

Stephan Isernhagen

# Susan Sontag

Die frühen New Yorker Jahre



---

Mohr Siebeck

*Stephan Isernhagen*  
Susan Sontag





Stephan Isernhagen

# Susan Sontag

Die frühen New Yorker Jahre

Mohr Siebeck

*Stephan Isernhagen*, geboren 1980; Studium der Allgemeinen Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Zeitgeschichte in Bielefeld, Paris, Baltimore und Durham (N.C.); 2013 Promotion an der Universität Bielefeld; arbeitet im Wissenschaftsmanagement.

Die Arbeit wurde mit dem Dissertationspreis der Westfälisch-Lippischen Universitätsgesellschaft ausgezeichnet.

Gedruckt mit Unterstützung der Fazit-Stiftung, Frankfurt am Main.

e-ISBN PDF 978-3-16-154234-3  
ISBN 978-3-16-153936-7

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Mohr Siebeck Tübingen. [www.mohr.de](http://www.mohr.de)

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

Das Buch wurde von Computersatz Staiger in Rottenburg/N. aus der Minion gesetzt, von Hubert & Co. in Göttingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden. Der Einband wurde von Uli Gleis in Tübingen gestaltet. Umschlagbild: © Getty/Paul Popper/Popperfoto.

Meinen Eltern



## Vorwort

Bei diesem Buch handelt es sich um die überarbeitete und gekürzte Fassung meiner Promotionsschrift, die ich im Dezember 2013 an der Fakultät für Geschichte, Philosophie und Theologie der Universität Bielefeld verteidigt habe. Die Studienstiftung des deutschen Volkes hat mich drei Jahre lang großzügig gefördert. Die Gerda Henkel-Stiftung leistete wertvolle Starthilfe. Die Fazit-Stiftung und das Rektorat der Universität Bielefeld ermöglichten mir den Abschluss und Feinschliff des Manuskripts. Der Fazit-Stiftung danke ich zudem für den weitherzigen Druckkostenzuschuss. Die Bielefeld Graduate School in History and Sociology um Professor Thomas Welskopp, der Deutsche Akademische Austauschdienst und das Deutsche Historische Institut in Washington, D. C., haben meine Forschungsreisen durch die USA getragen. An der Universität in Kalifornien in Los Angeles habe ich von der großen Gastfreundschaft Genie Guerards, Robert Montoyas, Jeff Rankins, Annie A. Watanabe-Roccas und weiterer Mitarbeiter der Universitätsbibliothek profitiert. Dean M. Rogers half mir bei der Durchsicht des Nachlasses von Mary McCarthy am Vassar College in Poughkeepsie. Thomas G. Lannon von der New York Public Library hat mir große Dienste erwiesen ebenso wie Sandra Stelts von der staatlichen Universität von Pennsylvania in University Park, Ryan Hendrickson von der staatlichen Universität in Boston und Charles Greene von der Universität Princeton. Roger Straus III. hat mir Zugang zu den Oral-History-Aufzeichnungen seines Vaters an der Universität Columbia verschafft. Tara C. Craig erleichterte mir dort die Durchsicht des Nachlasses von Lionel und Diana Trilling. Richard Howard, Stephen Koch und Barney Rosset haben sich Zeit für Reisen in ihre Vergangenheiten genommen. Ihnen allen sei von Herzen gedankt ebenso wie den Protagonisten und Nachlassverwaltern, die das Zitieren aus unveröffentlichtem Briefverkehr gestatten. Unter ihnen gilt mein besonderer Dank Ella Griffiths von The Wylie Agency.

Thesen und Thema habe ich in zahlreichen Kolloquien und Workshops diskutiert. Große Dankbarkeit bringe ich Dr. Carola Dietze und Dr. Uwe Spiekermann entgegen für die Gastfreundschaft am Historischen Institut in Washington, D. C., ebenso wie Professor Michael Hochgeschwender und Tanja Schwarzenbach für die sehr anregende Diskussion in München, Professor Anselm Doering-Manteuffel, Martin Kindtner und Dr. Silke Mende für das Tübinger Forum, das sie mir boten, und Professor Detlef Junker für die Gelegenheit, meine Thesen in Heidelberg zur Diskussion zu stellen. Bei Professorin Ingrid Gilcher-Holtey be-



danke ich mich für die vielen Stunden, in denen sie ihre große Bereitschaft zum Denken neuer Thesen und Themen zum Ausdruck brachte. Ihre große Dynamik und Souveränität in der Bearbeitung schwieriger Fragen haben dieses Projekt über weite Strecken immer wieder abgesichert. Die Anregungen der Ratgeber machten die Studie über die Jahre vielschichtiger und schwieriger. Aus Fragen und Rückmeldungen entwickelten sich die unterschiedlichen Pfade, denen dieses Buch folgt, und die Geschichten, die es erzählt.

Freunde, Familie und Kollegen begleiteten mit großem Enthusiasmus das Projekt und folgten seinen zahlreichen Wendungen. Dr. Dae Sung Jung und Anke Poppen prägten jeden Gedanken dieses Buches durch die menschliche Wärme, die sie dem Autor entgegenbrachten. Professor Klaus Weinbauer, Dr. Astrid Haas, Janine Stegmann, Dr. Friederike Brühöfener, Rebecca Moltmann, Dr. Katrin Stoll, Dr. Henning Marmulla, Miriam Schriefers, Dr. Silja Behre, Angelika Ibrügger, Dr. Eveline Bouwers, Claus Kröger, Anja Isernhagen, Dr. Riccardo Pizzinato, Sook Jung, Dr. Claudia Zatta, Björn Lück, Dr. Martin Münzel, Mareike Gronich, Sabrina Timmer und Britta Dostert gaben fachlichen und freundschaftlichen Rat. Meine Studienjahre an der Universität Duke haben mich in Berührung gebracht mit feministischer Theorie, für die ich, nach meinem Studium an der Universität Bielefeld mit einem scharfen analytischen Blick auf Geschichte ausgestattet, gut vorbereitet war. Meine Doktor Mutter Professorin Ingrid Gilcher-Holtey hat zusammen mit Professor Thomas Welskopp lange vor Beginn der Arbeit an meiner Dissertation thematisch, konzeptionell und stilistisch prägend gewirkt. Das Manuskript hat schließlich mit Dr. Stephanie Warnke-De Nobili seinen Weg auf die Seiten des vorliegenden Buches gefunden. Dafür bin ich sehr dankbar. Das Schlusslektorat lag in den erfahrenen Händen von Jan Wenke, der mit großer Sorgfalt das Manuskript durchgesehen hat. Für alle verbleibenden Fehler übernimmt der Autor selbstredend die Verantwortung.

Bonn im Mai 2015

Stephan Isernhagen

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	VII
Anmerkungen zur Zitierweise .....	XI
Abkürzungen .....	XIII
1. Einleitung .....	1
2. Greenwich Village: Mekka der Aussteiger .....	25
3. Die New Yorker Intellektuellen: <i>Juden ohne Geld</i> .....	36
4. Die Verteidigung der Literatur .....	60
5. Kampf der Avantgarden .....	86
6. Das Unbehagen der Susan Sontag .....	108
7. Eintritt ins Niemandsland .....	142
8. Das New Yorker Establishment .....	179
9. Was ist und was soll Kunst? .....	201
10. In einer Sphäre jenseits von .....	230
11. Die Ambivalenz des Nullzustands: Der Kampf um die homosexuelle Erfahrung .....	240
12. Das Establishment schlägt zurück .....	258
13. Farrar, Straus & Giroux. Der Aufbau einer Autorin .....	266
14. Die andere Front: Vietnam .....	294
15. Schluss .....	325
16. Nachklang .....	329
17. Anhang: Methodische Überlegungen .....	334
Quellen und Archivalien .....	351
Nachweise der unveröffentlichten Quellen .....	379
Personenregister .....	381
Sachregister .....	389



## Anmerkungen zur Zitierweise

Aus Gründen der Lesbarkeit wurden kürzere Zitate aus fremdsprachiger Sekundärliteratur und Primärtexten vom Autor ins Deutsche übersetzt. Dies betrifft beispielsweise den Großteil der Zitate, die aus Quellen stammen, die in Sontags Nachlass abgelegt sind. Stören diese den Textfluss nicht, sind sie in englischer Sprache in den Text eingearbeitet worden. Die Arbeit bezieht sich größtenteils auf deutsche Versionen von Sontags publizierten Texten, greift allerdings immer wieder auf die Originale zurück – wenn etwa einzelne Essays nicht übersetzt vorliegen oder der Autor der deutschen Übersetzung nicht folgen will. Alle Zitate werden bei Erstnennung vollständig ausgeführt und sodann mit Autorennamen und Kurztitel abgekürzt. Die vollständige Nennung lässt sich über das Literaturverzeichnis ermitteln. Auch bei Artikeln aus zeitgenössischen Zeitschriften und Zeitungen wurde so vorgegangen. Es wird dann allerdings darauf verzichtet, diese noch einmal gesondert im Anhang aufzuführen. Bei einigen Zeitschriften und einem Teil des Briefverkehrs war es nicht möglich, Angaben zum Erscheinungsdatum oder Zeitpunkt der Niederschrift, zum Verfasser und zu Seitenzahlen zu ermitteln.



