

Maschinen im Raum

250 Jahre USA: Herman Melville, Gertrude Stein, Andy Warhol, Aaron Copland, Charles Ives, Walt Disney und Charles Olson auf der Suche nach einer US-amerikanischen Ästhetik

Von Stefan Ripplinger

»*Oh America*

The sun sets in you.

Are you the grave of our day?»

D. H. Lawrence

Mit der Nation kommen die Narrative. Sie sind durchweg Kokoloeres, aber lassen mitunter tief blicken. Am 17. Mai dieses Jahres hielten, von der US-Regierung finanziert, Gläubige auf der National Mall in Washington ein gemeinsames Gebet ab. Außer dem orthodoxen Rabbiner Meir Soloveichik predigten ausschließlich evangelikale Christen, darunter der Sprecher des Repräsentantenhauses, Mike Johnson. Innen-, Außen- und Kriegsminister ließen sich zuschalten. Motto und Ziel der Veranstaltung war eine »neue Weihe (rededication) unseres Landes als einer einigen Nation vor Gott«. Um zu dieser neuen Weihe zu gelangen, müsse, so der Tenor der Predigten, vor allem von Transgender, Homoehe und ähnlichem Teufelswerk abgelassen werden.

Gesponnen wurde an dem Narrativ, die Vorsehung habe es gewollt, dass der Nation nach 250 Jahren ein Messias erstand, er heiße Donald J. Trump (»J.« wie »Jesus«). Vor beseelten 15.000 Gläubigen erklärte der Radiomoderator Eric Metaxas: »Es ist kaum zu glauben, dass es 200 Jahre gedauert hat, bis der Herr einen großen Mann erweckt hat, der den Ballsaal genau an dem Ort baut, an den er gehört.« Gemeint ist der von Trump geplante riesige Erweiterungsbau am Weißen Haus. Mit ihm und mit Trump nehme Gott, so Metaxas, späte Rache an den Briten, die während des britisch-amerikanischen Krieges 1814 Washington in Schutt und Asche gelegt haben. Solche religiösen Entwürfe der Nation, so lächerlich sie auch sein mögen, halten nicht nur die Verblendetheit eines großen Teils der Trump-Wählerschaft fest, sie haben ernste Folgen für politische, sexuelle, religiöse und ethnische Minderheiten. Sie sind eine der vielen Visionen von den USA.

Rabauken

Eine andere, jedoch ebenso scharf antibritische Vision von den USA legte 1850 Herman Melville (1819–1891) vor. Melville, der neben Edgar Allan Poe und Emily Dickinson bedeutendste US-amerikanische Autor des 19. Jahrhunderts,

sah die Literaten der USA dazu verpflichtet, zu einer eigenständigen Poetik zu finden. In einer Besprechung von Nathaniel Hawthornes Erzählband »Mosses from an Old Manse« (1846; nur teilweise ins Deutsche übersetzt) erklärt er: »Wir wollen keinen amerikanischen (Oliver) Goldsmith, wir wollen keinen amerikanischen (John) Milton. Das Schlimmste, was man über einen amerikanischen Autor sagen kann, ist, er wäre ein amerikanischer Tompkins.« »Tompkins« ist der typische britische Butler in Komödien.

In diesem geharnischten Stil fährt Melville fort: »Kein amerikanischer Autor sollte wie ein Engländer oder ein Franzose schreiben. Lass ihn wie ein Mann schreiben, dann wird er mit Sicherheit wie ein Amerikaner schreiben. Schluss mit dieser Art literarischer Kriecherei vor England! Wenn irgend jemand in diesem Spiel der Kriecher sein muss, dann soll England die Rolle übernehmen, nicht wir. Während wir uns unter Hochdruck darauf vorbereiten, die Oberhoheit über die Nationen zu übernehmen, die für das Ende dieses Jahrhunderts prophezeit worden ist, sind wir, was unsere Literatur angeht, bedauerlicherweise noch gar nicht darauf vorbereitet. Wir scheinen vielmehr bedacht darauf zu sein, so unvorbereitet zu bleiben.«

Und dann spricht er aus, was heute tatsächlich wie eine schreckliche Prophezeiung klingt und den US-Imperialismus von der Monroe-Doktrin (1823) über den Vietnamkrieg bis zu den Überfällen und Einschüchterungen der Trump-Regierung in sich zu schließen scheint: In ihrer Literatur müssten die US-Amerikaner »in gewissem Sinn Rabauken (bullies) werden, sonst ist es bald zu spät und wir werden dann keine Überlegenheit über die andern mehr erlangen können«. Aber muss, wer nicht länger kriechen will, deshalb auch gleich alle andern zu Kriechern degradieren?

