

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der Frontiermythos im Western- und Science-Fiction-Genre
An der Schwelle zwischen Wildnis und Zivilisation

verfasst von | submitted by

Pascal Ehrlich BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter Privatdoz.
M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Von der Theorie zum Mythos	6
2.1. Anfänge	6
2.2. Frederick Jackson Turner	13
2.3. New American History	19
2.4. Theodore Roosevelt und Buffalo Bill	23
2.5 Mythos – Naturalisierung der Fiktion	28
3. Western	35
3.1. Anfänge in der Literatur: Cooper und Wister	35
3.3. Goldene Jahre: A- & B-Western und Stagecoach	40
3.4. Dekonstruktion des Mythos	47
4. Science-Fiction	53
4.1. Proto-Science-Fiction und Jules Verne	53
4.2. Pulp Science-Fiction und die goldenen Jahre	59
4.3. Stummfilme, Méliès und die Serials	64
4.4. 50er Boom, 2001: A Space Odyssey und Star Wars	69
6. Mythopoetik	73
6.1. Weltraumreisen und Kolonisation	73
6.2. Natur vs. Technologie: Maschinen, Prothesengötter und der Avatar	82
6.3. Wildnis vs. Zivilisation: der amerikanische Adam und Frontierhelden	92
7. Fazit	99
8. Quellen	102

Abstract:

Die folgende Masterarbeit beschäftigt sich mit den Gemeinsamkeiten des Western und Science-Fiction Genres, die auf den Frontiermythos zurückzuführen sind. Die 1890 vom Historiker Frederick Jackson Turner aufgestellte Frontier-Theorie ist für die soziohistorische Entwicklung der Vereinigten Staaten von großer Bedeutung. Dass sie trotz über die Jahrzehnte stetig anwachsende Kritik noch immer als Deutungsmuster herangezogen wird, spricht für ihre mythologischen Eigenschaften. Zu Beginn analysiert die Arbeit Turners Inspirationen zu seiner Theorie, in dem sie den Begriff „manifest Destiny“ historisch aufarbeitet, danach erklärt sie Turners Frontier-Theorie. Um diese zu kontextualisieren, befasst sich die Arbeit sowohl mit Turners Schülerinnen, u.a. Webb und Nash, als auch mit seinen KritikerInnen, u.a. Limerick. Dafür muss auch der aktuelle Forschungsstand beleuchtet werden, u.a. Slotkin und Wrobel. Neben Turner gehören Buffalo Bill und Theodore Roosevelt zu den wichtigsten Unterstützern der Theorie und sind maßgeblich an deren Anerkennung und Verbreitung beteiligt. Inwiefern die Frontiertheorie einen Einfluss auf die Populärkultur und die Politik hat, wird anhand der historischen Figuren Buffalo Bill und Theodore Roosevelt erläutert. Mit Hilfe der Mythosanalyse nach Barthes baut die Arbeit eine Brücke zum ersten Genre, dem Western. Nach einer kurzen Einleitung ins Filmgenre über die literarischen Vorlagen, fokussiert sich die Arbeit auf die Strukturen des Frontiermythos innerhalb der Geschichte des Genres. Die Gemeinsamkeit zum zweiten Genre, Science-Fiction, zeigen sich im Vergleich der mythologischen Strukturen. Hierbei offenbart sich, dass sowohl der Western als auch der Science-Fiction Film mit einer Form der Naturalisierung arbeiten. Der Begriff bezieht sich auf Barthes, der die Funktion des Mythos darin sieht, dass dieser Geschichte in Natur transformiert sprich Künstliches in Natürliches verwandelt. Erstgenanntes Genre arbeitet mit der Naturalisierung der Geschichte und zweiteres definiert sich über die Naturalisierung der Technologie. Diesen Prozess veranschaulicht die Arbeit über ausgewählte Filmbeispiele wie u.a. „The man who shot Liberty Valance“ und „Interstellar“. Die zeitliche Diskrepanz zwischen den Erscheinungsjahren der Filme unterstreicht die Zeitlosigkeit der Gemeinsamkeiten. Der Hauptteil der Arbeit behandelt die den Frontier-Mythos konstituierenden und sich in den Roman und Filmen widerspiegelnden Antagonismen. Im Fokus stehen dabei folgende Aspekte: Raumfahrt und Kolonialisierung, Natur und Technologie sowie Wildnis und Zivilisation. Im Kapitel zur Raumfahrt und Kolonialisierung wird der zeitgenössische Wettkampf ums All und dessen Affinität zum Frontiermythos analysiert. Die Analyse offenbart eine kolonialistische Tendenz, die mit Hilfe des naturalisierenden Frontiermythos legitimiert wird. Dieser Abschnitt der Arbeit offenbart, dass das tertium Comparationis stets ein vermittelndes Drittes ist. Vor allem die letzten beiden gegensätzlichen Begriffe werden erst durch ein verbindendes Objekt, welches aus der Synthese der Antagonismen entsteht, ermöglicht und schlussendlich aufgelöst. Die Analyse der Filme erfolgt unter den Begriffen, die jeweils die Synthese der Antagonismen repräsentieren: der Held und der Avatar. Die analysierten Romane von James Fenimore Cooper, sowie der Film „Avatar“ von James Cameron verweisen dabei auf den Schwellenzustand des Frontiermythos, der dem Western- wie auch das Science-Fiction-Genre eingeschrieben ist. Das Fazit der Arbeit ist, dass die allgemein anerkannten Antagonismen im Western wie auch Science-Fiction-Genre, die ihren Ursprung im Frontiermythos besitzen, ambivalent sind und deshalb dialektisch gedacht werden müssen.

1. Einleitung

Als der Astronaut das erste Mal sein Raumschiff verlässt, fühlt er sich wie auf einem fremden Planeten, dessen Erkundung und Zivilisierung nicht nur oberste Priorität, sondern intrinsisch in ihm veranlagt ist. Der Cowboy, der den Astronauten als erster begrüßt, versucht ihm weiß zu machen, dass dieser sich auf der Erde befindet und nicht die ersten Fußstapfen auf eine Terra incognita gesetzt hat. Der Astronaut lässt sich jedoch nicht umstimmen und mit der Zeit gewinnt er mehr und mehr den Respekt und die Bewunderung der FreundInnen des Cowboys. Mit der Zeit verliert der Cowboy auch die Gunst seines Besitzers, der nicht mehr mit ihm, sondern mit dem Astronauten spielt. Der klassische amerikanische Held¹ wird durch seine moderne Version ersetzt. Der Plot beginnt damit, dass der Cowboy und der Astronaut verloren gehen. Auf ihrer gemeinsamen Heldenreise zurück zu ihrem Besitzer, werden sie nicht nur mit den klassischen Hindernissen, welche es zu überwinden gilt, konfrontiert und ganz dem Genre der „Buddy-Komödie“ entsprechend, freunden sich die beiden an und können sich auf Grund ihrer jeweiligen Dispositionen gegenseitig aushelfen. Diese kurze Zusammenfassung des Films „Toy Story“ (1995) von John Lasseter beschreibt den Kern der folgenden Arbeit. Der Cowboy Woody - gesprochen von Tom Hanks, dessen „Persona Americana“ mehr an die früheren Hollywoodstars wie Cary Grant oder James Stewart erinnert, als an die modernen Schauspieler wie Ryan Gosling oder Bradley Cooper – verkörpert die klassische Frontier des 19. Jahrhunderts, in der die Helden das Städtchen vor den Bösewichten retten und dann einsam in den Sonnenuntergang reiten. Die Ikonografie des Cowboys ist nicht nur eng mit dem Western verbunden, sondern ist Signifikant für die nationale Identität der Vereinigten Staaten von Amerika. Wie zu Beginn des Films dargestellt, rettet Woody „the damsel in distress“ Bo Peep vor dem antagonistischen Mr. Potato Head und verkörpert dabei alle Qualitäten, die einen Westernhelden definieren. Dass die ganze Situation lediglich vom Besitzer der Spielzeuge Andi imaginiert und vorgespielt wird, ändert nichts an dieser Tatsache, da auch außerhalb des Spiels sich Woody wie der Anführer der Spielzeuge verhält, die zu ihm aufsehen und seine Meinung respektieren. Der wenig später eingeführte Astronaut Buzz Lightyear, gesprochen von Tim Allen, repräsentiert die modernisierte Version des Cowboys, nämlich einen „Space Ranger“, wie er sich selbst bezeichnet. Auffällig ist dabei, dass die Bewunderung der anderen Spielzeuge unter anderem auf der technologischen Ausstattung Buzz' beruht, die von einem ausfahrbaren Gleiter bis zu einem vermeintlichen Laserstrahl reicht, während Woody nicht einmal die definierende Technologie des Cowboys – den Revolver – besitzt. Diese

¹ In der folgenden Arbeit wird das Wort Held nicht gegendert, weil in der Theorie von Männer ausgeht und die besprochenen Charaktere männlich sind.

Transition von alter zur neuer Frontier, vom Western zur Science-Fiction², wird innerhalb dieser Arbeit analysiert und darüber hinaus in Frage gestellt, da die gemeinsame Ideologie der beiden Genres einer evolutionistischen Idee widerspricht. Genauso wie zum Ende des Films Woody und Buzz zum Schluss kommen, dass sie einander nicht nur nicht wider-, sondern entsprechen, zeigt die Arbeit, dass die SF keineswegs, einer darwinistischen Evolution folgend und damit eine Hierarchie etablierend, aus dem Western hervorgeht als „Final Frontier“, sondern beide Genres wie zwei Planeten um den selben Stern kreisen.

Das Tertium comparationis ist dabei der Frontiermythos. Die offizielle Definition der Frontier nach der amerikanischen Zensusbehörde „bezeichnet (...) das Gebiet, auf dem nicht mehr als zwei weiße Bewohner pro Quadratmeile lebten“³. Die Frontier ist eine geografische wie gesellschaftliche Schwelle zwischen Wildnis und Zivilisation. Sie trennt das freie Land vom besiedelten Raum. Der Historiker Frederick Jackson Turner ist der erste, der die Bedeutung der Frontier für die USA in seinem Essay „The Significance of the Frontier in American History“ (1893) analysiert. Für Turner ist die Frontier und die damit verbundene Expansion nach Westen, ausgelöst durch die voranschreitende Besiedelung, der Schlüssel zum Verständnis der amerikanischen Geschichte sowie Gesellschaft. Im Laufe der Zeit wird die Frontier immer mehr zum „floating signifier“⁴ und symbolisiert nicht nur die Expansion gen Westen, sondern auch „manifest Destiny“, den „American Dream“, „rugged Individualism“⁵ und andere Termini, welche in einer freien Assoziation mit dem nationalen Charakter der USA in Verbindung gebracht werden können. Während die Theorie über die Jahre erweitert, kritisiert, widerlegt und bestätigt worden ist, bezieht sich diese Arbeit auf den mythologischen Gehalt der Frontier sprich den Frontiermythos. Der Mythos nach Lévi-Strauss dient dazu Widersprüche aufzuheben bzw. zu kaschieren. Der Frontiermythos muss auf diesen Effekt zurückgreifen, da die Frontier als Schwellenwesen aus Widersprüchen besteht: Wildnis und Zivilisation, Individuum und Gemeinschaft, Technologie und Natur, alte und neue Welt, und Hölle und Paradies. Buzz Lightyear ist sich seiner Existenz als Spielzeug nicht bewusst, weil er völlig vom Mythos – man könnte auch von Ideologie sprechen – umgeben ist. Die Widersprüche, dass er auch mit Hilfe seines Gleiters nicht wirklich fliegen kann oder sein Laserstrahl nur ein rotleuchtendes Licht ist, werden hinter dem Mythos des „Space Rangers“ bzw. der Frontier versteckt. Dieser Effekt der Verdrängung der Widersprüche erfolgt durch einen Naturalisierungsprozess, wie ihn Barthes beschreibt, bei der Fiktion zur Natur wird –

² Im weiteren Verlauf der Arbeit wird Science-Fiction mit dem von ExpertInnen und Fans anerkannten und verwendeten SF und nicht dem verwirrenden Sci-Fi abgekürzt.

³ Waechter, Matthias: „Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte“. Freiburg: Rombacher Verlag, 1996, S. 13

⁴ „A signifier without a specific signified“ – Vgl. Buchanan, Ian: „A Dictionary of Critical Theory“. Oxford: Oxford UP, 2010

⁵ Hoover, Herbert: „New York City Speech“, In: www.norton.com/college/history/archive/resources/documents/ch27_04.htm

also retrospektiv als gegeben bzw. natürlich angenommen wird. Die Naturalisierung ermöglicht eine teleologische Betrachtungsweise, die für den Gründungsmythos der USA unabdingbar gewesen ist. Das geografische Voranschreiten der Frontier wird in eine progressistische Ideologie transformiert, auf der sich die nationale Identität der USA legitimiert. Dass die Expansion nach Westen jedoch nicht nur GewinnerInnen hervorgebracht hat, auch wenn die Gesellschaft retrospektiv sicherlich insgesamt freier und wohlhabender geworden ist, sondern eben auch VerliererInnen, wird mit Hilfe des Mythos und dessen Naturalisierung von Geschichte verdrängt bzw. kaschiert. Dies erfolgt auch über eine scheinbare Alternativlosigkeit, die eben durch jene teleologische Geschichtsbetrachtung vermeintlich bestätigt wird. Aus dem „Es-ist-zur-Zeit-so“ wird ein „Es-ist-schon-immer-so-gewesen“, welches ein „Es-hätte-gar-nicht-anders-kommen-können“ impliziert. Neben der Analyse literarischer Beispiele beschäftigt sich die Arbeit vor allem mit dem Medium Film, weil dieses einen Realismusanspruch beinhaltet, welcher mit der Naturalisierung des Mythos parallelisiert werden kann. Die Gemeinsamkeiten gehen vor allem aus dem Kaschieren von Widersprüchen und einer scheinbaren Abgeschlossenheit hervor, die der Film über den Realitätseffekt implementiert.

Im Western zeigt sich der Naturalisierungsprozess des Frontiermythos vor allem in der Ent-Historisierung. Das Genre verhandelt die Gründung der USA und die Expansion gegen Westen und stellt beides als natürliche Prozesse dar, die mehr durch Gott gegebenes Recht als durch menschliches Handeln erfolgen. Der Western behauptet „a sense of continuity between present and past“⁶. Es ist das Paradox des Frontiermythos, dass er gleichzeitig ent-historisiert und trotzdem ein teleologisches Geschichtsverständnis vermittelt. Die Arbeit befasst sich nicht explizit mit genretheoretischen Aspekten, weshalb weder der Western noch die SF anhand einer gültigen Definition analysiert werden. Die genrehistorischen wie auch poetologischen Analysen der Arbeit beziehen sich auf die Mythos-Elemente der beiden Genre, die die Gemeinsamkeiten hervorheben sollen. Gerade weil der Western sich ab den 30er Jahren großer Beliebtheit beim Kinopublikum erfreut und man heutzutage kaum mehr wirtschaftliche Erfolge mit dem Genre an den Kinokassen feiern kann und gleichzeitig mit dem langsamen Sterben des Westerns in den 60er Jahren, der SF-Film immer erfolgreicher wird, kommt man schnell zum Trugschluss, dass eine kausale Verkettung zwischen den beiden Genres existiert, die sich auf einem Zeitstrahl als vermeintliche Genre-Evolution aufbereiten lässt. SF als Genre beginnt aber natürlich nicht erst mit dem Film, sondern lässt sich, vielleicht nicht als gesamtes Genre, aber als dessen Versatzstücke, genealogisch bis zum Gilgamesch-Epos zurückverfolgen. Aus diesem Grund verzichtet die Arbeit auf eine genretheoretische Kategorisierung der SF und beschäftigt sich auch nur mit ausgewählten

⁶ Cawelti, John George: „The Six-Gun Mystique“. Bowling Green: Bowling Green UP, 1984, S. 100

Beispielen, in denen der Mythos eine besondere Bedeutung spielt, weshalb viele klassische SF-AutorInnen wie H.G. Wells, Poe, Asimov und LeGuin keine Erwähnung finden. Mit dem Ende der Expansion gegen Westen und auch dem darauffolgenden Imperialismus der USA richtet sich der Blick, befeuert durch den Kalten Krieg, hoch ins Weltall und etabliert mit den Worten von Gene Roddenberrys „the final frontier“⁷. Während im Western die Naturalisierung der Geschichte stattfindet, ist es in der SF die Naturalisierung des Wunderbaren bzw. der Technologie, die im Vordergrund steht. Technologie und der Frontiermythos scheinen auf den ersten Blick jedoch nicht miteinander vereinbar zu sein, da sich die Frontier gerade auch durch ihre scheinbare Technologiefreiheit konstituiert. Das Bild des Frontierhelden, der mit bloßen Händen die Natur bezwingt, unabhängig von allen technologischen wie gesellschaftlichen Hilfsmitteln, prägt von Anfang an den Mythos. Dass diese Idee von einem ur-amerikanischen Exzeptionalismus, bei dem sich der Frontierheld allein durch die Berufung auf seine eigenen Fähigkeiten gegen die Wildnis zu behaupten und das Land zu besiedeln vermag, keineswegs der Realität entspricht wird in der Arbeit analysiert. Obwohl der Western nicht die Technologie-Affinität wie die SF besitzt, erfolgt im Western ebenfalls eine Naturalisierung der Technologie, die in die Landschaft miteingewoben wird. Gleichzeitig ist der Naturalisierungsprozess der SF mit ihrer progressistischen Auffassung von Geschichte, vermittelt durch einen vermeintlich ständigen technologischen Fortschritt, ebenfalls ein ent-historisierender. Neben diesen beiden Aspekten sind es vor allem die Raumfahrt, die Kolonisation und die Figur des Frontierhelden, in denen sich der Frontiermythos manifestiert und die gemeinsame Ideologie von Western und SF gefunden werden kann. Die Arbeit ist formal als chronologische Betrachtung der amerikanischen Geschichte sowie der beiden Genres aufgebaut, etabliert aber eine Gleichzeitigkeit, basierend auf dem Frontiermythos, die einer Teleologie widerspricht. Dementsprechend fängt die Analyse des Westerns und der SF mit den jeweiligen literarischen Vorfahren an, um dann schlussendlich zu den Filmgenres des 20. Jahrhunderts zu gelangen, ohne dabei eine natürliche Progression zu behaupten. Die Gleichzeitigkeit wird unter dem Rückbezug auf den Frontiermythos bestätigt, dass der Naturalisierungsprozess für beide Genres konstitutiv ist.

Schlussendlich muss noch ein Thema angesprochen werden, das in dieser Arbeit zu kurz kommen wird, nämlich die indigene Bevölkerung Nordamerikas und deren Vertreibung und Ermordung durch die Ausweitung der Frontier. Der hauptsächliche Grund, weshalb die indigene Bevölkerung nur peripher Erwähnung findet, ist einer des Platzes. Eben weil der indigenen Bevölkerung eine spezifische Rolle im Frontiermythos zugeteilt wird, die zwischen der höllischen Wildnis und dem „noble savage“ alterniert, würde eine hinreichende Betrachtung die Seitenzahl sprengen.

⁷ Vgl. Die Fernsehserie „Star Trek: The Original Series“ (1966-1969) dessen Erfinder Gene Roddenberry war und dessen Intro stets mit dem Wort: „Space: the final frontier“ begann.

Nichtsdestotrotz muss bei den Analysen stets mitgedacht werden, dass die Behandlung sowie Repräsentation der Indigenen im Verlauf der Geschichte sowie in der Literatur wie auch im Film beinahe ausnahmslos rassistisch konnotiert ist. Gleichzeitig ist es selbstverständlich, dass die indigene Bevölkerung Nordamerikas weder die homogene Masse war, die sich in wenigen Sätzen definieren ließe, noch die unzivilisierten Wilden, nur weil sie nicht einer eurozentrischen Definition von Kultur entsprochen haben.

Das 2. Kapitel beginnt mit einer Abhandlung über die Anfänge der USA. Der Kontinent selbst ist von Anfang an mit der alttestamentarischen Idee des Paradieses bzw. des Gartens Eden konnotiert. Die nordamerikanischen Kolonien, die als sozio-historische Ursuppe der USA angesehen werden können, sind von der protestantischen Ethik der PuritanerInnen geprägt. Nach dem Unabhängigkeitskrieg und später dem amerikanischen Bürgerkrieg wird die Frage nach einer nationalen Identität bedeutender, die dann von Turner beantwortet wird. Neben Turner und New-American-HistorikerInnen behandelt dieses Kapitel auch zwei weitere signifikante historische Personen, die mit ihrem Auftreten und Handeln den Frontiermythos maßgeblich beeinflusst haben und gleichzeitig von ihm beeinflusst worden sind: Theodore Roosevelt und Buffalo Bill. Zum Schluss des Kapitels erfolgt eine Einführung in den Mythosbegriff, mit Hilfe dessen dann eine Brücke zur Filmtheorie geschlagen wird. Das dritte Kapitel beginnt mit den literarischen Anfängen des Westerngenres bzw. der Frontierliteratur, die als Vorfahren angesehen werden kann. Der Großteil des Kapitels verhandelt das Filmgenre Western und bezieht dabei vor allem auf die klassischen US-amerikanischen Western von 1910-1960. Die Analyse einzelner Filme hebt dabei die naturalisierenden Eigenschaften des Westerns hervor. Im vierten Kapitel wiederholt sich der Aufbau des vorherigen, indem es bei der SF-Literatur beginnt und sich über die Proto-SF und die SF-Magazine hin zu dem SF-Film arbeitet. Der Fokus liegt dabei auf dem Naturalisierungsprozess des Wunderbaren bzw. der Technologie, die zwar konstitutiv ist für die SF, aber gleichzeitig oft in den Hintergrund verschwindet und so als gegeben angenommen wird. Im Hauptteil der Arbeit, dem sechsten Kapitel, werden spezifische mythopoetologische Aspekte verschiedener Themengebiete der beiden Genres anhand einiger Romane und Filme analysiert. Dabei offenbaren sich Gemeinsamkeiten, wie der amerikanische Adam oder der Avatar, deren Fundament der Frontiermythos bildet. Darüber hinaus wird auch die Ideologie der zeitgenössischen Raumfahrtsindustrie beleuchtet und deren Zusammenhang mit dem Frontiermythos. Im siebten und letzten Kapitel wird schlussendlich ein Fazit gezogen und ein Ausblick in die Zukunft gewagt.

2. Von der Theorie zum Mythos

2.1. Anfänge

Die Frage, die man sich immer stellen muss, wenn man sich auf die Suche nach den Ursprüngen begibt, lautet: Wo ansetzen? Es ist selbstverständlich, dass die Geschichte Amerikas keineswegs mit der scheinbaren Entdeckung des Kontinents beginnt. Je früher man den Ursprung jedoch ansetzt, desto eher läuft man Gefahr Geschichtsschreibung als zu teleologisch zu betrachten. Das Problem dieser Annäherung liegt in der deterministischen Auslegung von Geschichte, indem sie retrospektiv eine kausale Abfolge bestimmter Ereignisse konstruiert. Die dadurch entstehende Komplexitätsreduzierung basiert hauptsächlich auf der Annahme, dass historische Ereignisse leicht zu erfassende Ursachen wie auch Konsequenzen haben. Bei einer Arbeit, die sich mit der Geschichte der Vereinigten Staaten befasst, erscheint es jedoch sinnvoll mit Kolumbus zu beginnen, auch wenn dieser niemals einen Fuß auf das Festland gesetzt hat, welches man heute als die USA bezeichnet und man sich dem Risiko aussetzt teleologisch zu arbeiten.

Die Idee des mythischen Westens ist seit der Antike tief in den europäischen Vorstellungen verankert. Dabei geht es um „an utopia somewhere across the Atlantic that alleviates the grievances of the ‘old world’ and that promises boundless earthly riches”⁸. Das irdische Paradies wird schon von Kolumbus in den Beschreibungen der Inseln propagiert, die er in der Karibik vorfindet. La Española ist nicht nur „maravilla“, sondern auch perfekt „para plantar y sembrar, para criar ganados de todas suertes“⁹. Die Beschreibungen des Kolumbus, die als Verkaufsargument dienen sollen, um das spanische Königshaus vom Erfolg seiner Reise zu überzeugen, evozieren das christliche Konzept des Garten Edens – „from the beginning America was understood in terms of an earthly paradise“¹⁰. Damit einhergehend betont er nicht nur die Schönheit der Natur, sondern auch deren Fruchtbarkeit und impliziert die Möglichkeit auf deren Ausbeutung. Diese Verbindung von religiöser Konnotation und die Vorstellung von unbegrenzten Ressourcen wird die Geschichte des gesamten Kontinents für die nächsten Jahrhunderte prägen. Neben Kolumbus sind es die britischen Entdecker, allen voran Walter Raleigh, die das europäische Bild Amerikas beeinflussen. In seinen Schriften über die Entdeckung Guyanas nehmen, neben den Beschreibungen der unerschöpflichen Ressourcen, vor allem Strategien zur Eroberung des Landes einen bedeutenden Stellenwert ein. Er stellt fest das Land „hath never bene entered by any armie of strength, and

⁸ Heike, Paul: „The Myths That Made America – An Introduction to American Studies“. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, S. 43

⁹ Kolumbus, Christoph; Wallisch, Robert (Hsg./Übersetzer): „La carta de Colón, anunciando la llegada a las Indias“. Ditzingen: Reclam Universal Bibliothek 2019, S. 44

¹⁰ Mugerauer, Robert: „Interpreting Environments: Tradition, Deconstruction, Hermeneutics“. Austin: Texas UP, 1995, S. 58

never conquered or possessed by any christian Prince“¹¹. Dabei wird deutlich, dass die populärwissenschaftlich als Zeitalter der Entdeckungen bezeichnete Ära höchstens an der Oberfläche von einem rationalistisch-wissenschaftlichen Geist angetrieben worden ist. Anstelle von epistemologischen Entdeckungen stehen Eroberung sowie Ausbeutung fremder Ländereien und Menschen im Fokus der EuropäerInnen, die es als ihr gottgegebenes Recht ansehen die neue Welt für sich zu beanspruchen.

Die Kolonialisierungsprozesse Nord- und Lateinamerikas unterscheiden sich anhand zweier Faktoren, einerseits die Kolonisierten und andererseits die KolonisatorInnen. Während die Ureinwohner Nordamerikas keineswegs die unzivilisierten Wilden aus den Romanen sind, so sind ihre Gesellschaftsstrukturen mit denen der Inkas oder Mayas in Südamerika nicht zu vergleichen. Signifikanter für diese Arbeit ist die Unterscheidung der KolonisatorInnen. Die spanischen Konquistadoren, deren bekanntesten Vertreter Hernán Cortéz und Francisco Pizarro sind, sowie deren Auftraggeber, das spanische Königshaus, sind römisch-katholisch. Wohingegen die ersten großen Besiedelungsversuche an der nordamerikanischen Ostküste durch britische ProtestantInnen in Angriff genommen werden. Vor dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg erfolgen vier große Migrationswellen vom britischen Empire aus an die Ostküste: am Anfang des 16. Jahrhunderts kolonisieren die PuritanerInnen Neuengland; um die selbe Zeit lassen sich die „tidewater explorer“ weiter südlich in Virginia nieder; Ende des 16. Jahrhunderts immigrieren die QuäkerInnen und besiedeln die Gegend um Pennsylvania herum; die letzten sind schottische und irische MigrantInnen, die, Anfang des 18. Jahrhunderts, sich am weitesten ins Landesinnere trauen und bei den Appalachen beginnen Siedlungen zu errichten.¹² Die Nachfahren dieser SiedlerInnen sind es, die sich gegen die britische Krone erheben.