## Abkürzungen

BLM	Bonniers Litterara Magasin
B1	Burke-1
CPUSA	Communist Party USA
DTP	Diana Trilling Papers
FSG	Farrar, Straus & Giroux, Inc. Records
FS	Farrar, Straus & Co.
IWW	Industrial Workers of the World
LTP	Lionel Trilling Papers
MMCP	Mary McCarthy Papers
PR	Partisan Review
PRC	Partisan Review Collection
RSC	Roger Straus Correspondence
SDS	Students for a Democratic Society
SSC	Susan Sontag Papers, Collection
SSL	Susan Sontag Library, Collection
SWP	Socialist Workers Party
UCLA	University of California at Los Angeles
WDR	Westdeutscher Rundfunk



# 1. Einleitung

Frankfurt im Herbst 2003: Eine Frau, die für Aufregung sorgt, bekommt den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Nach den Terroranschlägen auf die Twin Towers in Manhattan hatte sie von Berlin aus in einer kurzen Stellungnahme für die Zeitschrift *New Yorker* das Ereignis kommentiert und die US-Regierung von Präsident George W. Bush kritisiert.

»Where is the acknowledgment that this was not a ›cowardly‹ attack on ›civilization‹ or ›liberty‹ or ›humanity‹ or ›the free world‹ but an attack on the world's self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions?«,

hatte sie gefragt.<sup>1</sup>

Die Wogen, die ihr kurzer Text auslöst, sind auch durch einen zweiten Kommentar, in dem sie ihre ursprüngliche Haltung akzentuiert, nur schwer zu glätten. Abrücken will sie von ihrer Kritik am »roboterhaften«<sup>2</sup> US-Präsidenten Bush jedoch nicht, insbesondere von der Kritik an dessen »simplifizierender Cowboy-Rhetorik«.<sup>3</sup> Der US-amerikanische Botschafter Daniel Coats bleibt daraufhin der Preisverleihung in der Paulskirche fern.

Die besagte Preisträgerin ist Susan Sontag. Sie gehört zu den wenigen Frauen in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, die als Intellektuelle immer wieder mit kontroversen Stellungnahmen das Zeitgeschehen kommentierten. Ob sie sich in den 1960er Jahren zum Vietnamkrieg äußerte, später zum Kommunismus, zu Menschenrechten, zu den Bosnienkriegen oder zum 11. September 2001 – immer löste sie einen Sturm der Entrüstung aus. Sie erhielt viel Lob für ihren Scharfsinn und hellen Geist. Man bewunderte sie für ihr als anziehend empfundenes Äußeres. Gleichzeitig sorgte Sontag durch die Unnahbarkeit und Arroganz, die man ihr zuschrieb, durch die heftige Kritik an den USA, die sie Zeit ihres Lebens formulierte, und die Vehemenz, mit der sie Positionen vertrat und sich weigerte, diese zu widerrufen, auch wenn sie offensichtlich längst ihre Meinung geändert hatte, für Entrüstung.

---

<sup>1</sup> Sontag, Susan, 9.11.01, in: Dilonardo, Paolo u. Jump, Anne (Hg.), *Susan Sontag. At the Same Time. Essays and Speeches*, New York 2007, S. 105 ff., S. 105.

<sup>2</sup> Ebd., S. 106.

<sup>3</sup> Sontag, Susan, A Few Weeks After, in: Dilonardo, P. u. Jump, A. (Hg.), *At the Same Time*, S. 108–117, S. 110.



Heute ist es üblich, Susan Sontag zu feiern – ihren kritischen Geist, ihre Essays und ihre Romane, mit denen sie in den 1990er Jahren eine große Leserschaft erreichte. Superlative reihen sich aneinander, um jeden Zweifel an ihrer herausragenden Stellung in der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts zu zerstreuen.<sup>4</sup> Zeitungen beschreiben sie als eine der »größten öffentlichen Intellektuellen der USA« (*San Francisco Chronicle*, 2004)<sup>5</sup>, »Ikone« der US-amerikanischen Linken (*Die Zeit*, 2003)<sup>6</sup> und »einflussreichsten Intellektuellen« Amerikas (*Der Tagesspiegel*, 2015).<sup>7</sup> Mitunter fällt der Begriff der »Ikone der Lesben«.<sup>8</sup> Bereits in ihren letzten Lebensjahren ordneten Journalisten ihre Arbeit in »den kulturellen Kanon des 20. Jahrhunderts« ein.<sup>9</sup> Vor diesem Hintergrund überrascht die Neuauflage sämtlicher Sontag-Publikationen nach ihrem Tod kaum.<sup>10</sup>

Wie wurde Sontag zu einer der umstrittensten Frauen in der intellektuellen Welt des 20. Jahrhunderts? Welche Kämpfe musste sie austragen, um als Kunstkritikerin in einer von größtenteils heterosexuellen Männern dominierten Kunstwelt Gehör zu finden? Welches ist das Verhältnis zwischen ihr und den sogenannten New Yorker Intellektuellen, einer heterogenen Gruppe von Kunstkritikern, Journalisten, Sozial- und Geisteswissenschaftlern, die das intellektuelle Leben ab Mitte der 1940er Jahre in den USA dominierten?<sup>11</sup>

<sup>4</sup> Ulrike Schmitzer nennt einige in: dies., Jemand, der sich für alles interessiert. Die politische Denkerin, Kunsttheoretikerin und Schriftstellerin Susan Sontag, in: dies. u. Nöstlinger, Elisabeth (Hg.), *Susan Sontag. Intellektuelle aus Leidenschaft. Eine Einführung*, Wien 2007, S. 9–45, S. 9.

<sup>5</sup> Baker, Kenneth, Susan Sontag, 1933–2004. Indomitable Critic Silenced by Cancer, in: *San Francisco Chronicle* vom 29. Dezember 2004.

<sup>6</sup> Kleine-Brockhoff, Thomas, Die Revisionistin. Susan Sontag gilt bei uns als Kritikerin der USA. Tatsächlich ändert sie ihre Meinung gern und oft, in: *Die Zeit* vom 26. Juni 2003, online unter: [http://www.zeit.de/2003/27/Susan\\_Sontag](http://www.zeit.de/2003/27/Susan_Sontag), abgerufen am 3. Juni 2013.

<sup>7</sup> Wasserman, Steve, Die Erotikerin des Schwierigen. Zwischen moralischem Ernst und ästhetischer Ironie: Eine Erinnerung an die große Intellektuelle Susan Sontag, zehn Jahre nach ihrem Tod, in: *Der Tagesspiegel* vom 3. Februar 2015. Dr. Martin Münzel, der mich auf diesen Artikel hingewiesen hat, sei herzlich gedankt.

<sup>8</sup> Schmitzer, U., *Jemand, der sich für alles interessiert*, S. 31.