Nicht um Melvilles imperialen Eifer zu entschuldigen, aber um ihm ein wenig historischen Hintergrund zu geben, sei erwähnt, dass das, was die US-Amerikanerinnen und Amerikaner aus den Mutterländern zu hören bekamen, kaum vornehmer daherkam. Der für seinen angeblichen Witz bekannte schottische Autor und Geistliche Sydney Smith fragt im Januar 1820 in der von ihm mitgegründeten *Edinburgh Review*: »Wer in den vier Ecken des Globus kauft denn ein amerikanisches Buch? Wer schaut sich ein amerikanisches Theaterstück an? Wer betrachtet ein amerikanisches Gemälde oder eine amerikanische Statue?«

Hochstapler

Nun kann jeder dahergelaufene Kulturmanager literarische Souveränität oder, wie das Fachwort heißt, »Exzeptionalismus« proklamieren und hat doch damit noch nicht die Frage beantwortet, was das exzeptionell US-Amerikanische sein soll. Es soll weder englisch noch französisch sein, einverstanden, aber diese Bedingung erfüllen auch japanische Haikus und madagassische Haintenys.

Es scheint, Melville wollte seine Antwort statt mit einer Definition lieber mit einem Roman geben, er erschien ein Jahr später und heißt »Moby-Dick« (1851). Das ist zweifellos ein Buch, wie es seinesgleichen noch nicht gegeben hat. Ist es aber auch US-amerikanisch? Töne von Shakespeare und Milton sind darin ebenso deutlich zu vernehmen wie die des Alten Testaments, der französischen Moralisten und von vielen, vielen anderen – der »Moby-Dick«

liest sich wie eine Summe der europäischen Kultur und nicht wie ein Abschied von ihr.

Tatsächlich verstörend uneuropäisch, auf sehr nervöse Weise modern erscheint ein wenig gelesener, nur wenig später erschienener Roman Melvilles, »The Confidence-Man« (1857; deutsch als »Maskeraden oder Vertrauen gegen Vertrauen«). Ein Hochstapler und Scharlatan treibt auf einem Mississippidampfer sein Unwesen. Er ändert fortwährend seine Gestalt, intrigiert, fälscht und führt in die Irre. Mit diabolischer Geschicklichkeit vermischt er alles, was wahr ist, mit allem, was unwahr ist. Ein halbes Jahrhundert vor dem Roman von Gertrude Stein (1874–1946), der auf kubistische, wenn nicht sogar fordistische Weise »The Making of Americans« (1903–1911), also das öde Tun der typischen US-Amerikaner, vor uns ausbreitet, scheint der »Confidence-Man« die Realabstraktion des Warentauschs bereits vollzogen zu haben: Identitäten, Gedanken, Religionen, Dinge, alles ist austauschbar, aber in gewisser Weise auch gegenstandslos geworden.

Melville gibt mit dem »Confidence-Man« den frühesten Hinweis darauf, dass das typisch US-Amerikanische einfach das typisch Kapitalistische sein könnte. Noch bevor die USA zur führenden kapitalistischen Nation und zum imperialen Hegemon aufgestiegen waren, deutete auch Stein in diese Richtung. Doch nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem die USA tatsächlich Großbritannien als Weltmacht abgelöst hatten, waren es weniger die Schriftstellerinnen und Schriftsteller als vielmehr die Malerinnen und Maler, die den Eindruck bestätigten.

