

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. „Creative Writing“ zielte als eigenständiges Studienfach wie als Bei- oder Nebenfach für alle anderen geis-

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

teswissenschaftlichen Fächer – erstens – auf die Steigerung und Verstetigung der literarischen Produktion durch systematische Ausbildung von Schriftstellern durch Schriftsteller, die auf diese Weise ihrerseits Teil des Bildungssystems wurden. „Creative Writing“ schuf – zweitens – ein neues Publikum für die Produkte dieser Schriftsteller, das sich aus traditionell kunstfernen Schichten rekrutierte und auf diese Weise überhaupt erst eine nachbürgerliche literarische Massenkultur ermöglichte, die keine Unterschicht-, sondern eine ausgesprochene Mittelschichtkultur war. Und „Creative Writing“ war – drittens – ein wichtiges Element in der Ausbildung von Arbeitskräften für die sogenannten kreativen Berufe in der Kultur- und Dienstleistungsindustrie sowie in den verschiedenen geisteswissenschaftlichen Zweigen der Bildungs- und Humanressourcenindustrie.

Natürlich ist im Zuge der akademischen Etablierung des „Creative Writing“ in den 40er Jahren und mit seinem signifikanten institutionellen Anstieg seit dem Ende der 70er Jahre immer wieder und zuletzt nach dem Erscheinen von McGurls Studie geradezu erbittert darüber gestritten worden, ob sich Kreativität überhaupt lehren ließe.⁵ Aber die bemerkenswerten Aspekte der Geschichte liegen vielleicht nicht in der Fortführung der alten Debatten um die Genese des schöpferischen Menschen, der ja keineswegs eine Erfindung der idealistischen Ästhetik, sondern ein Korrelat der neuzeitlichen Technisierung und ihres prinzipiell konstruktivistischen Weltverhältnisses ist.⁶ Die bemerkenswerten Aspekte der Geschichte des „Creative Writing“ liegen vielleicht eher in der institutionellen Fundierung der ästhetischen Subjektivität durch ihre programmatische Integration in die Welt der höheren Bildungsinstitutionen und der bürokratisierten Reflexions- und Wissensarbeit als wünschbarer und hochgradig positiver Klärung der sozialen Funktion des Ästhetischen. Eine der zahlreichen Pointen dieser Geschichte, die oft bemerkt, aber kaum problematisiert worden ist, besteht übrigens darin, daß die Institutionalisierung der literarischen Kreativitätsausbildung als reguläres Studienfach mit zertifizierten Abschlüssen im Zuge des „Servicemen’s Readjustment Act“ von 1944, der sogenannten „G.I.-Bill“, staatlich geför-

⁵ Vgl. z.B. Louis Menand: „Show or tell. Should creative writing be taught?, in: *The New Yorker*, June 8, 2009. Zu den quantitativen Aspekten der Institutionalisierung vgl. die Näherungszahlen für Departments, Curricula oder Workshops im Rahmen der „Creative Writing“-Programme bei McGurl, *The Program Era*, S. 24ff.: 1945 – 7, 1975 – 52, 1985 – 140, 2005 – 350.

⁶ Vgl. Hans Blumenberg: ‚Nachahmung der Natur‘. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981 (1957), S. 55-103.

dert worden ist, als es darum ging, die heimkehrenden Kriegsveteranen, die ja immerhin ausgebildete und erprobte Gewaltexperten waren, durch Bildungs- und Aufstiegspektiven in die amerikanische Gesellschaft zu integrieren, die nach dem Zweiten Weltkrieg in eine neue Phase ihrer Selbstkonstitution trat.⁷ Eine andere Pointe ist der lange, bis weit in die 60er Jahre dauernde Widerstand der alten, insbesondere der New Yorker Bildungseliten gegen die spezifische Kultur der neuen Mittelschichten, die „Mid-brow-culture“, die auf diese Weise mitproduziert wurde.⁸ Und eine dritte Pointe dieser Geschichte ist, daß sie als institutionalisierte Entfaltung individueller Potentiale eine Vorgeschichte der Gegenkulturen der späten 60er Jahre bildet, die noch immer die generalisierte Matrix für den epochencharakteristischen Wert der individuellen Selbstentfaltung sind. Aber das Erstaunliche an den verschiedenen Programmen des „Creative Writing“ besteht in etwas anderem, nämlich in der schlichten Tatsache, daß es in diesen Programmen darum ging, ausgesprochen traditionelle literarische Techniken zu lernen, wie sie für den bürgerlichen Roman und dessen minimalistische Derivate der Short Story charakteristisch sind. Das Erstaunliche und deshalb ausgesprochen Erklärungsbedürftige an den akademischen „Creative Writing“-Programmen ist, daß in ihren Workshops und Kursen keine avantgardistischen Formexperimente, sondern ausgerechnet weitgehend traditionelle literarische Formen und da wiederum vor allem Prosadichtung im Zentrum des Interesses stand. Das mag zwar an der relativ voraussetzungslosen Zugänglichkeit von Prosadichtung liegen, die der ästhetischen Traditionslosigkeit der Herkunftsmilieus vieler Studierender entgegenkam, die erst im Zuge der organisierten Bildungsexpansion nach dem Zweiten Weltkrieg auf die amerikanischen Universitäten und Colleges gingen. Aber für die Frage nach der ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ in einem spezifischen Sinne könnte eine andere, weniger sozialstrukturelle und mehr sozialtheoretische Erklärung, die den Roman als spezifische Form ins Spiel bringt, von ungleich größerer analytischer Bedeutung sein. Denn der Roman ist – pointiert gesagt – das privilegierte Medium, in dem das Selbst- und Weltverhältnis eines Individuums reflektiert wird. Und genau diese Reflexion ist es, die dem Roman einen spezifischen historisch-sozialen Index verleiht und ihn zu einem Medium werden läßt, das einer Kultur entspricht, für die das individuelle Selbst- und Weltverhältnis nicht selbstverständlich, sondern allererst

⁷ Vgl. allgemein http://www.gibill.va.gov/GI_Bill_Info/history.htm bzw. speziell McGurl, *The Program Era*, S. 60f. bzw. 195ff.

⁸ Vgl. McGurl, *The Program Era*, S. 63ff.

reflexionsbedürftig und als bildungsgenerierte Subjektivität im emphatischen Sinne vor allem reflexionskonstituiert ist.