<sup>9</sup> O. A., Ihr amerikanischer Traum. Ein Besuch bei Susan Sontag in New York, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 16. März 2002, online unter: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8187U-1.378001>, abgerufen am 7. Juni 2012.

<sup>10</sup> Zuletzt: Sontag, Susan u. Cott, Jonathan, *The Doors und Dostojewski. Das Rolling-Stone-Interview*, Hamburg 2014.

<sup>11</sup> Zu den New Yorker Intellektuellen siehe vor allem Wilford, Hugh, *The New York Intellectuals. From Vanguard to Institution*, Manchester u. New York 1995; Bloom, Alexander, *Prodigal Sons. The New York Intellectuals and Their World*, New York u. Oxford 1986; Wald, Alan M., *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Antistalinist Left From the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill u. London 1987; Jumonville, Neil, *Critical Crossings. The New York Intellectuals in Postwar America*, Berkeley, Los Angeles u. Oxford 1991; Teres, Harvey M., *Renewing the Left. Politics, Imagination and the New York Intellectuals*, New York 1996; Goffman, Ethan u. Morris, Daniel (Hg.), *The New York Intellectuals and Beyond. Exploring Liberal Humanism, Jewish Identity, and the American Protest Tradition*, West Lafayette 2009; Cooney, Terry A., *The Rise of the New York Intellectuals. Partisan Review and*

Orientiert an Elementen der Feldtheorie und Intellektuellensoziologie nach Pierre Bourdieu und an neueren Subjektformationstheorien<sup>12</sup>, rekonstruiert dieses Buch den Aufstieg Sontags zur einflussreichen und kontrovers diskutierten Kunst- und Gesellschaftskritikerin in den 1960er Jahren, zur Intellektuellen, die sich Zeit ihres Lebens immer wieder in Debatten einmischte. Ihren Ehemann Philip Rieff, ein aufstrebender Soziologe an der Universität Brandeis, hatte sie Ende der 1950er Jahre zurückgelassen, um sich mit ihrem Sohn David in New York City durchzuschlagen. Abstreifen wollte sie die Begrenzungen ihrer Herkunft. Sie war als Susan Lee Rosenblatt am 16. Januar 1933 geboren worden und gehörte als Tochter von Mildred und Jack Rosenblatt der jüdischen US-Mittelschicht an.

Der Umzug nach New York versprach den Beginn eines neuen, reichhaltigeren Lebens, eines selbstbestimmten Lebens jenseits bürgerlicher und heteronormativer<sup>13</sup> Konventionen. Diese prägten ihr familiäres Umfeld und bestimmten auch die akademische Welt, die Sontag als Studentin in den 1950er Jahren kennengelernt hatte. Bis zu ihrem Tod am 28. Dezember 2004 bewohnte sie ein Appartement in Greenwich Village. Gleichwohl sie die Sommermonate oft in Frankreich verbrachte und um die ganze Welt reiste – sie hielt Vorträge, recherchierte für Romane und verschwand zum Schreiben etwa an den Comer See –, fand sie immer wieder ihren Weg in die pulsierende Ostküstenstadt am Hudson River, die nach dem Zweiten Weltkrieg Paris als Kunstmetropole abgelöst hatte.

Die 1960er Jahre prägten sie maßgeblich. Ihre Identität als Schriftstellerin und New Yorker Intellektuelle reifte in dieser Zeit heran. In diesen frühen New Yorker Jahren traf sie das erste Mal in ihrem Leben auf erbitterte Gegner, lernte Verbündete kennen, schloss Allianzen und formulierte Positionen, für die sie ihre Kritiker selbst nach ihrem Tod anfeindeten. In diesen Jahren schrieb sie ihre wichtigen Essays, für die sie das Feuilleton noch Jahrzehnte später feierte, und lebte nach dem Ausbruch aus ihrer Ehe das Leben der freischwebenden Intellektuellen, das sie während eines Studienaufenthalts in Paris aus nächster Nähe am linken Seine-Ufer hatte bewundern, studieren und nachahmen können. Kurzum: In diesen Jahren erweiterte sie ihr kulturelles Kapital, das sie wäh-

---

*Its Circle*, Wisconsin 1986; einführend Reese-Schäfer, Walter, Intellektuelle Gruppenbildung, soziale Organisation und politische Transformation: Die New York Intellectuals im internationalen Kontext, in: Bluhm, Harald u. d. (Hg.), *Die Intellektuellen und der Weltlauf: Schöpfer und Missionare politischer Ideen in den USA, Asien und Europa nach 1945*, Baden-Baden 2006, S. 25–40.

<sup>12</sup> Für den analytischen Bezugsrahmen der vorliegenden Studie siehe den Anhang dieses Buches.

<sup>13</sup> Unter Heteronormativität wird die Verhandlung und die damit einhergehende oft unproblematisierte Ausrichtung sozialen Lebens entlang einer heterosexuellen Matrix verstanden. Abweichungen von dieser Norm gelten als Störfall. Siehe dazu auch die analytischen Ausführungen im Anhang dieses Buches zum Verhältnis von Subjektformation und heterosexuellem Ordnungssystem.

rend der Studienzzeit erworben hatte, und brachte es in den New Yorker Kulturbetrieb ein. Sie generierte viel symbolisches Kapital. Nur deswegen konnte sie in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre während der fürchterlichen Eskalation des Vietnamkriegs mit Verve in die Politik eingreifen und *als Intellektuelle* das Feld der Kunst phasenweise verlassen.<sup>14</sup>

Sontag praktizierte in den 1960er Jahren, aber ebenso über diese hinaus, eine Kunst der Grenzüberschreitung und der Grenzerfahrung. Sie suchte nach den Grenzen des Wissens und der menschlichen Erfahrung und hoffte dadurch, zu Aussagen über Kunst und den Menschen zu gelangen. Denn wenn sie sich an der Grenze aufhielt und einen Blick auf das warf, was sich hinter dieser befand, war sie anderen Kritikern immer einen Schritt voraus und konnte auf die Welt mit anderen Augen blicken. Der Blick auf den Bereich jenseits des Sichtbaren und Bestehenden ermöglichte es ihr erst, den Status quo zu bewerten und zu hinterfragen. Die Kunst der Grenzüberschreitung und Grenzerfahrung entfaltete sie auf unterschiedlichen Ebenen, in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und variierenden Formen. Sie war nicht nur ein ästhetisches Phänomen, das sich etwa in bestimmten, von Sontag geschätzten Kunstwerken ausdrückte, sondern ein Lebensentwurf, den sie seit Ende der 1950er Jahre verfolgte und der in der Vorstellung vom Intellektuellen, der nirgendwo auf der Welt wirklich zu Hause ist, seinen deutlichsten Ausdruck fand. Ihr ganzes Leben übte sie dieses Handwerk ein, diese Kunst der Grenzüberschreitung, auch wenn sie sich von der experimentellen Kunst selbst nach den 1960er Jahren abwandte.

Einige Beispiele: In den 1960er Jahren machte Sontag in New York auf sich aufmerksam, indem sie die ästhetische und intellektuelle Infrastruktur der Stadt konsequent überschritt. Sie wohnte in Downtown Manhattan und hielt sich im Umfeld der Neoavantgarde auf, die dort ebenfalls beheimatet war, während sie am Leben des intellektuellen Establishments in Uptown New York partizipierte. Sie schrieb über grenzwertige, experimentelle Kunst und fragte nach dem ästhetischen Wert jener Kunst, für die Vertreter des intellektuellen Establishments nur spöttische und abschätziges Blicke übrig hatten. In ihren kunstkritischen Essays bediente sie sich einer provozierenden Sprache, so dass sie schließlich selbst zum Inbegriff des Grenzwertigen und Anstößigen wurde. Für ihren Kunst- und Intellektuellenbegriff spielte der Topos der Grenze eine zentrale Rolle: Der Künstler befand sich für sie nicht nur in einer marginalen gesellschaftlichen Position, sondern drang immerzu ins Unbekannte vor. Er befand sich an der Grenze zum Unbekannten und suchte im ›No man's land‹ nach Zukunftsentwürfen. Sontag machte sich 1968 aus diesem Grund auf den Weg nach Nordvietnam, eine kulturelle Grenzüberschreitung, die sie in ihrem Bericht *Reise nach Hanoi* ausführlich thematisierte.