Am einflussreichsten für die amerikanische Geschichte sind zweifellos die PuritanerInnen, die, basierend auf den Lehren des französisch-schweizerischer Reformatoren Johannes Calvin, nicht nur ein besonders radikaler, sondern auch einflussreicher Zweig der protestantischen Bewegung sind. Für die britischen PuritanerInnen ist die englische Kirche mit dem Monarchen als Oberhaupt nicht radikal genug in ihrer Reformation gegenüber der römisch-katholischen Kirche. Gerade die Ornamente und Rituale des römisch-katholischen Glaubens, die der Askese des Puritanismus widersprechen, und von den britischen Priestern noch immer durchgeführt werden, verärgert die PuritanerInnen. Sobald Charles I., der mit einer Katholikin verheiratet ist, an die Macht kommt,

¹¹ Raleigh, Walter: „The Discovery of Guiana“. In: Gunn, G. (Hsg.): „Early American Writing“, London: Penguin, 1994, S. 70

¹² Vgl.: Frye, Steven: „The American Dream, the Western Frontier, and the Literature of Expansion“. In: Newlin, K. (Hsg.): „The American Dream“, Ipswich: Salem Press, 2013, S. 72

wird der Puritanismus kontinuierlich aus der Gesellschaft verdrängt. Die einzige Lösung ist die Flucht nach Westen.¹³

Zehn Jahre, nachdem die erste puritanische Kolonie in Plymouth entstanden ist, beginnt die Besiedlung der „Massachusetts Bay Colony“¹⁴, deren erster Gouverneur John Winthrop ist. Dieser ist für seine Predigt „A Model of Christian Charity“ bekannt, die er auf der Atlantiküberquerung gehalten hat. In dieser Rede spricht er davon, dass „the God of Israel“ die PuritanerInnen auf ihrer Reise begleitet. Das bekannteste Zitat dürfte seine Forderung sein, dass die Puritaner und ihre noch zu gründende Kolonie zur „city upon a hill“ für die gesamte Menschheit werden soll.¹⁵ Indem Winthrop die Überfahrt nach Amerika, als Auszug aus der alten Welt präsentiert, gelingt es ihm die PuritanerInnen mit den IsraelitInnen gleichzusetzen. Die Verdrängung durch Charles I. wird dadurch symbolisch zur Verfolgung durch die ÄgypterInnen im Buch Exodus. Diese typologische Verbindung ermöglicht es den PuritanerInnen sich als auserwähltes Volk Gottes zu deklarieren. Der neue Garten Eden wird zum gelobten Land – „the puritan New Canaan“¹⁶. Der Wunsch nach Reformen wird ersetzt durch die Möglichkeit eine paradigmatische Gemeinschaft in Neuengland aufzubauen. Doch wie auch schon die IsraelitInnen nach dem Auszug aus Ägypten, müssen die PuritanerInnen erst eine metaphorische Wüste, nämlich die Wildnis der Ostküste, bezwingen, um im neuen Kanaan anzukommen. In der puritanisch-typologischen Lesart der Bibel wird die Wildnis zu „a landscape of mind and spirit, a sublime real through which God would affect their transformation and the transformation of the world“¹⁷. Hier vermischen sich die Konzepte des Garten Edens und des Neuen Kanaans, denn ganz getreu der Bibel sehen sich die PuritanerInnen als BeherrscherInnen der Natur, die, symbolisch aufgeladen, das Böse verkörpert¹⁸. Aus diesem göttlich vorhergesehenen Aufeinandertreffen kann im puritanischen Glaubenssystem nichts Anderes entstehen als „a sanctified civilization ordered on rigid principles of divine authority“¹⁹. Dementsprechend sind die Beweggründe die Natur in Zivilisation zu transformieren und eine Kolonie zu errichten nicht nur sozio-ökonomisch, sondern auch religiös motiviert.

Die Vorstellung von Gott auserwählt worden zu sein, ist dem Puritanismus nicht fremd. Nach der calvinistischen Glaubenslehre sind durch den Ratschluss Gottes „die einen Menschen und Engel vorherbestimmt zum ewigen Leben, die anderen verordnet zum ewigen Tod“²⁰. Diese Form der

¹³ Vgl. Zur Geschichte der Puritaner: Bremer, Francis: „Puritanism: A very short introduction“. Oxford: UP, 2009

¹⁴ Vgl. Frye, S.: „The American Dream“, S. 75

¹⁵ Winthrop, John: „Dreams of a City on a Hill“, In: <https://www.americanyawp.com/reader/colliding-cultures/john-winthrop-dreams-of-a-city-on-a-hill-1630/>

¹⁶ Sachs, Viola: „The Myth of America: Essays in the Structures of Literary Imagination“. The Hague: Mouton, 1973, S. 11

¹⁷ Frye, S.: „The American Dream“, S. 76

¹⁸ Vgl.: Genesis 1:28, In: https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/1/#1

¹⁹ Slotkin, Richard: „Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860“. Norman: Oklahoma UP, 1998, S. 51

²⁰ reformiert.at/bekenntnis-verfassung/westminster-bekenntnis/artikel-1-11/#9_Vom_freien_Willen

Vorherbestimmung wird dadurch verstärkt, dass „der Mensch alle mit seiner Erlösung verbundene Fähigkeit verloren hat, das geistliche Gute zu wollen“²¹. Dementsprechend existiert keine Möglichkeit, auch nicht durch redliche Taten, während des irdischen Daseins auf Erlösung. Die Unveränderlichkeit der Vorherbestimmung rührt daher, dass Gottes Entschlüsse für die Ewigkeit unmöglich durch menschliches Zutun beeinflusst werden können. Gott wird dadurch zu einem „jedem menschlichen Verständnis entzogenes transzendentes Wesen“, dessen „Ratschlüsse unwandelbar feststehen, ebenso unverlierbar für die, welchen er sie zuwendet, wie unerreichbar für die, welchen er sie versagt“.²²

Die Frage, die sich stellt, lautet: Wie können die PuritanerInnen, für die das Seelenheil das oberste Ziel ist, eine solche „Vereinsamung des einzelnen Individuums“²³ ertragen? Die Antwort darauf findet sich im 5. und 10. Kapitel der „Westminster Confessions“. Obwohl Gottes Entscheidung dem Menschen verborgen bleiben, besteht die Möglichkeit herauszufinden, ob man sich unter den Auserwählten befinde oder nicht. Einerseits „erleuchtet Gott ihren Verstand und ersetzt ihr steinernes Herz durch ein fleischernes“ und andererseits „entzieht Gott den Sündern nicht allein seine Gnade, sondern zuweilen entzieht er ihnen auch die Gaben“.²⁴ Es entsteht hier eine Art selbsterfüllende Prophezeiung, in der Erfolg und Gottes Gnaden sich gegenseitig bedingen und bestätigen. Genauso lässt sich Misserfolg als der Wille Gottes auslegen und ist damit determiniert. Daraus folgen zwei Wesensarten, die den Puritanismus definieren. Erstens ein Pflichtbewusstsein sich für auserwählt zu halten, denn „mangelnde Selbstgewißheit (sic.) [ist] Folge unzulänglichen Glaubens“ und zweitens als Bestätigung der Selbstgewissheit „rastlose Berufsarbeit“ um jeglichen Zweifel zu vermeiden.²⁵ Über diese Glaubenslehre, basierend auf der Vorherbestimmung einzelner Gruppen, entsteht der implizite Zwang zum Erfolg, um diesen als Bestätigung auserwählt worden zu sein vorzeigen zu können. Ganz im Sinne von: „Gott hilft dem, der sich selbst hilft.“²⁶ Dadurch entsteht ein auf Rastlosigkeit aufbauender Individualismus, den Weber als „illusionslos und pessimistisch“²⁷ bezeichnet, der jenen amerikanischen Exzeptionalismus beeinflusst, den man noch heute in den USA vorfinden kann.

Mit der aufkommenden Epoche der Aufklärung, die sich nach Nordamerika über die anglosächsischen Denker Hobbes, Bacon und vor allem Locke verbreitet, erfolgt eine Säkularisierung der Gesellschaft, durch die die PuritanerInnen an Einfluss verlieren. Der Mensch und sein freier Wille rücken in den Mittelpunkt des Diskurses. Gleichzeitig bleibt „göttliche

²¹ Ebd.

²² Weber, Max: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“. München: C.H. Beck, 2013, S. 145

²³ Ebd.

²⁴ reformiert.at/bekenntnis-verfassung/westminster-bekenntnis/artikel-1-11/#10_Von_der_wirksamen_Berufung

²⁵ Weber, M.: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, S. 150/151

²⁶ Vgl.: Weber, M.: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, S. 153

²⁷ a.a.O., S. 146

Providenz für den Erfolg der Kolonien“²⁸ als Erklärungsmodell erhalten. Der radikale Individualismus der PuritanerInnen bleibt jedoch erhalten und findet sich in den nationalidentitätsstiftenden Schriften der USA wieder. Darüber hinaus spielt die religiös motivierte Unterwerfung der Natur bzw. der Wildnis, zu der nach Ansicht der PuritanerInnen natürlich auch die amerikanischen UreinwohnerInnen gehören, gerade für den Frontiermythos eine bedeutende Rolle.

Der Höhepunkt der anglosächsischen Aufklärung lässt sich in den USA nach dem Unabhängigkeitskrieg verorten und erhält durch die Unabhängigkeitserklärung von 1776, sowie der Verfassung von 1787 und der „Bill of Rights“ seine Form. Inspiriert durch die britische Rechtslehre basierend auf Lockes²⁹ Philosophien beruft sich die Unabhängigkeitserklärung auf ein dem Menschen natürliches und unveräußerliches Recht auf „Life, Liberty and the pursuit of Happiness“³⁰. Thomas Jefferson, der Verfasser der Unabhängigkeitserklärung und dritte Präsident der Vereinigten Staaten, sieht die Zukunft der noch jungen Nation in einer Agrargesellschaft. Die Frontierhelden³¹ der ersten SiedlerInnen und deren Nachfahren, die die Wildnis gezähmt und die Natur unter ihre Kontrolle gebracht haben, sollen jetzt zu Bauern und Bäuerinnen werden. Aus dem Garten Eden soll ein pastorales Idyll entstehen. Jeffersons Vision sieht vor, dass der „Yeoman-Farmer“ das ökonomische, wie auch gesellschaftliche Fundament der USA bildet. Der „Yeoman-Farmer“ verkörpert dabei die klassischen Werte der amerikanischen Gesellschaft, als a „free individual“ lebt er „on his own land, independent of others for the necessities of life“.³² Dass eine religiöse Komponente, trotz der Säkularisierung, existiert, zeigt sich in Jeffersons „Notes on the State Virginia“. Hier schreibt er, den Exzeptionalismus der PuritanerInnen bestätigend, dass „[t]hose who labour in the earth (...) the chosen people of God“³³ sind. Für Jefferson eröffnet die Wandlung in eine rurale Gesellschaft nicht nur „the possibility of new economic opportunities“, sondern auch „an open space of moral transformation and a new American identity“.³⁴ Um diese Transformation zu ermöglichen, muss den Bauern und Bäuerinnen genug freies Land zur Verfügung stehen. Hier offenbart sich das Paradox der amerikanischen Sozialpolitik, die das durch Eigentum von der Gesellschaft unabhängige Individuum als konstitutiv ansieht und sich gleichzeitig bewusst ist, dass dieses ohne staatliche Unterstützung nicht existieren könnte. Jefferson

²⁸ Waechter, Matthias: „Die Erfindung des amerikanischen Westens“, S. 35

²⁹ Vgl.: Locke, John; Laslett, Peter (Hsg.): „Two Treatises of Government“. Cambridge: Cambridge UP, 1996

³⁰ Jefferson, Thomas et al.: „Declaration of Independence“, In: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

³¹ Der Ursprung sowie die Charakterisierung des Frontierhelden werden in späteren Kapiteln noch in Detail erfolgen, weshalb er an dieser Stelle nur kurz Erwähnung findet.

³² Slotkin, Richard: „Fatal Environment. The Myth of The Frontier in The Age of Industrialization. 1800-1890“. New York: HarperCollins Publishers, 1994, S. 70

³³ Jefferson, Thomas: „Notes on the State of Virginia“. In: Baym, N. (Hsg.): „The Norton Anthology of American Literature“, New York: Norton, 2012, S. 677

³⁴ Frye, S.: „The American Dream“, S. 81

zeigt sich in Folge auch gewillt den amerikanischen Individualismus durch den Zukauf von fremden Territorien zu erhalten, indem er 1803 das Gebiet um Louisiana Frankreich abkauft. Um seine Vision durchzusetzen beschließt Jefferson „a single, rational allocation of land (...) across the whole of the Old Northwest“³⁵ zu ermöglichen.

Die dabei vorgenommene Einteilung und Jeffersons Konzept der Yeoman Farmer lässt sich unter anderem auf Jean de Crèvecoeur zurückführen. Die Texte des französisch-amerikanischen Schriftstellers befassen sich hauptsächlich mit der amerikanischen Identität in Verbindung mit der Geografie des Kontinents. Crèvecoeur vollzieht eine sozio-geografische Einteilungen, die die USA in drei Regionen einteilt, welche nicht nur ihre eigene Geografie besitzen, sondern, u.a. bedingt durch diese, unterschiedliche ökonomische, soziale und politische Institutionen hervorgebracht haben. Die Metropolen der Ostküste sind für ihn „the realm[s] of merchants, adventurous and commercial in character, sharing both the cultural advancement and the ‘vices’ of Europe“³⁶, am anderen geografischen wie auch gesellschaftlichen Ende befindet sich die Frontier. Für Crèvecoeur sind die Wälder „the least inhabitable districts“ besiedelt durch Menschen „beyond the reach of the government“.³⁷ Bei der dritten Region lässt sich Crèvecoeurs Einfluss auf Jefferson erkennen. Zwischen Küste und Frontier leben der amerikanische Bauer und Bäuerin, welche „morally superior“ sind, aufgrund seiner Beziehung zur „pastoral landscape“.³⁸ Damit etabliert Crèvecoeur einen „utopian district (...) of domesticated nature“³⁹, der aus „the ideal middleground“⁴⁰ hervorgeht.

Mit seiner Antwort auf die im Jahr 1782 selbst formulierte Frage - „What, then, is the American, this new man?“ - offenbart sich Crèvecoeurs Einfluss auf Frederick Jackson Turners Frontiertheorie. Die Amerikaner beschreibt Crèvecoeur dabei als „individuals of all nations (...) melted into a new race, obwohl sie „descendant(s) of an European“ sind, sind die gleichzeitig „a new man, who acts upon new principles“.⁴¹ Trotz des europäischen Einflusses zählen die AmerikanerInnen für Crèvecoeur als genuin „neue“ Menschen. Dieser Prozess der Identitätsstiftung durch die Negation des Vorangegangenen, sprich die europäischen Vorfahren, findet sich auch bei Turner wieder. Um sich als unabhängige Nation zu etablieren, darf es keine Vergangenheit, sowie keinen Einfluss von außen geben. Die Geschichtsschreibung beginnt 1776 mit der Unabhängigkeitserklärung. Dass dieser Essentialismus, der auch auf dem puritanischen

³⁵ Cosgrove, Denis: „Social Formation and Symbolic Landscape“. New Jersey: Barnes and Nobles Books, 1985, S. 177

³⁶ Slotkin, R.: „Fatal Environment“, S. 71

³⁷ Crèvecoeur, Jean de: „Letters from an American Farm“, In: https://avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp

³⁸ Frye, S.: „The American Dream“, S. 81

³⁹ Slotkin, R.: „Fatal Environment“, S. 71

⁴⁰ Penry, Tara: „Contrast and Contradiction. The Emergent West in Crèvecoeur’s Regional Theory“. In: Hamilton, A.T. (Hsg.); Hillard, T.J. (Hsg.): „Before the West Was West: Critical Essays on Pre-1800 Literature of American Frontiers“, Nebraska: Nebraska UP, 2014, S. 249

⁴¹ Crèvecoeur, J.: „Letters from an American Farm“, In: https://avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp

Exzeptionalismus aufbaut, bei Turner kritisiert und historisch widerlegt worden ist, zeigt sich in den nächsten Kapiteln. Auch wenn für Crèvecoeur die Farmer die Utopie darstellen, sind es doch die SiedlerInnen der Frontier, die in seiner Phasentheorie als Katalysator fungieren. Für ihn sind sie „no better than carnivorous animals of superior rank“, weshalb sich hier „America in its proper light“ präsentiert und man die „feeble beginnings“ beobachten kann. Durch diesen beinahe gesetzlosen Raum, in dem die Siedler auf sich selbst zurückgeworfen werden, werden einige wenige laut Crèvecoeur prosperieren und der Rest aufgeben und weiter ins Landesinnere ziehen. Daraufhin werden andere, zivilisiertere, BürgerInnen nachkommen, „[who] will change (...) that hitherto barbarous country into a fine fertile district“. Es entsteht also ein Prozess, durch den nach und nach das freie Land besiedelt wird. Crèvecoeur spricht von „our progress, such is the march of the Europeans toward the interior parts of this continent“.⁴² Dieses Phasenmodell, in dem die Veränderung durch „the vast open spaces of the New World and the opportunities they created“⁴³ passieren, wird später von Turner aufgegriffen und ausgebaut.

Beruhend auf religiösem Exzeptionalismus gepaart mit der sozio-politischen Notwendigkeit immer wieder neues Land zu erschließen, entsteht Mitte des 19. Jahrhunderts der ideologische Begriff „manifest Destiny“. Dieser beinhaltet die Überlegenheit des amerikanischen Volkes und seiner Institutionen und die von Gott auferlegte Mission den Westen in ein rurales Paradies zu verwandeln⁴⁴. Der Journalist John L. O’Sullivan gilt gemeinhin als erster, der den Begriff popularisiert hat. In seinem Essay „Annexation“, erschienen 1845 in seinem politischen Magazin „The United States Magazine and Democratic Review“, argumentiert O’Sullivan für die Annektierung Texas‘, damals noch ein teilsouveräner Staat, mit dem Verweis auf „our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions“⁴⁵. Göttliche Vorhersehung und demografischer Wandel bedingen sich gegenseitig und werden zu der Legitimierung für geopolitische Entscheidungen.

Um zu demonstrieren, dass Turners Frontiertheorie nicht ex nihilo entstanden ist, hat diese Kapitel die verschiedenen Einflüsse darauf dargelegt. Dabei zeigt sich, dass über die Jahrhunderte sich die Paradigmen miteinander vermischen und sich die Gewichtung der einzelnen Symbole verschiebt. Aus dem anfangs stark christlich konnotierten Anspruch auf die Natur entsteht ein pragmatischerer Ansatz, der ein Kind der rationalistischen Aufklärung ist. Gleichzeitig bleibt eine spirituelle Komponente bestehen, auf die als Legitimierungsgrund immer wieder zurückgegriffen werden kann und wird. Darüber hinaus ist es vor allem der Prozesscharakter der Erschließung des

⁴² Vgl.: Crèvecoeur, J.: „Letters from an American Farm“, In: https://avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp

⁴³ Rollins, Peter; O’Connor, John: „Hollywood’s West: The American Frontier in Film, Television, and History“. Kentucky: Kentucky UP, 2005, S. 4

⁴⁴ Vgl.: Miller, Robert: „Native America, Discovered and Conquered: Thomas Jefferson, Lewis & Clarke and Manifest Destiny“. Connecticut: Praeger Publishers, 2008

⁴⁵ O’Sullivan, John: „Annexation“, In: <https://pdcdodas.webs.ull.es/anglo/OSullivanAnnexation.pdf>

Landesinneren, der sich wie ein roter Faden durch das zweite Kapitel ziehen wird. Dabei wird sich zeigen, dass es einen inneren wie auch äußeren Prozess der Veränderung gibt. Das nächste Kapitel widmet sich Turners Frontiertheorie, den Konsequenzen und seinen Ablegern.

2.2. Frederick Jackson Turner

Am 12. Juli 1893, während der World Columbia Exposition in Chicago, präsentiert der Historiker Frederick Jackson Turner seinen, für die amerikanische Geschichte einflussreichsten, Essay „The Significance of the Frontier in American History“ den Mitgliedern der American Historical Association. Die erste und wahrscheinlich auch komplexeste Frage, die es zu beantworten gilt, lautet: Was genau ist eigentlich die Frontier? Die geläufige Übersetzung lautet Grenze oder Grenzland, womit einem nicht unbedingt geholfen ist, da die Grenze sowohl einerseits ein gedankliches Konstrukt und andererseits auch eine klar definierte Markierung ist. Sowie die Nationalstaaten, die durch sie getrennt werden, ist die Grenze konstruiert und immateriell, gleichzeitig, aufgrund ihrer geopolitischen Signifikanz, ist es unabdingbar, dass sie eindeutig durch ein materielles Objekt, sei dies ein Zaun, Zölle oder Hinweisschilder, markiert ist. Für Turner erweist sich die Definition der Frontier als ambivalenter, da er diese „[at] the meeting point between savagery and civilization“⁴⁶ verortet. Dieser Dualismus aus Wildnis und Zivilisation erinnert an das religiös-mythologische Narrativ der alten und neuen Welt. Die Frontier wird dadurch auch als „gateway through which one might escape from time into space, from bounds to boundless“⁴⁷ angesehen. Für Turner symbolisiert die alte Welt nicht mehr Europa, sondern die besiedelten Küstengegenden Amerikas. Die Frontier wird mit allem Positiven der amerikanischen Gesellschaft assoziiert, „während er (Turner) den Osten als zunehmend europäisiert und dekadent kennzeichnete“⁴⁸. Dieses Narrativ kombiniert Turner mit Crèvecoeurs Phasenmodell. Dabei verschwindet die Wildnis und, Crèvecoeur beinahe eins zu eins kopierend, „the West proper passes on to a new frontier, and in the former area, a new society has emerged from its contact with the backwoods“⁴⁹. Dementsprechend stehen alte und neue Welt in ständiger Wechselwirkung, mit dem signifikanten Zusatz, dass die Welt, die hier neu entsteht, keine europäische, sondern eine genuin amerikanische ist: „The fact is, that here is a new product that is American.“⁵⁰ Es lässt sich hier von einer historischen Genese sprechen, bei der „a new situation“, durch „an old world with an

⁴⁶ Turner, Frederick Jackson: „The Frontier in American History“. New York: Henry Holt & Co, 1921, S. 3

⁴⁷ Mogen, David et al.: „Introduction: Frontier Writing as a Great Tradition of American Literature“. In: Mogen, D. (Hsg.) et al.: „The Frontier Experience and the American Dream“, Texas: Texas A&M UP, 1989, S. 6

⁴⁸ Waechter, Matthias: „Die Erfindung des amerikanischen Westens“, S. 14

⁴⁹ FJT(205)

⁵⁰ FJT(4)

adaptable designation“ entsteht.⁵¹ Fussell verweist auf die Tatsache, dass die neue Welt durch die alte Welt nicht nur historisch mit einem Neuanfang konnotiert wird, sondern auch mythologisch mit Bedeutung aufgeladen wird. Damit widerspricht Turner den gesellschaftlichen Theorien seiner Zeit, die „an evolutionary link between American institutions and their Anglo-Germanic ancestors in Europe“⁵² postulieren. Für Turner beinhaltet der amerikanische Fortschritt somit „the drawing of lines of a map“ um, einerseits die „definition und allocation of ownership“ zu garantieren und um in weitere Folge die „evolution of land from matter to property“ voranzutreiben.⁵³ Turner verfolgt eine progressistische Geschichtsauffassung, bei der die voranschreitende Zivilisierung eine logische und natürliche Folge des scheinbar unaufhörlichen Expansionsdrang ist. Die Frontier ist also eine Linie, die sich stetig verschiebt.

Daraus folgt, dass es einen Raum geben muss, zu dem sich die Linie hin verschieben lässt. Geografisch verortet Turner die Frontier „at the hither edge of free land“⁵⁴. Das Adverb „hither“ bezeichnet dabei aus der Sicht der SiedlerInnen die Grenze zum freien Land, sprich der Wildnis, die gleichzeitig auch die Frontier markiert. Beeinflusst von Crèvecoeur und Jefferson nimmt auch bei Turner das freie Land – der Westen – eine zentrale Rolle in seiner Theorie ein. Die für seine Theorie ausschlaggebende Expansion gen Westen ist nämlich nur so lange möglich, als auch freies Land existiert, in das man expandieren kann. Nun gilt die neue Welt gemeinhin als „limitless national reservoir“⁵⁵, welches schon laut Jefferson nach dem Louisiana Purchase „so extensive [is] that the cupidity of a thousand generations would not be sufficient to exhaust it“⁵⁶. Gleichzeitig bedarf es keiner hellseherischen Fähigkeiten, um vorauszusagen, dass es sich beim Westen um ein endliches Gebiet handelt und dementsprechend, sich an Turners Theorie haltend, der amerikanische Fortschritt über kurz oder lang, zum Stillstand kommen muss.

Der mit Abstand bedeutendste Effekt den Turner der Frontier und ihrer Besiedelung zuschreibt, ist „the promotion of democracy“⁵⁷. Woher zieht Turner jedoch den Schluss, dass die Frontier maßgeblich zur Demokratisierung der USA beigetragen hat? Er beginnt damit, dass die Wildnis, die abseits der Gesellschaft existiert, aus den SiedlerInnen, die aus der zivilisierten Welt kommen, Individuen hervorbringt, die sich, ihrer natürlichen Umgebung anpassend, in „a kind of primitive organization based on the family“⁵⁸ zurückziehen. Dieser „frontier individualism“⁵⁹ ist es auf dem

⁵¹ Fussell, Edwin: „Frontier. American Literature and the American West“. Princeton: Princeton UP, 1965, S. 17

⁵² Carter, Matthew: „Myth of the Western“. Edinburgh: Edinburgh UP, 2014, S. 10

⁵³ Limerick, Patricia Nelson: „The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West“. New York: Norton & Company, 1987, S. 27

⁵⁴ FJT(3)

⁵⁵ Mogen, D. et al.: „Introduction“, S. 4

⁵⁶ Slotkin, R.: „Fatal Environment“, S. 79 f.