4.

Der Roman ist, nach der berühmten Definition von Georg Lukács, die ästhetische Form der „transzendentalen Obdachlosigkeit“.⁹ Er ist „die Geschichte eines degradierten Suchens (Lukács nennt es ‚dämonisch‘) nach authentischen Werten innerhalb einer Welt, die ebenfalls, aber in viel größerem Maße und auf ganz andere Weise, degradiert ist“, wie Lucien Goldmann diese Bestimmung des Romans spezifiziert hat.¹⁰ Der Roman ist aus diesem Grund das spezifisch epische Medium eines hochgradig reflexiven Weltverhältnisses, das nicht zufällig von den deutschen Romantikern als Steigerung des spezifisch theoretischen Mediums dieses Weltverhältnisses, nämlich der idealistischen Philosophie, konzipiert wurde. Die programmatische Romanisierung der Welt durch ihre kalkulierte ästhetische Erhöhung, die zumindest für Novalis mit der ebenso kalkulierten „Erniedrigung“ des „Höheren, Unbekannten, Mystischen, Unendlichen“ korrespondieren mußte, um „den ursprünglichen Sinn wieder“ zu finden, war damit die erste elaborierte und zumindest kunsttheoretisch folgenreiche Ästhetisierung der Wirklichkeit.¹¹ Nicht minder folgenreich war diese Ästhetisierung der Wirklichkeit allerdings auch für die modernistischen und avantgardistischen Tendenzen der bürgerlichen Ästhetik. Denn die bürgerliche Ästhetik war gerade aus der Perspektive ihrer avantgardistischen Überschreitungen keineswegs nur eine Ästhetik des Erhabenen gegen die ‚niedrige‘ Wirklichkeit des Ökonomischen in allen seinen Ausdrucksformen. Die bürgerliche Ästhetik war viel-

⁹ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt und Neuwied 1971 (1920), S. 32. Das ist zumindest die eine, die modernistische, auf das individuelle Orientierungsproblem gemünzte Metapher. Lukács war allerdings virtuos genug, auch eine traditionalistische, auf das individuelle Zugehörigkeitsproblem gemünzte Metapher, nämlich „transzendente Heimatlosigkeit“, zu verwenden, wodurch seine These für geradezu entgegengesetzte modernitätskritische Tendenzen anschlussfähig wurde (S. 52). Zum mehrfachen modernitätskritischen Kontext der Lukácsschen These vgl. Michael Makropoulos: „Krise und Kontingenz. Modernität und Modernitätskritik im Intellektuellendiskurs der Klassischen Moderne“, in: Moritz Föllmer/Rüdiger Graf (Hg.), *Die „Krise“ der Weimarer Republik, Zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt/Main, New York 2005, S. 45-76, bes. S. 55ff.

¹⁰ Lucien Goldmann: „Einführung in die Probleme einer Soziologie des Romans“, in: ders., *Soziologie des Romans*, Frankfurt/Main 1984 (orig. *Pour une Sociologie du Roman*, Paris 1964), S. 15-40, hier S. 18.

¹¹ Novalis: („Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen“, Fragment 105), in: ders., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. II, München 1978, S. 334.

mehr in ihrer Dialektik von Erhöhung und Erniedrigung im Nachgang zu ihrer romantischen Grundlegung die Vorbereitung zur späteren avantgardistischen Ästhetisierung der Welt, die in der Klassischen Moderne als Synthesisierung von Kunst und Leben im Sinne der kontrafaktischen Konstruktion einer neuen Einheit der Wirklichkeit konzipiert wurde.

Diese – immanent generierte – Einheit der Wirklichkeit gründete zunächst in der Idee einer säkularisierten Totalität der Erfahrung, die als solche noch im Auslaufhorizont der europäischen Melancholie der frühen Neuzeit stand. Aber als sensorisch und nicht als kognitiv konstituierte Lebenswelt gründete diese Einheit der Wirklichkeit vor allem in der Umstellung der transzendentalen Relationen von Kognition auf Wahrnehmung und damit von der moralischen auf die sensorische Konstitution der Subjekte. Das ist die Bedingung für die Möglichkeit einer ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ in jenem strikten Sinne, der darauf abzielt, daß Vergesellschaftungsprozesse nicht nur mit Wahrnehmungseffekten korrespondieren, sondern unter modernen Bedingungen durch sie induziert sind und von ihnen strukturiert werden, wodurch die gesellschaftliche Erfahrung aus dem Horizont des sakralen heraustreten und die Möglichkeit einer immanenten Selbstkonstitution des Sozialen eröffnen kann. Ästhetisierung des Sozialen im strikten Sinne ist deshalb prinzipiell medienvermittelt – und sie ist dies im zweifachen Sinne, sofern der Begriff des Mediums eine realitätskonstituierende Modalstruktur bezeichnet, die ebenso virtuell wie materiell sein kann. Das virtuelle Medium der ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ ist der Film, wie nicht nur Walter Benjamin gezeigt hat.¹² Er ist es, der – in den Worten von Siegfried Kracauer – aus der Welt „virtuell unser Zuhause“ macht.¹³ Das materielle Medium der ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ ist das Design, wie sich nicht nur im Anschluß an Helmuth Plessner argumentieren läßt.¹⁴ Alle beide, Film und Design, sind allerdings keine Medien der bloßen habituellen Einübung und funktionalen Einpassung der Individuen in die Industriegesellschaft im Sinne forcierter „kulturindustrieller“ Vergesellschaftung.¹⁵ Sie sind keine Vergesellschaftung-

¹² Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt/Main 1974 (1935), S. 431-469 (1. Fassung).

¹³ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Schriften, Bd. 3. Frankfurt/Main 1985 (1960), S. 394.

¹⁴ Vgl. Helmuth Plessner: „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, in: ders., *Politik, Anthropologie, Philosophie. Aufsätze und Vorträge*, München 2001 (1932), S. 71-86, hier S. 84.