Der Dokumentarfilm »Painters Painting« (1972) von Emile de Antonio (1918–1989) über die New Yorker Kunstszene beschäftigt sich mit dem US-Amerikanischen in der Kunst und beginnt mit diesem bemerkenswerten Statement des Kunstkritikers Philip Leider: »Wir fertigten Selbstporträts an, als wir noch nicht wussten, wer wir sind. Wir haben versucht, Gott in Landschaften zu finden, die wir so schnell zerstörten, wie wir sie malten. Wir malten die Ureinwohner in dem Tempo, in dem wir sie massakrierten. Und während der größten technologischen Revolution in der Geschichte malten wir uns selbst als einen Haufen fiedelnder Hinterwäldler.«

Die verblüffende Lösung für das Problem des Gegenstands der US-Malerei bestand in der Gegenstandslosigkeit, in der völligen Abstraktion, die Tauschverhältnis und Warenfluss nachahmt. Das nannte sich Abstrakter Expressionismus, mit Betonung auf »Expressionismus«. Denn zur Abstraktion waren die Europäerinnen und Europäer schon Jahre zuvor gelangt. Es fehlte noch eine typisch US-amerikanische Ingredienz in dieser Mischung, und das war eine besonders aggressive Spielart des Expressionistischen, eine nationale Gewalt. In de Antonios Film erkennen die Maler Robert Motherwell und Frank Stella diese Gewalt vor allem in Jackson Pollocks Farbexzessen, die eine Weile stilbildend wurden.

Der Marxist de Antonio, der eine Parallele zwischen New Yorker Malerei und US-Imperialismus zieht, regte wie ein »Confidence-Man« seinen Freund Andy Warhol (1928–1987) dazu an, Kommerz und Kunst austauschbar zu machen. Warum die Ware hinter irgendeinem subjektiv-triebhaften Herumgespritze

verbergen? Zeige kühl die Coca-Cola-Flasche als Coca-Cola-Flasche. Warhol hat nie bestritten, dass die Grundidee zu seiner Arbeit von seinem Freund »De« stammt. Ironischerweise war es also ein Linker, der den zündenden Einfall für die US-Version von Pop Art hatte (es gab auch eine britische Version, etwa bei Richard Hamilton). Emile de Antonio hatte freilich einen Spott auf die Kultur des eigenen Landes im Sinn. Die Ikonenmalerei, die daraus entstehen sollte, konnte er nicht voraussehen.

Normalverbraucher

Während die Literatur der Malerei den Staffelstab in die Hand drückte, wählte die Musik der USA, nicht nur die Popmusik, einen bescheidenen, im Grunde konservativen Ansatz. Ohne Anspruch auf Weltherrschaft nahm sie auf, was es an Gedanken und Melodien im Land selbst gab. Das erläuterte bei einer offenen Probe im Mai dieses Jahres der Dirigent Leonard Slatkin an der dritten Sinfonie (1946) von Aaron Copland (1900–1990), die gemeinhin als die amerikanischste aller Sinfonien gilt. Die beiden Themen des ersten Satzes, sagte Slatkin, stehen jeweils für das Urbane und das Ländliche und erinnern an die beiden Seiten der USA: das grelle, grausame Leben der Großstädte im Osten oder im Westen und das harte, ärmliche, mitunter beschauliche Leben in der Mitte, im Bibelgürtel. Entsprechend ist das städtische Thema jazzig, das ländliche lyrisch.

Das Bläsermotiv im Finalsatz ließe sich leicht als angriffslustig, ja militant verstehen und ist tatsächlich 1942 separat als patriotischer »War Effort« beim Komponisten bestellt worden. Doch der nannte es nicht umsonst »Fanfare for the Common Man«, Fanfare für Otto Normalverbraucher. Damit schloss Copland an eine ethisch unterlegte Ästhetik an, die schon in der Bewegung der Transzendentalisten (eine literarische und philosophische Strömung in den USA, die Mitte des 19. Jahrhunderts entstand; jW) aufkam, aber zweifellos im Werk des Dichters Walt Whitman (»Grashalme«; 1892) ihren Höhepunkt fand. Der Philosophieprofessor Walter B. Gulick (»American Aesthetics«; 2020) charakterisiert sie mit unter anderem folgenden Qualitäten: demokratisch, unhierarchisch, populär, praktisch, aufgeschlossen, optimistisch. Dass die Exekutive der USA diese Werte – insbesondere das Demokratische, Unhierarchische und Aufgeschlossene – oft genug nicht verteidigt, sondern im Gegenteil unbarmherzig verfolgt, bekam Copland, der links und schwul war, bald am eigenen Leib zu spüren.

Deutlich vor Copland griff Charles Ives (1874–1954) mit vollen Händen in die Schatzkiste der Tradition. Seine Stücke quellen fast über vor Gospels und Volksliedern, sind aber derart polyphon und komplex organisiert, dass beispielsweise zur Aufführung seiner furiosen vierten Sinfonie (1910–1925) zwei Dirigenten oder Dirigentinnen vonnöten sind.

