionellen realistischen Romans. Denn die radikale Subjektivierung der Erzählperspektive und die fortschreitende Auflösung der Erzählstruktur war nicht nur ein Ausweg aus der entwicklungslogischen Desillusionierung der Romanfiguren, in die der genrespezifische zentralperspektivisch-objektivistische Totalitätsanspruch des realistischen Romans angesichts einer zunehmend totalitätswidrigen Wirklichkeit geführt hatte. Die radikale Subjektivierung und die Auflösung der objektivistischen Erzählperspektive war auch ein Bruch mit der analytischen Distanz des Autors. Außerdem hat Kunkel – gewiß der schwächste, aber sicher nicht der letzte aller möglichen Einwände gegen seine These vom Tod des klassischen Romans Ende der 50er Jahre –, selbst einen Roman geschrieben, der zwar mit den alten Lösungsstrategien des psychologischen Realismus spielt, aber im Kern selbst dort ein ausgesprochen traditioneller Bildungsroman ist, wo er die klassischen Elemente des Genres ironisch durchdekliniert, von der jugendlichen Sinnsuche im bohèmehaften Milieu als sinnerfülltem Residuum in einer sinnentleerten Welt bis zur vorläufigen Läuterung des Romanhelden im reflexiven Exotismus jener standardisierten Fremdheit, die die künstlichen Paradiese des globalisierten Alternativtourismus zu idealen Austragungsorten von Lebensführungs- und Identitätskrisen macht.³

³ Vgl. Benjmin Kunkel: *Unentschlossen*. Berlin 2006 (orig. *Indecision*, New York 2005).

Wenn aber eine These, wie in diesem Fall, nur durch eine Reihe von Einschränkungen, die teilweise ihre Substanz betreffen, Plausibilität hat, dann ist sie entweder wirklich nicht zu halten, oder sie ist die mehr oder weniger geschickt konstruierte Verpackung für etwas anderes, das prima vista nichts mit ihr zu tun hat, aber in ihrer Formulierung enthalten ist und dessen Bedeutung sich erst aus einem impliziten Kontext erschließt. Auf diese Überlegung führt jedenfalls die systematische Koinzidenz, daß die Tradition des Romans, die Kunkel hier in Anspruch nimmt, also die Tradition des psychologischen Realismus, auf bemerkenswerte Weise mit jener organisierten Ästhetisierung der höheren Bildungsinhalte korrespondiert, die die akademische Institution des „Creative Writing“ als exzentrischer Mittelpunkt der „Liberal Arts“ seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs an den Universitäten und Colleges der Vereinigten Staaten bildet. Damit gewinnt der eine Nebensatz von Kunkel an Bedeutung, der irgendwie fremd ist in der allmählichen Entwicklung seines Arguments und der vielleicht deshalb aus ihm heraussticht, weil er so abwegig wirkt, nämlich der Verweis auf den „Traum des mittleren 20. Jahrhunderts von einer höheren Massenausbildung in den Freien Künsten“, womit nicht das Ensemble von Malerei, Komposition, Plastik oder eben Literatur gemeint ist, sondern die akademischen Fächer, die unter dem Namen „Liberal Arts“ zusammengefaßt werden, also die Geisteswissenschaften.

3.

Die Geschichte des „Creative Writing“ ist in ihren wesentlichen konzeptuellen und institutionellen Zügen die Geschichte einer organisierten kultur-, bildungs- und sozialpolitischen ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ nach dem Ende der Hegemonie der klassisch-modernen Avantgarden und ihrer autoritären oder zumindest elitären ästhetischen Konzepte, wie Mark McGurl in seiner systemtheoretisch grundierten Geschichte der amerikanischen Nachkriegsliteratur gezeigt hat.⁴ McGurl argumentiert in eine Richtung, in der die spezifisch ästhetische Ausrichtung der „höheren Massenausbildung“ („mass higher education“) nach dem Zweiten Weltkrieg zur Voraussetzung für die organisierte Herstellung einer kreativen Subjektivität wird, die mindestens in dreierlei Hinsicht für die soziokulturelle Entwicklung der letzten 50-60 Jahre in Nordamerika von Bedeutung war. (...)

⁴ Vgl. Mark McGurl: *“The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing”*. Cambridge/Massachusetts and London 2009.