⁵⁷ FJT(30)

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ FJT(3)

die amerikanische Demokratie aufbaut und die durch ihn gestärkt hervorgeht. Damit zeigt sich aber auch, dass Demokratie und Politik für Turner keineswegs in Symbiose leben. Die „anthipathy to control“ führt zu einer „difficulty of instituting a strong government“⁶⁰, weshalb sich nach Turners Schlussfolgerung das Individuum gezwungen sieht, selbst Demokratie innerhalb einer kleinen Gemeinschaft zu etablieren. Gleichzeitig, einer Art politischem Darwinismus folgend, sind jene Institutionen, die sich etablieren können, schon allein aufgrund der Größe des Westens, einzigartig. Diese komplementieren nach Stiglegger „the democracy of the official state, since the wilderness escaped public control“⁶¹. Der radikale Individualismus der puritanischen Glaubenslehre wird von Turner säkularisiert und mit Sozialdarwinismus unterfüttert, um den scheinbaren Exzeptionalismus der amerikanischen Demokratie zu etablieren.

Neben der Entwicklung einer neuen Form der Demokratie ist ein weiterer von Turner unterstellter Effekt der Frontier ein stetig wachsender Wohlstand, der sich durch die gesamte Gesellschaft zieht. Das freie Land ermöglicht „the conditions of free competition“⁶², die wiederum „economic equality“⁶³ garantieren. An der Idee des freien Wettbewerbs lässt sich eindeutig die kapitalistische Ideologie der Frontiertheorie festmachen. Frei nach Adam Smith und seinem Konzept der unsichtbaren Hand bedeutet für Turner Konkurrenzkampf nicht nur wirtschaftliche Gleichstellung unter allen AkteurInnen, sondern eben auch Fortschritt und damit verbundener Wohlstand. Turners Idee von Fortschritt, basierend auf einer sozialdarwinistischen Evolutionstheorie, ist dabei ein pro-kapitalistischer, bei der jeder seines Glückes Schmied ist und die erfolglosen zurückgelassen werden. Genauer gesagt, werden die Erfolglosen nicht zurückgelassen, sondern unter einem Vorwand weiter gen Westen geschickt, um die harte Vorarbeit zu leisten, deren Früchte von anderen geerntet werden. Turners Idee der „safety valve“⁶⁴, bei der die Massen der Metropole auf die Frontier ausweichen können, „whenever capital tended to press upon labor“⁶⁵, hört sich anfänglich nach einer Unterstützung für das Proletariat an. Jedoch dient diese Öffnung des „Sicherheitsventils“ lediglich dazu „pressures such as labor unrest and political protest“⁶⁶ europäischer Prägung zu verhindern, indem, ganz nach neoliberaler Manier, die Eigenverantwortung und Unternehmertum in den Fokus rückt. Nach Billington ist einer der größten Irrglauben der Frontiertheorie, dass die unzivilisierte, freie Frontier zu einer Klassenlosigkeit unter den PionierInnen führen würde.⁶⁷ Dabei ist das genaue Gegenteil der Fall,

⁶⁰ FJT(30)

⁶¹ Stiglegger, Marcus: „The inner frontier. Images of the USA in recent Western cinema (2000-2020)“. In: GeoJournal 87.1, 2022, S. 143

⁶² FJT(260)

⁶³ FJT(212)

⁶⁴ FJT(280)

⁶⁵ FJT(259)

⁶⁶ Rollins, P.; O'Connor, J.: „Hollywood's West“, S. 6

⁶⁷ Vgl.: Billington, Ray: „America's Frontier Heritage“. New York: Holt, Rinhart and Winston, 1966, S. 97

da die Frontier über ihren propagierten Individualismus ein Klassensystem erschafft mit wenig erfolgreichen Individuen und vielen VerliererInnen, die jedoch über den Verheiß auf Erfolg den Status Quo aufrechterhalten. Der Mythos „Vom Tellerwäscher zum Millionär“ ist paradigmatisch für die Frontiertheorie. Dadurch entsteht nach Slotkin eine „managerial ruling class“⁶⁸, die ihre Autorität auf dem Sozialdarwinismus der Frontier konstituiert.

Wer sind nun diese Frontierhelden; die ersten Pioniere und Unternehmer des Westens, die so maßgeblich zu dem Fundament der amerikanischen Gesellschaft beigetragen haben? Der Archetypus des Frontierhelden entsteht durch die Konfrontation der alten und der neuen Welt. Für Crèvecoeur ist er „a new man“⁶⁹. Mit Hilfe dieser Definition und durch die Linse der biblischen Typologie der PuritanerInnen betrachtet, lässt sich der Frontierheld als „the American Adam“⁷⁰ bezeichnen. Im binären System von Wildnis und Zivilisation bleibend erhält Adam die göttliche Mission „the wild man, wild passions and wild nature under the check of order“⁷¹ zu bringen. Einem friedlichen Eroberungsprozess widerspricht Turner, weil der Frontierheld auch immer um sein Überleben kämpfen muss – „desolate, grass-clad prairies, barren oceans of rolling plains, arid deserts, and a fierce race of savages, all had to be met and defeated“⁷².

Turners Frontierarchetypus unterscheidet sich von den vergangenen dadurch, dass anfänglich die Wildnis den Kampf gewinnt – „The wilderness masters the colonist.“⁷³ Es erfolgt also ein Entzivilisierungsprozess, bei dem „railroad car“ gegen „birch canoe“ und „garments“ gegen „hunting shirt“ und „moccasin“ ausgetauscht werden.⁷⁴ Der Frontierheld ist „[somebody] who moves between these worlds“⁷⁵. Berkhofer charakterisiert ihn als „some blend of both sides“⁷⁶. Diese Art von Wechselwirkung ist jedoch nur ein gewalttätiges Mittel zu einem unterdrückenden Zweck, denn „the end product of the Frontier is the production of a new kind of ruling class (...), whose authority is ratified by (...) natural law“⁷⁷. Im Endeffekt geht es um die Zivilisierung der neuen Welt. Dabei finden zeitgleich zwei Transformationen statt, einerseits eine innere, die den zivilisierten Mann in einen Frontierhelden verwandelt und andererseits eine äußere, bei der der Frontierheld die Natur in Zivilisation verwandelt. Für die Frontierhelden ist es auch eine Frage von

⁶⁸ Slotkin, Richard: „Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America“. New York: HarperCollins Publisher, 1993, S. 22

⁶⁹ Crèvecoeur, J.: „Letters from an American Farm“, In: https://avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp

⁷⁰ Mogen, David: „The Frontier Archetype and the Myth of America: Patterns that Shape the American Dream“. In: Mogen, D. (Hsg.) et al.: „The Frontier Experience and the American Dreams“, Texas: Texas A&M UP, 1989, S. 27

⁷¹ Slotkin, R.: „Regeneration Through Violence“, S. 51

⁷² FJT(269 f.)

⁷³ FJT(4)

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Mogen, D.: „The Frontier Archetype and the Myth of America“, S. 24

⁷⁶ Berkhofer, Robert: „The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present“. New York: Alfred Knopf, 1987, S. 97

⁷⁷ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 50 f.

Leben und Tod, denn entweder akzeptieren sie „the conditions it [Frontier] furnishes, or [they] perish“⁷⁸.

Dieser Überlebenskampf führt zu den definierenden Eigenschaften des Frontierarchetypus – neben „coarseness and strenght“, die mit „acuteness and inquisitiveness“ kombiniert werden, sind es vor allem seine „restless, nervous energy“ gepaart mit einem „dominant individualism“, die den Frontierhelden auszeichnen.⁷⁹ In diesem „rugged Individualism“ offenbart sich auch die Säkularisierung, die bei Turners Theorie stattfindet, da „religious freedom“, durch „the influence of the back country“ gesichert wird.⁸⁰ Darüber hinaus besitzt der Frontierheld den freien Willen über sein Leben zu entscheiden und widerspricht so dem puritanischen Konzept der Vorherbestimmung. Paradoxerweise bezieht sich Turner trotzdem auf die spirituelle Idee des „manifest Destiny“ und verstrickt sich damit in Widersprüche. Des Weiteren ist der Frontierheld jemand, der aus der Erfahrung lernt – ein „self-made man“⁸¹. Diese Bezeichnung verweist auch auf ein kapitalistisches Unternehmertum, dessen Erfolg auf den Theorien des Sozialdarwinismus fußt, welche besagen, dass „the struggle for existence“ dazu tendiert Erfolg und Macht an „a higher biological forms, races, and social classes“ weiterzuvererben.⁸² Die „secular qualities [of a self-made man] such as initiative, aggressiveness, competitiveness, and forcefulness“⁸³ verweisen ebenfalls wieder auf die Überwindung des puritanischen Glaubenskonzepts. Bracher spricht von einem „säkularisierten puritanischen Heilsgedanken“ in Kombination mit „der amerikanisch modifizierten Aufklärungsideologie“.⁸⁴

Schlussendlich ist das Ziel des Frontierheldens die Transformation der neuen Welt – aus „a farm“ wird „a village“ und dann „a factory, a city and finally, an urban nation“.⁸⁵ Darüber hinaus ist die Transformation immer auch eine pro-kapitalistisch-industrielle, indem aus einer „primitive industrial society“ eine „manufacturing civilization“ entstehen soll.⁸⁶ Diese äußere Transformation kann er jedoch nur über eine innere Transformation ermöglichen. Da es in erster Linie um einen Zivilisierungsprozess geht, kann man hier nicht von einer symbiotischen Beziehung zwischen alter und neuer Welt sprechen. Der amerikanische Adam kleidet sich zwar im Gewand der Frontier, sein Ziel ist aber ihre Auslöschung.

⁷⁸ FJT(4)

⁷⁹ FJT(37)

⁸⁰ FJT(121)

⁸¹ FJT(78)

⁸² Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 42 f.

⁸³ Cawelti, John George: „Apostles of the Self-Made Man“. Chicago: Chicago UP, 1965, S. 4 f.

⁸⁴ Bracher, Karl Dietrich: „Der Frontier-Gedanke: Motive des amerikanischen Fortschrittsbewusstseins. Ein ideologiekritischer Versuch“. In: Zeitschrift für Politik 2.3, 1955, S. 230

⁸⁵ Kolodny, Annette: „The Land before her: Fantasy and Experience of the American Frontiers“. Chapelhill and London: North Carolina UP, 1984, S. 4

⁸⁶ FJT(2)

Wie die Frontier schon keine starre Linie ist und für Turner „various frontiers“ existieren, beginnend bei der Atlantikküste und sich bis in den Norden nach Alaska durchziehend, spricht er auch von drei Typen des Frontierarchetypus. Der chronologisch erste ist der Pionier, „who depends (...) upon the natural growth of vegetation (...) and the proceeds of hunting“. Er ist „founder of a county, or perhaps state“. Die erste Welle an PionierInnen sind tatsächlich die prototypischen Frontierhelden. Nach Turner besitzen sie einen inhärenten Drang, sobald es ihnen an „elbow room“ fehlt, „the same process“ von Neuem zu starten. Die zweite Welle bringt Menschen mit kapitalistischem Geist mit sich, da sie genug Geld besitzen, um Eigentum in Form von Land zu erwerben. Darüber hinaus beginnt mit ihnen der wahre Zivilisierungsprozess, indem sie „log houses mit brick or stone chimneys“ errichten und „school-houses, court houses, etc.“ bauen. Die letzte Welle besteht aus „men of capital and enterprise“.⁸⁷ Sie kaufen Land im großen Stil und werden so zu „captains of industry“⁸⁸. Im Zuge dessen verkaufen die SiedlerInnen der zweiten Welle ihr Land und streben ebenfalls ein Unternehmertum an, welche sie weiter im Westen aufbauen wollen. Natürlich handelt es sich hierbei um eine Simplifizierung eines komplexen historischen Prozesses, gleichzeitig offenbart sich an der Typologisierung der Frontierhelden wieder die kapitalistischen Tendenzen der Frontiertheorie.

Anhand des Frontierarchetypus manifestieren sich die eklatanten Widersprüche der Frontiertheorie. Die größten sind sicherlich diejenigen, die mit den Widersprüchen des Kapitalismus selbst verbunden sind. Der propagierte freie Markt mit seinem freien Wettbewerb tendiert durch seine Profitorientierung zu einer Monopolisierung und führt damit keineswegs zu ökonomischer Gleichheit. Turner selbst verstrickt sich in diese Widersprüche, wenn er einerseits von „economic equality“⁸⁹ spricht und andererseits aber, auf den dritten Typus der Frontierhelden Bezug nehmend, die „concentration of capital“⁹⁰ anerkennt. Darüber hinaus ist auch die Unabhängigkeit der Frontier vom Staat nur eine scheinbare, da die Frontier und der Erwerb eines Grundstückes erst über die territorialen Gewinne des Staates und den Homestead Act von 1862⁹¹ ermöglicht worden sind. Des Weiteren ist die Figur des Frontierhelden voller Widersprüche, da er Wildnis und Zivilisation ineinander vereint. Selbst wenn er nur zeitweilig sich der Wildnis anpasst, indem er sie in sich integriert, personifiziert der Frontierheld immer auch seine eigene Zerstörung. Das eigene Ende ist der ganzen Theorie eingeschrieben, da sie auf der illusionären Vorstellung von unerschöpflichem Ressourcenreichtum basiert. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Turner diese Unmöglichkeit auch benennt, da er in seinem essenziellen Text die Frontier nicht nur zum

⁸⁷ FJT(22)

⁸⁸ FJT(66)

⁸⁹ FJT(259)

⁹⁰ FJT(245)

⁹¹ [archives.gov/files/calendar/genealogy-fair/2014/handouts/session-11-handout-4of5-martinez-land-homestead-act-1862.pdf](https://www.archives.gov/files/calendar/genealogy-fair/2014/handouts/session-11-handout-4of5-martinez-land-homestead-act-1862.pdf)

bedeutendsten Phänomen der amerikanischen Geschichte erhebt, sondern diese gleichzeitig auch zu Grabe trägt und für beendet erklärt – „the frontier has gone, and with its going has closed the first period of American history.“⁹² Dieses Ende wird vor allem auch durch die „captains of industry“ herbeigeführt, die mächtige Trusts etablieren, Tarife für Eisenbahnen festlegen und die Nutzung der Ressourcen auf wenige Männer einschränken.⁹³ Für Carter offeriert Turner auch „little suggestion of a frontier-less future und flüchtet sich in „an evident nostalgia for this Jeffersonian idealism [of] agrarian values“⁹⁴. Die Gründe, weshalb die Frontiertheorie aber dennoch fortbesteht, jedoch in Mythosform, werden in späteren Kapiteln im Detail analysiert. Die Beständigkeit Turners liegt auch an der Tatsache, dass seine Theorie immer wieder in den Diskurs aufgenommen worden ist. Die Schüler wie auch Kritiker Turners werden im nächsten Kapitel besprochen.

2.3. New American History

Dieses Kapitel soll keine ausführliche Zusammenfassung aller verschiedener Strömungen der „New American History“ beinhalten. Vielmehr geht es einerseits um den Einfluss den Turner auf bestimmte Historiker hatte und andererseits die wichtigsten Kritiken an seiner Theorie zu präsentieren. Daran sollen nicht nur die Verfehlungen und Auslassungen der Theorie demonstriert werden, sondern auch schon die Verschiebung der Theorie zum Mythos hin angedeutet werden. Zu den Vertretern der Turner-Theorie gehören vor allem die Historiker Walter Prescott Webb und Ray Allen Billington. Webbs Theorie, in seinem Opus magnum „The Great Plains“, baut auf Turners Frontiertheorie auf, bezieht sich aber stärker auf die geografischen Begebenheiten. Während bei Turner die Wildnis nicht nur als geografischer Ort, sondern vor allem als metaphorischer verstanden wird, ist sie bei Webb „environmentally deterministic“⁹⁵. Für Webb beginnen die „great plains“ beim „ninety-eighth meridian“ und ziehen sich durch den ganzen Kontinent bis zur „pacific slope“.⁹⁶ Dabei sind es vor allem die klimatischen wie auch topografischen Eigenschaften der Prärie, unter anderem „a deficiency in (...) water“⁹⁷ und „an open and boundless plain“⁹⁸, die als Alleinstellungsmerkmal fungieren und mit denen die europäischen SiedlerInnen zum ersten Mal konfrontiert werden. Im Vergleich zu den Wäldern um die Appalachen, die auch in Europa existieren, ist die Prärie für Webb etwas typisch Amerikanisches, weshalb sie auch diesen Einfluss auf die Gesellschaft ausübt. Folgen der „great

⁹² FJT(38)

⁹³ Vgl.: Waechter, Matthias: „Die Erfindung des amerikanischen Westens“, S. 120

⁹⁴ Carter, M.: „Myth of the Western“, S. 11

⁹⁵ Malone, Michael: „Beyond the Last Frontier: Toward a New Approach to Western American history“. In: Bakken, G.M. (Hsg.); Farrington, B. (Hsg.): „Where is the West?“, New York: Garland Publishing Inc, 2001, S. 186

⁹⁶ Webb, Walter Prescott: „The Great Plains“. Massachusetts: Blaisdell Publishing Company, 1959, S. 17

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Webb, W.P.: „The Great Plains“, S. 486

plains“ sind neben „new technologies such as barbed wire“, vor allem Gesetze zur Verteilung des Wassers.⁹⁹ Webb propagiert damit den gleichen Exzeptionalismus, den auch Turner vertritt, verfeinert jedoch die Frontiertheorie und bricht sie herunter auf einen regionalen Aspekt.

Ray Billington gehört zu den „Neo-Turnerians“, die Turners Theorie ausgebaut haben, indem er die „monocausal explanations“ verworfen hat und ein komplexeres Bild der Frontier entwirft.¹⁰⁰ Er unterteilt dabei in „a series of ‚Frontiers‘, characterized by different Metropolitan bases, by different mixtures of industry and agriculture, and by different ‚wilderness‘ environments“¹⁰¹. Während Turner zwar von verschiedenen Frontiers spricht, existiert für ihn zur gegebenen Zeit immer nur jeweils eine, die durch den Frontierprozess zivilisiert wird. Billington systematisiert Turners Theorie und beschreibt dabei zwei psychologische Faktoren, die für ihn die Hauptgründe für eine Migration gen Westen bilden: „deficiency motivation“ und „abundancy motivation“.¹⁰² Bei der „deficiency motivation“ ist es das Fehlen von Grundbedürfnissen, die Menschen dazu antreibt zu emigrieren und die „abundancy motivation“ beschreibt die Hoffnung in der neuen Heimat ein besseres Leben vorzufinden. Damit erweitert Billington Turners Sozialdarwinismus um eine psychologische Komponente. Darüber hinaus widerspricht Billington der Safety-Valve-Theorie. Sie besagt, dass sobald die Zeiten für Arbeiter in den Städten schlechter wurden, hätte diese immer die Möglichkeit gehabt auszuwandern und ihr Glück im Westen zu suchen. Billington verweist jedoch auf die gegenteilige Tatsache, dass nämlich Expansion in den Westen verstärkt, während einer wirtschaftlichen Konjunktur stattfindet – „[p]rosperity stimulated migration; depression halted the westward-flowing stream.“¹⁰³ Trotz dieser Kritik bleibt Billington ein Verfechter der Turner-Theorie und verteidigt diese vehement gegen ihre KritikerInnen. Für ihn bleibt die Frontier, auch wenn sie komplexer ist als von Turner dargestellt, das ausschlaggebende Phänomen für den Exzeptionalismus der USA.

Einer der ersten KritikerInnen der Frontiertheorie Henry Nash Smith befasst sich ebenfalls mit dem Konzept des „safety valve“. Dabei kommt er wie auch Billington zum Schluss, dass die Theorie falsch ist, da die meisten „unemployed workmen in the eastern cities“ selten das nötige Geld zur Verfügung hatten, um mit ihrer Familie in den Westen auszuwandern. Da es auch spezieller Fähigkeiten bedürfte, um einen Agrarbetrieb zu leiten, sind es „few settlers on the agricultural frontier [who] came directly from the eastern industrial centers“.¹⁰⁴ Der Homestead Act ist für Smith auf ganzer Linie gescheitert, da „[v]ast land grants to railways“ und „speculators“

⁹⁹ Malone, M.: „Beyond the Last Frontier“, S. 186

¹⁰⁰ Malone, M.: „Beyond the Last Frontier“, S. 185

¹⁰¹ Slotkin, R.: „Fatal Environment“, S. 42

¹⁰² Billington, R.: „America's Frontier Heritage“, S. 22

¹⁰³ a.a.O., S. 29

¹⁰⁴ Vgl.: Smith, Henry Nash: „Virgin Land. The American West as Symbol and Myth“. Massachusetts: Harvard UP, 1950, S. 205

zu einer „concentration of holdings“ führen – „the effect of the public land system was to encourage monopoly.“ Der Homestead Act hat versagt, „because it was incongruous with the Industrial Revolution“.¹⁰⁵ Einer von Smiths Kritikpunkten offenbart sich im Titel seines einflussreichsten Werkes „Virgin Land. The American West as Symbol and Myth“. Im Vorwort zu der 20-jährigen Jubiläumsausgabe erklärt Smith, dass es ihm vor allem darum geht gegen „the common usage of the term ‚myth‘ to mean simply erroneous belief“ zu protestieren, indem er für eine konstituierende Beziehung zwischen „the imaginative constructions (...) and the history of the West in the nineteenth century“ argumentiert.¹⁰⁶ Der Fokus auf eine Agrargesellschaft verschiebt Turners Frontiertheorie hinzu einem Frontiermythos. Der immer wieder verwendete Begriff des Garten Edens fungiert mit Turners Idee von Wiedergeburt und Verjüngung als „master symbol“, welches „the character of a myth“ besitzt.¹⁰⁷ Es sind jedoch nicht nur die Bauern und Bäuerinnen, die von Turner mythologisiert werden, sondern auch der Wald gleicht nach Smith einem „enchanted wood“, womit sich die Theorie wegbewegt von „the plain of the economist’s abstractions“ hin zum Mythos.¹⁰⁸ Das Problem dieser Mythologisierung liegt für Smith darin, dass sie der Bedeutung der Industrialisierung für die USA nicht genug Beachtung schenkt und in weitere Folge auch keine Lösungsansätze kennt, um mit den Konsequenzen umgehen zu können.¹⁰⁹ Schlussendlich geht es Smith darum, dass Turners Theorie „[a] part of a pastoral tradition of frontier mythology“ ist, die „the complex reality of the American heritage“¹¹⁰ nicht ausführlich genug beleuchtet. Dementsprechend muss es zu einer „reevaluation of [the] agrarian mythology“¹¹¹ kommen, die „the fantasy of a vast interior space (...) the Edenic’s West“¹¹² in die Theorie miteinbezieht.

Zu den bekanntesten RevisionistInnen der Frontiertheorie gehört die Historikerin Patricia Nelson Limerick, deren Werke vor allem die „absent or distorted voices in historical frontier exposition“¹¹³ in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Dabei geht es, wie auch schon bei ihren Kollegen Webb, Billington und Nash, den simplifizierenden Ansatz der Frontiertheorie durch das Einbeziehen weiterer Faktoren zu erweitern, um so einen höheren Grad an Komplexität zu erreichen. Wie viele New-American-HistorikerInnen kritisiert Limerick den Begriff „Frontier“. Dieser negiert „the similarities between the story of American westward expansion and the planetary story of the

¹⁰⁵ Smith, H.N.: „Virgin Land“, S. 190 f.

¹⁰⁶ a.a.O., S. VII

¹⁰⁷ Smith, H.N.: „Virgin Land“, S. 123 f.

¹⁰⁸ a.a.O., S. 253

¹⁰⁹ Vgl.: Smith, H.N.: „Virgin Land“, S. 259

¹¹⁰ Malone, M.: „Beyond the Last Frontier“, S. 185

¹¹¹ Rollins, P.; O’Connor, J.: „Hollywood’s West“, S. 7

¹¹² Le Menager, Stephanie: „Imagining the frontier“. In: Cassuto, L. (Hsg.) et al.: „The Cambridge History of the American Novel“, Cambridge: Cambridge UP, 2011, S. 517

¹¹³ Rollins, P.; O’Connor, J.: „Hollywood’s West“, S. 14

expansion of European empires“ und verhindert durch „a tone of adventure, heroism and even fun (...) [the] sometimes bloody and brutal realities of conquest“.¹¹⁴ Für Limerick ist der Begriff „nationalistic and often racist (...) [and] when cleared of its ethnocentrism, the term loses an exact definition“¹¹⁵. Zu den überzeugendsten Kritikpunkten zählt Limericks Dekonstruktion der libertären Illusion an eine Unabhängigkeit vom Staat. Die zwei essenziellen Aspekte der Frontier „control of Indians and the distribution of land“¹¹⁶ sind Aufgabe des Staates. Genauso verhält es sich mit den Wasserrechten. Der „Reclamation Act of 1902“ veranlasst, dass „the West’s key resource“ unter die Kontrolle der Regierung fällt, die von da an für die Verteilung und Entwicklung verantwortlich ist.¹¹⁷ Es ist jedoch nicht nur die Unabhängigkeit vom Staat die Limerick in Frage stellt, sondern auch „the prospect of becoming independent of the past“. Damit ist nicht nur der europäische Einfluss gemeint, den die AmerikanerInnen vor allem hinsichtlich ihres Kolonialismus und Imperialismus nie wirklich ablegen konnten, sondern auch die Illusion eines Neustarts. Der Westen, der durch die symbolische Wiedergeburt als unbeschriebenes Blatt gilt, welches einen Neuanfang ermöglicht, existiert nach Limerick nicht: „Western Americans did what most travelers do: they took their problems with them.“ Limerick erkennt in der Frontiertheorie eine Art „creation myth“ und obwohl sie dem Mythos „unquestionable power und influence“ zu spricht, sieht sie „little resemblance to the events of the Western past“.¹¹⁸ Die Frage nach der Ähnlichkeit zur Realität ist beim Mythos obsolet, da dieser Realität wird und sie nicht repräsentieren soll. Trotzdem zeigt sich auch bei Limerick die Tendenz die Frontiertheorie als Mythos aufzufassen.

Donald Worster vertritt den Regionalismus von Webb, indem er seinen Fokus auch auf die Trockenheit und Wasserrechte der Frontier legt. Er nähert sich dem Thema jedoch auf einer ökologischen und ökonomischen Ebene und kritisiert den Extraktivismus, durch den sich die Frontiertheorie auszeichnet. Worster erkennt in der Frontiertheorie vor allem eine kapitalistische Ideologie. Der Mythos definiert sich unter anderem durch „the dog-eat-dog world“, „cutthroat competition“ und „laissez-faire economy“. All diese Merkmale haben sich durch den Mythos in die amerikanische Gesellschaft eingebrannt und werden auf die Natur umgelegt. Dadurch findet eine Kommodifizierung der Umwelt statt, welche es ermöglicht diese als Handelsware zu verwenden.¹¹⁹

Die Werke der New-American-HistorikerInnen sind ein wichtiger Baustein zum Verständnis der Frontiertheorie. Dabei zeigt sich, dass die Turner-Theorie vor allem einen simplifizierten Blick auf

¹¹⁴ Vgl.: Limerick, Patricia Nelson: „The Adventures of the Frontier in the Twentieth Century“. In: Grossman, J.R. (Hsg.): „The Frontier in American Culture“, Berkeley: California UP, 1994, S. 75

¹¹⁵ Limerick, Patricia Nelson: „What on earth is the New Western History?“. In: Limerick, P.N. (Hsg.) et al.: „Trails. Toward a New Western History“, Kansas: Kansas UP, 1991, S. 86

¹¹⁶ Limerick, P.N.: „The Legacy of Conquest“, S. 82

¹¹⁷ a.a.O., S. 87

¹¹⁸ Vgl.: Limerick, P.N.: „The Legacy of Conquest“, S. 90

¹¹⁹ Vgl.: Worster, Donald: „The Wealth of Nature“. New York: Oxford UP, 1993

die Frontier richtet. Gleichzeitig ist es nicht die Theorie selbst, die sich so beständig über die Jahrhunderte im Diskurs gehalten hat, sondern deren Mythologisierung.