¹⁵ Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/Main 1969 (1944), S. 128ff.

tungsmedien im disziplinierenden und regulierenden Sinne der herrschaftsförmigen Freizeitpolitiken der Klassischen Moderne in der Zwischenkriegszeit. Sie sind vielmehr Medien der Einübung tendenziell autonomer Individuen in eine Struktur der vielfältigen Mobilität und Möglichkeitsoffenheit. Damit verweist das Konzept der ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ zunächst vor allem auf die passive, auf die rezeptive und gerade nicht auf die kreative Seite massenkultureller Vergesellschaftung im weiteren, nicht disziplinierungs-, sondern normalisierungsgesellschaftlichen Sinne.¹⁶ Gerade das Design korrespondiert nämlich mit dem anderen materiellen Medium der Massenkultur, dem organisierten Massenkonsum. Dessen soziales Spezifikum ist nicht der kommerzielle Aspekt der Aneignung von Gütern, sondern der habituelle Aspekt der objektvermittelten Einübung ins Transitorische durch die Aneignung immer neuer Güter. Und das Design hat hier vor allem eine sozialtheoretisch zwar unterschätzte, kulturtheoretisch aber nicht zu überschätzende Bedeutung: Design ist nicht nur das Medium der materiellen Gestaltung moderner Lebenswelten im Sinne selbstverständlicher Wirklichkeiten.¹⁷ Design ist vor allem das privilegierte Medium der passiven ästhetischen Erziehung und der Geschmacksbildung der Mittelschicht. Design zielt auf die Produktion ästhetischer Erfahrung bei Menschen, die innerhalb einer Generation sozial aufgestiegen und deshalb Menschen ohne eigene ästhetische Tradition sind. Und erst unter dieser Voraussetzung kann Design dann zum Medium für die Herstellung einer Einheit der Wirklichkeit des modernen Menschen auf der Basis seiner materiellen Objekte werden. Das ist jedenfalls die These, die sich in der Tradition einer auf Benjamins Paradigma konzentrierten Theorie der Massenkultur formulieren ließe. Daß es sich hier um eine Theorie der Massenkultur handelt, die die Potentialisierungsfunktion des Ästhetischen unterbelichtet, weil sie auf dessen Einübungsfunktion konzentriert ist, verbaut allerdings die Möglichkeit, die organisierte Positionierung der Kreativität durch die ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ zu problematisieren. Denn diese Theorie der Massenkultur ist zwar die Theorie einer Kultur im Übergang von einer Ästhetik des Erhabenen zu einer Ästhetik des Alltäglichen und damit die Theorie des Übergangs von einer dualen zu einer hegemonialen Kultur. Aber sie ist keine Theorie der Massenkultur als spezifischer Kultur einer etablierten demokratischen Mittelschichtgesellschaft.

¹⁶ Vgl. Michael Makropoulos: *Theorie der Massenkultur*. München 2008, bes. S. 127ff.

¹⁷ Vgl. Hans Blumenberg: „Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie“, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981 (1959), S. 7-54, hier S. 23.

5.

Was die gesamte Massenkulturdiskussion in der Tradition Benjamins strategisch unterbelichtet, ist tatsächlich die Potentialisierungsfunktion des Ästhetischen, also seine ‚kreative‘ Seite. Man kann natürlich darüber streiten, ob dies aufgrund seiner modernistisch-avantgardistischen Ablehnung der bürgerlichen Kunstautonomie geschieht oder ob dies – theoretisch aufregender – aus der Ablehnung einer Konzeption der modernen Kunst als melancholischer Kompensation der transzendent gesicherten Einheit der Wirklichkeit heraus geschieht, die die autonome Kunst als Säkularisat entlarvt, das sie zumindest im Souveränitätsanspruch ästhetischer Subjektivität ja auch ist. Aber man wird nicht abweisen können, daß Benjamins Theorie der modernen Kunst gerade keine Theorie eines Möglichkeitsmediums, sondern entschieden die Theorie eines Wirklichkeitsmediums ist. Nur so wird im übrigen seine berühmte Wendung von der faschistischen „Ästhetisierung der Politik“ plausibel, nämlich als Kritik der Finalisierung politischen Handelns auf die Herstellung eines immanenten Absoluten, dessen Modell eine säkulare Totalitätskonzeption und dessen Medium das Ästhetische ist.¹⁸ Das ist in einer Konzeption der ästhetischen Autonomie, die auf die Tradition der europäischen Melancholie mit ihrem theologisch aufgeladenen Anspruch, Wirklichkeit zu konstituieren, zurückgeht, konsequent: Der allegorische Blick auf die Kontingenz der fragmentierten Welt führt zur kompensatorischen Konstruktion einer konkreten Einheit der Wirklichkeit. Aber die Konzeption der ästhetischen Autonomie geht nicht in der gegenwirklichen Totalitätsstiftung auf. Und sobald sie nicht in der Tradition einer Problematisierung, sondern in der Tradition einer Positivierung der Kontingenz steht, bedeutet ästhetische Autonomie strategisch etwas sehr anderes. Dabei geht es nicht um eine Ästhetik der „offenen Form“ oder der „neuen, unerhörten Möglichkeiten“, wie sie etwa von Plessner gefordert worden ist und in gewisser Hinsicht ein Übergangskonzept für die Neubestimmung des Ästhetischen in technisierten Lebenswelten bildet. Eine solche Ästhetik der „offenen Form“ führt zwar von der Kompensationsfunktion des Ästhetischen weg, aber sie bleibt eben doch noch gegen sie profiliert und steht damit noch in den wenn auch negativen Bindungen des Ästhetischen an die Wirk-

¹⁸ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 469. Vgl. hierzu an einem gänzlich anderen Gegenstand Michael Makropoulos: „Die infrastrukturelle Konstruktion der ‚Volksgemeinschaft‘. Aspekte des Autobahnbaus im nationalsozialistischen Deutschland“, in: Ulrich Bröckling/Stefan Kaufmann/Axel T. Paul (Hg.), *Vernunft – Entwicklung – Leben, Schlüsselbegriffe der Moderne*, München 2004, S. 185-203.

lichkeit.¹⁹ Es geht aber auch nicht um eine Ästhetik der Negation im Sinne von Adorno, die das Ästhetische gegen die ökonomische Welt der bürgerlichen Gesellschaft gestellt und zum Inbegriff der individuellen Autonomie gegen die soziale Heteronomie aufgeladen hat.²⁰ Worum es vielmehr geht, ist eine gesellschaftliche Funktion der Kunst, die zumal in ihrer institutionalisierten Form eines ausdifferenzierten Kunstsystems darin besteht, die ontologische Differenz zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit offenzuhalten und die Konstitution optimierungsoffener Wirklichkeiten durch die gesellschaftliche Integration systematischer Fiktionalisierungsprozesse zu ermöglichen, wie Niklas Luhmann erklärt hat.²¹