---

<sup>14</sup> Zur analytischen Intellektuellenforschung siehe die Ausführungen im Anhang dieses Buches.

*Susan Sontag und die New Yorker Intellektuellen:  
Balanceakt zwischen dem ›Perversen‹ und dem ›Ernsthaften‹*

Susan Sontags Aufstieg zur Schriftstellerin und Kritikerin ist nur durch eine Rekonstruktion ihrer ambivalenten Beziehung zu den New Yorker Intellektuellen, die in den 1960er Jahren das intellektuelle Establishment New Yorks darstellten, zu verstehen. Einerseits unternahm sie Anstrengungen, um sich von der Gruppe abzugrenzen. Gleichzeitig jedoch bot sie sich als neues Gruppenmitglied an. Sontag wollte anders sein als die New Yorker Intellektuellen und doch um jeden Preis zu ihnen gehören. Sie musste anders sein, wollte aber ihre Andersartigkeit gegenüber der Gruppe selbst definieren. Sie suchte die Konfrontation und den offenen Schlagabtausch mit den New Yorker Kritikern. Sie wollte polarisieren und mit einer großen, allgemeinen Aussage über den modernen Menschen, die Welt, die Kunst und das Leben in die Geschichte der Gruppe eingehen. Gleichzeitig behielt sie gegenüber ihren Vorbildern stets großen Respekt und übte gepflegte Zurückhaltung, und das nicht nur in Hinsicht auf die New Yorker Intellektuellen. So fehlte zum Beispiel ihr Essay über die französische Schriftstellerin Nathalie Sarraute in der französischen Version ihrer 1966 in den USA publizierten Essaysammlung *Against Interpretation*.<sup>15</sup> Und auch als sie sich in einer Buchbesprechung für die *Partisan Review* über ihr intellektuelles Idol Hannah Arendt äußern sollte, machte sie einen Rückzieher. Sie sei seit fast sechs Monaten nicht mehr in den USA, schrieb sie an ihren Verleger im November 1968, und daher »very out of touch«. <sup>16</sup> Die Gelegenheit, sich unmittelbar an Arendt zu richten – denn diese würde die Besprechung in der *Partisan Review*, in der sie selbst schon publiziert hatte, nicht ignorieren –, ließ sie verstreichen. Mit Vorsicht näherte sich Sontag den New Yorker Intellektuellen. Zu keinem Zeitpunkt plädierte sie für eine Revolution der durch die Gruppe vertretenen ästhetischen Standards, wie gemeinhin angenommen wird.<sup>17</sup> Ihr Projekt war eine Reform dieser Standards, während sie sich zeitgleich am Stil der New Yorker Intellektuellen, an ihren zentralen Begriffen und Konzepten, orientierte.<sup>18</sup> Die Essays, die dabei entstanden und die sie größtenteils in Publikationsorganen der New Yorker In-

---

<sup>15</sup> Ihr Essay über den Beat-Autor William S. Burroughs wiederum erschien etwa in der deutschen Version von *Against Interpretation*, nicht aber in der US-amerikanischen Ausgabe. Siehe Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, neunte Auflage, Frankfurt a.M. 2009, S. 156–169.

<sup>16</sup> Brief Susan Sontag an Roger Straus Jr. vom 9. November 1968, in: Farrar, Straus & Giroux, Inc. Records [im Folgenden abgekürzt als: FSG], Box 342A, Hefter Sontag, Susan, General Correspondence, 1967–8.

<sup>17</sup> Siehe etwa Labarre, Nicolas, *Du Kitsch au Camp. Théories de la culture de masse aux Etats-Unis, 1944–1964*, Dissertation an der Université Rennes 2 vom Juni 2007, S. 416, online unter: <http://oatd.org/oatd/record?record=oai%3Atel.archives-ouvertes.fr%3Atel-00189960&q=publisher%3A%22Rennes%20%22>, abgerufen am 4. August 2013.

<sup>18</sup> Vgl. Teres, H. M., *Renewing the Left*, S. 197 ff., insbesondere S. 200 ff.

telektuellen wie *Partisan Review* und *Commentary* publizierte, begründeten ihren Ruhm.

Kurze Zeit nach ihren ersten publizierten kunstkritischen Essays und schriftstellerischen Arbeiten in den frühen 1960er Jahren hatte Sontag ein Renommee in der intellektuellen Welt New Yorks. Ihr Verlag publizierte ihren ersten Roman 1963, *Der Wohltäter* (*The Benefactor*), mit »beträchtlicher Fanfare«. <sup>19</sup> Man habe Sontag regelrecht »ausgerufen«, erinnerte sich ein Journalist in der *New York Times* 1966, »plötzlich, gegen 1963, war Susan Sontag da«. <sup>20</sup> Insbesondere nach Veröffentlichung des Essays »Notes on Camp« 1964 in der Literaturzeitschrift *Partisan Review* kannten die Menschen die junge Frau, die bis dahin noch als Dozentin an der religionswissenschaftlichen Fakultät der Universität Columbia gearbeitet hatte. In Frankreich berichteten Zeitungen von der »l'École de ›camp‹«, die Sontag vertrete. <sup>21</sup> Sogar in Indien löste der Text Reaktionen aus. <sup>22</sup> Er habe Sontag zur einflussreichen Intellektuellen gemacht, schreibt Andy Warhol in seinen Erinnerungen an die 1960er Jahre. <sup>23</sup> Den Rest ihres Lebens wird man Sontag mit diesem Text in Verbindung bringen. Er schien das erste Mal ein Phänomen zu benennen, das im Laufe der 1970er Jahre – nunmehr als »postmodern« kategorisiert – die Kunstkritik bestimmte. <sup>24</sup> »Ich habe erst kürzlich [...] erfahren«, schrieb ihr ein alter Freund namens Jan Miel am 31. August 1967 in einem Brief, dass die »berühmte Susan Sontag« die »Susan Rieff« sei, die er vor ein paar Jahren gekannt habe. Sontag hatte nach der Scheidung von ihrem Ehemann Philip Rieff ihren Mädchennamen wieder angenommen. »Die Nachricht kam ein bisschen wie ein Schock«, schrieb Miel an Sontag, »der Knall, denke ich, dass eine Person«, die er gekannt hatte, sich zu einer »›Persönlichkeit‹« entwickelt hatte. <sup>25</sup> Dieses Buch zeigt, wie mühselig der Weg dorthin für sie war und wie häufig sie jenseits der Öffentlichkeit, für die die Vorstellung von Sontag als Trendsetterin bald nach ihrer Ankunft in New York fest etabliert war, ihre Leistungen als Kritikerin, Partnerin und Mutter in Frage stellte.

<sup>19</sup> Bush, Geoffrey, New Books in Review, in: *The Yale Review* 53 (1964), S. 298–301, S. 301, siehe Susan Sontag Papers, Collection 612 [im Folgenden abgekürzt als: SSC], Box 164, Hefter 5.

<sup>20</sup> Fremont-Smith, Eliot, Books of The Times, in: *New York Times* vom 31. Januar 1966, S. 28.

<sup>21</sup> Ausschnitt aus Zeitschrift *Cinema*, Titel u. Datum nicht ermittelbar, als Autor ist Bernard Eisenschitz angegeben, in: SSC, Box 33, Hefter 5. Bonnefoy, Claude, Un essay ›camp‹, in: *La Quinzaine littéraire*, in: SSC, Box 33, Hefter 1.

<sup>22</sup> Siehe Lukas, Anthony J., Taj Mahal Is ›Camp‹ to New Delhi Intellectuals, in: *New York Times* vom 1. Juni 1965.

<sup>23</sup> Hackett, Pat u. Warhol, Andy, *Popism. The Warhol '60*, New York u. London 1980, S. 88. Professorin Ingrid Gilcher-Holtey, die mich auf die Passage bei Warhol aufmerksam gemacht hat, sei herzlich gedankt.