2.4. Theodore Roosevelt und Buffalo Bill

Neben Turner und den New-American-HistorikerInnen, sind es zwei weitere Personen, die für Frontiertheorie außerhalb des geisteswissenschaftlichen Diskurses eine signifikante Rolle spielen. William Frederick Cody, besser bekannt unter dem Namen Buffalo Bill, überführt mit Hilfe seiner „Wild West Shows“ die Frontiertheorie in die Populärkultur. Dabei erkennt er die mythologische Kraft der Frontiertheorie und versteht diese Bedeutung als historisch akkurat auszustellen. Auf der politischen Ebene ist es der 26. Präsident der Vereinigten Staaten Theodore Roosevelt, der sich die Frontiertheorie zu eigen macht. Seine Innen- wie Außenpolitik unterscheiden sich in einigen Punkten von Turners Theorie, sind jedoch trotzdem maßgeblich davon beeinflusst. Roosevelt gratuliert Turner sogar dazu, dass er „a good deal of thought that has been floating around rather loosely“¹²⁰ komprimiert und systematisiert hat. Dass alle drei bei der Weltausstellung in Chicago 1893 zugegen sind, ist ein historischer Zufall, verdeutlicht jedoch auch die gegenseitigen Einflüsse. Turner, Cody und Roosevelt bilden, das Triumvirat, welches das Amerika des frühen 20. Jahrhunderts geformt haben.

Nach einer persönlichen Tragödie (dem Tod seiner Ehefrau und seiner Mutter) zieht sich Roosevelt 1884 auf seine Ranch in North Dakota zurück. Dort verbringt er zwei Jahre mit „ranching, hunting and writing“.¹²¹ Diese selbstgewählte Isolation und Migration in den Westen parallelisiert die Regenerationsidee der Frontier. Ein „Zurück-zur-Natur“ ermöglicht es Roosevelt sich selbst zu finden. Dementsprechend sind es die „Naturburschen“ aus der Literatur, die ihn am meisten beeindrucken - James Fenimore Coopers „Leatherstocking Tales“ und historische Figuren wie Daniel Boone und Davy Crockett.¹²²

An ihnen lässt sich der Unterschied zu Turner erkennen, für den vor allem die „Yeoman-Farmer“ nach dem Vorbild Jeffersons das Fundament der Frontier darstellen. Für Roosevelt sind es jedoch nicht der Bauer und die Bäuerin, sondern „the cowboy who was to become the hero of frontier settlement“¹²³. Roosevelt zieht eine direkte Linie von den Jägern und Fallenstellern der Frontier zu den Cowboys der Prärie – „[t]he cowboys (...) have supplanted these old hunters and trappers as the typical men of the plains“¹²⁴. Er bedient sich eines evolutionstheoretischen Konzepts, welches

¹²⁰ Carter, M.: „Myth of the Western“, S. 14

¹²¹ White, George Edward: „The Eastern Establishment and the Western Experience. The West of Frederic Remington, Theodore Roosevelt, and Owen Wister“. Texas: Texas UP, 1989, S. 79 f.

¹²² Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 33

¹²³ Carter, M.: „Myth of the Western“, S. 14

¹²⁴ Roosevelt, Theodore: „Ranch life and the hunting-trail“. New York: Century Co, 1911, S. 88

wie schon bei Turner sozialdarwinistische Tendenzen offenbart. Dabei werden „new traits“ durch „historical experience“ genetisch einprogrammiert und weitervererbt.¹²⁵ Diese historischen Erfahrungen sind für Roosevelt in erster Linie gewaltvolle. Dementsprechend sieht er vor allem im Krieg gegen die indigene Bevölkerung Amerikas die Möglichkeit eine neue Generation an Frontierhelden hervorzubringen. Dass es dabei wieder zu einer darwinistischen Selektion kommt, bei dem Menschen zurückgelassen werden, ist für Roosevelt unvermeidbar. Ähnlichkeiten zu Turners Theorie lassen sich auch in der Ideologie des Individualismus erkennen, wenn Roosevelt seinen archetypischen Cowboy als „as hardy and self-reliant as any men who ever breathed“¹²⁶ beschreibt. Der Cowboy soll zu einem „heroic symbol of unfettered individualisms“¹²⁷ transformiert werden. Darüber hinaus propagiert Roosevelt ein durch und durch männliches Bild, wenn er die Existenz der Cowboys als „patriarchal in character“¹²⁸ bezeichnet. Der größte Unterschied zwischen Turner und Roosevelt besteht in dem Umgang mit dem Ende der Frontier. Während Turners Yeoman Farmer der Industrialisierung weichen müssen, versucht Roosevelt über den Mythos des Cowboys einen Archetypus zu erschaffen, der die modernen Zeiten überleben wird. Der Cowboy repräsentiert dabei „the nucleus of the successor-class of ranchers“, der, legitimiert durch darwinistische Selektion, ein „neo-aristocratic right to rule“ beansprucht.¹²⁹ Er wird zum Bindeglied zwischen der alten Frontier mit dem Bauern und der Bäuerin und den neuen Helden der Industrialisierung. Gleichzeitig muss der Cowboy, und hier spiegelt sich auch Turners Paradoxie des Frontierhelden wider – die im Western Genre aufgegriffen wird –, verschwinden, um einen Übergang in die Moderne zu ermöglichen – „he prepares the way for the civilization from before whose face he must himself disappear“¹³⁰.

Roosevelt baut seine eigene Mythologisierung durch seine Außenpolitik auf. Im spanisch-amerikanischen Krieg von 1898 konstituiert sich Roosevelts Heldenstatus dadurch, dass er einer der wenigen Präsidenten ist, die tatsächlich persönlich am Kriegsgeschehen teilgenommen haben. Das 1. US-Freiwilligen-Kavallerieregiment, genannt „Rough Riders“, unter der Führung Roosevelts, ist auf Kuba an der Schlacht um San Juan Hill beteiligt. Dass es sich dabei aber nur um einen einwöchigen Aufenthalt handelt und das Regiment lediglich an einem Tag davon in einen Kampf verwickelt ist, lässt sich anhand des Remington Gemäldes „Charge of San Juan Hill“ natürlich nicht erkennen. Auf den Tod der Frontier antwortet Roosevelt mit „foreign military ventures“¹³¹. Die metaphorische Erweiterung der Frontier auf ausländische Territorien errichtet die

¹²⁵ Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 43

¹²⁶ Roosevelt, T.: „Ranch life and the hunting-trail“, S. 9

¹²⁷ Carter, M.: „Myth of the Western“, S. 14

¹²⁸ Roosevelt, T.: „Ranch life and the hunting-trail“, S. 6

¹²⁹ Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 35 ff.

¹³⁰ Roosevelt, T.: „Ranch life and the hunting-trail“, S. 100

¹³¹ Vgl.: Carter, M.: „Myth of the Western“, S. 14

Säulen, die den amerikanischen Imperialismus tragen. Das Ende der Frontier bedeutet nicht nur ökonomische Stagnation und sinkender Wohlstand, sondern auch „the loss of (...) the virile character that entitles and enables them [die Frontierhelden] to rule“¹³². Dementsprechend findet sich im Imperialismus eine Möglichkeit der Erneuerung. Damit wird die Frontiertheorie von einer retroaktiven Erklärung für die amerikanische Vergangenheit zu einer Legitimierung für zukünftige politische Handlungen. An dem Punkt, wo Fiktion zu Geschichte wird, beginnt für Slotkin der Frontiermythos.¹³³

Frederick William Cody unterstützt den Mythos um Roosevelt, indem er seine Show „Buffalo Bill's Wild West and the Congress of Rough Riders of the World“ nennt und „a reenactment of the charge on San Juan Hill“¹³⁴ inszeniert. Cody wird 1846 in Iowa geboren. Seine Kindheit verbringt er am Rande der Frontier. Die Stationen seines Lebens, bis zu dem Zeitpunkt an dem er seine Karriere als Entertainer startet, korrespondieren mit den bedeutenden Ereignissen der Expansion nach Westen. Er arbeitet für den berühmten Postservice-Pony-Express, während des amerikanischen Sezessionskriegs erlangt er Bekanntheit als Kundschafter. Nach dem Krieg wird er zum erfolgreichen Bisonjäger im Auftrag einer Eisenbahngesellschaft, wodurch er die Bezeichnung Buffalo Bill erhält. Für seine Errungenschaften als Kundschafter der Armee, während den Kriegen gegen die indigene Bevölkerung erhält Buffalo Bill 1872 die „Medal of Honor“. Damit erreicht er vollends den Status eines Stars.¹³⁵ Der Mythos um die Persona Buffalo Bill ist in der Populärkultur stark mit dem Dime-Novel-Autoren Edward Z. C. Judson alias Ned Buntline verbunden. Buntline ist „the patriarch of blood-and-thunder romancers“ und erhebt Buffalo Bill in seinem seriellen Roman „Buffalo Bill, the King of the Border Men“ zu einem amerikanischen Halbgott.¹³⁶ Vuillard schreibt dazu in „Traurigkeit der Erde“ – eine Mischung aus historischer Erzählung und Essay –: „Die große Macht der Fälschung verschluckt, verdoppelt und verbessert ihn (Buffalo Bill).“¹³⁷ Er steigt dadurch in den Pantheon der Frontierhelden wie Daniel Boone, Leatherstocking und Davy Crockett auf.

Buffalo Bills wahrer Erfolg beginnt aber mit seiner Wild-West-Show. Es ist „a traveling exhibition, an arena performace comprised of a series of western vignettes executed by ‚real westerners‘“¹³⁸. Sie ist über 30 Jahre lang (1883-1916) „the largest, most popular, and most successfull business in the field of commercial entertainment“. Die Show besteht aus über hundert TänzernInnen, SängerInnen, PerformerInnen, Tieren und ArbeiterInnen und tourt mit diesen nicht nur durch die

¹³² Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 51

¹³³ a.a.O., S. 54

¹³⁴ McVeigh, Stephen: „The American Western“, Edinburgh: Edinburgh UP, 2007, S. 35

¹³⁵ Für weitere biografische Details Vgl.: McVeigh S.: „The American Western“, Edinburgh: Edinburgh UP, 2007

¹³⁶ Vgl.: Smith, H.N.: „Virgin Land“, S. 103 f.

¹³⁷ Vuillard, Éric: „Traurigkeit der Erde“. Berlin: Matthes & Seitz Verlag, 2017, S. 35

¹³⁸ Slagle, Jefferson: „America Unscripted: Performing the Wild West“. In: Witschi, N.S. (Hsg.): „A Companion to the Literature and Culture of the American West“, New Jersey: Blackwell Publishing Ltd., 2011, S. 428

Vereinigten Staaten, sondern auch in Europa.¹³⁹ Sie ist in mehrere Akte aufgeteilt, die jedoch nur bedingt durch ein Narrativ verbunden sind. Im ersten Akt kommt es meistens zu „re-enactments of specific historical events“ – meistens Ereignisse an denen Buffalo Bill selbst beteiligt war. Für diese Nachstellungen engagiert Buffalo Bill auch „several Native performers, who had participated in [these battles]“. Der zweite Akt besteht aus „re-enactments of typical frontier events“, zu denen Angriffe durch die indigene Bevölkerung zählen. Zum Schluss wird das Publikum noch durch die Darstellung bestimmter Fähigkeiten unterhalten. Dazu zählen „horse racing, ‚Bucking ponies‘ and shooting exhibitions“. Aufgrund eines fehlenden Narratives unterscheidet sich die Wild-West-Show von dem herkömmlichen Drama. Dadurch erscheint es dem Publikum als „a transcription of history“. ¹⁴⁰ Buffalo Bill organisiert dabei beinahe rhizomatisch „various conventions and media around a coherent set of plot formulas drawn from a literary mythology whose structure and language were (by 1870) well developed and widely recognized“¹⁴¹.

Auch wenn bis jetzt immer von einer Show die Rede ist, würde Buffalo Bill selbst sich dieser Bezeichnung verweigern. Seine Show dient nicht der Unterhaltung, sondern besitzt eine „educational (or nationally interpellative) function“. Die DarstellerInnen sehen sich auch nicht als SchauspielerInnen, sondern als „promoter“, da sie meistens selbst an den historischen Ereignissen teilgenommen haben.¹⁴² Buffalo Bill nutzt alle neuen und ihm zur Verfügung stehenden „mass communication technologies“¹⁴³ aus, um seinen Show zu bewerben. Es herrscht keinerlei Zweifel darüber, dass die historischen Ereignisse, die während der Show nachgestellt werden, tatsächlich stattgefunden haben. Jedoch ist das Ereignis „framed by fiction from start to finish, and its ultimate meaning is determined by its re-enactment“¹⁴⁴. Allein durch die Nachstellung wird das Ereignis fiktionalisiert, da es unmöglich ist die historische Vergangenheit 1:1 zu kopieren. Jedoch schafft es die Show, dass „American audiences the Wild West as history“¹⁴⁵ akzeptieren – „[D]ie Bühne [scheint] weltlicher zu sein als die Welt, lebendiger als unsere Leben, anrührender und wirklicher als die Wirklichkeit, furchterregender als unsere Alpträume.“¹⁴⁶

Diese Akzeptanz stützt sich vor allem auf einer postulierten historischen Authentizität, die von Buffalo Bill kontinuierlich betont wird. Diese Authentizität basiert hauptsächlich auf der Tatsache, dass die DarstellerInnen historische Figuren sind - zu den tragischsten gehört sicherlich Sitting Bull, der Stammeshäuptling der Sioux, der die Niederlage seines Stammes immer wieder nachstellen musste – „Die Vergangenheit ist von Sitzreihen umzingelt, und die Zuschauer wollen ihre

¹³⁹ Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 66 f.

¹⁴⁰ Slagle, J.: „America Unscripted“, S. 431 f.

¹⁴¹ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 71

¹⁴² Slagle, J.: „America Unscripted“, S. 429

¹⁴³ Carter, M.: „Myth of the Western“, S. 8

¹⁴⁴ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 73

¹⁴⁵ Slagle, J.: „America Unscripted“, S. 432

¹⁴⁶ Vuillard, É.: „Traurigkeit der Erde“, S. 16 f.

Gespenster sehen.“¹⁴⁷ Dementsprechend spielen die DarstellerInnen sich selbst. Jedoch nicht ihr gegenwärtiges Selbst, sondern ein vergangenes Ich, welches den Wilden Westen symbolisiert. Dadurch wird fürs Publikum die Wahrhaftigkeit jeder Nachstellung affirmiert. Die Wechselwirkung von historischen Ereignissen dargestellt durch historisch „authentische“ Personen verstärkt die Historizität der Show. Die wichtigste historische Person, die als Anker für die ganze Show fungiert, ist Buffalo Bill selbst. Er ist der „chief mythologizer“, dessen Eigenschaften mit denen „of the manager and commander as well as the soldier“ übereinstimmen.¹⁴⁸ Seine Persona ist mehrfach codiert; er spielt „the part of a real frontiersman playing the part of an actor playing the part of a frontiersman“¹⁴⁹. Sein Körper wird zum historischen Artefakt und als Authentifikation herangezogen. Es kommt zu einer Art Kommodifizierung, bei der Buffalo Bill fetischisiert wird und als pars pro toto für den Westen steht. Er ist Signifikant für den Westen, weil seine Lebensgeschichte mit der des Westens parallelisiert wird und fusioniert. Es findet eine Verwischung der Grenzen zwischen „his actual experience as a frontiersman and make-believe“ statt. Buffalo Bills Identität wird dabei komplett von seiner Star-Persona absorbiert.

Roosevelt und Buffalo Bill tragen maßgeblich zur Mythologisierung des Westens bei. Sie bedienen sich beide einer Nostalgie für eine Zeit, die eigentlich nie existiert hat. Trotzdem schaffen es beide, einer über Politik, der andere über Unterhaltung, der Gesellschaft das paradoxe Gefühl zu vermitteln diese Zeit sei wieder auferstanden. Tatsächlich aber handelt es sich dabei nicht um eine Renaissance, sondern um eine Neukonstruktion. Beide legen ihren Fokus auf den Archetypus des Cowboys. Roosevelt erkennt in ihm eine Chance das Überleben des mythologischen Westens zu sichern, indem er den Cowboy zum nationalen Symbol Amerikas transformiert. Über die Zuschreibung klassischer Frontiereigenschaften, wie Individualismus und Eigenverantwortung repräsentiert der Cowboy den Fortschritt der USA. Auch Buffalo Bill erschafft eine romantisierte Version des Cowboys, der ein Hybrid ist, bestehend aus „rangers, hired ranch-hands (...), and the indigenous Vaqueros“¹⁵⁰. Am Ende des 19. Jahrhunderts befindet sich der Cowboy, vor allem durch die Industrialisierung und der Tatsache, dass die kleineren Rinderfarmen größeren Unternehmen weichen mussten, am Rande des Aussterbens. Durch Roosevelts Politik und Buffalo Bills Berühmtheit, erlangt der Archetypus Unsterblichkeit und ist bis heute Symbol für die USA. Bedeutend für diese Arbeit ist die von beiden vorgenommene Verschiebung der Geschichte hin zum Mythos. Beide bedienen sich dabei historischer Ereignisse und fiktionalisieren diese. Bei

¹⁴⁷ Vuillard, É.: „Traurigkeit der Erde“, S. 29

¹⁴⁸ Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 72 ff.

¹⁴⁹ Kasson, Joy: „Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory and Popular History“. New York: Hill & Wang, 2000, S. 24

¹⁵⁰ McVeigh, S.: „The American Western“, S. 34

Roosevelt zeigt sich dieser Vorgang bei dem gesellschaftlichen Bild, das durch seine „Rough Riders“ und die Schlacht um San Juan Hill, die durch Berichte und auch Gemälde dramatisiert werden. Bei Buffalo Bill findet die Vermischung von Fiktion und Geschichte noch radikaler statt, da er seine Show derart anlegt, dass sie eher einem historischen Bericht ähnelt als einem Theaterstück. Es genau dieser opake Raum, der durch Verwischung von Geschichte und Fiktion entsteht, in dem der Mythos geboren wird. Die Fiktion wird als historische Realität wahrgenommen, weil sie durch einen Realismuseffekt, hervorgerufen durch Authentizität, als solche affirmiert wird. Gleichzeitig entsteht eine Wechselwirkung bei der nicht nur die Realität den Mythos erschafft, sondern der Mythos die Realität beeinflusst. Dadurch dass die Darstellungen in der Wild-West-Show als historisch akkurat eingestuft werden, definieren sie retroaktiv das Bild der vergangenen Frontier.

2.5 Mythos – Naturalisierung der Fiktion

Claude Lévi-Strauss nähert sich dem Mythos über einen strukturalistischen Ansatz. In erster Linie ist die Funktion des Mythos Widersprüche des Lebens aufzulösen. Lévi-Strauss analysiert dafür den Ödipus-Mythos. Dabei kommt er zum Schluss, dass der Mythos die Paradoxie zwischen dem Glauben an eine autochthone Menschheit und der Tatsache „that human beings are actually born from the union of man and woman“¹⁵¹ aufwirft. Gleichzeitig bietet der Mythos über den Inzest von Mutter und Sohn „a logical tool“ an, diesen Widerspruch zumindest zu kaschieren, indem er „sameness“ suggeriert und einen gewissen autochthonen Zustand wiederherstellt.¹⁵² Dementsprechend kommt es nicht zu einer Auflösung der Widersprüche. Der Mythos bietet eine scheinbar logische Erklärung an, hinter der sich die Widersprüche verstecken können – Leavitt verwendet hierfür den Ausdruck: „révéler-cacher“¹⁵³. Daran anknüpfend besitzt der Mythos „internal contradictions“¹⁵⁴. Das heißt sein Charakter ist dialektisch, weil er stets „its (Mythos) direct modalities of insertion into reality“¹⁵⁵ kommentiert. Genauso verhält es sich mit der Beziehung zu empirischen Fakten, die „of a dialectical kind“ ist, weil sie nicht als „a re-presentation (sic.) of them (empirische Fakten)“ fungiert.¹⁵⁶ Die für die Analyse des Frontiermythos hilfreichste Theorie ist, dass „the simple opposition between mythology and history (...) not at all a clear-cut one“ ist. Für Lévi-Strauss übernimmt in der heutigen Gesellschaft Geschichte die Funktion von

¹⁵¹ Lévi-Strauss, Claude: „Structural Anthropology“. New York: Basic Books Inc., 1963, S. 216

¹⁵² Vgl.: Barrett, Stanley: „The Rebirth of Anthropological Theory“. Toronto: Toronto UP, 1984, S. 105

¹⁵³ Leavitt, John: „Les structuralismes et les mythes“. In: Anthropologie et Sociétés, 29,2, 2005, S. 50

¹⁵⁴ Barrett, S.: „The Rebirth of Anthropological Theory“, S. 106

¹⁵⁵ Lévi-Strauss, Claude: „The Raw and the Cooked“. New York: Harper & Row, 1969, S. 332

¹⁵⁶ Lévi-Strauss, Claude: „The Story of Asdiwal“. In: Leach, E. (Hsg.): „The Structural Study of Myth and Totemism“, UK: Routledge, 2004, S. 29

Mythologie. Diese besteht darin sicherzustellen, dass die Zukunft „faithful to the present“ bleibt.¹⁵⁷ Das bedeutet eine progressive Historizität zu erhalten, bei der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem abgeschlossenen System existieren. Barrett beschreibt dieses Argument mit dem Satz: „History is myth is delusion“. Er verweist dabei auf die Tatsache, dass „each history (...) from the vantage point of the present“ geschrieben ist und dementsprechend „compatible with current realities“ ist. Er widerspricht damit einer objektiven Geschichtsschreibung.¹⁵⁸

Auch der Historiker Hayden White spricht sich gegen eine objektive Geschichtsschreibung aus, weil er die Disziplin in der Sphäre des „written discourse“ verortet. Dadurch ist „our experience of history (...) indistinguishable from our discourse about it“. Geschichte existiert damit erst durch die Geschichtsschreibung, weshalb „historical discourse (...) interpretations of whatever information about and knowledge of the past“ produziert.¹⁵⁹ Die Geschichtswissenschaft verschiebt sich hin zur Hermeneutik, weshalb nach White Geschichtsschreibung vor allem als „a kind of prose discourse“ analysiert werden sollte. White argumentiert dafür, dass Geschichtsschreibung eine Affinität zum Narrativ besitzt. Dadurch vermitteln „sequences of events (...) aspects of a Romance, a Tragedy, or a Comedy (...), depending on the point of view“¹⁶⁰. Kohärenz wird über eine teleologische Kausalkette produziert, die, dadurch, dass sie retrospektiv kreiert wird, immer auch eine deterministische Tendenz etabliert. Dementsprechend geht es nicht nur darum, dass die Ereignisse „in order (...) to the chronological sequence in which the originally occurred“ niedergeschrieben werden. Stattdessen muss auch eine, lediglich im Subtext existierende, Struktur postuliert werden, die White als „an order of meaning“ bezeichnet.¹⁶¹ Lapidar gesagt ist Geschichtsschreibung auch immer „Geschichtenschreibung“.

Der französische Literaturwissenschaftler Roland Barthes stellt im zweiten Teil seines Werkes „Mythen des Alltags“ ebenfalls eine Mythos-Theorie auf. Barthes bezieht sich auf den Linguisten und Semiotiker Ferdinand de Saussure, wenn er den Mythos als „ein sekundäres semiologisches System“¹⁶² bezeichnet. Poststrukturalistischen Theorien entsprechend besteht der Mythos lediglich aus einer Aneinanderreihung von Signifikanten, die unter dem Begriff Zeichen zusammengefasst werden können. Der Mythos ist also eine „Metasprache“¹⁶³, die die assoziativen Signifikantenketten als Zeichen interpretiert, unabhängig davon, ob diese Schrift oder Bild sind. Barthes argumentiert weiter, dass durch den formgebenden Mythos der Sinn des Signifikanten „verarmt“. Form verdrängt den Sinn, wobei Sinn hier für „ein ganzes Wertesystem: eine Geschichte, eine Geografie,

¹⁵⁷ Lévi-Strauss, Claude: „Myth and Meaning“. Toronto: Toronto UP, 1978, S. 43

¹⁵⁸ Vgl.: Barrett, S.: „The Rebirth of Anthropological Theory“, S. 107

¹⁵⁹ Vgl.: White, Hayden: „Figural Realism“. Baltimore: John Hopkins UP, 2020, S. 1 f.

¹⁶⁰ White, Hayden: „Tropics of discourse: essay in cultural criticism“. Baltimore: John Hopkins UP, 1978, S. 111

¹⁶¹ Vgl.: White, Hayden: „The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation“. Baltimore: John Hopkins UP, 1987, S. 5

¹⁶² Barthes, Roland: „Mythen des Alltags“. Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 258

¹⁶³ a.a.O., S. 259

eine Moral, eine Zoologie, eine Literatur“ steht.¹⁶⁴ Es ist jedoch keineswegs so, dass der Sinn im Mythos verschwindet. Vielmehr entsteht eine parasitäre Beziehung, bei der die Form auf den Sinn zurückgreift, um sich zu festigen. Das heißt der Sinn erhält die Form und die Form hält den Sinn auf Distanz.¹⁶⁵ Gleichzeitig muss sich die Form vor dem Sinn verstecken können. Dieses „Versteckspiel zwischen Sinn und Form“¹⁶⁶ definiert den Mythos. Der Mythos ist für Barthes auch immer ideologisch, weil dieser nichts verbirgt: „Seine Funktion ist es, zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen.“¹⁶⁷ Das Deformieren ist dabei ein Kompromiss, um die Widersprüche nicht enthüllen zu müssen - auch bei Lévi-Strauss' Ödipus-Analyse ist der Inzest ein Kompromiss. Für den Frontiermythos ist vor allem eine Funktionsweise des Mythos bedeutend, nämlich die der „Enthistorisierung“¹⁶⁸. „Das Prinzip des Mythos“ liegt in der Transformation von Geschichte in Natur. Für Barthes erstarrt die „mythische Rede“ sofort zu etwas Natürlichem. Der Mythos gibt vor, dass der Signifikant das Signifikat fundiert und dieser Vorgang ganz natürlich wäre. Dabei ist der Mythos eben kein Faktensystem, sondern ein semiologisches.¹⁶⁹ Durch den Rückbezug auf das Faktische versucht der Mythos - konträr zur eigentlichen Bedeutung des Wortes „factum“ – die „von Menschen gemachten Spuren an den Phänomenen zu tilgen“¹⁷⁰. Das Ergebnis dieses Naturalisierungsprozesses ist Geschichte als ewig und unveränderbar darzustellen.