„Autonomie der Kunst“ bedeutet zunächst die Freisetzung der Kunst aus traditionellen sakralen und repräsentativen Bezügen mit der Folge, daß die Kunst als selbständiger Bereich eines interesselosen und zweckfreien Wahrnehmungs-, Gestaltungs- und Erkenntnisvermögens aus instrumentellen Funktionen herausgelöst wird. Die Differenz des Ästhetischen zur Zweck- und Verwertungsrationalität wird damit zu seinem gesellschaftlichen Daseinsgrund. „Autonomie der Kunst“ bedeutet auf diesem Hintergrund, zweitens, die Entfaltung einer eigenen Formgesetzlichkeit des Kunstwerks, die es nicht nur von sozialen, sondern tendenziell auch von kommunikativen Funktionen löst. Die Unverständlichkeit der Kunst wird als Eigenlogik zu ihrem modernen Qualitätsmerkmal. „Autonomie der Kunst“ bedeutet schließlich als Konsequenz dieser beiden Entwicklungen, drittens, die Freisetzung des Ästhetischen nicht nur aus seinen tradierten sozialen Bindungen, sondern seine Freisetzung aus sozialen Bindungen überhaupt.²² Die imaginäre und fiktionale Welt der Kunst eröffnet auf diese Weise eine Perspektive auf die Wirklichkeit, von der aus stets auch andere Möglichkeiten erschlossen und als potentielle Wirklichkeiten bestimmt werden können. Die Antisozialität der Kunst hat damit nicht nur eine prinzipiell sozialkritische, sondern vor allem eine prinzipiell realitätskritische Funktion. Wo der Autonomieanspruch des Ästhetischen jedoch nicht zum Souveränitätsanspruch wird, wo der Künstler sich nicht als „Gesetzgeber der Welt“

¹⁹ Vgl. Plessner: „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, S. 84f.

²⁰ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970, bes. S. 334ff.

²¹ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1995, bes. S. 229ff.

²² Im Prinzip handelt es sich hier um Adornos Begriff der ästhetischen Autonomie, genauer: um den in Adornos ästhetischer Theorie explizierten und pointierten Begriff bürgerlicher Kunstautonomie, der in dieser negationstheoretischen Bestimmung seinerseits überhaupt erst unter Bedingungen massenkultureller Aufhebungen der Kunstautonomie entfaltet und plausibilisiert werden konnte.

versteht, wie Percy Bysshe Shelley gefordert hat, wo das Ästhetische also nicht im Auslaufhorizont der Melancholie die Option auf die kontrafaktische Herstellung eines Ganzen manifestiert, dort bildet die Autonomie des Formgesetzes die Basis verschiedener, einander vielleicht überbietender, aber auf jeden Fall konkurrierender Möglichkeiten und etabliert eine realitätskonstituierende Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit, die nicht in einem letzten Akt der Ordnungsstiftung aufgehoben, sondern dauerhaft offengehalten wird.²³ Das ist denn auch der Grundgedanke von Luhmanns Theorie des Kunstsystems: Die Ausdifferenzierung eines autonomen Kunstsystems bedeutet zwar die Institutionalisierung eines dauerhaften Generators radikaler Differenz, nämlich der Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit. Aber Luhmanns These geht in einer bemerkenswerten Weise über die Kritik ästhetischer Souveränität hinaus. „Die imaginäre Welt der Kunst bietet eine Position, von der aus etwas anderes als Realität bestimmt werden kann. Ohne solche Differenzmarkierungen wäre die Welt einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist“. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst besteht deshalb nicht nur darin, die Differenz zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit als Differenz zu erzeugen, offenzuhalten und als offene gesellschaftlich zu etablieren, sondern auch „im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen“.²⁴ Was sich hier wie die Legitimation der Kunstfunktion gegen die banausischen Tendenzen der gesellschaftstheoretischen Tradition ausnehmen mag und als ausgesprochen elaborierte soziale Begründung des Ästhetischen erscheint, ist jedoch etwas sehr anderes, nämlich die Bestimmung der Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit als symmetrische und gerade nicht als asymmetrische. Daß es auch im Bereich des Möglichen Ordnungszwänge gibt, nimmt ihm nämlich den Makel des Spielerischen, Beliebigen und Luxurierenden. Eigene Ordnungsprinzipien und Rationalitätskriterien hat zwar auch das Spiel; der Unterschied zum Ästhetischen besteht jedoch darin, daß das Spiel unproduktive Kreativität realisiert, Kunst hingegen produktive Kreativität für sich reklamiert.²⁵ Anders gesagt: Das Mögliche ist durch diese Ordnungszwänge von gleicher ontologischer Dignität wie das Wirkliche – und diese Gleichwertigkeit ist es, die auf das entscheidende Moment in der ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ verweist.

²³ Percy Bysshe Shelley: „Eine Verteidigung der Dichtung“, in: Hans-Heinrich Rudnick (Hg.), *Englische Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1979 (orig. *A Defense of Poetry*, 1821/1840), S. 203-248, hier S. 248

²⁴ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 238.

²⁵ Vgl. Heinrich Popitz: *Spielen*. Göttingen 1994, bes. S. 30f.

6.