<sup>24</sup> Siehe etwa Kramer, Hilton, Postmodern: Art and Culture in the 1980s, in: *New Criterion* aus dem September 1982, S. 36–43, vor allem S. 40 ff.

<sup>25</sup> Brief Jan Miel an Susan Sontag vom 31. August 1967, in: SSC, Box 138, Hefter 15.

Seit ihrer Ankunft in New York Ende der 1950er Jahre versuchte Sontag, durch Kunst zu einem ›neuen‹, ›anderen‹ Menschen zu werden und alle Bereiche menschlicher Erfahrung in sich zu vereinen. Sie schaute überall hin und gab allem eine Chance, weil sie befürchtete, das Leben, die Lust und die Freiheit zu verpassen. Sie wusste, dass sie sich selbst erfinden und den Kategorien, die ihrem Leben eine Form gaben, entwerfen konnte. Doch die Sorge ließ sie nicht los, sie sei nicht außergewöhnlich genug, um die ›wahren‹ Einsichten, die sich nur besonders ›empfinsamen‹ Kritikern und Künstlern offenbarten, wahrzunehmen. Ihr Stand war kein einfacher in New York. Als unbekannte Schriftstellerin und Kunstkritikerin, die neben Männern auch Frauen begehrte, gehörte sie gleich zu drei Minderheiten in der von größtenteils heterosexuellen Männern dominierten literarischen Welt der 1960er Jahre: Sie lebte mit Frauen zusammen, war selbst eine und kam als junge Schriftstellerin und Kritikerin in New York an, die über wenig soziales und symbolisches Kapital in der literarischen Welt verfügte. Die Fähigkeit, die gemeinhin der Kunst zugeschrieben wurde und an die auch Sontag glaubte – Aussagen über den Menschen in einer Welt, die permanent am Abgrund stand, zu formulieren –, war, wie zu zeigen sein wird, vor allem das Privileg des männlichen und heterosexuellen Kritikers. Er bestimmte die Sicht auf die soziale Welt und definierte legitimes Subjektsein. Ein legitimes Subjekt war ein heterosexuelles Subjekt, das, weil es heterosexuell war, über die ganze Bandbreite der menschlichen Erfahrung zu verfügen schien. Es konnte daher in seine Kunst und seine Kunstkritik den ganzen Erfahrungsschatz des Menschen einbringen. Und es konnte reklamieren, Aussagen über die Essenz ›wahrhaften‹ Menschseins, verstanden als Kondensat aller möglichen Erfahrungen, *im Namen aller* zu treffen. Dieses legitime Subjekt prägte alle Ebenen, über die sich die New Yorker Intellektuellen äußerten: die Ebene der Kunst, der Kunstkritik – und nicht zuletzt der US-Gesellschaft, gegenüber der sie sich seit dem Zweiten Weltkrieg als moralische Führungsinstanz verstanden. Literaturkritik war für sie nicht nur eine Auseinandersetzung mit Literatur, sondern ein Streit um Werte und Normen, die sie als adäquat für die Gesellschaft einstufte. Ein enger Zusammenhang bestand zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Kunst und Moral, der immer dann explizit benannt wurde, wenn einzelne Kunstkritiker, Künstler oder Künstlergruppen das eingespielte Verhältnis und die vertrauten ästhetischen Kategorien destabilisierten und aus einem moralisch-ästhetischen Konsens ausscherten, der bis weit in die 1960er Jahre hinein galt und den die New Yorker Intellektuellen im Ästhetischen vehement verteidigten.

Für die New Yorker Intellektuellen gab es eine komplexe Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft: Ästhetisch wertvolle Kunst unterwanderte, aus ihrer Sicht, nicht die Gesellschaft. Sie war aber auch weit davon entfernt, ihre Strukturen unhinterfragt zu reproduzieren. Sie stärkte die Handlungsräume und damit die Autonomie des Einzelnen in ihr, ohne das Bestehende allerdings grundsätzlich abzulehnen. Kunst besaß zwar durchaus ein subversives Potential, das wuss-

ten die New Yorker Intellektuellen nur allzu gut. Sie hatten selbst davon profitiert und es in den 1930er Jahren zur Grundlage ihrer eigenen Existenz gemacht. Doch seitdem hatte sich ihre Welt verändert. Fest verwurzelt in der US-amerikanischen Gesellschaft, wollten sie in den 1950er und 1960er Jahren das subversive Potential von Kunst nicht grundsätzlich gegen die US-Gesellschaft gerichtet sehen. Die Freiheit, die das US-amerikanische Gesellschaftsmodell verhieß, war noch am besten in einer solchen Kunst ausgedrückt, die ihre Subversivität im Sinne der bestehenden Ordnung einsetzte und dadurch die Autonomie des Einzelnen in den etablierten gesellschaftlichen Strukturen immer wieder aufs Neue erzeugen und unter Beweis stellen konnte. Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger hat auf diesen Doppelcharakter der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft hingewiesen, der auch das Kunstverständnis der New Yorker Intellektuellen prägte:

»Sie [die Kunst] entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das schlechte Bestehende. Aber indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte.«<sup>26</sup>

Als Kunstkritikerin und Schriftstellerin gehörte Sontag nicht zu jenen, die die bestehende US-Gesellschaft durch konkretes politisches Wirken – etwa im Sinne der Mitarbeit in einer sozialen Bewegung oder politischen Partei – verändern wollten. Gleichwohl liebäugelte sie mit diesem Schritt<sup>27</sup> und stand der New Left, deren Anliegen sie in der Öffentlichkeit verteidigte, nahe. Sie übernahm allerdings keine Ämter und schloss sich keiner Gruppierung an. Sontags Denken und Handeln offenbart ein Politikverständnis, das Politik nicht auf Akteure und Strukturen des politischen Systems der USA begrenzte. Das Politische manifestierte sich bei ihr nicht so sehr im Engagement etwa für eine politische Partei oder Strömung, sondern im Versuch der Sichtbarmachung, Problematisierung und Veränderung von Wahrnehmungs-, Denk- und Klassifikationsschemata der sozialen Welt.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde, mit einem Nachwort zur zweiten Auflage*, Frankfurt a.M. 1974, S. 68.

<sup>27</sup> Alan M. Wald geht in seiner Studie über die New Yorker Intellektuellen davon aus, dass Sontag die Wahlkampagnen der Sozialistischen Arbeiterpartei (Socialist Workers Party, SWP) in den 1960er Jahren unterstützte. Sie sei zudem schließlich mit deren Vertretern zusammengekommen, um über eine Mitarbeit zu verhandeln. Vgl. Wald, A. M., *New York*, S. 344 ff. Wald verweist auf ein Interview, das er im Juni 1984 mit Leslie Evans in Los Angeles führte. Die Sontag-Biographen Carl Rollyson und Lisa Paddock können zwar nicht belegen, dass sie in den 1960er Jahren die SWP bei Wahlen wohlwollend begleitete, sondern beziehen sich für diese Information auf Wald, der sie mit nur einem Beleg unterfüttert, schaffen es jedoch, ein Treffen in Sontags Appartement mit Vertretern der SWP zu rekonstruieren, bei dem es um Sontags Rekrutierung ging. Vgl. Rollyson, C. u. Paddock, L., *Sontag*, S. 128. In Sontags publizierten Texten aus den 1960er Jahren und in Dokumenten wie Tagebüchern und sämtlichem Schriftverkehr aus ihrem Nachlass spielen die SWP oder eine Mitarbeit in anderen politischen Parteien und Gruppierungen keine Rolle.