Slotkin bezieht sich bei seinen Werken über den Frontiermythos auf Barthes ideologiekritische Mythos-Theorie. Von dem Naturalisierungsprozess des Mythos ausgehend sind die „moral and political imperatives implicit“ und geben dadurch eine als vermeintlich natürlich begrenzte Auswahl an Möglichkeiten vor. Die archetypischen Situationen des Frontiermythos bzw. des Westerns lassen sich auf einen Satz herunter destillieren: „A man's got to do what a man's got to do.“ Dieser Satz impliziert schon eine Ausweglosigkeit, die darauf basiert, dass die Situation eine vermeintlich natürliche ist. Im Subtext schwingt eine Unveränderlichkeit mit, die ebenfalls auf einer vermeintlich natürlichen Ordnung basiert.¹⁷¹ Slotkin zitiert auch den Enthistorisierungsprozess und die Konsequenzen daraus. Durch die ständige Wiederholung mythologischer Aussagen, die scheinbar auf „ageless and transcendent traditions and principles“¹⁷² beruhen, lässt der Mythos seine „Gemachtheit“ in Vergessenheit geraten. Mythen dienen als Transportvehikel für die dominante Ideologie der Gesellschaft. Sie sind durch konstante Repetition abstrahiert worden, so dass von ihnen nur noch „a deeply encoded and resonant set of symbols, icons, keywords and historical

¹⁶⁴ Barthes, R.: „Mythen des Alltags“, S. 262 f.

¹⁶⁵ a.a.O., S. 271

¹⁶⁶ Barthes, R.: „Mythen des Alltags“, S. 263

¹⁶⁷ a.a.O., S. 267

¹⁶⁸ Ette, Ottmar: „Roland Barthes. Zur Einführung“. Hamburg: Junius Verlag, 2011, S. 54

¹⁶⁹ a.a.O., S. 278 ff.

¹⁷⁰ Ette, O.: „Roland Barthes“, S. 54

¹⁷¹ Slotkin, R.: „Fatal Environment“, S. 19

¹⁷² a.a.O., S. 24

clichés“¹⁷³ als Rest zurückbleibt. Der Mythos vermittelt die Ideologie über das Narrativ, das, wie schon bei White erwähnt, ein teleologisches Konzept von „cause-and-effect“¹⁷⁴ impliziert. Der dadurch entstehende Determinismus ist vor allem im Frontiermythos präsent. Das mythologische System ist ein sprachliches und benutzt deshalb Assoziationen, Suggestionen und Metaphern. Metaphern sind „[t]he sources of myth-making“, da neue Ereignisse oder auch Erfahrungen durch die Metapher, das heißt durch einen Vergleich mit etwas schon Existierendem, kategorisiert werden. Dadurch dass die Vergleiche auf Existierendes, aber nichtsdestotrotz Konstruiertes, zurückgreifen, entsteht eine Zirkularität, die „the new phenomenon as recurrence of the old“ einordnen.¹⁷⁵ Der Mythos konstituiert sich durch die Metapher immer von neuem und legitimiert gleichzeitig den Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart.

Die parasitäre Beziehung zwischen Geschichte und Mythos manifestiert sich in der Tatsache, dass der Mythos zwar Geschichte ersetzt, sie aber gleichzeitig als Legitimierung benutzt. Der Prozess der Naturalisierung erfolgt über die vermeintliche Authentizität der Geschichtsschreibung. Mythos deformiert Geschichte, indem er sie naturalisiert. Bezogen auf den Frontiermythos zeigt sich die Mythologisierung schon bei den PuritanerInnen, deren Konzept vom „manifest Destiny“ als natürliches Recht angesehen wird. Die Unterwerfung der Natur sowie der indigenen Bevölkerung, die eigentlich mit der christlichen Lehre der Nächstenliebe nicht vereinbar ist und dementsprechend die SiedlerInnen mit Widersprüchen konfrontiert, werden über den Mythos der Vorherbestimmung deformiert. Die Legitimation der Kolonialisierung basiert auf einer exegetischen Bibelauslegung, die sich auf Historizität wie auch Authentizität stützt. Nachdem die Kolonialisierung der Ostküste abgeschlossen ist und die Expansion nach Westen beginnt, verschiebt sich die Funktion des Mythos, weg von einer Legitimation der Unterwerfung, hin zu einer Erklärung für den scheinbar kontinuierlichen Fortschritt. Dieser Aufklärungsprogressivismus wird mit Adorno und Horkheimers oft zitierten Satz – „schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“¹⁷⁶ zusammengefasst. Die vom Frontiermythos propagierte darwinistische Selektion bietet eine vermeintlich natürliche Erklärung für die gesellschaftlichen Probleme, die mit dem Fortschritt einhergehen. Mit dem Siegeszug der Industrialisierung muss sich der Frontiermythos wieder anpassen, um nicht obsolet zu werden. Dementsprechend wird die Frontier zum Nationalmythos, basierend auf einem „mythic space“¹⁷⁷, bei dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfallen. Der historische Ort wird durch den Mythos ersetzt.

¹⁷³ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 5

¹⁷⁴ a.a.O., S. 6

¹⁷⁵ Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 6

¹⁷⁶ Horkheimer, Max; Adorno, Theodor: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2017, S. 6

¹⁷⁷ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 61

Der Mythos bedient sich zur Identitätsstiftung nicht nur beim geschriebenen Text, sondern auch beim Bild. Gerade bei Roosevelt und Buffalo Bill zeigt sich die große Bedeutung der Ikonografie für die Mythopoetik. Das Bild des Cowboys wird nicht nur paradigmatisch für den Westen, sondern symbolisiert generell den Nationalcharakter der USA. Ein Blick in die Geschichte der USA des späten 20. Jahrhunderts zeigt, dass der Mythos noch immer allgegenwärtig ist. Der 40. Präsident der USA Ronald Reagan ist Schauspieler, unter anderem in Western-Filmen, bevor er sich beginnt politisch zu engagieren. Mit der Ikonografie des Cowboys und der damit verbundenen neoliberalen Ideologie der Frontier gewinnt er die Präsidentschaft. Der Mythos durchzieht alle Aspekte der Gesellschaft und findet sich vor allem in popkulturellen Medien wieder. Die Welt des Filmgenres basiert ebenfalls auf „special rules and meanings [that] have more to do with conventions, myths and ideologies than with historical representation“¹⁷⁸. Gleichzeitig besitzt das Medium auch einen, auf der Fotografie basierenden, Anspruch auf Realismus. Für Barthes ist das Noema der Fotografie der Ausspruch: „Es ist so gewesen“¹⁷⁹. Der Realismus der Fotografie basiert auf dem Argument, dass das Festgehaltene, zumindest in einem Moment, genauso gewesen sein muss wie auf der Fotografie abgebildet. Dass dieses Argument mit der heutigen Computertechnik widerlegt worden ist, hat Barthes nicht vorhersehen können. Dieser Realismuseffekt lässt sich auch als Authentizität verstehen, mit der der Mythos arbeitet. Die Parallelen zwischen Mythos und Film manifestieren sich also in der Naturalisierung von Fiktion. Das Medium Film vereint, wie auch der Mythos, die Widersprüche zwischen Realismus und Narrativ miteinander.

Für den Soziologen und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer ist der Film eine Weiterentwicklung der Fotografie, in dem Sinne, dass beide Medien eine realistische Tendenz besitzen. Thematisch mit Barthes übereinstimmend erkennt er in der Fotografie eine „Affinität zur ungestellten Realität“¹⁸⁰. Dieser Realitätsbezug zählt zu den Grundeigenschaften des Films und ist der „Originalmodus fotografischer und filmischer Bilderfahrung“¹⁸¹. Mit der Geburtsstunde des Films entstehen auch dessen zwei Haupttendenzen: die realistische und die formgebende, wobei erstere für Kracauer, die genuin filmische ist. Die realistische Tendenz beginnt mit den Brüdern Lumière, die das neue Medium vor allem für dokumentarische Zwecke verwenden. Ihre kurzen Filme wie „L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat“ (1896) oder „La Sortie de L'Usine Lumière à Lyon“ (1895) demonstrieren, dass „Lumières Kamera auf die Welt gerichtet“¹⁸² ist. Die Darstellung der Realität befindet im Zentrum der filmischen Arbeit. Konträr dazu ist Georges Méliès der Vertreter der formgebenden Tendenz. Trotz des großen Erfolgs der Méliès-Filme bleibt der Regisseur für

¹⁷⁸ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 232

¹⁷⁹ Vgl.: Barthes, Roland: „Die helle Kammer“. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2019, S. 87

¹⁸⁰ Kracauer, Siegfried: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. Frankfurt: Suhrkamp, 2019, S. 45

¹⁸¹ Bonnemann, Jens: „Filmtheorie: Eine Einführung“. Heidelberg: Springer-Verlag, 2019, S. 140

¹⁸² Kracauer, S.: „Theorie des Films“, S. 58

Kracauer lediglich ein „Theaterregisseur, [der] Fotografie in einem vor-fotografischen Geist“¹⁸³ versteht und verwendet. Interessanterweise hinterfragt Kracauer den Realismus der Szenen aus den Lumière-Brüder-Filmen nicht, obwohl auch diese eine gewisse Konstruiertheit vorweisen - allein auf Grund der Tatsache, dass die Kamera nicht zufällig positioniert wurde. Gleichzeitig ist es für Kracauer möglich, dass „ein gestellter Vorgang aus dem realen Leben auf der Leinwand eine stärkere Illusion der Realität erweckt, als dies der originale Vorgang tun würde“¹⁸⁴. Er relativiert die Aussage im nächsten Absatz jedoch gleich wieder, indem er in Frage stellt, ob sich Realität überhaupt dermaßen inszenieren ließe.

Ein weiterer Filmtheoretiker, der den Realismusanspruch des Mediums erkennt, ist der Franzose André Bazin. Bazin sieht im filmischen Prozess einen objektiven Vorgang. Er verfolgt einen phänomenalen Realismus¹⁸⁵, der darauf beruht, dass das Medium Film strukturelle Parallelen zur menschlichen Wahrnehmung aufweist. Die Idee des „fingerprint“¹⁸⁶ lässt sich mit Barthes' Konzept des „Es-ist-so-gewesen“ vergleichen. Bazin basiert seine Idee dabei, ähnlich wie Barthes, auf einem Physikalismus. Für ihn beinhaltet jede Filmaufnahme (wie auch Barthes konnte er den digitalen Film nicht vorhersehen) eine physische Spur – sozusagen eine nach Proust anwesende Abwesenheit. Es kommt also zu einer Wirklichkeitsübertragen¹⁸⁷ von dem Objekt zur Darstellung des selbigen. Dabei ist das konstruktivistische Wesen des Films für Bazin kein Widerspruch. Vielmehr erkennt er im „image fact“¹⁸⁸, die eigentlich Essenz des Mediums. Der „image fact“ definiert sich dadurch, dass er sich nicht in ein semiologisches System einordnen lässt. Er ist kein Zeichen, das über sich selbst hinaus verweist, sondern ist in sich geschlossen. Demzufolge verweist der „image fact“ auf Objekte, die eine ontologische Geschlossenheit besitzen. Die kleinste Einheit des Films ist somit „ein dem Film vorhergehendes Element“, welches auch als „unteilbarer Block bezeichnet werden kann.“¹⁸⁹ Zusammenfassend basiert Bazins Theorie darauf, dass sich über die physikalische Herstellung des Mediums ein Realismus entsteht, welcher sich in der Darstellung von „image facts“ manifestiert.

Christian Metz, ein Hauptvertreter der filmsemiotischen Schule, beschäftigt sich mit diesem Realismuseffekt. Genauer gesagt spricht Metz von einem Realitätseffekt oder dem „Schein der Realität“¹⁹⁰, der durch das Medium Film erschaffen wird. Die Betonung auf den Schein offenbart den signifikanten Unterschied zu TheoretikerInnen wie Barthes, Kracauer und Bazin, die alle im Film bzw. der Fotografie eine Spur der Realität entdecken. Dieser filmische Realismus basiert auf

¹⁸³ Kracauer, S.: „Theorie des Films“, S. 60

¹⁸⁴ Kracauer, S.: „Theorie des Films“, S. 62

¹⁸⁵ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: „Filmtheorie zur Einführung“. Hamburg: Junius Verlag 2007, S. 41

¹⁸⁶ Bazin, André; Gray, Hugh (Hsg.): „What is Cinema? Volume I“. Berkeley: California UP, 1967, S. 15

¹⁸⁷ Bonnemann, J.: „Filmtheorie: Eine Einführung“, S. 116

¹⁸⁸ Bazin, André; Gray, Hugh (Hsg.): „What is Cinema? Volume II“. Berkeley: California UP, 1971, S. 37

¹⁸⁹ Vgl.: Elsaesser, T.; Hagener, M.: „Filmtheorie zur Einführung“, S. 42

¹⁹⁰ Vgl.: Metz, Christian: „Semiotik des Films“. München: Fink, 1968, S. 22

einer vermeintlich realen Spur, die im Material hinterlassen wird. Der Film ist Realität, weil er einen Teil der Realität in sich aufnimmt - also auf dem Filmmaterial festhält. Für Metz ist die Unterscheidung zwischen „Realitätswirkung der Darstellung und Realität des Materials“¹⁹¹ ausschlaggebend. Zur Veranschaulichung, analysiert Metz, wie schon die meisten FilmtheoretikerInnen vor ihm, die Unterschiede zwischen Film und Theater. Dabei stellt er die anfänglich paradox erscheinende These auf, dass das Theater aufgrund seines zu hohen Realitätsgehaltes, einen geringeren Realitätseffekt erzeugt als der Film. Der Begriff Realitätseffekt bezieht sich auf die „Realität der Diegese“¹⁹². Die Darstellung des Theaters kann sich nicht von der Realität des Materials emanzipieren. Während für das Kinopublikum lediglich die Leinwand eine reale Präsenz darstellt, sind für das Theaterpublikum neben dem Bühnenbild auch die DarstellerInnen und nicht nur ihre Rollen real. Nicholas Ofczarek kann niemals vollständig zum Jedermann werden, weil die reale Person der fiktiven Figur immer im Weg stehen wird. Die reale Person konstatiert sich dabei durch ihre Präsenz, die es dem Publikum ermöglicht unmittelbar mit ihr zu interagieren. Der Beifall des Publikums erreicht nicht nur die Gehörgänge des Jedermanns, sondern auch die von Nicholas Ofczarek. Die Realität des Materials verhindert also die Realität der Diegese. Im Kino sind Indiana Jones wie auch Harrison Ford für das Publikum insofern fiktiv, als dass sie nicht präsent sind. Selbst wenn wie üblich die Schauspieler bei Filmpremieren anwesend sind, ist eine Interaktion mit der Person auf der Leinwand unmöglich.¹⁹³ Die Diegese befreit sich von der Realität und erschafft gleichzeitig dadurch den Anschein davon. Die Macht des Kinos offenbart sich für Metz darin, dass „das Irreale dort als realisiert erscheint und sich unter dem Schein eines sich tatsächlich vollziehenden Ereignisses“ entfaltet.

Dass der Film es schafft das Irreale zu realisieren verdeutlicht die Nähe des Mediums zum Mythos. Beginnend mit einer anthropologischen Betrachtung des Mythos über die Geschichtswissenschaften hin zum Medium Film zeigt sich, dass der Naturalisierungsprozess des Mythos im Film besonders ausgeprägt ist. Die Realität der Diegese lässt sich mit der Naturalisierung von Fiktion parallelisieren. Die Verbindung zwischen Mythos, Geschichtsschreibung und Fiktion lässt sich anhand des Ur-amerikanischen Genres des Westerns veranschaulichen.

¹⁹¹ Bonnemann, J.: „Filmtheorie: Eine Einführung“, S. 179

¹⁹² Metz, C.: „Zum Realitätseindruck im Kino“, S. 33

¹⁹³ Vgl.: Bonnemann, J.: „Filmtheorie: Eine Einführung“, S. 178

3. Western

3.1. Anfänge in der Literatur: Cooper und Wister

Die Verbindung zwischen Western und dem Medium Film ist dermaßen stark im kulturellen Bewusstsein verankert, dass die literarischen Anfänge des Genres gerne übersehen werden. Der Fokus dieser Arbeit liegt nicht auf einer genretheoretischen Frage, weshalb einer Definition des Westerns, sowie der damit einhergehenden Komplexität, nicht umfassend nachgegangen wird. Auf ersten Blick scheint die Definition dieses klassischen Genres nicht weiter schwierig, da diese schon im Namen zu finden ist: Western – das geografische Element sticht ins Auge und die logische Schlussfolgerung scheint, dieses in eine Definition miteinzubinden: „Western literature is literature produced in or about the West.“¹⁹⁴ Hier offenbart sich eine interessante Parallele zur Frontier, die ebenfalls anfänglich durch ihre Geografie definiert worden ist. Die Frontier wie auch der Western sind jedoch deutlich ambivalenter in ihrer Struktur, so dass die Minimaldefinition durch die Geografie kaum produktiv angewendet werden kann. Die Definition scheitert schon daran, dass die „Hardboiled-Detective-Stories“ von Dashiell Hammett und Raymond Chandler in Kalifornien – dem Westen der USA – spielen. Nichtsdestotrotz ist die geografische Komponente insofern von Bedeutung, da sie zu einer Naturalisierung der Fiktion beiträgt. Vor allem im Film konstituiert sich die Authentizität der Diegese unter anderem dadurch, dass der Filmdreh an Orten des „wahren Westens“ stattgefunden hat. Dass hier ein gewisser Konstruktivismus stattfindet und man zumindest von einer Wechselwirkung ausgehen muss – das Monument-Valley hat John Fords Filme zu Western gemacht, aber gleichzeitig haben John Fords Filme das Monument-Valley als Ikonographie des Westerns erschaffen, darf dabei nicht übersehen werden.

Auch wenn die Anfänge des literarischen Western schwierig zu lokalisieren sind, hat sich die Mehrheit der Forschung auf „The Leatherstocking Tales“ von James Fenimore Cooper geeinigt. Diese Romanreihe, die zwischen 1823 und 1841 erschienen ist, erzählt von den Abenteuern des Frontierhelden Natty Bumppo. Trotzdem sind die „Leatherstocking Tales“ lediglich prototypische Western, die als „a template for the western genre, especially in the juxtaposition of romance, adventure, and heroic individualism in the frontier wilderness“¹⁹⁵ dienen. Es findet eine Naturalisierung der Fiktion statt, indem er sich bei der Erschaffung seines Helden durch eine reale historische Person inspirieren lässt: Daniel Boone. Boone ist 1734 geboren und wächst sowie seine fikionalisierte Version, Natty Bumppo mit UreinwohnerInnen auf, denen er schlussendlich den

¹⁹⁴ McVeigh, S.: „The American Western“, S. 38

¹⁹⁵ Worden, Daniel: „The Popular Western“. In: Kollin, S. (Hsg.): „A History of Western American Literature“, Cambridge: Cambridge UP, 2015, S. 112

Rücken kehrt, um Siedlungen der KolonisatorInnen aufzubauen.¹⁹⁶ In den Beschreibungen Boones offenbart sich auch die inhärent religiöse Komponente des Frontiermythos, welche Begriffe wie „American Adam“¹⁹⁷ und „American Moses“¹⁹⁸ verwendet. Birdwell bezeichnet diesen Typus als „Antebellum Frontier Hero“, der „unfettered freedom on a contested frontier“ symbolisiert.¹⁹⁹ Diese Verbindung zwischen realer historischer Person und fiktiven Helden wird im 20. Jahrhundert von der Filmindustrie ausgenutzt, indem sie vor allem auch im Western-Genre die Grenzen verschwimmen lässt. Helden wie Wyatt Earp und Doc Holiday und Gesetzesbrecher wie Jesse James und Sundance Kid werden für die Kinoleinwand reinkarniert. Dabei kreierte die Fiktion, wie auch schon bei Buffalo Bill, ihre Authentizität aufgrund der Tatsache, dass diese Personen tatsächlich gelebt haben. Gleichzeitig werden, durch die sprichwörtliche Permeabilität der Leinwand, diese Personen erst durch die Filme erschaffen und retrospektiv verändert.

Der Erfolg der Leatherstocking-Tales trägt dazu bei, dass die literarische Form der Dime-Novel, der Groschenroman, Ende des 19. Jahrhunderts Konjunktur erlebt. In der Geschichte der Dime-Novel spielt der Verlag Beadle & Adams unter der Leitung von Erastus Beadle eine bedeutende Rolle. Der Verlag gehört zu den ersten die mit der Produktion von Dime-Novels beginnen und wird damit binnen kürzester Zeit erfolgreich. Die ersten „Beadle Stories“ erscheinen im Juni 1860. Die Originalreihe enthält 300 Geschichten, auf die, über mehrere Jahrzehnte, tausende weitere folgen. Dass die Verkaufszahlen zwischen 1860 und 1865 fünf Millionen Exemplare betragen, spricht für die Beliebtheit der „Dime Novels“.²⁰⁰ Auch wenn der Begriff „Trivilliteratur“ sicherlich Schwächen besitzt und durchaus kritisch betrachtet werden sollte, so sind die Dime-Novels, insofern „niedere Literatur“, weil sie nicht für die Oberschicht intendiert sind. Das Marketing richtet sich an Jugendliche, die Arbeiterklasse und die untere Mittelschicht. Der Plot „reflect[s] industrial capitalism and working class politics“, versteckt diese Themen jedoch hinter den „genre conventions of the Western“.²⁰¹ Neben den historischen Verbrechern wie Jesse James und den Dalton Brüdern, gehört die fiktive Romanfigur Deadwood Dick zu den bekanntesten Helden der Dime-Novels. Er ist ebenfalls ein Verbrecher, jemand der sich gegen den Status Quo stellt, indem er die Eigentumsverhältnisse kritisiert und die korrupten Kapitalisten zur Rechenschaft zieht. Die Dime-Novel erfährt gleichzeitig mit der Industriellen Revolution ihren Aufschwung, weshalb diese

¹⁹⁶ Vgl.: Faragher, John Mack: „Daniel Boone: The Life and Legend of an American Pioneer“. New York: Henry Holt, 1992

¹⁹⁷ Vgl.: Lewis, Richard Warrington Baldwin: „The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century“. Chicago: Chicago UP, 1955

¹⁹⁸ Vgl.: Hughes, Robert: „American Visions: The Epic History of Art in America“. New York: Knopf, 1997

¹⁹⁹ Birdwell, Michael: „The Antebellum Frontier Hero“. In: Rollins, P. (Hsg.): „The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies have portrayed the American Past“, Columbia: Columbia UP, 2003, S. 139

²⁰⁰ Für weitere Informationen über die Geschichte der Dime-Novels vgl. Smith, H.N. (1950)

²⁰¹ Denning, Michael: „Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America“. New York: Verso, 1998, S. 166

auch stets in ihr reflektiert wird. Die Gemeinsamkeit zum Frontiermythos liegt im Liberalismus, dessen Ideologie sich im Plot der Dime-Novels dadurch manifestiert, dass „the role of individual strenght and virtue maintaining personal freedoms“²⁰² hochgehalten wird. Die Dime-Novels zählen ebenfalls erst als Vorreiter und wie auch schon Coopers Werke für die Dime-Novels, ebnen diese den Weg für den ersten Western-Roman: „The Virginian: a Horseman of the Plains“ (1902) von Owen Wister.

Ohne sich zu stark auf den Autor fokussieren zu wollen, lässt sich eine aufschlussreiche Parallele in Wisters Biografie zu Roosevelt erkennen. Beide sind an der Ostküste geborene, aus dem Bildungsbürgertum stammende, weiße Männer, die eine vielsprechende Karriere hinter sich lassen, um im Westen - zufälligerweise beide in Wyoming - einen Neuanfang zu wagen. Dabei realisiert Wister, sowie Roosevelt, dass „the Darwinian competition of western life“ der Gesellschaft der Ostküste eine Möglichkeit bietet gegen „the numbers and ambitions of the lesser breeds“ zu bestehen.²⁰³ Der Theorie von Turner entsprechend und Roosevelt zu stimmend erschafft die Frontier „a new racial type, selected from among the Anglo-Saxon democracy and trained by the frontier experience in the skills and psychology of command“²⁰⁴. Bold sieht darin die Definition des „Frontier Clubs“: „[A] cultural elite violently protecting its privilege in the name of democracy.“²⁰⁵ Wister definiert die Frontier nicht als geografischen Raum, sondern als soziopolitischen, weshalb er „the West not as a set of natural values basically anthithetical to civilization, but as a social environment in which the American Dream could be born again“²⁰⁶ versteht. Damit widerspricht Wister Turners und Roosevelts Essentialismus und erkennt im Archetypen des Cowboys strukturelle Ursachen. Gleichzeitig basiert diese Struktur auf einem liberalen Sozialdarwinismus „which [has] little to do with institutional law and government“²⁰⁷. Wisters Roman ist die modernisierte Version der Cooper Romane, indem er „the setting from the forested wilderness to the Wyoming plains and the hero from hunter to cowboy“²⁰⁸ verschiebt. Der Roman erzählt die Lebensgeschichte des titelgebenden Virginians, der, den amerikanischen Traum lebend, sich vom unbedeutenden Rancharbeiter nicht nur zum Partner hocharbeitet, sondern durch kluges Investieren ein „captain of industry“ wird. Der Erzähler des Romans kommt von der Ostküste und trifft in einer Kleinstadt Medicine Bow, Wyoming, auf den Cowboy Jeff, den alle nur „the Virginian“ nennen. In einer der ersten Beschreibungen offenbart sich schon das paradigmatische Bild des Cowboy-Typus: „But no dinginess of travel or shabbiness of attire could

²⁰² Jones, Daryl: „The Dime Novel Western“. Bowling Green: Bowling Green UP, 1978, S. 154 f.