Als reflektierte Erschließung und organisierte Etablierung neuer oder zumindest anderer Möglichkeiten kann das Konzept der Ästhetisierung entweder kritisch oder aber affirmativ verstanden werden. Tatsächlich ist das Ästhetische gerade in seiner bürgerlichen Funktion das privilegierte Medium einer sozialen Negativität, die weit über die politische hinausweist und damit zur quasi-transzendentalen Voraussetzung der kritischen Infragestellung von Sozialität überhaupt wird. Das ist im Prinzip die Position der Kritischen Theorie und namentlich die Position Adornos, für den das Ästhetische gerade deshalb das Antisoziale schlechthin ist, weil das Kunstwerk – sofern es von „Dignität“, also erhaben ist – ausschließlich seinem eigenen, souveränen Formgesetz gehorcht und deshalb in einer Welt der universellen Vermittlung das Unvermittelbare schlechthin bildet.²⁶ ‚Autonomie der Kunst‘ bedeutet deshalb vor allem: Autonomie gegenüber den Ansprüchen des Publikums, gleichgültig, ob es sich dabei um Bildungs- oder um Unterhaltungsansprüche handelt. Aber gerade im nachbürgerlich-massenkulturellen, auf Kommunikabilität, wenn nicht auf Popularität ausgerichteten Konzept des Ästhetischen wird das Kunstwerk zum Medium einer sozialen Positivität, die die begrenzte Negativität des anders Möglichen zwar nutzt, aber in dieser Negativität nicht aufgeht, sondern durch sie hindurch auf die Erschließung und Organisation neuer und vor allem sozial anschlussfähiger Möglichkeiten orientiert ist. Deren Kriterium ist allerdings Popularität und ihre Instanz ist das Publikum. Die Funktion des Ästhetischen ist unter dieser Voraussetzung gerade nicht die Destruktion problematischer Wirklichkeiten und auf sie ausgerichteter Wahrnehmungsweisen. Wo es nämlich weder um Bildung noch um Unterhaltung geht, wo es also nicht um Welterfahrung im passiven Sinne geht, zielt die soziale Integration des Ästhetischen auf die Produktion von Kreativität – was im Übrigen für die amerikanische Situation nach dem Zweiten Weltkrieg auch deshalb von Bedeutung ist, weil „kein Wort (...) im Englischen seit so langem einen so positiven Klang hat wie das Adjektiv ‚schöpferisch‘ [creative]“, wie Raymond Williams erklärt hat.²⁷ Allerdings handelt es sich dabei nicht um Kreativität im idealistischen Sinne

²⁶ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ebd.

²⁷ Raymond Williams: „Kreativität – Wahrnehmung – Kommunikation. Zu einigen grundlegenden Vorgängen in Kunst und Literatur“, in: ders., *Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur*“, Frankfurt/Main 1983 (orig. *The Long Revolution*, Harmondsworth 1965), S. 9-44, hier S. 9.

des Begriffs, sondern um Kreativität in dessen pragmatistischem Sinne. Und im pragmatistischen Verständnis bezeichnet der Begriff der „Kreativität“ keineswegs das schöpferische Vermögen des Menschen, sondern vielmehr das Vermögen, neue Problemstellungen durch die flexible und durchaus unorthodoxe Anwendung erworbener und habitualisierter Fähigkeiten zu meistern.²⁸ „Kreativität“ bedeutet damit etwas, das gerade nicht in der Tradition des poetischen Weltverhältnisses mit seiner Tendenz der konstruktivistischen Realitätsüberbietung steht, in die Williams auch den modernen Kreativitätsbegriff stellt und aus dem heraus der idealistische Kreativitätsbegriff seine Plausibilität zieht.

Vielleicht könnte die Reflexion auf diese Differenz in der Kreativitätssemantik den Streit darüber, ob sich Kreativität lehren und lernen ließe, der im Nachgang zu McGurls Studie wieder aufgeflammt ist, zu einem nicht geringen Teil gegenstandslos machen. Denn die organisierte Bildung von Kreativität, wie sie nicht zuletzt in den Programmen des „Creative Writing“ institutionalisiert wurde, ist schließlich vor allem eine Übung in reflexiver Fiktionalisierung, die überhaupt erst im Kontext eines pragmatistischen Kreativitätsbegriffs zu einer generalisierbaren Kulturtechnik wird – auch wenn die Attraktivität des „Creative Writing“ als Medium der individuellen Selbstentfaltung eher dem emphatischen, also dem idealistischen und nicht dem pragmatistischen, nüchternen Kreativitätsbegriff geschuldet sein mag. Man könnte auch so formulieren: Im „Creative Writing“ findet eine bildungs- und sozialpolitisch initiierte Synthese des pragmatistischen mit dem idealistischen Kreativitätsbegriff statt, die ihrerseits auf die Etablierung einer neuen, selbststeigenen Kultur nach dem Ende der Differenz von hoher und niederer Kultur verweist. Diese neue Kultur, dieses neue Selbst- und Weltverhältnis, realisiert sich in der Massenkultur der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und wird zur hegemonialen Kultur einer Mittelschichtgesellschaft, die auf soziale Mobilität und innovative Möglichkeitsoffenheit gegründet ist. Es ist allerdings nicht nur die eine, einzige und tendenziell universelle neue Kultur, die Susan Sontag im Rekurs auf Benjamin in ihrem epochemachenden Essay als nichtliterarische Kultur der medienvermittelten Wahrnehmung beschrieben hat, in der die Kunst eine neue, weitgehend in-

²⁸ Vgl. z.B. prägnant Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt/Main 1992, S. 190: „Alles menschliche Handeln wird (...) im Blick der Pragmatisten in der Spannung zwischen unreflektierten Handlungsgewohnheiten und kreativen Leistungen gesehen. Das heißt zugleich auch, daß Kreativität hier als Leistung innerhalb von Situationen, die eine Lösung erfordern, gesehen wird, und nicht als ungezwungene Hervorbringung von Neuem ohne konstitutiven Hintergrund in unreflektierten Gewohnheiten“.

tegrierende und ebenso weitgehend instrumentelle Funktion als Medium einer „neuen Sensibilität“ hat.²⁹ Es ist auch jene neue literarische Kultur, in der die reflexive Fiktionalität des literarischen Kunstwerks eine soziale Funktion erlangt, die ihrerseits erst erzeugt und institutionell im Zusammenspiel von Bildungssystem, Buchmarkt und literarischer Öffentlichkeit auf Dauer gestellt werden muß.