<sup>28</sup> Zu diesem Politikbegriff aus soziologischer Perspektive siehe Ausführungen Bour-

Kunst konnte alles das leisten. Neue, experimentelle Kunst, der sich Sontag regelmäßig in Greenwich Village aussetzte und die sie bald zum Gegenstand ihrer Kunstkritik machte, störte das eingespielte Verhältnis von Kunst und Welt, das die etablierten und weithin angesehenen New Yorker Intellektuellen vertraten. Diese Kunst konnte die vertraute Wahrnehmung der sozialen Welt destabilisieren. Sie legte ihren Konstruktionscharakter offen und denaturalisierte sie in diesem Zuge. »Die Funktion der Kunst, die mich interessiert, ist, das Bewusstsein zu verändern«, so charakterisierte Sontag dieses Projekt.<sup>29</sup> Nicht in konkreten Aussagen über den Menschen lag für sie daher der Wert der Kunst. Sontag begriff ästhetische Erfahrung als etwas Grundsätzliches, als eine Grundvoraussetzung jeden moralischen Handelns, als das Medium, durch das der Mensch erst zu jenen Kategorien findet, mit denen er dann sich und seine Welt adäquat und zeitgemäß wahrnimmt. Kunst sei »Bestandteil des Instrumentariums, durch das die Welt wahrgenommen wird«, schrieb sie in einem undatierten Manuskript, wohl anlässlich eines Vortrags Mitte der 1960er Jahre. Die Geschichte der Kunst sei die Geschichte der Art und Weise der menschlichen Wahrnehmung.<sup>30</sup> Diesen Zusammenhang zwischen Kunst, Wahrnehmung und Welt kostete Sontag in allen Spielformen in ihren kunstkritischen Essays aus.

Neue Kunst begründete für Sontag einen »neuen Menschen«. Das hatte Konsequenzen für ihre Kunstkritik. Aussagen über »wahrhaftes« Menschsein traf sie nicht primär unter Verwendung etablierter Kategorien und Medien, wie sie die New Yorker Intellektuellen bemühten, um den ästhetischen und moralischen Wert von Kunstwerken zu benennen. Sie suchte nach Alternativen und prüfte neue, von neuer Kunst vorgeschlagene Zugänge zur Wirklichkeit. Insbesondere faszinierten sie die Kunst und die Literaturkritik vieler Homosexueller, wie John Cage, Merce Cunningham, Jean Genet, Roland Barthes, William S. Burroughs und Allen Ginsberg, von denen viele in Sontags Umgebung in Greenwich Village lebten oder sich bei Besuchen in der Stadt im Viertel aufhielten. Deren Homosexualität verstand Sontag nicht so sehr als eine Identitätskategorie – dies eine Wahrnehmung, die erst in den 1970er Jahren üblich wurde und in diesem Zuge allmählich Homosexualität als »Perversion« ablöste.<sup>31</sup> Homosexualität war für Sontag viel eher eine Form von »oppositionellem Bewusstsein«, das sich ge-

---

dies: Bourdieu, Pierre, *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 1990, S. 131, und *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*, Konstanz 2001, S. 93 ff. Siehe auch neuere geschichtswissenschaftliche Arbeiten zum Wandel des Politischen in den 1960er Jahren, etwa: Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.), »1968« – *Eine Wahrnehmungsrevolution? Horizont-Verschiebungen des Politischen in den 1960er und 1970er Jahren*, München 2013, S. 7–12.

<sup>29</sup> SSC, Box 271, Hefter 5.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Vgl. Altman, Dennis, *The Homosexualization of America*, dritte Auflage, Boston 1983, S. 2.



gen die bestehende Ordnung richtete und gleichzeitig beanspruchte, über höhere, für *alle Menschen* relevante Einsichten in die Kunst und den Menschen zu verfügen.<sup>32</sup>

Sontags Plädoyer für experimentelle Kunst, ihr Feldzug gegen den ›Inhalt und die ›Aussage‹ in der Kunst und der Kunstkritik, war ein Plädoyer für ›den Menschen an sich‹, für den Facettenreichtum und die Unbestimmtheit menschlicher Erfahrung, für eine ästhetische Erfahrung, die ohne Moral und bürgerliche Gesellschaft auskommen wollte, die sich nicht immerzu in Hinsicht auf die etablierte Gesellschaft erklären musste und daher zwar in ihr stattfinden konnte, aber ihre Existenzberechtigung nicht aus deren Werten ableitete. Sontag schien damit in der Tradition Clement Greenbergs, in der sie sich auch selbst verortete, zu stehen – für Greenberg zeichnete sich die Ästhetik des Modernismus durch den Ausschluss alles Nichtkünstlerischen aus. Sontags Formalismus ging es allerdings nicht so sehr um die Reinheit der Kunst an sich.<sup>33</sup> Kunst hatte für sie einen Auftrag und verfolgte ein Ziel. Sontags Projekt der 1960er Jahre ähnelte dem Vorhaben der Beat-Autoren: Ihnen schreibt die literaturwissenschaftliche Forschung eine »frühe postmoderne Subjektivität«<sup>34</sup> zu. Die Beats akzeptierten zwar, wie Sontag, den durch die New Yorker Intellektuellen vertretenen Subjektbegriff nicht. Die Absage an dieses idealisierte moderne Subjekt – stabil, rational, unabhängig und selbstbestimmt<sup>35</sup> – war aber kein Angriff auf das Subjekt als solches. Nicht die Abschaffung des Subjekts stand auf der Agenda, sondern die Frage nach der Art und Weise des ›wahren‹ und ›eentlichen‹ Subjektseins und -werdens. Sontag ging es um die Konstitutionsbedingungen des Subjekts in einer Welt, die immer wieder ausdrücklich als ›modern‹ wahrgenommen wurde und die in ihren Grundfesten erschüttert war durch die Erfahrung des Holocaust, den Abwurf der Atombomben auf die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki, das Wettrüsten des Kalten Kriegs, die Gewaltausbrüche in den USA und die Eskalation des Vietnamkriegs im Zuge der Tonkin-Resolution 1964.

Alle postmodernen Strömungen ab den 1960er Jahren können, trotz all ihrer Unterschiedlichkeit, als eine »Krise der Repräsentation«<sup>36</sup> zusammengefasst werden. Sontag litt unter dieser Krise – denn als Intellektuelle in der Tradition Sar-

---

<sup>32</sup> Zum Begriff und Konzept des ›oppositionellen Bewusstseins‹ siehe Sandoval, Chela, U.S. Third World Feminism. The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World, in: *Genders* 10 (1991), S. 1–24, und, an Sandoval anknüpfend, Corber, Robert J., *Homosexuality in Cold War America. Resistance and the Crisis of Masculinity*, Durham u. London 1997, S. 4.

<sup>33</sup> Vgl. Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern. A History*, London u. New York 1995, S. 27 ff.

<sup>34</sup> Mortenson, Erik, *Capturing the Beat Moment. Cultural Politics and the Poetics of Presence*, Carbondale u. Edwardsville 2011, S. 58.

<sup>35</sup> Siehe dazu Bertens, H., *Idea of the Postmodern*, S. 6 u. S. 9.

<sup>36</sup> Ebd., S. 11.

tres suchte sie nach dem Allgemeinen, das sie zu repräsentieren beanspruchte – und verschärfte sie zugleich. Inwiefern? Sontag, so lautet die These, akzeptierte die in den 1960er Jahren weit verbreitete Diskreditierung der homosexuellen Erfahrung als mangel- und krankhaft nicht. Sie selbst hat den Gegner, gegen den sie kämpfte, nie öffentlich und auch nicht in ihren privaten Aufzeichnungen explizit benannt. Sie hatte erkannt, dass die Diskreditierung von Homosexualität ästhetische Positionen ausgrenzte und Subjekte zum Schweigen brachte. Das Stigma begrenzte die Spannbreite der Geschichten, die legitimerweise erzählt werden konnten und die als ästhetisch wertvoll eingestuft einen geeigneten Gegenstand von Kunstkritik abgaben. Die durch die New Yorker Intellektuellen verkörperte Kunstkritik war bestimmt durch eine Hierarchie der menschlichen Erfahrungen, die durch Kunst einen angemessenen Ausdruck erhielten. An der Spitze dieser Hierarchie stand die Ganzheitlichkeit, Kohärenz und Lebensfähigkeit des heterosexuellen Subjekts – ein Subjekt, dem kein Bereich menschlicher Erfahrung fremd zu sein schien, das Zugang zum ›normalen‹ Empfinden hatte, zum ›wahren‹ Kern menschlicher Erfahrung vordringen und das daher eine Kunst schaffen konnte, die dem ›Menschen an sich‹ entspreche. In dieser Hierarchie fiel homosexuellen Künstlern und der durch sie symbolisierten Erfahrung eine untergeordnete Position zu. Ihr Erfahrungshorizont, den sie in ihre Kunst einfließen ließen, wurde als einseitig, beschränkt, krankhaft und daher als ungenügend wahrgenommen.<sup>37</sup>