²⁰³ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 170

²⁰⁴ a.a.O., S. 175

²⁰⁵ Bold, Christine: „The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power. 1880-1924“. Oxford: Oxford UP, 2013, S. 1

²⁰⁶ Cawelti, John George: „Adventure, Mystery and Romance“. Chicago: Chicago UP, 1976, S. 225

²⁰⁷ McVeigh, S.: „The American Western“, S. 45

²⁰⁸ Bold, C.: „The Frontier Club“, S. 8

tarnish the splendor that radiated from his youth and strenght.“²⁰⁹ Obwohl Wister die strukturellen Gründe hervorhebt, konstituiert sich der Cowboy doch über einen Essentialismus: „The creature we call a gentleman lies deep in the hearts of thousands that are born without that chance to master the outward grace of the Type.“²¹⁰ Der Cowboy besitzt also alle Eigenschaften des Gentleman, ohne diese erlernt zu haben. Wister widerspricht hier seinem strukturellen Ansatz, indem er den Typus des Gentlemans als natürlich definiert, unabhängig von der Gesellschaft. Slotkin argumentiert für ein „biosocial rationale“²¹¹, dass eine „natural aristocracy“²¹² etabliert. Obwohl Wälder und Jäger durch die Prärie und Cowboys ersetzt werden, offenbaren sich deutliche Parallelen zwischen Frontier und Western. Neben den schon genannten – Essentialismus, Gewalt und Sozialdarwinismus – ist auffällig, dass beide von einer subtilen Endzeitstimmung geprägt sind. Während die Frontier von Turner ausgerufen und gleichzeitig für Tod erklärt wird, erzählt der erste Westernroman nicht nur die Lebensgeschichte des klassischen Cowboys, sondern auch dessen metaphorisches Ableben. Der Rancharbeiter lässt sein Cowboy-Dasein zurück, um Großindustrieller zu werden. Der, das Genre prägende, Kampf Bauern und Bäuerinnen gegen Industrie erfährt im Roman einen eindeutigen Sieger. Das Westerngenre erzählt auch immer von seiner eigenen Obsoleszenz. Der zivilisatorische Prozess, der der Frontier und dem Western unterlegt ist und erst durch die Symbiose mit der Wildnis entstehen kann, besitzt einen selbstzerstörerischen Impuls. Die wichtigsten Werke des Genres vermitteln „a melancholic attachment to the nomadic life of the now-obsolete cowboy“²¹³.

3.2. Der frühe Western: Stummfilme und frühe Tonfilme

Die literarische Form des Western ist schon fest, durch die Cooper Romane, Dime-Novels und Wisters Roman, im kulturellen Bewusstsein der Gesellschaft verankert, als der Film seinen historischen Siegeszug als Populärmedium antritt. Die Popularität des Genres führt dazu, dass auch die frühen Kurzfilme, vor allem in den USA, den Western als Thema für sich einnehmen. Thomas Edison, der zu den ersten gehört, die das Potential des neuen Mediums entdecken, produziert mehrere thematisch an den Western angelegte Kurzfilme²¹⁴, u.a. „Sioux Ghost Dance“, „Buffalo Dance“, „Bucking Bronco“ und „Annie Oakley“ (alle 1894). Es handelt sich bei den Filmen jedoch um keine Spielfilme, sondern um kurze dokumentarische Aufnahmen von, in diesem Fall,

²⁰⁹ Wister, Owen: „The Virginian“. Oxford: Oxford UP, 1998, S. 12 f.

²¹⁰ a.a.O., S. 17

²¹¹ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 178

²¹² a.a.O., S. 103

²¹³ Worden, D.: „The Popular Western“, S. 121

²¹⁴ Der Begriff Kurzfilm scheint ein wenig irreführend zu sein, da die Filme lediglich eine Minute dauern. Dementsprechend sind es keine Westernplots, die hier dargestellt werden. Vielmehr bedient man sich einer Western-Ikonographie.

DarstellerInnen bei Buffalo Bills Show. Hier offenbart sich ein weiterer Grund für die Affinität des Films zum Westerngenre: Die historische Ära des Wilden Westen, womit reale wie mythologische Konstruktionen inbegriffen sind, ist, bei der Geburt des Filmes, noch nicht vorbei oder gerade erst zu Ende gegangen. Gleichzeitig versucht das neue Medium seine Daseinsberechtigung über Authentizität zu erlangen. Dementsprechend greift das Westerngenre auf Buffalo Bills Strategie zurück und versucht Geschichte und Mythologie miteinander zu vermischen, wobei sich beide jeweils gegenseitig konstituieren. Die Geschichten sind „from the traditions of the dime novels and the stage melodrama“, kombiniert mit „authentic details of costume and scenery“.²¹⁵ Einer der ersten Filme „The Squaw Man“ (1914) von Cecil B. DeMille ist ein Western. Der wachsende Fortschritt der Filmtechnik öffnet auch das filmische Narrativ. Filme werden länger, Plots verdichten sich und der Western erfreut sich hoher Popularität: „By 1910 one out of five films released in the United States was a Western.“²¹⁶ Die hohe Anzahl an Western führt unter anderem dazu, dass sich über die Zeit Genrekonventionen herausbilden können. Einer der ersten Filme mit Narrativ ist ein Western – „The Great Train Robbery“ (1903) von Edwin S. Porter. Der Stummfilm, der die Parallelmontage als Instrument einführt, demonstriert schon früh die Verbindung von Technologie und Western. Die titelgebende Eisenbahn, die in dem eigentlich naturalistischen Westerngenre verdrängt werden sollte, spielt eine zentrale Rolle in dem Film.

Mit der Einführung des Tonfilms wird das Genre von einer Schizophrenie²¹⁷ heimgesucht. Trotz des Erfolges von „Cimarron“ (1931), der als erster Western einen Oscar als „Besten Film“ gewinnt, verliert das Genre an gesellschaftlicher Bedeutung. Die Filmstudios, gestärkt durch eine politisch auferlegte Konsolidierung, sind, trotz der Wirtschaftskrise der späten 20er und frühen 30er Jahre, ökonomisch robuster als die Jahre davor. Filme wie „The Big Trail“ und „Billy The Kid“ (beide 1930), beides teure Produktionen, bleiben erfolglos an den Kinokassen, weshalb es zu einer Spaltung des Genres kommt – einerseits die prestigeträchtigen A-Western und andererseits die billig produzierten B-Western. Letzterer sind „around sixty minutes in length, (...) often shot in a week (...), low-cost [and] low-risk films“²¹⁸. Das Genre verliert insgesamt in den 30er Jahren an Bedeutung. Vor allem der A-Western ist faktisch nicht mehr existent: „The nadir was reached in 1934, when no A Westerns were produced.“²¹⁹ Der A-Western zeichnet sich vor allem durch seine historischen wie auch epochalen Themen aus. Die Funktion des Genres ist es in erster Linie „the ideology of Manifest Destiny enacted through westward expansion – and the American character

²¹⁵ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 235

²¹⁶ Altman, Rick: „Film/Genre“. London: British Film Institute, 1999, S. 37

²¹⁷ Vgl. Simmon, Scott: „The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century“. Cambridge: Cambridge UP, 2003

²¹⁸ Nelson, Andrew Patrick: „Hollywood Westerns. 1930 to the Present“. In: Kollins, S. (Hsg.): „A History of Western American Literature“, Cambridge: Cambridge UP, 2015, S. 334

²¹⁹ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 255

embodied in the heroic cowboy“²²⁰ narrativ zu vermitteln. In den 20er Jahren sind es Filme wie „The Covered Wagon“ (1923) und „The Iron Horse“ (1924), die die Symbiose zwischen Natur und Geschichte mit ihrem Erfolg vorantreiben. Umso erstaunlicher ist es, dass gerade der A-Western in der darauffolgenden Dekade keine Rolle mehr spielt. Eine singuläre Ursache für den Niedergang des Genres lässt sich, ohne fahrlässig zu reduzieren und simplifizieren, nicht ohne weiters finden. Der Börsencrash von 1929 und die darauffolgende Wirtschaftskrise führt zwar zu einer Steigerung der Kinobesuche, jedoch wirkt das positive historische Bild von Fortschritt, welches im klassischen Western propagiert wird in Krisenzeiten beinahe zynisch. Der idealistische Cowboy, der sich an einen Kodex von Moral und Ehre hält, wird durch den pragmatischen Gangster ersetzt, welcher, Robin Hood ähnelnd, die wahren Verbrecher jener Zeit, nämlich die Banken, ausraubt. Das Genre schafft es jedoch in den 40ern auf die Leinwand zurückzukehren. Dies gelingt ihm, indem es sich neu erfindet und eine neoklassische Ära einleitet, die vor allem mit einem Regisseur: John Ford zusammenhängt. Während dieser Neuerfindung bleibt die naturalisierende Ideologie des Mythos erhalten, passt sich jedoch an den amerikanischen Zeitgeist an.

3.3. Goldene Jahre: A- & B-Western und Stagecoach

Anfang der 40er Jahre beginnt die Renaissance des Westerngenres. Die große Depression ist dank noch nie dagewesener staatlicher Investitionen und Subventionen angeleitet von Präsident Franklin Delano Roosevelt (FDR) überwunden worden. Seine Reformen – zusammengefasst unter dem „New Deal“ - und die Tatsache, dass der 2. Weltkrieg aufgrund der geografischen Lage kein unmittelbares Risiko für die Bürger bedeutet, führen zu einem erhöhten Wohlstand und Wohlbefinden für einen Großteil der Bevölkerung. Die Menschen haben wieder genug Geld, um es für Freizeit auszugeben. Man geht ins Kino. Im Jahr 1939 besuchen 60 Mio. Menschen wöchentlich eines der 18.000 Kinos in den USA. Der durchschnittliche Ticketpreis beträgt 22 Cent, womit das Kino „19.1% of recreation expenditure“ ausmacht.²²¹ Neben den kanonischen Titeln der goldenen Hollywood-Ära wie „Mr. Smith goes to Washington“, „The Wizard of Oz“ und „Gone with the Wind“ erlebt auch das Westerngenre eine neue Hochphase. Während 1938 der A-Western lediglich 1,1% der gesamten Filmproduktion und 6,9% aller Western ausmacht, verdoppeln und verdreifachen sich diese Zahlen im Jahr 1939 beinahe auf 2,3% und 18,6%. Ein

²²⁰ Creekmur, Corey: „The American Western Film“. In: Witschi, N.S. (Hsg.): „A Companion to Literature and Culture in the American West“, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2011, S. 402

²²¹ Vgl.: Coyne, Michael: „The Crowded Prairie“. New York: I.B. Tauris Publishers, 1997, S. 16

Anstieg der auch 1940 nicht aufhört, als der A-Western plötzlich 3,5% aller Filmproduktionen und 21,7% aller Westernproduktionen ausmacht.²²²

Die Rückkehr des Westerns scheint wie ein trotziges Aufbäumen gegen seine eigene Obsoleszenz. Wie im vorherigen Kapitel angesprochen durchzieht, während der Wirtschaftskrise, eine Ernüchterung die amerikanische Gesellschaft, die die basale Ideologie des Westerns, nämlich den „American Dream“, grundlegend hinterfragt. Die Risse in der Fassade, entstanden u.a. durch die sozialprogressive Politik FDRs, welche das Kollektiv vor das Individuum stellt, können nicht vollends gekittet werden. Die Bewegung weg vom Individuum hin zum Staat gegen die Unternehmen, widerspricht der Frontiertheorie, die ihren Fokus auf den Einzelnen richtet. Gleichzeitig bedient sich auch FDR an der Frontiertheorie, indem er sich gegen „Big Business“ ausspricht und sich so auf eine „school of left-Turnerism“ stützt. Diese sieht in der staatlich geförderten Industrialisierung eine „adequate substitute for the cheap land frontier, because it promised a continuous and inexhaustible increase of resources“²²³. Die Ideologie der unbegrenzten Ressourcen, die mit der Idee von „manifest Destiny“ beginnt, setzt sich in FDRs „New Deal“ fort. Dass die USA aber dennoch einen identitätsstiftenden Mythos brauchen, der auf dem „American Dream“ gründet, manifestiert sich im Erfolg des Westerns. Es findet eine „Re-Mythologisierung“ statt. Dabei kristallisieren sich drei Plottypen des Westerns heraus, von denen zwei die klassische Wechselwirkung von Naturalisierung und Fiktionalisierung hervorheben; der dritte Typus jedoch setzt auf deutlich mehr Ambivalenz.

Cecil B. Demilles Film „Union Pacific“ (1939), ein de facto Remake von John Fords „Iron Horse“ (1924), wird zum erfolgreichsten Western des Jahres. Der Film, der den Bau einer Eisenbahnstrecke, zwischen der Ost- und Westküste, mit dem schicksalhaften Fortschritt der Nation verbindet, bezieht sich auf die klassischen A-Western, die den Mythos der Expansion hochhalten. Diese „Rückbesinnung auf die Tugenden der Pioniergesellschaft des Westens“²²⁴ dient dazu dem Publikum eine Kontinuität der amerikanischen Geschichte zu vermitteln. Dementsprechend findet eine Naturalisierung der Geschichte statt, die den Erfolg der amerikanischen Gesellschaft, im Film dargestellt durch den Sieg des „guten“ Eisenbahnunternehmens, unausweichlich, weil natürlich bedingt, erscheinen lässt. Daraus folgt die Implikation, dass die Antagonisten des Films ArbeiterInnen, die höheren Lohn wollen, sowie UreinwohnerInnen, die rechtmäßigen BesitzerInnen des Landes, Reaktionäre sind, die sich gegen den Fortschritt stellen. Gleichzeitig zeigt sich in dem Film auch der Einfluss der kontemporären Politik, da der wichtigste Antagonist von einem Bankdirektor verkörpert wird. Darüber hinaus wird

²²² Vgl.: Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 278

²²³ a.a.O., S. 283

²²⁴ Weil, Claudius; Seeßlen, Georg: „Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films“. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979, S. 81

mit dem Fortschritt auch das Ende der Frontier impliziert. Der Bau der Eisenbahn bringt nicht nur die Moderne und damit auch die Zivilisation in die abgelegensten Winkel des Landes, sondern mit der Verbindung der beiden Küsten ist zumindest geografisch kein Platz mehr für Expansion. Filme wie „Union Pacific“ (1939) vermitteln den teleologisch motivierten Blick auf Geschichte, dessen grundlegende Botschaft vor allem „die Kontinuität der amerikanischen Gesellschaft“ bestätigen soll. Diese Western werden zur nostalgischen Alternative zur „chaotisch, ruinöse Lebensform der urbanen Gesellschaft (...), die an ihrer Unbeständigkeit, ihrer Hektik, ja ihrer Modernität zugrunde zu gehen drohte“.²²⁵

In dieser Dekade beginnt das Westerngenre sich zu diversifizieren, die binäre Spaltung in A- und B-Western löst sich langsam auf und der A-Western wird zur Hydra, der neue Köpfe wachsen, die ebenfalls ihre Erfolge feiern. Zu den erfolgreichsten Subgenres gehören die Filme, die von Fenin und Everson als „The Cult of the Outlaw“²²⁶ klassifiziert werden. Der Film „Jesse James“ (1939) von Henry King mit Henry Fonda in einer der Nebenrollen - er spielt den Bruder Frank James - bildet mit seinem Fokus auf Antihelden eine Antithese zum historischen Western und ein Pendant zum populären Gangsterfilm. Jesse James als Antiheld, der „the sharecroppers against the banks and railroads“²²⁷ unterstützt, gehört für Buscombe zu einem traditionellen Plot des Genres. Es finden sogar Metareferenzen statt, wenn der Schauspieler James Cagney, bekannt für seine Darstellungen von Gangstern („The Public Enemy“, 1931), einen Antihelden im Western „Oklahoma Kid“ (1939) spielt. Jesse James, der der Anführer einer Räuberbande – einer „Gang“ - ist, verkörpert damit ebenfalls einen Gangster und spielt somit den historischen Vorfahren dieses filmischen Archetypus. Da es sich hierbei auch um eine biografische Darstellung einer historischen Person handelt, bestärkt das Genre trotzdem den Mythos der Vereinigten Staaten, bezieht sich aber im Gegensatz zum historischen Western auf „the ‚populist’s perspective of those victimized by technological and industrial progress“.²²⁸ Klassisch für den Western steht wieder das Individuum im Zentrum des Films, das sich jedoch dem politischen Diskurs anpassend, gegen die großen Unternehmen stellt. Natürlich kann man sich von diesen Filmen keine gesellschaftliche Transgression wie bei den Filmen des „New Hollywood“ erwarten. Allein die damaligen sozialen Normen hätten solche Überschreitungen nicht zu gelassen. Trotzdem offenbaren sich in diesem Subgenre Ambivalenzen, die im dritten Typus des Westerns noch deutlicher zum Vorschein treten. Als John Fords Film „Stagecoach“ 1939 über die Kinoleinwände flimmert, hat der Regisseur seit 1926 keinen Western mehr gedreht. Der Film zählt zu den bedeutenden Werken des Genres, die dessen goldene Ära einläuten. Trotzdem sticht „Stagecoach“ zwischen den zahlreichen Filmen, die

²²⁵ Weil, C.; Seeßlen, G.: „Western-Kino“, S. 82

²²⁶ Vgl.: Fenin, George; Everson, William: „Western: From Silents to the Seventies“. New York: Penguin, 1973

²²⁷ Buscombe, Edward: „Stagecoach“. London: BFI, 1992, S. 31

²²⁸ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 286

zwischen 1939 und 1941 entstehen heraus. Die Singularität des Films, welche von Bazin als „the ideal balance between social myth, historical reconstruction, psychological truth, and the traditional theme of the Western mise-en-scène“²²⁹ beschreibt, wird jedoch erst retrospektiv erkannt. Der Film ist zwar erfolgreich, die Konkurrenz mit „Jesse James“ und „Union Pacific“ ist aber „more successful commercially and far more influential in the short term“²³⁰. „Stagecoach“ entsteht im Jahr 1938, als Ford einen unabhängigen Produzenten findet, der bereit ist, die Kurgeschichte von Ernest Haycox „Stage to Lordburgs“ zu finanzieren. Der Plot orientiert sich an den Erzählungen Maupassants „Boule de Suif“ (1880) und Bret Hartes „The Outcasts of Poker Flat“ (1869).²³¹ Für Fenin und Everson ist „Stagecoach“ „overrated“²³² und der bekannte Filmkritik Andrew Sarris schreibt folgendes über den Film: „What is most interesting about Stagecoach is that it does not seem to be about anything by 1939 standards.“²³³

Zuallererst muss erwähnt werden, dass John Ford mit seiner Entscheidung die Außenaufnahmen nicht in einem Studio, sondern in der Natur, genauer im Monument Valley, zu drehen das „Ornament des Westerns“²³⁴ geschaffen hat. Die Aufnahmen erinnern dabei auf den ersten Blick an Gemälde der Hudson-River-School aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Künstler wie Bierstadt und Thomas Cole versuchen, beeinflusst durch die amerikanischen Transzendentalisten wie Emerson und Thoreau, und den deutschen Romantikern, das Erhabene der Ostküste einzufangen.²³⁵ Dabei rückt der Mensch in den Hintergrund und schrumpft zur Größe einer Ameise gegenüber den beeindruckenden Formationen der Natur. Hier offenbart sich der Unterschied zu Ford, der die Natur und den Menschen in ein dialektisches Verhältnis setzt. Die Natur ist keineswegs unberührt, sondern wird durch von Menschen angelegte Pfade durchzogen, gleichzeitig sind auch die Menschen von der harschen Natur gezeichnet. Ford ist nicht der erste, der sich für Außenaufnahmen in die Natur begibt, alle nachfolgenden Western müssen sich jedoch an „Stagecoach“ messen lassen.

Die vermeintliche Banalität des Films besteht darin, dass er auf etablierte Konventionen des B-Westerns zurückgreift. Seine Figuren, deren Motivation und sozialer Status, basieren auf klassischen Archetypen des Genres, wie z.B.: der betrunkene Arzt; die Prostituierte mit einem goldenen Herzen; der Protagonist, der eines Verbrechens beschuldigt wird, das er nicht begangen

²²⁹ Bazin, A.; Gray, H. (Hsg.): „What is Cinema? Volume II“, S. 149

²³⁰ Schatz, Thomas: „Stagecoach and Hollywood's A-Western Renaissance“. In: Grant, B.K. (Hsg.): „John Ford's Stagecoach“, Cambridge: Cambridge UP, 2002, S. 22

²³¹ Vgl.: Coyne, M.: „The Crowded Prairie“, S. 19

²³² Fenin, G.; Everson, W.: „Western: From Silents to the Seventies“, S. 240

²³³ Sarris, Andrew: „The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968“. New York: E.P.Dutton, 1968, S. 81

²³⁴ Vgl.: Weil, C.; Seeßlen, G.: „Western-Kino“, S. 79

²³⁵ Vgl.: O'Neill, John (Hsg.) et al.: „American Paradise. The World of Hudson River School“. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987

hat; die Südstaaten-Dame; der skrupellose, aber feige Bankier; sowie der opportunistische Falschspieler. Lévi-Strauss' Konzept des „Bricolage“ trifft auf die Figurenbesetzung des Films zu. Altbekannte Genrekonventionen werden herangezogen, um ein subversives Moment zu ermöglichen, denn erst wenn sich das Publikum nicht mehr um die Syntax des Films kümmern muss, ist es ihm möglich die Semantik zwischen den Zeilen zu erkennen. Dadurch, dass der Genrefilm an der Oberfläche Konventionelles erzählt, eröffnet er im Hintergrund Leerstellen, die vom Publikum gefüllt werden können. Dabei sind nicht nur die Figuren ein Klischee, sondern auch Fords Besetzung liest sich wie „a resumé of Western film“²³⁶; genauer gesagt wie ein Resümee des B-Westerns. John Wayne, der den Protagonisten Ringo Kid spielt, ist eine Kumulation all seiner B-Western Persona; der Offizier der Kavallerie Tim Holt ist der Sohn des B-Western Stars Jack Holt; Berton Churchill wurde in Hollywood durch seine Darstellung schurkenhafter Wichtigtuer bekannt; und John Carradine, als der Falschspieler und ehemaliger Konföderierten-Soldat Hatfield, der ebenfalls in unzähligen Western mitgespielt hat. Die Komplexität des Films entsteht dadurch, wie die Figuren einander gegenübergestellt werden. Der Gefangene Ringo Kid und die Prostituierte Dallas, aufgrund ihres sozialen Status Randfiguren der Gesellschaft, entpuppen sich als „nobler“ und „integrier“ als die ihnen wortwörtlich gegenübergestellten bzw. -sitzenden Eliten der Ostküste, Hatfield und Gatewood. Es stehen sich also die „avatars of bourgeois rectitude and their anti-bourgeois companions“²³⁷ gegenüber. Die Bestätigung der „redlichen“ Charaktere der beiden Protagonisten, etabliert durch die Gegenüberstellung, führt paradoxerweise ebenfalls zu einer Bestätigung einer „inherent class distinction embedded in the theory of social stages that posits refinement and middle-class, eastern norms as the standard of value“²³⁸. Die Dialektik des Films besteht darin, dass jede positive Darstellung der Frontier auch mit einer Kritik daran einhergeht. Darüber hinaus birgt die Tatsache, dass ein Mörder, schuldig oder nicht, und eine Prostituierte, die Protagonisten eines A-Western spielen, generell ein transgressives Moment.

Die Zivilisationskritik, und damit auch Kritik an der Frontiertheorie, eröffnet sich auch in der Auswahl und Darstellung der Orte. Anfangs- und Endpunkt des Films sind die Städtchen Tonto und Lordsburg. Ersteres leidet unter der Autorität einer puritanischen Gesellschaft, die Leute wie Dallas und den alkoholkranken Doc Boone verstoßen. Letzteres wird, wie eine gesetzlose Hölle inszeniert, in der das soziale Band gerissen ist und das Recht nicht mehr in der Lage ist für Ordnung zu sorgen. Lordsburg wird „in an expressionistic style that suggests an urban-Western nightmare“²³⁹ dargestellt. Hysterisches Lachen, grelle Lichter und unheimliche Schatten bedrohen hier das

²³⁶ Buscombe, E.: „Stagecoach“, S. 21 f.

²³⁷ Pippin, Robert: „Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy“. New Haven: Yale UP, 2010, S. 5

²³⁸ Studlar, Gaylyn: „Be a Proud, Glorified Dreg. Class, Gender, and Frontier Democracy in Stagecoach“. In: Grant, B.K. (Hsg.): „John Ford's Stagecoach“, Cambridge: Cambridge UP, 2002, S. 150

²³⁹ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 310

Publikum sowie den Protagonisten. Da die Figuren als Archetypen angelegt sind, sollte auch die Reise als archetypisch bzw. symbolisch gelesen werden. In einem historischen Western würden Tonto und Lordsburg einander gegenübergestellt werden, um zu verdeutlichen, dass die Reise in der Postkutsche eine Progression bedeutet. Tonto wäre im Vergleich zu Lordsburg - die Namen legen eine derartige Interpretation auch nahe: einer ein indigener, auf einen Stamm der Apachen verweisend, der andere ein ostentativ religiöser – ein unzivilisiertes Städtchen, welches erst von der Moderne durchgedrungen werden müsste. Der Film jedoch verschließt sich dieser Interpretation, da beide Orte als zivilisatorische Kritik gelesen werden können. Das Versprechen der Frontiertheorie die Natur nutzbar zu machen und zu zivilisieren, wird nicht eingelöst. Frontierhelden, wie auch Doc Boone einer ist, bleiben auf der Strecke. Der Sheriff Wilcox muss Ringo Kid ziehen lassen, damit dieser seine Rache nehmen kann, weil das Gesetz neben der Selbstjustiz keine Gerechtigkeit mehr bieten kann für Menschen wie Ringo. Doc Boones berüchtigter letzter Satz lässt keinen Zweifel übrig: „Well, they’re saved from the blessings of civilization.“²⁴⁰ Gleichzeitig eröffnet der Film mit diesem Ende eine weitere Komplexitätsebene. Ringo und Dallas reiten nach Mexiko, das Land kann als Signifikant für eine weitere Expansion gelesen werden. Der „American Dream“ ist noch nicht gestorben, solange es die Möglichkeit gibt auszuweichen. Der zivilisatorische Drang wird durch die beiden Protagonisten, die wie vorher analysiert, eindeutige Frontierhelden sind, weitergetragen. Damit signalisiert der Film eine Art Nostalgie, für die Frontier und deren Ermöglichung des „American Dream“.

Während die beiden Städtchen im Film zivilisationskritisch konnotiert sind, ist die Wildnis, durch die die Postkutsche reisen muss, ambivalenter dargestellt. Einerseits birgt die Natur Gefahren, hier trifft die Reisegesellschaft auf die rassistisch gezeichneten Indigene, andererseits ermöglicht die Wildnis eine Klassenlosigkeit und direkte Demokratie, wie sie von Turner beschrieben worden sind. Beim ersten Stopp der Reise (Dry Fork) werden die Reisenden aufgefordert eine Entscheidung zu treffen. Die Weiterreise scheint gefährlich, da die begleitende Kavallerie zurück nach Tonto muss. Abgesehen vom Kutscher, Ringo und dem Sheriff ist keiner der anderen PassagierInnen dazu verpflichtet nach Lordsburg zu fahren, weshalb der Kutscher Curly eine Wahl abhält. Die Kutsche wird die restlichen PassagierInnen nur mitnehmen, sollte sich eine Mehrheit dafür entscheiden. Jede/r PassagierIn bekommt eine Stimme – sogar die beiden Frauen, womit die „Frontier-Demokratie“ progressiver erscheint als die reale Politik – „in this frontier democracy suffrage is not restricted to men.“²⁴¹ Direkte Demokratie und Klassenlosigkeit, denn auch die Prostituierte Dallas darf wählen, angesichts der Gefahr bzw. in der Wildnis gilt das Prinzip der

²⁴⁰ Ford 1939: 1:34:53-1:34:59

²⁴¹ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 307

Egalität. Trotzdem ist die Wildnis keine politische Utopie. Die sozialen Normen und der Habitus²⁴², der die Menschen der Frontier determiniert, manifestieren sich in der Beziehung zwischen den Eliten und dem Prekariat. Die Ambivalenz zeigt sich darin, dass die Wildnis die Paradoxie der Frontiertheorie unterstreicht. Einerseits lässt sich hier ein utopisches Moment der Klassenlosigkeit erkennen, indem jeder/m PassagierIn sein demokratisches Recht zu wählen zu gesprochen wird, andererseits bestätigt der Film die Realität der urbanen Gesellschaft, in der weder Ringo noch Dallas ein politisches Mitspracherecht besitzen. Dadurch dass die Frontier nur einen Transitraum darstellt, der den Übergang von Wildnis zu Zivilisation ermöglicht, kann der inhärente Widerspruch zwischen „the myth of the western frontier as a utopian realization of classless (...) democracy and the expectation that society’s progress depends upon the adaption of (...) an orderly civilization“²⁴³ nicht aufgelöst werden. Die Nostalgie für eine romantisierte Frontier, die, wie Turner es sich vorgestellt hatte, zu einem erstarken der amerikanischen Demokratie führt, schimmert in „Stagecoach“ in einigen Momenten durch. Jedoch wird das Schimmern durch den kritischen Kommentar auf eine progressive Geschichtsschreibung konstant verdeckt.