„Creative Writing“ ist in diesem Sinne ein Medium, das die soziale Nutzung der reflexiven Seite des Ästhetischen durch seine Integration ins Bildungssystem ermöglicht und damit Teil eines sozialen Dispositivs wird, das die historische Konstruktion der Mittelschicht nicht zuletzt durch die organisierte ästhetische Erziehung zum Ziel hat. Anders als Design und Film, anders vor allem als Konsum, ist das „Creative Writing“ allerdings nicht das Medium der passiven, sondern das Medium der aktiven ästhetischen Erziehung der Mittelschicht. Es ist das Medium der Erziehung zu autonomer Produktivität im funktionellen Ensemble innovationsoffener Kulturpolitik, egalitärer Bildungspolitik und aufstiegsorientierter Sozialpolitik. Und wenn schon nicht in jedem Fall im Bereich der Kunst, so ist diese Produktivität doch in den meisten Fällen im Bereich der Medien, des Marketing, der Bildungsinstitutionen und der gesellschaftlichen Symbolarbeit ein ebenso essentielles wie universell einsetzbares berufliches Qualifikationsmerkmal für alle geisteswissenschaftlich grundierten Tätigkeiten. Zu dieser Konzeption organisierter Kreativität gehört aber nicht nur die Fähigkeit zu reflexiver Fiktionalität, sondern auch die Sensibilität für den Wert des Anderen, des Fremden, des Heterogenen und die Fähigkeit zu dessen kommunikativer Integration. Auch hierfür ist die „G.I.-Bill“ und die historische Integration der Kriegsveteranen von Bedeutung gewesen. Die „GI-Bill“ war nämlich nicht nur eine Antwort auf die Notwendigkeit, Millionen bestens geübter Gewaltexperten, die noch keinen Platz in der Gesellschaft hatten, durch gesellschaftlichen Umbau zu integrieren; die „G.I.-Bill“ eröffnete auch die Chance, die Kriegsheimkehrer als Experten entgrenzter Erfahrungsbestände und extremer Erfahrungen anzusprechen und so zu einem formativen Element dieses gesellschaftlichen Umbaus zu machen. Die „G.I.-Bill“ wurde so zum zweifachen Modernisierungsfaktor. Sie ermöglichte die Erweiterung und vor allem Relativierung tradierter Erfahrungsräume und sozialer Strukturen. Und sie machte die traditionellerweise sozial problematischen Kriegsvetera-

²⁹ Vgl. Susan Sontag: „One culture and the new sensibility“, in: dies., *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, S. 293-304.

nen zu einem Instrument der Demokratisierung des Bildungssystems, der Kultur und nicht zuletzt der Gesellschaft in den Vereinigten Staaten.³⁰

„Der Traum des mittleren 20. Jahrhunderts von einer höheren Massenbildung in den Freien Künsten“, von dem Benjamin Kunkel in seiner Verteidigung des Romans spricht, hatte hier, diesseits aller späteren gegenkulturell fundierten Selbstentfaltungserwartungen und der sie begleitenden Selbstverwirklichungsmetaphysiken, seine eigentliche historische Plausibilität. Und die Geisteswissenschaften wurden auf diese Weise gerade nicht zur Kompensationsinstanz, sondern zur Innovationsinstanz einer soziokulturellen Modernisierung, die im Wesentlichen in der Produktion einer Mittelschichtgesellschaft und einer dieser Gesellschaft entsprechenden Kultur der Selbstentfaltung bestand.³¹ Die organisierte Kreativitätsproduktion ist damit vielleicht gerade nicht die Umkehrung der Option einer ästhetischen Erziehung des Menschen im Sinne Friedrich Schillers, der in ihr die Gegenwelt zu dessen ökonomischer Zurichtung gesehen hat, sondern das Medium einer Vergesellschaftung, die in einer performativen Ontologie gründet und gerade darin nicht nur mit dem Pragmatismus einer nach-melancholischen Erfahrung, sondern auch mit dem Produktivismus einer ökonomisierten Ge-

³⁰ In Deutschland wurde dieses Ensemble von Bildungs- und Sozialpolitik übrigens erst viel später, nämlich im Zuge der Bildungsoffensive der 70er Jahre realisiert. Reintegrationspolitik war hier nach dem Zweiten Weltkrieg nämlich insbesondere Sozialpolitik, wofür vor allem die Maßnahmen der Rentenpolitik stehen. Die Bildungsoffensive der 70er Jahre und die späteren Reformen der höheren Bildung im Zuge des sogenannten „Bologna-Prozesses“ sind in dieser Perspektive eine Art ‚nachholender Modernisierung‘ 40 Jahre nach den amerikanischen Bildungsreformen. Auf diese Reformen, die nach dem ‚New Deal‘ und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die forcierte Durchsetzung einer Mittelschichtgesellschaft begleiteten, hat die erste genuin amerikanische Generation der amerikanischen Soziologie kritisch reagiert. Vgl. David Riesman/Nathan Glazer/Reuel Denney: *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. New Haven 1950, bes. S. 54ff.; C. Wright Mills: *White Collar. The American Middle Classes*. New York 1951, bes. S. 112ff.; William H. Whyte: *The Organization Man*. Garden City 1956, bes. S. 225ff. Zu den rezenten Reformen der deutschen Universität und namentlich zum Aspekt der Verschulung der Lehre und der Straffung der Inhalte mit dem Ziel besserer „employability“ der Absolventen hat Uwe Schimank im weiteren Nachgang dieser klassischen Kritiken einer Kultur der kommunikativen Normalisierung und bürokratischen Organisation der öffentlichen Wissensinstitutionen die These vertreten, daß es sich hierbei um die institutionelle Folge des Drucks der unteren Mittelschicht und ihrer „bildungsfernen Ambitionen“ auf die traditionellen Bestände, institutionellen Formen und habituellen Dispositionen (groß-)bürgerlicher Bildungskulturen handelt. Vgl. Uwe Schimank: „Humboldt: Falscher Mann am falschen Ort“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17.4.2009.

³¹ Zur kompensations-theoretischen Legitimation der Geisteswissenschaften vgl. Odo Marquard: „Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften“, in: ders., *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart 1986, S. 98-116.

sellschaft korrespondiert.³² Die ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ wäre damit die komplementäre Seite der ‚Ökonomisierung des Sozialen‘.³³

7.