Sontag zog in den 1960er Jahren viel Ärger auf sich, weil sie mit ihrer Kunstkritik diese etablierte Hierarchie der Erfahrungen durcheinanderwirbelte. Sie plädierte dafür, dass an der Spitze der Erfahrungen, die kulturelle Erzeugnisse zu ›wahrhafter‹ Kunst werden ließen, nicht der vertraute Erfahrungsschatz stand, sondern jener bis dahin als ›krank‹ und ›pervers‹ stigmatisierte. Sontag schrieb so viel über ›Stil‹ und ›Form‹ und lehnte auch deswegen die Kategorie des ›Inhalts‹ vehement ab, weil diese in ihrer anerkannten Form die Unzulänglichkeit des homosexuellen und randständigen Subjekts immerzu reproduzierte, immerzu aufs Neue festschrieb und es als das ›Andere‹ ansah. Die Kategorie war normativ aufgeladen. In sie waren moralische Standards eingeschrieben, denen Sontag und die von ihr diskutierten Künstler nicht entsprechen wollten. Die Kategorie traf eine Aussage über den ästhetischen Wert eines Kunstwerks und die moralische Integrität eines Künstlers, noch bevor der Kritiker das Kunstwerk kommentiert hatte, noch bevor dieses selbst hatte entstehen können. Der ›Inhalt‹ schien einzugrenzen und zu unterdrücken, abzuwerten und abzulenken. Er war ein zeitgenössisches Instrument der New Yorker Kunstkritik, um neue Akteure aus dem Kunst- und Kritikbetrieb auszuschließen.

Lange bevor Herbert Marcuse 1964 den ›eindimensionalen Menschen‹ problematisierte, reagierte die Kunst in Greenwich Village auf das von Marcuse be-

---

<sup>37</sup> Siehe dazu das elfte Kapitel dieses Buches.

schriebene Phänomen mit einem ›neuen Menschen‹. Dieser ästhetische ›neue Mensch‹ war die Grundlage von Sontags Kunstkritik und ihres Subjektbegriffs. Er war die Basis ihres Austauschs mit den New Yorker Intellektuellen und der Grund, wieso es überhaupt ein Anliegen gab, über das sie mit der Gruppe um die *Partisan Review* stritt. Das Projekt der in den späten 1960er Jahren einsetzenden Schwulenbewegung, ein homosexuelles Subjekt zu begründen und dieses als ein legitimes Subjekt in den ›American Way of Life‹ einzuschreiben<sup>38</sup>, speiste sich auch aus diesem ›neuen Menschen‹, den größtenteils homosexuelle Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg in ästhetischen Begriffen entwarfen. Sie gaben ihrem ›neuen Menschen‹ keinen Namen und keinen Ort, weil eine so gestaltete öffentliche Sichtbarmachung durch Kunst ihn sofort zur Zielscheibe der zeitgenössischen moralistischen Kunst- und Gesellschaftskritik gemacht hätte. Die Ästhetisierung des ›neuen Menschen‹ – sein Leben an der ›Oberfläche‹, in der Unbestimmtheit und in der ›Form‹ – sicherte seine Existenz in einem feindlichen gesellschaftlichen Umfeld ab. Nur so konnte er allmählich heranreifen und schließlich im öffentlichen Raum verkörpert werden in Form von Aktivisten, die für Bürgerrechte auf die Straßen zogen. Weit davon entfernt, den Status quo durch einen strengen Formalismus zu reproduzieren – das ist der Grund, weshalb Sontag als ›apolitisch‹ beschrieben wird<sup>39</sup> –, pochte sie auf die Lebensfähigkeit des ›neuen Menschen‹ der Neoavantgarde und die Veränderbarkeit von Welt durch Kunst. Erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre unterstreicht sie die Bedeutung des menschlichen Willens für dieses Projekt.<sup>40</sup> Sontag hat als Wegbereiterin des selbstbewussten und kohärenten homosexuellen Subjekts im 20. Jahrhundert zu gelten. Während eines Großteils dieses Jahrhunderts haben die Menschen um sie herum Homosexualität als eine Abweichung vom Normalen und daher vom sozial Gewünschten und Erträglichen verstanden, als eine Verfehlung, die ein Grund war für Scham, Schuldgefühle und Angst. Ein Klassenkamerad Sontags, der Schriftsteller und Journalist Jamake Highwater, brachte 1997 in seiner Studie *The Mythology of Transgression. Homosexuality as Metaphor* das besondere Problem, das daraus für homosexuelle Subjekte resultierte und auf das seine Mitschülerin mit ihrer Kunstkritik insgeheim reagierte, zum Ausdruck:

»Homosexuality is not about being someone. It is [...] about not being what one should be, namely a heterosexual. We speak of ourselves as homosexual only because our orientation has been given a name that doesn't designate what we are but what we have failed to be.«<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Siehe dazu etwa Altman, D., *Homosexualization*, S. viii f.

<sup>39</sup> Vgl. Bertens, H., *Idea of the Postmodern*, S. 29.

<sup>40</sup> Siehe dazu etwa Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, New York 2002, S. 94. Es handelt sich um ihre zweite, 1969 publizierte Essaysammlung.

<sup>41</sup> Zit. n.: Rollyson, Carl u. Paddock, Lisa, *Susan Sontag, The Making of an Icon*, New York u. London 2000, S. 276.

Sontags Projekt war die Selbstgenügsamkeit des ›alternativen‹ Subjekts. Dieses Subjekt sollte aus sich selbst heraus als ein gutes und gewünschtes Subjekt existieren. Es sollte die Grundlage seines Wesens nicht als fehlerhafte Abweichung vom Gewünschten erfahren, sondern als aus sich heraus gerechtfertigt und lebensfähig. Es sollte eine Essenz bekommen. Das unbekannte, minderwertige und exotische ›Andere‹ sollte zu einer eigenständigen und gewollten Identität aufsteigen.

Die Auseinandersetzung zwischen Sontag und den New Yorker Intellektuellen in den 1960er Jahren hatte legitime ästhetische Erfahrung zum Thema. Es ging um die Räume, Medien, Kategorien und nicht zuletzt um die Akteure, die legitimes Menschsein in einer Welt nach dem Zivilisationsbruch und unter den Bedingungen des Kalten Krieges bestimmten. Die Welt schien permanent am Abgrund zu stehen, ein nuklearer, dritter Weltkrieg nur allzu wahrscheinlich. Debatten um die Möglichkeiten der Kunst und der ästhetischen Erfahrung, verstanden als Debatten um die Möglichkeiten des Menschseins in der Welt, waren Reaktionen auf die sich scheinbar immer wieder und in unterschiedlicher Form ankündigende Apokalypse. Gleichzeitig ging es aber stets nicht nur um Fragen des Menschseins im Allgemeinen, sondern um Sontags persönliches Subjektsein und -werden im Besonderen. Es gibt einen intimen Zusammenhang zwischen Sontags Selbstwahrnehmung als handlungsfähige und selbstbewusste Person und ihrer publizierten Kunstkritik, gleichwohl sie diesen Zusammenhang in den 1960er Jahren nie öffentlich explizierte, sogar abtritt.<sup>42</sup> Als »extrem persönlich« beschreibt sie ihre Essays aus den 1960er Jahren erst 1985 anlässlich einer Neuauflage der Essaysammlung *Styles of Radical Will*.<sup>43</sup> Ihre Kunstkritik und ihre schriftstellerische Arbeit reichten häufig in den privaten Bereich hinein, waren häufig autobiographische Projekte<sup>44</sup>, durch die sie ihr Subjektsein zunächst einmal mit sich und vor sich selbst verhandelte und dann in einen öffentlichen Raum überführte. Der Mensch, für und über den sie schrieb, war sie selbst und gleichzeitig der Mensch in der Welt. Als homosexuelles Subjekt *wollte* sie ihre Erfahrungen zugleich als allgemeingültig wahrnehmen. Sie *wusste*, dass ihre ästhetischen Positionen richtig und gerechtfertigt waren – allein: sie *glaubte* nicht immer daran. Sie hatte die von gesellschaftlichen Autoritäten behauptete Minderwertigkeit homosexueller Erfahrung so nachhaltig verinnerlicht, dass sie, während sie mit den New Yorker Intellektuellen rang, auch Ablehnung gegenüber sich selbst empfand, wie viele andere Homosexuelle auch.<sup>45</sup> Sie schrieb, sich am Allgemeinen orientierend, ihre

---

<sup>42</sup> Siehe etwa Bericht über Sontag von Stanley, Donald, Susan Sontag. A Brilliant Young Author Who Does Not Want to Be the ›New Mary McCarthy‹, in: *San Francisco Examiner*, vermutlich vom 8. Dezember 1963, in: SSC, Box 320, Hefter 3.