In krassem Gegensatz zur ultramodernen Form seiner Stücke steht Ives' Rückwärtsgewandtheit, die sich gelegentlich in Salven gegen die moderne Kultur entlud. Er schreibt, das deutlichste und schädlichste Element der gegenwärtigen Kultur sei »die Kommerzialisierung mit ihrer Tendenz zur Mechanisierung und Standardisierung der Denk- und Lebensprozesse (Frühstück und Tod gehen dann wie geschmiert vonstatten). Amerika für Geld entmannen! Wird der Angelsachse zur Pussy? Die netten Billigkarren, die stets

sauberen Burschen von heute, die Samtpolster der Selbstgefälligkeit, die Champions der Bequemlichkeit, die Hübschtuer, die betulichen alten Damen an der Spitze der Rundfunksender und diese großen nationalen Hirnerweicher: die Filme, die geisttötenden Boulevardblätter mit ihren halbweisen Schlagzeilen und ihren heroischen Bildchen der beliebtesten Versager, die Huren, die weibischen Crooner, die Leichte-Muse-Konzerte, in denen nicht ein ›gottverdammte‹ zu hören ist. Alle kriegen sie, was sie verdienen, nur Amerika kriegt nichts. Verliert es seine Männlichkeit? Den Puritanern lässt sich vielleicht alles nachsagen, was die Faulpelze ihnen nachsagen, aber weich waren sie nicht.« (»Memos«; 1973)

An dieser Philippika fällt zweierlei auf: die Berufung auf die Puritaner und die Furcht vor der Verweiblichung. Dass die US-Kultur als viriler Kerl, als Rabauke, gewissermaßen als John Wayne ohne sanften Hüftschwung auftreten soll, stieß schon bei Melville auf. Und vermutlich steckt mehr puritanische Strenge als liberaler Reformgeist darin, dass Ives seine sublimste Musik, die Concord-Sonate (1915), den Transzendentalisten gewidmet hat; je ein Satz gilt dem Philosophen Ralph Waldo Emerson, dem Schriftsteller Hawthorne, dem Intellektuellenpaar Amos und Louisa Alcott und dem Waldgeist Henry David Thoreau.

Mit den »hirnerweichenden« Filmen aber verweist Ives auf eine eigenständige US-amerikanische Ästhetik, die auf die ganze Welt ausstrahlte. Was am massenwirksamen Kino US-amerikanisch ist, lässt sich vielleicht am einfachsten an einem ehrgeizigen Werk erkennen, das sich mit alteuropäischer Kultur befasst: »Fantasia« (1940) von Walt Disney (1901–1966). Der fast durchweg animierte Film lässt zu populären klassischen Musikstücken von Johann Sebastian Bach bis Igor Strawinski Schwärme von putzigen Putten und Nilpferden über die Leinwand tanzen. Was als Hommage gemeint ist, ist tatsächlich eine Verhöhnung hehrer europäischer Tradition. Auf dem Höhepunkt des Spuks schüttelt die Micky Maus dem Dirigenten Leopold Stokowski die Hand, als ob sie beide stolz auf ihr heiteres Zerstörungswerk wären. Bezeichnenderweise grauste es dem Philosophen Theodor W. Adorno vor diesem entsetzlichen Kitsch, während der Regisseur Sergei Eisenstein den bunten Werken Disneys einiges abgewinnen konnte. Das jeweilige Verhältnis zum bürgerlichen Erbe gab den Ausschlag.

Ungefähr in der Mitte von »Fantasia« findet sich eine vielsagende Passage, in der die Musikerinnen und Musiker des Philadelphia Orchestra, die auf das nächste Stück warten, sich mit einer Jazzimprovisation die Zeit verkürzen. Man begreift, hier spielen sie, was ihnen wirklich nah und lieb ist. Nicht viel später war der Schnitt vollzogen, die US-Kultur brauchte sich mit der europäischen nicht länger zu messen, sie setzte die Maßstäbe, sie gab, unter anderem mit der Popmusik, den Ton vor. Und so blieb es bis zu dem schleichenden Niedergang, der spätestens mit der ersten Amtszeit Trumps einsetzte und inzwischen enorm an Fahrt gewonnen hat.