Man hat wiederholt darauf hingewiesen, daß Frank Wheeler das virtuos karikierte alter ego seines Autors Richard Yates ist.³⁴ Tatsächlich deckt sich Yates' Biographie in den frühen 50er Jahren bis auf ein entscheidendes Detail mit der seines Romanhelden: Yates schrieb. Wheeler hingegen war erleichtert, als er die Nagelprobe auf seine Kreativität – im idealistischen Sinne – vermeiden konnte und die Übersiedlung nach Paris, zu der ihn seine Frau gedrängt hatte, damit er endlich zu sich selbst finden, schreiben und aus sich machen konnte, was in ihm steckte, durch ihre neuerliche Schwangerschaft vereitelt wurde. „Der Druck war verschwunden, das Leben hatte glücklicherweise zur Normalität zurückgefunden“. Und warum sollte man nicht auch aus der Normalität etwas machen können, wodurch „es in ihrem Leben dann heller und interessanter zugehen“ würde, wenn man als Werbefachmann Karriere machte, größere finanzielle Spielräume hatte und das Unternehmen, für das man arbeitete, einen vielleicht sogar eines Tages in offizieller Mission nach Europa schickte?³⁵ So entlastete er sich von den Ansprüchen, die er an sich und die anderen an ihn hatten – Ansprüche, die zu einem gut Teil Projektionen waren, die aus der Unbestimmtheit seiner Begabung, aus der Diffusität seines Nonkonformismus und aus der Entgrenzung der Erwartungen an sich selbst durch das geisteswissenschaftliche Studium entstanden waren – Erwartungen, die den zunehmenden Druck bildeten, der immer schwerer auf ihm gelastet hatte.

Die sogenannte ‚Kreativökonomie‘ lebt von diesen Angestellten, ihren habitualisierten Erwartungsüberschüssen und ihren resignativen Entlastungsstrategien. Und vielleicht führte die Etablierung dieser neuartigen, seltsam im-

³² Vgl. Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V, München 1975, S. 370-669, bes. S. 577ff, 584ff u. 594ff.

³³ Zu dieser These vgl. Michael Makropoulos: „Kunstautonomie und Wettbewerbsgesellschaft. Nachtrag zur ‚Ökonomisierung des Sozialen‘“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 208-225.

³⁴ Vgl. etwa James Wood: „Like Men Betrayed. Revisiting Richard Yates's ‚Revolutionary Road.‘“, in: *The New Yorker*, December 15, 2008. Vgl. auch Stewart O’Nan: „The Lost World of Richard Yates. How the great writer of the Age of Anxiety disappeared from print“, in: *Boston Review*, October/November 1999.

³⁵ Yates, *Zeiten des Aufbruchs*, S. 224f.

materiellen Ökonomie nicht nur zur Überwindung der überkommenen disziplinarisch-funktionalistischen Moderne im Ökonomischen, vielleicht war ihre Etablierung überhaupt erst die zureichende Voraussetzung für ein neues Stadium des Kapitalismus als Wirtschafts- und als Lebensform nach seiner industriegesellschaftlichen Epoche. Wenn das so sein sollte, dann wäre das Bemerkenswerte an der gesellschaftlichen Organisation der Kreativität durch ihre Integration in die höheren Bildungsinstitutionen allerdings nicht der immer wieder in kritischer Absicht problematisierte Umstand, daß Schriftsteller gleichzeitig Teile und Produkte des Bildungssystems werden und die letzten Reste der Bohème, die eine bürgerliche Gegenkultur war, auf diese Weise sozial integriert und neutralisiert würden; das Bemerkenswerte an der gesellschaftlichen Organisation der Kreativität wäre also – pointiert gesagt – nicht, daß sie konstitutiver Teil einer nachbürgerlichen Massenkultur würde, für die der demokratisch generalisierte „Möglichkeitssinn“, wie man mit Robert Musil sagen könnte, zum standardisierten Selbst- und Weltverhältnis geworden ist, dessen allgemeine Modalstruktur die normalisierte Selbstentfaltung bildet.³⁶ Das Bemerkenswerte wäre vielmehr der Umstand, daß ausgerechnet die ästhetisch generierte und öffentlich organisierte Kreativität samt ihrer gegenkulturellen Effekte zu einem Modernisierungsfaktor *avant la lettre* wird.³⁷ Ihre Institutionalisierung durch Akademisierung stünde dann im strategischen Horizont einer gesellschaftlichen Regulierung des Zufälligen, die Paul Valéry gegen Ende des 19. Jahrhunderts als hervorstechendes Charakteristikum eines neuen Produktivitäts- und Wissensregimes beschrieben hat, das bewußt nicht mehr die einzelne überragende, aber individuellen Unberechenbarkeiten ausgelieferte Leistung fördert, sondern die organisierte Produktivität vieler unterschiedlicher, aber ‚mittlerer‘ Leistungen durch ihre methodische Standardisierung und ihre öffentlich-rechtliche Zertifizierung.³⁸ Die öffentliche Organisation der Kreativität wäre damit eine Facette im epochalen Projekt der Formierung, Steigerung und Optimierung der gesellschaftlichen Kräfte durch ihre Standardisierung, die strukturelle Kopplung und prinzipielle Vermittelbarkeit – nicht aber: Homogenisierung – des Verschiedenen. Es ist ein Projekt, das seit dem Ende des 18.

³⁶ Vgl. Makropoulos, *Theorie der Massenkultur*, S.10ff u. 127ff. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Gesammelte Werke, Bd.1, Reinbek 1978 (1930), S.16.

³⁷ Das ist im Kern die These von Boltanski und Chiapello. Vgl. Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003 (orig. *Le nouvel Ésprit du Capitalisme*, Paris 1999), S. 213ff.

³⁸ Vgl. Paul Valéry: „Une conquête méthodique“, in: ders. *Œuvres*, Bd. I, Paris 1957 (1897), S. 971-987, bes. S. 981ff.