Die Ironie offenbart sich auch in dem Falschspieler Hatfield, der von der Ostküste in den Westen flieht und dabei vom Konzept des Sicherheitsventils („safety valve“) gebraucht macht, welches ein wichtiger Bestandteil der Frontiertheorie ist. Der Film dekonstruiert dieses Konzept jedoch, indem Hatfield das genau Gegenteil der Menschen verkörpert, die eigentlich auf dieses Ventil zurückgreifen sollten. Sein Charakter entspricht nicht dem Konzept des Safety-Valve, welches vorsieht, dass ehrliche und ambitionierte ArbeiterInnen davon Gebrauch machen. Der gesetzlose Status der urbanen Zivilisation im Film „allows the frontier to be a safety valve for draining off the criminal outsiders“²⁴⁴.

„Stagecoach“ steht paradigmatisch für die letzte Stufe der Entwicklung des Westerns aus der goldenen Ära Hollywoods. Während der historische Western noch weiter versucht die progressiv-teleologische Geschichtsschreibung aufrecht zu erhalten und das Subgenre „The Cult of the Outlaw“ sich zwar kritisch, aber nur an zeitgenössischen Ereignissen abarbeitet und dabei noch immer die moralische Norm erfüllt, indem der Gesetzesbrecher am Schluss zu Rechenschaft gezogen wird, bricht „Stagecoach“ durch seine Ironie mit dem gesamten Frontiermythos. Die Errungenschaften der Frontier existieren lediglich im Transitraum: „Democracy, equality, responsibility, and solidarity are achieved – are visible – only in transit, only in pursuit of the goal.“²⁴⁵ Dementsprechend verschwinden diese Tugenden, sobald der Mythos sein Ziel der Zivilisierung erreicht hat. Gleichzeitig besitzt der Film ein Element, das Svetlana Boym als

²⁴² Vgl.: Bordieu, Pierre: „Der feine Unterschied“. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch, 1982

²⁴³ Studlar, G.: „Be a Proud, Glorified Dreg“, S. 137

²⁴⁴ a.a.O., S. 139

²⁴⁵ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 311

„progressive Nostalgie“²⁴⁶ bezeichnen würde. Die Utopie der Frontier dient dem Film als Kritik an den gegenwärtigen Zuständen. Es handelt sich keineswegs dabei um ein reaktionäres Zurücksehen in einen romantisierten Wilden Westen, sondern vielmehr um eine kritische Auseinandersetzung mit der Ursprungsmythologie und dadurch unmittelbar mit der Identität der USA. Obwohl das Filmgenre nicht mehr Rückbezug auf die Geschichte nimmt, enthält „Stagecoach“ dennoch eine Naturalisierung der Fiktion, die sich jedoch im ideologischen Subtext und der Ästhetik versteckt und nicht mehr im Plot selbst. Im folgenden John Ford Film weicht diese Ironie einem Zynismus, der nicht nur die Lüge des Ursprungsmythos, sondern den auch damit notwendig verbunden Gewaltakt beleuchtet.

3.4. Dekonstruktion des Mythos

Mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg tritt kurzfristig eine Ruhephase beim Western ein, der der Popularität des Genres in den späten 40er und den 50er Jahren kaum schadet. Mit Filmen wie King Viders „Duel in the Sun“ (1946), John Fords „My Darling Clementine“ (1946), Howard Hawks „Red River“ (1948) und Anthony Manns „Winchester ’73“ (1950) knüpft der Western an die Erfolge der Vorkriegsjahre an und baut diese ökonomisch sogar aus. Von den inflationsangepasst erfolgreichsten Western aller Zeiten sind 13 davon in den 1950ern erschienen.²⁴⁷ Die Anzahl der Kinos hat sich 1950 im Vergleich zu den 40er Jahren nicht signifikant verändert - zählt man die Autokinos dazu, lässt sich sogar ein leichter Anstieg verzeichnen; insgesamt gibt es im Jahr 1950 19.100 Kinos in den USA.²⁴⁸ Western machen 34% aller produzierten Filme aus und von den bedeutenden Filmstudios werden 58 Western im Jahr 1950 veröffentlicht.²⁴⁹ Die 50er Jahre sind eine turbulente Zeit für die USA. Politisch beginnt Senator Joseph McCarthys Hexenjagd gegen KommunistInnen und gesellschaftlich wird durch das Gerichtsurteil des Obersten Gerichtshofs „Brown v. Board of Education“ (1954) die Rassentrennung an öffentlichen Schulen für verfassungswidrig erklärt. Auch die Filmstudios sehen sich mit einer maßgebenden Veränderung konfrontiert, welche ebenfalls durch den Obersten Gerichtshof beschlossen wird. Das Urteil „States v. Paramount Pictures Inc.“ (1948) verurteilt die acht großen Filmstudios, aufgrund ihrer vertikalen Integration – nicht nur produzieren die Studios die Filme, sondern sie vertreiben diese auch und besitzen einen Großteil der Kinos – ein Oligopol zu besitzen und damit gegen das Kartellrecht zu verstoßen.²⁵⁰ Durch die daraus folgende Zerschlagung ist es anderen

²⁴⁶ Vgl.: Boym, Svetlana: „The Future of Nostalgia“. New York: Basic Books, 2001

²⁴⁷ Vgl.: Pirie, David (Hsg.): „Anatomy of the Movies“. London: Winward, 1981, S. 208

²⁴⁸ Vgl.: Finler, Joel: „The Hollywood Story“. London: Mandarin, 1992, S. 506 f.

²⁴⁹ Vgl.: Buscombe, Edward (Hsg.): „The BFI Companion to the Western“. London: BFI, 1988, S. 426

²⁵⁰ Vgl.: Schatz, Thomas: „The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era“. London: Faber and Faber, 1998

TeilnehmerInnen möglich in den Markt einzudringen und die Studios verlieren im laufenden Jahrzehnt deutlich an Macht und Einfluss. Das Kino profitiert keineswegs durch diesen Anstieg an Wettbewerb. Im Jahr 1961 schrumpft die Anzahl der Kinos auf 16700. Auch der Western leidet unter der sinkenden Popularität: Im Jahr 1961 werden nur 16 Western von Filmstudios produziert. Das Genre macht nur noch 17% aller produzierten Hollywoodfilme aus. Einer der Gründe für den Fall liegt am Aufstieg des Fernsehens. Die Bevölkerung ist nicht mehr bereit so viel fürs Kino auszugeben. Im Jahr 1962 macht das Kino nur noch 4,4% der durchschnittlichen Freizeitausgaben aus.²⁵¹ Mit Beginn der 60er beginnt sich auch thematisch das Genre zu verschieben, weg von der Zelebrierung hinzu einer Revision und Dekonstruktion. Obwohl der Western in den 60er Jahren weiterhin eine feste Komponente der Filmlandschaft bleibt, kann man schon von einem Anfang des Endes sprechen.

„The Man who shot Liberty Valance“ (1962) ist finanziell ein relativer Erfolg, die Kritik steht dem Film jedoch gespalten gegenüber.²⁵² Die gemischten Meinungen liegen unter anderem daran, dass John Ford die Erwartungen des Publikums an einen klassischen John-Ford-Western unterläuft, indem er sich weder bei einem klassischen Narrativ noch der gewohnten Ästhetik des Genres bedient. Die einzigen Landschaftsaufnahmen, die für Ford so prägnant sind, sieht man am Anfang und Ende des Films. Auf der narrativen Ebene scheint der Film vordergründig einem klassischen Genreplot zu folgen, der durch ungewohnte Metaebenen und -referenzen konterkariert wird. Der Großteil des Films wird innerhalb einer intradiegetischen Rückblende erzählt, in die wiederum eine weitere Rückblende eingeschoben wird. Diese bewussten Plotkonstruktionen sind nicht nur für John Ford ungewöhnlich, sondern finden generell keine häufige Verwendung innerhalb des Genres, welches man, wie seine Helden, als zielstrebig und direkt charakterisieren könnte. Die Besetzung liest sich wie ein Zusammentreffen aller Westernstars, die für einen letzten Ritt mit John Ford in den Sattel steigen. Selbst Lee Van Cleef und John Carradine sind sich nicht zu schade kleinere Rollen zu spielen. Daraus ließe sich schließen, dass es sich um ein Abschlusswerk eines Altmeisters handelt, der seine Karriere Revue passieren lässt und seine Meilensteine nochmals in einem Film versammelt. Tatsächlich findet genau das Gegenteil statt, indem Ford nicht nur seine vorherigen Filme und Ansichten kritisiert, sondern darüber hinaus einen pädagogischen Film über die Dekonstruktion des amerikanischen Gründungsmythos produziert.

Sobald das Publikum in der eingebetteten Rückblende erfährt, dass nicht Ransom Stoddard, sondern Tom Doniphon derjenige ist, der Liberty Valance erschossen hat, beginnt die Dekonstruktion des Mythos. Die Szene spielt sich während der Versammlung zur Wahl der Delegierten des Bundesstaates ab. Stoddard, der seine Nominierung zurücklegen will, weil seine

²⁵¹ Vgl.: Coyne, M.: „The Crowded Prairie“, S. 71 & 106

²⁵² Vgl.: Coyne, M.: „The Crowded Prairie“, S. 108

Beliebtheit vor allem auf der vermeintlichen Tatsache basiert, dass er Liberty Valance erschossen hat, wird von Doniphon in einem Hinterzimmer über den wahren Ablauf des Duells aufgeklärt. Entbunden von der Last des Mordes, jetzt aber eine andere Bürde tragend, nimmt Stoddard die Nominierung an, ohne den anderen Versammelten die Wahrheit zu erzählen. In erster Linie offenbart sich hier der Gründungsmythos der USA - die Wahlversammlung, um das Territorium in einen offiziellen Bundesstaat zu transformieren, lässt sich synekdochisch als die Genese der gesamten USA lesen - als eine Lüge. Der Western muss als Fortführung der Frontiertheorie gedacht werden, in dem der Protagonist den Frontierhelden darstellt, der Zivilisation und Demokratie in den Westen bringt. Diese identitätsstiftende Funktion rührt daher, dass die USA „a society with a future, but no past“²⁵³ sind. Der Western bietet sich als Filmgenre dafür an, weil er „nicht allegorisch zu inszenieren braucht, sondern unmittelbar in einer mythischen Zeit der Gesellschaftsgründung angesiedelt ist“²⁵⁴. Der Film jedoch stellt diese Beziehung in Frage, indem er nicht nur die beiden Protagonisten Stoddard und Doniphon kritisiert - ersterer ist nicht der Held, für den ihn alle halten und letzterer verstößt gegen den Kodex der Frontierhelden, weil er kaltblütig aus dem Hinterhalt Liberty Valance ermordet -, sondern auch die gesamte Frontier als Lüge darstellt. Der Film besitzt keine Nostalgie für eine Zeit, in der die Frontier noch existiert hat, sondern stellt aus, dass die Genese der USA auf einem mythologischen Narrativ basiert, das es in diesem, durch Turner vermittelten, holistischen Konzept nie gegeben hat. Das heißt, nicht die Legende über die Frontier, sondern die Lüge über diese Legende, wird vom Film kritisiert. Passend zur Präsidentschaft Kennedys setzt einen „ideological exhaustion“ ein: „not only can the old myths no longer sustain us (USA), we would be foolish to suppose that they ever could.“²⁵⁵ Der Zynismus des Films gegenüber den Frontierhelden zeigt sich auch in der Darstellung des Cowboys, während der Wahlversammlung. Die Rinderbarone, die von Anfang an gegen die Transformation zum Bundesstaat sind, weil damit die Farmer mehr Rechte erhalten würden, engagieren einen „Showcowboy“, der Werbung für ihren nominierten Buckle Longhorn betreiben soll. Dieser wirkt wie aus der Buffalo-Bill-Show entnommen. Lasso schwingend, reitet er in die Versammlungshalle ein und führt zur Belustigung des Publikums allerlei Tricks vor.²⁵⁶ An der Oberfläche liest sich dieser Auftritt wie eine nostalgische Kritik am Frontierhelden, der vom zivilisatorischen Pionier zum Schaubühnendarsteller verkommen ist. Retrospektiv jedoch stellt der Film die Romantisierung des Cowboys aus, der schon immer der verlängerte Arm des Kapitals (Rinderbarone) und nicht der die Natur unterwerfende Frontierheld war, wie ihn der Mythos dargestellt hat.

²⁵³ Jarvie, Ian: „Movies and Society“. New York: Basic Books, 1970, S. 155

²⁵⁴ Ahrens, Jörn: „Wie aus Wildnis Gesellschaft wird. Kulturelle Selbstverständigung und populäre Kultur am Beispiel von John Fords Film ‚The Man Who Shot Liberty Valance‘“. Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 53

²⁵⁵ Redding, Arthur: „Frontier Mythographies: Savary and Civilization in Fredrick Jackson Turn and John Ford“. In: Literature/Film Quarterly 35.4, 2007, S. 320

²⁵⁶ Vgl.: Ford 1962

Die Romantisierung der Frontier wird durch die eingeführten Ambivalenzen und Paradoxien aufgelöst. Der Gründungsmythos wird in dem Film nicht nur als Lüge enttarnt, sondern darüber hinaus wird der darin inhärente Gewaltakt herausgestellt. Dem Zivilisationsprozess liegt ein Gewaltakt zu Grunde, der über die Zähmung der Natur hinausgeht. Natürlich lässt sich hier schon von einem Gewaltakt sprechen, jedoch geht dieser deutlich weiter, als der Mythos zuzugeben vermag. Die Gewalt gegenüber den Indigenen, Schwarzen, MigrantInnen und auch Frauen, physisch wie auch emotional, und deren damit verbundene soziopolitische Entmachtung wird weder in der, stets mit Fortschritt verbundenen, Frontiertheorie noch in den meisten Western angesprochen. Für den Film ist die Etablierung „of any legal order, (...), even liberal-democratic and humanist (...) illegal, violent, unjust, and brutal“²⁵⁷. Damit lässt sich eine faszinierende chronologische Parallele zu Hannah Arendts „On Revolutions“ ziehen. Der Text erscheint ein Jahr nach dem Film und verweist auf die Verbindung von Politik und Gewalt: „[W]hatever political organization men may have achieved has its origins in crime.“²⁵⁸ Dieses „paradox of founding“²⁵⁹ bestätigt jenen Prozess, den Slotkin als „regeneration through violence“ bezeichnet. Das bekannteste Zitat des Films stammt vom Redakteur der Lokalzeitung, dem Stoddard Jahrzehnte später – er ist jetzt Senator und Anwärter auf das Amt des Vizepräsidenten, während Doniphon verarmt und allein gestorben ist – die ganze Wahrheit erzählt. Zum Ende der Erzählung, die auch gleichzeitig das Ende der Rückblende bedeutet, zerreißt der Redakteur seine Notizen und verbrennt diese. Auf Stoddards Verwunderung antwortet der Redakteur: „This is the west, Sir. When the legend becomes fact, print the legend.“²⁶⁰ Diese enigmatische Antwort vermittelt die Ambivalenz des Films, die daraus entsteht den Mythos als Lüge aufzudecken und gleichzeitig diese als notwendig zur Identitätskonstituierung zu deklarieren.

Zum Schluss scheint es unumgänglich zu sein, dass Triumvirat aus Valance, Doniphon und Stoddard zu analysieren. Auf ersten Blick stehen die drei Figuren in einem teleologischen Spannungsverhältnis, in dem Stoddard als Endpunkt einer Entwicklung steht, die in der Frontierfigur des Liberty Valance begonnen hat: „bourgeois civility and law on one end; anarchistic violence, near-animal brutality and hedonism on the other.“²⁶¹ Bei genauerer Betrachtung sind es die Gemeinsamkeiten der drei Figuren, die die Paradoxien der Frontier hervorheben. Liberty Valance scheint am klarsten codiert zu sein, da sein Name schon eine didaktische Funktion erfüllt. Der liberale – modern formuliert libertär – Valance ist die scheinbare Verkörperung des Frontierhelden in Reinform. Er stellt sich den verweichlichten Intellektuellen der Ostküste

²⁵⁷ Pippin, R.: „Hollywood Westerns and American Myth“, S. 103

²⁵⁸ Arendt, Hannah: „On Revolution“. London: Penguin Books, 1990, S. 20

²⁵⁹ Dees, Russell: „Power, Violence, and the Paradox of Founding in John Ford's The Man Who Shot Liberty Valance: An Arendtian Approach“. In: Nordic Journal of Law and Social Research 6, 2015, S. 62

²⁶⁰ Ford 1962: 1:59:47-1:59:52

²⁶¹ Pippin, R.: „Hollywood Westerns and American Myth“, S. 89

entgegen und verweist sie in ihre Schranken. Für ihn gilt das Recht des Stärkeren – Sozialdarwinismus par excellence wie ihn auch die Frontiertheorie befürwortet. In einer offensichtlich symbolischen Szene zerreißt Valance die Rechtsbücher Stoddard, um klarzustellen, welches Recht an der Frontier zu gelten hat.²⁶² In dieser Szene zeigt sich jedoch schon eine erste Ambivalenz, da es Valance überhaupt möglich ist Stoddard Bücher als Rechtsbücher zu identifizieren. Im Vergleich zu den meisten anderen Bewohnern des Städtchens und wahrscheinlich auch zu seinen eigenen Handlangern kann Valance also zumindest lesen – eine Eigenschaft, die sein Schwellendasein offenbart. Dementsprechend repräsentiert Valance nicht nur den Zustand der Wildnis, sondern auch „die Anomie innerhalb der bestehenden Gesellschaft“²⁶³. Darüber hinaus arbeitet Valance für das Kapital. Er ist keineswegs frei von den Zwängen der kapitalistischen Gesellschaft. Er ist Untergebener der Rinderbarone, in deren Auftrag er die BewohnerInnen des Städtchens Shinbone terrorisiert. Die von der Frontiertheorie unterstellte Unabhängigkeit der Frontierhelden, die sich scheinbar von den Normen und Zwängen der urbanen Gesellschaft befreit haben, wird vom Film verneint. Auch historisch gesehen war die Frontier stets abhängig von den Küsten – eine Wechselwirkung, die von der Theorie gerne außer Acht gelassen wird.

Ransom Stoddard beginnt als die Verkörperung von Recht und Ordnung. Er möchte Liberty Valance, nachdem ihn dieser beinahe getötet hätte, nicht erschießen, sondern, wie es sich für einen zivilisierten Vertreter des Rechts gehört, ins Gefängnis bringen – ein Vorhaben, das in Shinbone lediglich mildes Gelächter auslöst. Im Vergleich zu Valance und Doniphon hat Stoddard kein Problem damit „Geschlechterkonvention zu überschreiten“²⁶⁴. Nachdem Stoddard von Valance überfallen wird, bekommt er eine Anstellung im lokalen Steakhaus, wo er als Tellerwäscher (mit dazu passender Schürze) anfängt. Stoddard hat am Ende des Films eine erfolgreiche politische Karriere hinter sich und steht kurz davor Vizepräsident zu werden, weshalb er den klassischen „American Dream“ vom Tellerwäscher zum Millionär repräsentiert. Gleichzeitig lässt sich der Fokus weg von der Privatwirtschaft hin zur Politik als Ausdruck der Kennedy-Ära lesen. Die „New Frontier“ von der Kennedy, während seiner Rede zur Nominierung als demokratischen Präsidentschaftskandidaten, spricht, wird von Leuten wie Stoddard vorangetrieben. Stoddard zweiter Job als Lehrer an der lokalen Schule ist ebenfalls ungewohnt für einen Westernhelden, da dieser Beruf im Westerngenre eindeutig weiblich konnotiert ist. In seiner Funktion als Lehrer offenbart sich jedoch auch sein Status als Frontierheld, der mit kolonisatorischen Absichten die Wildnis betritt. Natürlich ist das Städtchen Shinbone nicht mehr völlige Natur, sowie die drei Hauptfiguren, befindet es sich an einem Schwellenstatus, dessen Überschreitung Stoddard mit allen

²⁶² Ford 1962: 00:17:33-00:17:55

²⁶³ Ahrens, J.: „Wie aus Wildnis Gesellschaft wird“, S. 116

²⁶⁴ a.a.O., S. 108

Mitteln versucht voranzutreiben. Er ist der Frontierheld, der die Zivilisation mitbringt, jedoch gilt es nun nicht mehr die Natur zu zähmen, sondern das Städtchen Shinbone und dessen Bewohner. Das Unterfangen scheint jedoch aussichtslos, sobald Stoddard, dessen „Trieb- und Affektleben durch eine beständige Selbstkontrolle immer allseitiger, gleichmäßiger und stabiler wird“²⁶⁵, mit Liberty Valance konfrontiert wird, der die Prinzipien von Recht nicht anerkennt. Dementsprechend bleibt Stoddard doch nur die zivilisatorische Regression in die Gewalt und er besorgt sich einen Revolver, übt das Schießen und stellt sich Valance in einem Duell. Es handelt sich jedoch keineswegs um den Rückschritt, den der Frontierheld unternehmen muss, um die Wildnis zu zähmen. Einerseits ist das Duell per se schon ein zivilisatorisches Ritual, das gewissen Regeln folgt und deshalb nicht gleichzusetzen mit der Gewalt der Natur ist, andererseits geht Stoddard zwar erfolgreich aus diesem Duell hervor, ist jedoch nicht derjenige der Valance erschießt. Der zivilisatorische Prozess kann nicht in Entwicklungsstufen gedacht werden, bei denen zuerst die Gewalt kommt und dann die Zivilisation. Beide Elemente existieren in einem Spannungsverhältnis zueinander und müssen dialektisch gedacht werden: Die Gewalt ermöglicht die Zivilisation und umgekehrt.

Tom Doniphon ist sicherlich die Figur, die sich am offensichtlichsten an der Schwelle zwischen Wildnis und Zivilisation bewegt. Er wandert zwischen den Welten und demonstriert die Permeabilität von Wildnis und Zivilisation. Narratologisch gesehen ist er Valances Gegenspieler, womit aber „keine antipodische Situation“²⁶⁶ beschrieben sein soll. Der Grund, weshalb Doniphon Valance noch nicht zur Strecke gebracht hat, ist, dass beide zu einer aussterbenden Art gehören, die schon bald keinen Platz mehr im Westen haben werden. Valances Tod würde auch das symbolische Ende für Doniphon bedeuten. Während Valance sich mit Gewalt versucht gegen das unvermeidliche Ende anzukämpfen, resigniert Doniphon und sieht seine einzige Lösung im Rückzug in die Isolation. Beide gehören zu jenen Frontierhelden, die die Wildnis für sich gewählt haben. Doniphon wohnt außerhalb des Städtchens, weil ihm sein Individualismus wichtiger ist als die Verbundenheit zur Gemeinschaft. Doch selbst Doniphons „rugged Individualism“ – ein klassisches Merkmal des Westernhelden – wird vom Film, in der Figur des schwarzen Arbeiters Pompey, der tatkräftig auf der Ranch mithilft, relativiert. Die kollektive Verdrängung „to this dependence and hence this debt to African-Americans“²⁶⁷ wird vom Film beiläufig, aber unverkennbar angesprochen. Der Frontierheld ist keine Figur im Vakuum, die kontextlos, mit eigener Kraft und aus freiem Willen heraus zur Gründung der USA beigetragen hat. Erst zum

²⁶⁵ Elias, Norbert: „Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation“. Frankfurt: Suhrkamp, 1976, S. 327

²⁶⁶ Ahrens, J.: „Wie aus Wildnis Gesellschaft wird“, S. 109

²⁶⁷ Pippin, R.: „Hollywood Westerns and American Myth“, S. 78

Schluss ist Doniphon bereit Stoddard bzw. den Zivilisationsprozess zu retten, indem er Valance aus dem Hinterhalt erschießt. Indem er alle Regeln des Duells und seinen eigenen Ehrenkodex verletzt, wendet er sich vollkommen der Gewalt bzw. der Wildnis hin und kann dementsprechend nicht mehr Teil der Zivilisation sein. Der Frontierheld steht außerhalb der Zivilisation, um diese begründen zu können. Die Ambivalenz des Films entsteht durch das Oszillieren zwischen Relativierung, Kritik und Bestätigung des Mythos. Valance und Doniphon bilden somit gemeinsam das Opfer, welches nach Girard „die Harmonie innerhalb der Gemeinschaft“²⁶⁸ wiederherstellt. Valance steht dabei für das heidnische Opfer, welches von der Gemeinschaft geopfert wird und Doniphon symbolisiert das christliche Selbstopfer. Der Zynismus des Films manifestiert sich darin, dass es für Doniphon keine symbolische Apotheose gibt und er einfach vergessen wird. Gleichzeitig ähnelt Doniphon auch dem von Carl Schmitt geprägten Begriff des Souveräns. Auch wenn er selbst nicht über den Ausnahmezustand verfügen kann und will, agiert er dennoch, als ob ein Ausnahmezustand im Städtchen Shinbone herrschte, ausgelöst durch Liberty Valance, der die Rechtsordnung außer Kraft setzt. Da Doniphon nicht der Sheriff ist und dementsprechend nicht befugt ist Valance zu erschießen, agiert er als extra-legaler, quasi vom Souverän beauftragt, die Rechtsordnung wiederherzustellen.²⁶⁹ Alle drei Figuren verweisen auf die Durchlässigkeit der Frontiertheorie, die keineswegs als abgeschlossenes Konzept existiert. Keiner von ihnen lässt sich eindeutig definieren, weshalb der Film einer teleologischen Betrachtung von Geschichte widerspricht und sich vielmehr für eine Gleichzeitigkeit einsetzt.