<sup>43</sup> SSC, Box 59, Hefter 5.

<sup>44</sup> Freunde und Bekannte Sontags vermuteten das bereits in den 1960er Jahren. Siehe etwa Brief Kenneth King an Susan Sontag vom 31. Juli 1965, in: SSC, Box 89, Hefter 20.

<sup>45</sup> Siehe dazu etwa Altman, D., *Homosexualization*, S. 2.

subjektive Erfahrung um und entledigte sich auf diese Weise auch des Gefühls der Minderwertigkeit, das sie für sich empfand. Das Allgemeine diente ihr als eine Zufluchtsstätte, in der sie ihr Subjektsein als ein gutes, sozial gewünschtes und daher lebensfähiges Subjektsein verhandelte.

Sontag konnte und wollte die Welt der New Yorker Intellektuellen nicht ignorieren. Sie war ein Teil ihrer Kindheit und Jugend gewesen, ihrer Träume und Zukunftsvisionen als junges und von ihrer Familie entfremdetes Mädchen. Einige Jahre lebte Sontag mit ihrer Mutter Mildred und ihrer drei Jahre jüngeren Schwester Judith in Tucson, Arizona. 1946 siedelte Mildred Sontag ihre Familie in Los Angeles an. Früh begeisterte sich Tochter Susan für Literatur, ein Feld, für das sich im Hause Sontag ansonsten niemand sonderlich interessierte. Ihr familiäres Umfeld kam der jungen Frau bald wie ein Gefängnis vor. Literatur bot ihr einen Ausweg, eine alternative Welt, in die sie eintauchen und sich zurückziehen konnte. Die Lektüre der wichtigen Literaturzeitschriften, allen voran *Partisan Review*, faszinierte sie. Zeit ihres Lebens respektierte sie zutiefst die kritischen, ästhetischen Standards, die die New Yorker Intellektuellen vertraten, und die Akteure, allen voran Lionel Trilling und Hannah Arendt, die die Gemeinschaft um die *Partisan Review* maßgeblich prägten. Ihr ganzes Leben blickte sie zu Arendt auf, das neben der Schriftstellerin Mary McCarthy angesehenste weibliche Mitglied der Gruppe.

Dabei entsprach das Selbst- und Weltverständnis der provozierenden Künstler der Neoavantgarde in Downtown Manhattan sehr viel mehr ihrem eigentlichen Projekt: sich als homosexuelle Frau zu ihrem und zum Menschsein im Allgemeinen zu bekennen und zu äußern. Niemals, auch in späteren Jahrzehnten nicht, ging es ihr darum, für die Rechte von Homosexuellen als gesellschaftlich diskreditierte Minderheit zu streiten. Immer wollte sie für den Menschen in der Welt zuständig sein und für diesen sprechen. Aus der Kategorie ›Mensch‹ schloss sie Homosexuelle zwar nicht aus, ließ diesen aber auch keinen besonderen Status zukommen. Autobiographische Elemente ihrer publizierten Kunstkritik musste sie gut verstecken oder ganz tilgen – alles andere hätte den Eindruck vermittelt, sie schreibe über sich selbst, einen Einzelfall.

An beiden Lagern orientierte sich Sontag in den 1960er Jahren: an dem der bunten und expressiven Kunst und der alternativen Subjekt- und Weltzugänge, das in Greenwich Village in Downtown New York beheimatet war. Und an dem anderen, das sich eher in Uptown New York befand. Dorthin suchte sie Kontakt wegen des Renommées von Zeitschriften wie der *Partisan Review*, die zur Geschichte der New Yorker Intellektuellen gehörte, deren Gemeinschaft um William Phillips und Philip Rahv in den 1930er Jahren bohemische Züge angenommen hatte, die in der Tradition der großen US-amerikanischen Literaturkritik stand und ihre Vorläufer im Greenwich Village des frühen 20. Jahrhunderts hatte. Sontag führte einen Drahtseilakt auf, bei dem sie zwischen Orientierung an und Abgrenzung von den New Yorker Intellektuellen schwankte. Sie

schwankte zwischen tatkräftiger Unterstützung neuer, experimenteller und kontroverser Kunst und ihren ernstgemeinten Respektbekundungen für das Althergebrachte. Sontag problematisierte diesen Balanceakt immer wieder.

Selten allerdings benannten sie und die Kunstkritik in den 1960er Jahren die Dinge so klar beim Namen wie in einer Besprechung anlässlich ihrer ersten Essaysammlung *Against Interpretation* 1966:

»The two pioneering forces of modern sensibility [...] are Jewish moral seriousness and homosexual aestheticism and irony.«<sup>46</sup>

Es handelt sich um den 51. Punkt in Sontags Essay »Notes on Camp«, der 1964 in der *Partisan Review* erschienen war: Juden und Homosexuelle seien »die dominierenden schöpferischen Minderheiten [...] der zeitgenössischen urbanen Kultur«. Sie seien die »Schöpfer von Erlebnisweisen« (»creators of sensibilities«).<sup>47</sup> Sontag wollte beidem gerecht werden: Der moralischen Ernsthaftigkeit der größtenteils jüdischen New Yorker Intellektuellen und dem Ästhetizismus der durch viele homosexuelle Künstler geprägten Neoavantgarde in Downtown Manhattan. Die Ganzheitlichkeit der menschlichen Erfahrung, die sie anstrebte und für sich reklamierte, fand in der von ihr gesuchten Einheit der Kultur – in der Überwindung sämtlicher Gegensätze, die den Menschen zu prägen schienen – eine Entsprechung. Im ersten Entwurf zu einem Nachwort für die spanische Übersetzung ihrer zweiten, 1969 erstmals publizierten Essaysammlung *Styles of Radical Will* schrieb sie Ende Januar 1985, dass die Essays einen schillernden Moment ihres Lebens reflektierten, eine Phase, in der kein Widerspruch zu bestehen schien zwischen der von ihr so geschätzten, klassischen Hochkultur und der moralischen, ästhetischen und intellektuellen Ernsthaftigkeit neuerer Kunst.<sup>48</sup> 1995 sprach sie in einem Interview mit der Zeitschrift *The Paris Review* über ihre Essays aus den 1960er Jahren und konstatierte:

»I was assuming that a principal task of art was to strengthen the adversarial consciousness. And that led me to reach for relatively eccentric work. I took for granted that the liberal consensus about culture – I was and am a great admirer of Lionel Trilling – would stay in place, that the traditional canon of great books could not be threatened by work that was more transgressive or playful.«<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Carroll, John, *The Passions of a Camp-Follower*, vermutlich 1966, ohne weitere Angaben, in: SSC, Box 95, Hefter 4.

<sup>47</sup> Sontag, S., *Kunst*, S. 338 f., zit. von S. 339. Im Original: Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1990, S. 290.

<sup>48</sup> Vgl. SSC, Box 59, Hefter 5.

<sup>49</sup> Sontag, Susan, Susan Sontag. *The Art of Fiction CXLIII*, in: *Paris Review* 137 (1995), S. 176–208, S. 193.