Jahrhunderts nicht zuletzt gegen die totalitären Homogenisierungen, die die katastrophische Seite der Moderne markieren, alle Evidenz auf seiner Seite hat, in dessen Kontext auch Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung des Menschen steht, und dessen Prinzip die größtmögliche kombinatorische Variabilität durch kommunikative Anschlußfähigkeit, also durch soziale Normalisierung – und nicht: Nivellierung oder gar Homogenisierung – unterschiedlicher Elemente ist. Und was mit dem vielleicht schillerndsten Konzept von Michel Foucault eine „Normalisierungsgesellschaft“ genannt werden kann, wäre die historische und systematische Voraussetzung einer liberalen und demokratischen Mittelschichtkultur.³⁹

Aber warum der Roman? Warum führt die Produktion organisierter Kreativität in Gestalt des akademischen „Creative Writing“ und seiner Derivate, die inzwischen auch in Europa institutionalisiert werden, ausgerechnet die Form des psychologischen Realismus fort, die doch, so Kunkels These, Ende der 50er Jahre paradigmatisch erschöpft war? Eine Antwort auf diese Frage legt die klassische Bestimmung des Romans als Form der transzendentalen Obdachlosigkeit nahe, wenn man sie auf die Wirklichkeit einer Mittelschichtkultur bezieht: Die Funktion des Romans wäre dann die Orientierung im Sozialen. Allerdings ginge es dabei nicht um die Orientierung in einem Sozialen, das dem Individuum als absolute normative Wirklichkeit gegenüberstünde, sondern um die Orientierung in einem Sozialen, dessen normative Wirklichkeit relativ ist, weil sie nicht präskriptiv, sondern performativ konstituiert wird. Damit bliebe der Roman wesentlich Bildungsroman. Und das „Creative Writing“ wäre dann nicht nur eine organisierte Selbstentfaltungübung im sozialen Kontext – weit über dessen Workshops hinaus –, sondern vor allem eine Einübung in die absolute Immanenz eines Sozialen, das keine externe Referenz mehr hat. Vielleicht ist der Roman tatsächlich das am meisten ‚soziologische‘ Genre der Kunst und seine fiktionalen Realitäten die am meisten sozialen Realitäten im Bereich des Ästhetischen – auch wenn dies prima vista der Benjaminschen Bestimmung des Romans als Form der prinzipiellen Einsamkeit eines Individuums zuwiderläuft, das sich von dem, was seine Gemeinschaft macht, abgesondert hat.⁴⁰ Aber die Formbestimmung des Romans endet nicht mit der Strukturbe-

³⁹ Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt/Main 1977 (orig. *La volonté de savoir*, Paris 1976), S. 161-190

⁴⁰ Vgl. Walter Benjamin: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II., Frankfurt/Main 1977 (1936), S. 438-465, bes. S. 442f.

schreibung des Weltverhältnisses seines Helden. Denn die Form des Romans ist selbst dort, wo sie scheinbar weltlos die inneren Welten der Einsamkeit erkundet, die voraussetzungsloseste und deshalb die kommunikativste Form der Kunst. Der Roman ist eben nicht nur die Reflexionsform des einsamen, unberatenen und vor allem melancholischen Individuums, seines Weltverlusts und seiner transzendentalen Obdachlosigkeit – der Roman ist auch die Form einer Reflexion, die das, was gerade nicht erzählbar ist und was nicht in die konsekutive Ordnung des Narrativen gebracht werden kann, erfahrbar macht. Zu diesen unerzählbaren Wirklichkeiten gehört vor allem Gesellschaft, sobald sie sich als liberale Gesellschaft aus sich heraus und nicht in Bezug auf eine sakrale oder personale Instanz konstituiert.

„Show, don't tell“ ist deshalb tatsächlich die adäquate Forderung an die Studierenden des „Creative Writing“. Nicht Narration, sondern Deskription und Reflexion ist die Aufgabe. Anders gesagt: Der Roman ist die ästhetische Form, in der Empirie und Theorie als reflexive Weltverhältnisse und eben nicht Mythen als präreflexive Weltverhältnisse auf offene Möglichkeiten hin angelegt werden. Es geht um die Einübung in reflexive Historizität statt um präreflexive Ontologie, wie man mit Bezug auf Roland Barthes sagen könnte, das heißt, es geht um die Möglichkeit eines Lebens in der permanenten und um der Verwirklichung neuer Möglichkeiten willen forcierten Deontologisierung des Sozialen.⁴¹ Vielleicht ist der Roman aus diesem Grund – wie der Film – das Reflexionsmedium und durch dieses hindurch das Konstitutionsmedium einer Mittelschichtkultur. Und diese Kultur wäre insofern eine spezifische Kultur von selbsteigener Authentizität, als sie die Kultur einer gesellschaftlichen Formation ist, für die nicht nur die ‚Ökonomisierung des Sozialen‘ als Durchsetzung marktförmig-kommunikativer Strukturen der Vermittlung, sondern auch die ‚Ästhetisierung des Sozialen‘ als Durchsetzung möglichkeitsoffen-kreativer Dispositionen den historisch-ontologischen Entstehungsnexus bildet. Es wäre eine Kultur, die die ontologische Unterbestimmtheit eines Lebens, das auf dauerhafte Optimierung und Selbstoptimierung angelegt ist, in eine sozialitätsfähige Form bringt. Daß diese ontologische Unterbestimmtheit gleichzeitig sowohl die Bedingung für die Wirklichkeit dieser soziokulturellen Formation als auch das Reservoir für die Ängste, Konflikte und Selbstbestimmungsversuche derjenigen ist, die ihr angehören, macht ihre unaufhebbare Ambivalenz aus. Und vielleicht war Richard Yates – nicht nur als Schöpfer Frank Wheelers – aus ge-

⁴¹ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964 (orig. *Mythologies*, Paris 1957), S. 85ff.

nau diesem Grund „the great writer oft the Age of Anxiety“.⁴² Schließlich war er derjenige, der die nagende Selbstungewißheit, die permanente „Statuspanik“ – wie der dramatische Begriff von C. Wright Mills lautet, der aktuell wieder durch die gesellschaftskritischen Debatten geistert – und die konstitutive Fragwürdigkeit der individuellen und kollektiven Erwartungen in der amerikanischen Mittelschicht gerade zu der Zeit ausgelotet hat, als diese in ihre klassische, um nicht zu sagen: in ihre heroische Epoche eingetreten und definitiv gesellschaftlich etabliert war.⁴³

(in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, Bielefeld, Transcript 2011, S. 21-41)

⁴² O’Nan, „The Lost World of Richard Yates“.

⁴³ Mills, *White Collar*, S. 254ff. Zur ästhetischen Verarbeitung mittelschichtspezifischer Lebensformen im amerikanischen Roman nach 1945 mit Bezug auf Riesman, Mills und Whyte vgl. Andrew Hoberek: *The Twilight oft he Middle Class. Post-World War II American Fiction and White Collar Work*. Princeton and Oxford 2005, bes. S. 1-32 u. 113-130.