Entwerfer

Anders als die Sowjetunion haben sich die USA eher selten auf ihre Fortschritte in der Wissenschaft berufen. Und doch gab es einen Dichter, der die neuesten Ergebnisse der Physik, aber auch der Ethnologie und vieler anderer

Wissenschaften für sich nutzbar machte. Sein Name ist Charles Olson (1910–1970). Auch er hat eine amerikanische Ästhetik vorgelegt, sie ist in einen Essay über Melville gekleidet, der diesem ungehörigerweise seine Abhängigkeit von Shakespeare – einem Briten! – nachweist.

Der Essay heißt, mit dem ersten Satz des »Moby-Dick«, »Call Me Ishmael« (1947) und beginnt so: »Ich sehe den RAUM als zentrale Tatsache für die in Amerika Geborenen, von der Höhle der Folsom-Kultur bis heute. Ich schreibe RAUM groß, weil er hier groß vorkommt. Groß und gnadenlos.« Und weiter: »Amerikanerinnen und Amerikaner bilden sich noch immer ein, sie wären Demokraten. Doch ihre Triumphe gehören allein der Maschine. Sie ist die einzige Herrscherin über den Raum, dem der Durchschnittsmensch je begegnet, vom Ochsenkarrenrad bis zum Kolben, von der Muskelkraft bis zum Düsenantrieb. Sie bestimmt die Flugbahn.«

Vor uns haben wir einerseits den unendlichen, gnaden- und gottlosen Raum, andererseits die stumpfe, aber gewaltige Maschine, einschließlich der Körpermaschine mit ihren Muskeln. Nur die Maschine kann den Raum durchqueren. Der Raum ist so wenig menschlich wie die Maschine, aber es gibt – und davon handelt der »Moby-Dick« unter anderem – unmenschliche Captain Ahab, die den Raum (hier das Meer) kennen und die Maschine (hier das Schiff) steuern. Dann bestimmen sie den Kurs und am Ende auch jene Flugbahn, die in einer der erstaunlichsten Poetiken der Literaturgeschichte »Projektiver Vers« (1950) heißt.

Olsons Poetik stellt den Vers in ein physikalisches Feld, er sieht den poetischen Ausdruck als ein Projektil, als eine Entladung in den weiten Raum. Um den Raum zu erobern, wird der Dichter oder die Dichterin selbst zu einer Maschine, zu einem Projektionsapparat. Dadurch öffnet sich das dichterische Gebilde und zielt dann auf eine »außerhalb dem Gedicht liegende Realität« ab. Der »projektive Akt, nämlich der Akt des Künstlers (führt) in dem größeren Feld der Dinge, auf Dimensionen, die größer sind als der Mensch«. (Deutsch von Klaus Reichert)

Das ist tatsächlich eine Prosa, ein Denken, ein Projekt, wie man sie im behaglich engen Europa nicht so leicht finden wird. Olsons Vision vom Amerikanischen streicht alle bislang gehörten Entwürfe durch: den religiösen, den imperialen, den kapitalistischen, den puritanischen, den virilen, den demokratischen und den putzigen. Er ist Teil dessen, was an der US-amerikanischen Kultur von John Cage bis Free Jazz, von Philip K. Dicks Science-Fictions bis zu den seriellen Gedichten Jack Spicers, von den monumentalen Gemälden der Agnes Martin bis zur kargen Choreographie von Yvonne Rainer, vom Materialfilm eines Stan Brakhage bis zu den Fanalen von Kenneth Anger anregend, erstaunlich, verwirrend, kraftspendend, neu war, vielleicht weil es einen größeren Raum und eine längere Flugbahn hat.

Der englische Schriftsteller D. H. Lawrence (1885–1930) schreibt in einem bedeutenden Essay über die klassische US-amerikanische Literatur (1923): »Die amerikanische Kunstrede besitzt eine Qualität, die wir nicht vorausberechnet haben. Sie hat eine verführerische Kraft, die uns nicht verwandt und die in der englischen Kultur nicht heimisch ist.« Das war

Ausdruck des Fasziniertseins von einem Fremden, das uns mit den Jahrzehnten sehr vertraut geworden ist, nur um uns am Ende wieder fremd zu werden.

→ Stefan Ripplinger schrieb an dieser Stelle zuletzt am 20. Juni 2026 über Kunst in Kriegszeiten: [»Kriegsmüde Kunst«](#)

<https://www.jungewelt.de/artikel/525132.geschichte-der-usa-maschinen-im-raum.html>