4. Science-Fiction

4.1. Proto-Science-Fiction und Jules Verne

In jeder genealogischen Aufarbeitung eines Genres ist es schwierig den genauen Zeitpunkt des Entstehens zu lokalisieren. Selten gibt es ein einzelnes Werk auf das sich ein Genre als wesenskonstituierend beziehen kann. Natürlich ist auch die Genrelandschaft heterogen, einige Genres, wie zum Beispiel der Western, lassen sich leichter genealogisch einordnen als andere. Eine teleologische Literaturgeschichte von den Proto-Western „Leatherstocking Tales“ zu Owen Wisters „The Virginian“ ist einfacher zu argumentieren, als einen roten Faden im Genre der Science-Fiction zu etablieren. Gleichzeitig scheint doch eine Gemeinsamkeit gerade zwischen diesen beiden Genres zu existieren, wenn für Sontag der typische SF-Film „a form as predictable

²⁶⁸ Girard, René: „Das Heilige und die Gewalt“. Frankfurt: Fischer Verlag, 1994, S. 19

²⁶⁹ Vgl.: Schmitt, Carl: „Politische Theologie. 4 Kapitel zur Lehre der Souveränität“. Berlin: Duncker & Humblot, 1993

as a Western“²⁷⁰ besitzt. Obwohl der Terminus Science-Fiction sich erst am Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert, sollte man keineswegs von einer ex nihilo Entstehung ausgehen. Die SF der 1920er Jahre entsteht nicht in einem Vakuum und ohne historische Ahnen. Die Literatur spricht deshalb von einer Proto-SF. Dass das Präfix Proto dabei zu einem dehnbaren Begriff wird und als Gefäß für alle möglichen Texte der Literaturgeschichte fungiert, zeigt sich an der Tatsache, dass sogar Epen wie „Gilgamesch“ und Autoren wie Lukian von Samosata zur Proto-SF gezählt werden.²⁷¹ Diese Art der Literatur-Archäologie ist laut Rottensteiner nicht zielführend, da sich die „Anfänge des SF (...) in den Anfängen des Erzählens“ verlieren.²⁷²

Es stimmt, dass Lukian eine Ausnahmeerscheinung seiner Zeit ist und deshalb eine direkt gezogene Linie, von ihm zur SF der Neuzeit, komplexitätsreduzierend und zu deterministisch gedacht wäre. Gleichzeitig definiert sich die SF u.a. auch über das Aufeinandertreffen von Möglichkeits- und Wahrscheinlichkeitsraum.²⁷³ Die „Fiction“ eröffnet den Möglichkeitsraum, dem die „Science“ eine Wahrscheinlichkeit zuordnet. Darüber hinaus, ganz dem „linguistic turn“ entsprechend, sind es Texte, wie der fiktive Reisebericht „Wahre Geschichten“ von Lukian, die die Unerreichbarkeit des Mondes nicht nur in Frage stellen, sondern für nichtig erklären. Wodurch die Bedingung der Möglichkeit etabliert wird, planetarische Reise überhaupt in Betracht zu ziehen. Flessner geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn mit Lukian „die Erosion der Vorstellung einer absoluten Unerreichbarkeit des Mondes“²⁷⁴ beginnt. Der Mond wird metaphorisch in den Möglichkeitsraum der Menschheit eingeschlossen und kann nun als Sprungbrett für interplanetarische Reisen verwendet werden. Mit den revolutionären Entdeckungen der Astronomie des 16. und 17. Jahrhunderts schließt der Wahrscheinlichkeitsraum zum Möglichkeitsraum wieder auf.²⁷⁵ Es ist nicht verwunderlich, dass einer der Autoren des Genres der Mond- bzw. Planetenromane ein Astronom war: Johannes Kepler. Seine posthum veröffentlichte Erzählung „Somnium oder Der Traum vom Mond“ (1634) zählt zu den ersten Versuchen einer naturwissenschaftlich deskriptiven Abhandlung über den Mond. Die positivistische Herangehensweise spiegelt sich in der detailreichen Beschreibung des Mondes und dessen Tagesabläufe wider: „Tag und Nacht zusammen kommen ungefähr einen unserer [Erden-]Monate gleich, denn wenn die Sonne am

²⁷⁰ Sontag, Susan: „The imagination of disaster“. In: Sontag, S.: „Against Interpretation and other Essays“, London: Penguin Books, 1961, S. 209

²⁷¹ Vgl.: Rottensteiner, Franz: „Erkundungen im Nirgendwo: Kritische Streifzüge durch das phantastische Genre.“ Passau: edfc, 2003

²⁷² Innerhofer, Roland: „Science Fiction“. In: Brittnacher, H.R. (Hsg.); May, M. (Hsg.): „Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2013, S. 321

²⁷³ Vgl. Dath, Dietmar: „Nieggeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmachine.“ Berlin: Matthes & Seitz, 2020

²⁷⁴ Flessner, Bernd: „Destination Moon. Die Privatisierung der Raumfahrt in Science-Fiction und Realität“. In: „Spreen, D. (Hsg.); Flessner, B. (Hsg.): „Die Raumfahrt der Gesellschaft. Wirtschaft und Kultur im New Space Age“, Bielefeld: transcript Verlag, 2022, S. 126

²⁷⁵ Neben dem bahnbrechenden Werk Kopernikus' „De Revolutionibus Orbium Coelestium Libri VI“ (1543), sind es Keplers „Nova Astronomia“ (1609) und Galileis „Sidereus Nuncius“ (1610), die das geozentrische Weltbild in Frage stellen.

frühen Morgen aufgeht, erscheint sie immer ein ganzes Sternbild weiter vorgerückt.“²⁷⁶ Die, in den Roman eingewobenen, wissenschaftlichen Fakten lassen auf eine Genesis des SF-Genres schließen oder zumindest auf eine im Laufe der folgenden Jahrhunderte Stabilisierung einer Proto-SF.

Es lässt sich eine Parallele zum Frontiermythos ziehen, dessen Anfänge ebenfalls auf eine historische Wende zurückführen lassen. Während die kopernikanische Wende eine Proto-SF begründet, ist es die kolumbische Wende, die einen amerikanischen Frontiermythos und in weiterer Folge das Western-Genre erst ermöglicht. Beides entsteht im Umfeld dieser historischen Übergänge, wobei der Frontiermythos, auch wegen der zeitlichen Differenz zwischen der Entdeckung Amerikas und der Kolonialisierung durch die Protestanten, mittelbarer aus dieser Wende resultiert. Von der Proto-SF des 17. Jahrhunderts lässt sich jedoch eine direkte Linie zur SF der Moderne ziehen. Dass die Texte des 17. Jahrhunderts trotzdem zu einer Proto-SF gehören, lässt sich anhand der planetarischen Reisebeschreibung demonstrieren. Der Wahrscheinlichkeitsraum hat zum Möglichkeitsraum in diesem Fall noch nicht aufgeschlossen, während man mit Hilfe astrologischer Instrumente Planeten beobachten konnte, liegt die Wahrscheinlichkeit für die Erfindung eines interplanetarischen Transportmittels bei null – „die Frage der Fortbewegung im [und ins] All wird zunächst mit skurrilen Einfällen mythischen Charakters umgangen.“²⁷⁷ Dementsprechend befasst sich Keplers Erzählung kaum mit der Reise zum Mond – ein Dämon erklärt dem Protagonisten, dass man mit Hilfe von Geistern, während einer Sonnenfinsternis unter schwierigsten Anstrengungen zum Mond reisen könnte – sondern vielmehr mit dessen astronomischen Begebenheiten.. Gleichzeitig lässt sich in diesen Anstrengungen schon eine Parallele nicht nur zu den modernen SF-Romanen ziehen, sondern auch generell zur realen Anstrengung auf den menschlichen Körper, wenn dieser die Schwerkraft überwinden möchte: „Diese Anfangsbewegung ist für ihn die schlimmste, denn er wird gerade so empor geschleudert, als wenn er durch die Kraft des Pulvers gesprengt über Berge und Meere dahinflöge.“²⁷⁸ Trotz der magischen Komponente in Form der Geister ist Kepler mit der Referenz auf die explosive Kraft des Schießpulvers anderen zeitgenössischen Autoren, wie zum Beispiel dem englischen Bischof Francis Godwin, der den Helden seiner Erzählung „The Man in the Moon“ (1629) mit Hilfe eines von Gänsen gezogenen Streitwagens zum Mond transportiert²⁷⁹, deutlich voraus. In Cyrano de Bergeracs Erzählung „Reise zum Mond“ (posthum 1675) zeigen sich die ersten Tendenzen die Reise zum Mond nicht mit magischer Hilfe, sondern mit

²⁷⁶Kepler, Johannes: „Somnium oder Der Traum vom Mond“, In: archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/15537/1/traum.pdf

²⁷⁷ Klein, Klaus-Peter: „Zukunft zwischen Trauma und Mythos: Science-fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens“. Stuttgart: Ernst Klett, 1976, S. 25

²⁷⁸Kepler, Johannes: „Somnium oder Der Traum vom Mond“, In: archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/15537/1/traum.pdf, S. 6

²⁷⁹ Vgl.: Godwin, Francis: „The Man in the Moon“. Ottawa: Dovehouse Editions, 1995

naturwissenschaftlichen bzw. technischen Mitteln zu vollziehen. Der autofiktive Protagonist, ebenfalls Cyrano genannt, bewegt sich fort, indem er eine „Magnetkugel sehr hoch in die Luft“ schleudert und die „eiserne Maschine [in der der Protagonist sitzt] (...) sofort aufgehoben“ wird. Diesen Prozess wiederholt Cyrano so lange bis er am Mond angekommen ist: „Sowie ich da angelangt war, wohin der Magnet mich anzog, schickte meine Hand ihn wieder auf die Reise.“²⁸⁰ Auch wenn es sich hierbei eher um Physik in Stile des Barons von Münchhausen handelt, ist der Fokus Bergeracs auf das Gefährt und dessen Antrieb ein eindeutiger Schritt in eine szientistische Richtung.

Bevor dieses Kapitel sich einem Landsmann Bergeracs widmen wird, dessen Name: Jules Verne, wenn die Literatur von Gründungsvätern der SF spricht, immer genannt wird, soll vorher ein soziohistorischer Abriss über das 19. Jahrhundert gegeben werden. Wieder findet eine historische Wende statt - die Industrielle Revolution –, die ein neues Zeitalter einläutet und direkten Einfluss auf die SF hat. Die Dampfmaschine, über drei Entwicklungsstufen optimiert, – Newcomen, Watts und Evans – dient als Katalysator dieser Revolution. Das Emblem dieser Zeit, welches paradigmatisch für die Industrielle Revolution steht, ist die Eisenbahn bzw. die Dampflokomotive. Nachdem diese nicht mehr ausschließlich für industrielle Zwecke genutzt wird, sondern in den Alltag der Bevölkerung einbricht, resultiert daraus die „Vernichtung von Raum und Zeit“. Schivelbusch argumentiert, dass die Verkürzung der Reisezeit, die „Durchschnittsgeschwindigkeit der frühen Eisenbahnen (...) ist ungefähr das Dreifache von den Postkutschen“²⁸¹, ebenfalls zu einer Verkürzung des Raumes führt. Paris und Nantes rücken durch die Verkürzung der Reisedauer näher zusammen. Der Einsturz des Raum-Zeit-Kontinuums, der mit Lukian als literarischer Möglichkeitsraum beginnt und erreicht mit der Eisenbahn seinen vorläufigen, in der Realität angesiedelten Höhepunkt – oder mit Heine gesprochen: „Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig.“²⁸² Es ist nicht nur die technischen Revolutionen, die die SF stark beeinflussen. Charles Darwins Evolutionstheorie in „On the Origin of Species by Means of Natural Selection“ (1859) und „Principles of Geology“ (1830-33) vom Geologen Charles Lyell sind nicht nur Angriffe auf die christlichen Institutionen, sondern relativieren die Position des Menschen in der Geschichte – ein Prozess, den die SF versucht aufzuhalten und dialektisch dadurch auch immer bestätigt. Nietzsches Satz: „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!“²⁸³ spiegelt die sozialen Prozesse des 19. Jahrhunderts wider, deren Konsequenz mit Lukacs' Begriff „transzendente Obdachlosigkeit“²⁸⁴ zusammengefasst werden können. Diese

²⁸⁰ De Bergerac, Cyrano: „Die Reise zum Mond“. Frankfurt: Insel Verlag, 1991, S. 32

²⁸¹ Vgl.: Schivelbusch, Wolfgang: „Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000, S. 35

²⁸² Heine, Heinrich: „Lutetia - Zweiter Teil“, In: <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/lutetia57.shtml>

²⁸³ Nietzsche, Friedrich: „Die Fröhliche Wissenschaft“. Leipzig: Fritsch, 1887, S. 163

²⁸⁴ Lukacs, Georg: „Theorie des Romans“. Darmstadt: Luchterhand Verlag, 1971, S. 32

durch die Naturwissenschaft vorangetriebene gesellschaftliche Modernisierung bietet den perfekten Nährboden für die SF. Der Ausdruck „The Age of Mobilization“²⁸⁵ beschreibt nicht nur das 19. Jahrhundert, sondern lässt sich auch als Beschreibung einer der Grundpfeiler der SF interpretieren: Mobilität. Die Industrielle Revolution findet in der SF, im Vergleich zur Romantik, die sich als kritische Gegenströmung zum sich etablierenden Positivismus konstituiert, eine literarische Form, die der Modernisierung zwar auch Kritik und Zweifel entgegenbringt, jedoch gleichzeitig einen Stil und eine Ästhetik etabliert, die diese Ära definiert.

Die Ära der Entdeckungsfahrten steuert im 19. Jahrhundert rasant ihrem Ende entgegen. Die weißen Stellen auf der Landkarte sind ausgemalt, dementsprechend ist es an der Literatur den Möglichkeitsraum wieder zu erweitern. „Die Verbindung von Technik und Abenteuer“²⁸⁶ rückt in den Mittelpunkt. Reflektor seiner Zeit ist der französische Schriftsteller Jules Verne. Die Inschrift auf Kapitän Nemos Unterseeboot der Nautilus aus dem Roman „20.000 Meilen unter den Meeren“ (1871): „mobilis in mobile“²⁸⁷ ließe sich auch als Wahlspruch für die gesamte Ära der Industrialisierung verwenden. Auch wenn Jules Verne nicht der erste Autor – nicht einmal der erste französischsprachige, diese Ehre gebührt Louis-Sebastian Mercier, dessen Roman „Das Jahr 2440“ (1771) großen Einfluss²⁸⁸ auf Verne hatte – ist, der im Stil einer Proto-SF schreibt, so gehören seine Romane, die knapp hundert Jahre nach Merciers erscheinen, zu den erfolgreichsten des Genres. Verne wird 1828 in der Hafenstadt Nantes geboren. Dank der finanziellen Unterstützung seines Vaters kann er eine Karriere als professioneller Schriftsteller anstreben, die ihm jedoch bis in die 1860er Jahre kaum Erfolge einbringt. Erst als er 1862 dem Herausgeber Pierre-Jules Hetzler seinen Roman „Cinq semaines en ballon“ vorstellt, führt dessen geniale Marketingstrategie Vernes Roman als Serie zu bewerben unter dem Übertitel „voyages extraordinaires“ zum beruflichen Durchbruch²⁸⁹.

Vernes Figuren haben in gleich zweifacher Hinsicht eine Affinität für die Ideologie der Frontier. In den Protagonisten spiegelt sich der staatskritische Liberalismus des amerikanischen Frontiermythos wider. Die Reise zum Mond wird auch nicht von einer staatlichen Institution, sondern vom Baltimore Gun-Club²⁹⁰ finanziert. Nemo ist eigentlich auch ein klassischer Frontierheld, der sich jeglichem staatlichen Einfluss entzogen hat und sich vollkommen auf seine eigenen Fertigkeiten verlässt. Er stellt jedoch eine pervertierte bzw. extreme Form des Frontierhelden dar, weil er keineswegs als Wegbereiter für die Zivilisation gelesen werden kann.

²⁸⁵ Vgl.: Taylor, Charles: „A secular age“. MA: Harvard UP, 2007

²⁸⁶ Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: „Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Band 1“. Marburg: Schüren Verlag, 2003, S. 12

²⁸⁷ Verne, Jules: „20.000 Meilen unter den Meeren“. Köln: Anaconda Verlag, 2013, S. 87

²⁸⁸ Vgl.: Esselborn, Hans: „Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction“. Würzburg: Königshaus & Neumann, 2020

²⁸⁹ Vgl.: Roberts, Adam: „The History of Science Fiction“. London: Palgrave Macmillan, 2016, S. 185 f.

²⁹⁰ Vgl.: Verne, J.: „Von der Erde zum Mond“

Stattdessen ist er die logische Konsequenz aus dem vom Frontiermythos propagierten Individualismus, der in einer Abkehr von der Gesellschaft enden muss. Vernes Technofetischismus befürwortet keine Technokratie: „Er (Verne) wollte den Ingenieur als Helden, nicht als Herrscher.“²⁹¹

Der Vorfahre der Jules-Verne-Helden ist Daniel Defoes Robinson Crusoe, mit dem sie nicht nur eine Leidenschaft fürs Klassifizieren, Ordnen und Buchhalten teilen, sondern auch die Vorliebe für ein Herr-Knecht-Verhältnis. Man muss lediglich Freitag durch Passepartout oder Conseil ersetzen. Sowie die Protestanten dem alttestamentarischen Befehl der Naturunterwerfung folgen, eignen sich die aufgeklärten Wissenschaftler aus Vernes Romanen die Natur an, indem sie definieren, klassifizieren und katalogisieren: „Der brave Junge (Conseil), über die Glaskästen gebeugt, murmelte schon Wort aus der Naturforschersprache: Klasse der Gastropoden, Familie der Buccinoide etc.“²⁹² In seinen Romanen ist es „the cognitive faculty that safely contains the experience of the sublime“²⁹³. Verne ist nicht nur ein Entzauberer, sondern auch ein Verkleinerer der Welt. Seine Figuren, sowie die Eisenbahn, zerstören den Raum und erweitern ihn nicht. Sowie der Frontiermythos sind Vernes Romane zur Endlichkeit verdammt. Es ist lediglich eine scheinbar stetige Erweiterung. Alles ist zählbar, reduzierbar und gehört zum menschlichen Inventar. Das Transportmittel ist nicht nur „Symbol des Aufbruchs“, sondern auch „Chiffre der Abgeschlossenheit“. Nemos Nautilus ist gleichzeitig Gefährt und Wohnung, aus deren Inneren heraus, sich ein Äußeres beobachten lässt, wodurch sich „das Innere durch sein Gegenteil [definieren lässt]“²⁹⁴. Die protestantische Inbesitznahme wird in Vernes Romanen fortgeführt.

Der dritte Roman der Serie „De la terre à la lune“ (1865) verweist laut Titel auf das Genre der Mondromane, bleibt jedoch im wahrsten Sinne des Wortes bodenständig. Der Abflug zum Mond findet im drittletzten Kapitel statt. Die beiden darauffolgenden Kapitel beschäftigen sich lediglich mit den Menschen auf der Erde und erlauben den LeserInnen keinen Einblick in das Raumschiff. Sowie in Keplers Erzählung beinhaltet auch Vernes Roman detaillierte Mondbeschreibung im 5. Kapitel. Dieses beginnt mit dem „Weltall im Chaos“, benennt die Milchstraße, welche „18 Mio. Sterne zählt“ als einen von tausend „Nebelflecken“ und erklärt dann die elliptischen Umlaufbahnen der Planeten mit Hilfe der Gravitationsgesetze, um schlussendlich beim Erdtrabanten Mond zu enden. Darüber hinaus entwirft Verne eine Kulturgeschichte des Mondes, indem er auf die ägyptische und griechische Mythologie verweist und Tales aus Milet, Tycho Brahe und Wilhelm Herschel referenziert.²⁹⁵ Im Vergleich zu Kepler, sowie den meisten vorangegangenen

²⁹¹ Dath, D.: „Nieggeschichte“, S. 158

²⁹² a.a.O., S. 151

²⁹³ Bould, Mark; Vint, Sherryl: „The Routledge Concise History of Science Fiction“. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2011, S. 10

²⁹⁴ Barthes, R.: „Mythen des Alltags“, S. 105

²⁹⁵ Vgl.: Vernes, Jules: „Von der Erde zum Mond“. Köln: Anaconda Verlag, 2013, S. 44 ff.

Mondromanen, beschäftigt sich der Roman „wholly (...) with the conception, planning and construction of this spacecraft“²⁹⁶. Vernes Technofetischismus für jegliche Art von modernem Transportmittel – sei es Eisenbahn, Heißluftballon, Luftschiff, Unterseeboot oder Rakete – manifestiert sich in deren detailversessenen Beschreibungen. Der Roman bewegt sich weg von der Vorstellung eines Raumschiffs als tatsächliches Schiff und hin zur Rakete. Die Reise wird nämlich in einem riesigen Projektil, welches aus einer Kanone abgefeuert wird, absolviert. Dass Verne die Konzeption und den Bau des Projektils ausführlich beschreibt, überrascht weniger als die Tatsache, dass er sich auch Gedanken um die Reise selbst macht. Neben der Abfederung der Initialexplosion, offeriert der Roman Erklärungen zur benötigten Versorgung mit Nahrungsmitteln, Wasser, elektrischem Licht und genug Sauerstoff für den Flug. Dabei bezieht er sich auf tatsächliche wissenschaftliche Verfahren wie die Gaswechsellung von Reiset und Regnault.²⁹⁷ An diesem Detail zeigt sich die Gemeinsamkeit zwischen Western und SF: beide Genres gründen auf einem Naturalisierungsprozess. Zwischen Buffalo Bill, der historische Personen für seine Shows einstellt und Verne, der in seinen Fiktionen zeitgenössische wissenschaftliche Erkenntnisse einbaut, ist der einzige Unterschied, dass ersterer Geschichte, während letzterer Technologie naturalisiert. Um „das Irreale ständig glaubhaft zu machen“ greift Verne auf die „Idee des Fortschritts der Wissenschaft und der von ihr geplanten technischen Verbesserungsmöglichkeiten“ zurück.²⁹⁸ Vernes Extrapolation entspricht dabei einem teleologischen Fortschrittverständnis, welches sich auch im Frontiermythos bzw. dem Western finden lässt, weshalb Barthes den Autoren in die „progressistische Linie der Bourgeoisie“²⁹⁹ einordnet. Es handelt sich um ein scheinbares Zusammenfallen von Möglichkeits- und Wahrscheinlichkeitsraum, um den technologischen Fortschrittsgedanken als natürlich darzustellen. Der im 19. Jahrhundert verschwindende Mythos der Religion wird durch Vernes „naturwissenschaftlich-technischen Optimismus“³⁰⁰ ersetzt, den er mit Hilfe seiner Romane verabsolutiert.

4.2. Pulp Science-Fiction und die goldenen Jahre

Die Erfolgswelle, auf der die SF mit dem Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts reitet, lässt sich auf eine Kombination bestehend aus dem wachsenden Buchmarkt, gezielter Verkaufsstrategien und dem Bedürfnis der LeserInnen zurückführen. Die Literarisierungsquote steigt und die LohnarbeiterInnen als soziale Klasse, die den Alltag aufgeteilt sehen zwischen Schlaf,

²⁹⁶ Roberts, A.: „The History of Science Fiction“, S. 188

²⁹⁷ Vgl.: Verne, J.: „Von der Erde zum Mond“, S. 234 ff.

²⁹⁸ Butor, Michel: „Repertoire 3 – Aufsätze zur modernen Literatur und Musik“. München: Biederstein Verlag, 1965, S. 177

²⁹⁹ Barthes, R.: „Mythen des Alltags“, S. 104

³⁰⁰ Klein, K.-P.: „Zukunft zwischen Trauma und Mythos“, S. 28

Arbeit und Freizeit, suchen nach Möglichkeiten letztere auszufüllen. Das Buch wird zum Massenmedium. Darüber hinaus erfüllt die SF ein weiteres gesellschaftliches Bedürfnis, nämlich nach einer populärwissenschaftlichen Erklärung „aktuelle[r] wissenschaftliche[r] Entdeckungen und technische[r] Erfindungen“³⁰¹. Neben Büchern, die trotz verbesserter Herstellungsweise noch immer teuer sind, beginnen sich Ende des 19. Jahrhunderts die Pulp-Magazine durchzusetzen. Die Dime-Novels, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts hohe Popularität genießen, werden durch das ökonomischere Format der Pulp-Magazine ersetzt. Als erstes Pulp-Magazin wird generell „Argosy“ von Herausgeber Frank Munsey genannt, welches er 1896 publiziert.³⁰² Auch wenn die veröffentlichten Erzählungen in den Magazinen heterogen sind und verschiedenste Genres bedienen, lässt sich trotzdem von einer „pulp Fiction“ sprechen. Dabei funktioniert das Medium – ganz nach McLuhans Satz: „the medium is the message“³⁰³ – als Modus, der den Inhalt beeinflusst. Charakteristika wie „emphasis on adventure and drama, (...) use and exploitation of the exotic, (...) and a clear-cut moral stance“³⁰⁴ durchziehen alle Genres: Western, Krimi oder auch SF. Das erste Pulp Magazin, das sich auf SF spezialisiert ist „Thrill Book“, welches 1919 publiziert und im selben Jahr auch wieder eingestellt wird. 1923 wird das Magazin „Weird Tales“ gegründet, welches jedoch vor allem phantastische Literatur veröffentlicht.

1926 ist das Jahr, welches für ExpertInnen wie Fans, als Gründungsjahr des tatsächlichen SF-Genres gilt. Der in die USA ausgewanderte Luxemburger Hugo Gernsback beginnt 1926 mit der Herausgabe seines Science-Fiction-Magazins „Amazing Stories“. Gernsback, dessen Vorbilder Poe, Verne und Wells sind, gilt, wenn auch nicht frei von Kritik, als Vater der SF, unter anderem deshalb, weil er den Begriff überhaupt erst salonfähig gemacht hat. Die Geschichten, die in seinem Magazin publiziert werden, ordnet er dem Genre der „Scientifiction“³⁰⁵ zu; ein zugebenermaßen behäbiges Portmanteau, aus welchem sich der Begriff Science-Fiction schlussendlich ableitet. Die genaue Etymologie des Wortes Science-Fiction scheint nicht bekannt zu sein, Dath verweist auf einen Urheberrechtsstreit, nachdem Gernsbacks Magazin bankrott geht und aufgekauft wird, ist es ihm nicht mehr erlaubt das Wort „Scientifiction“ zu verwenden, weshalb er kurzerhand das Genre in Science-Fiction umbenennt.³⁰⁶ Gernsback versteht es, das Bedürfnis der Masse über die neusten wissenschaftlichen Erkenntnisse aufgeklärt zu werden, zu befriedigen, indem er in seinen Magazinen „Modern Electrics“ oder „Science and Invention“, die er vor „Amazing Stories“

³⁰¹ Innerhofer, Roland: „Deutsche Science Fiction 1870 – 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung“. Wien: Böhlau, S. 77

³⁰² Vgl.: Roberts, A.: „The History of Science Fiction“, S. 256

³⁰³ Vgl.: McLuhan, Marshall: „Understanding Media: The Extensions of Man“. London: Routledge, 2001

³⁰⁴ Nevins, Jess: „Pulp Science Fiction“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014, S. 93

³⁰⁵ Vgl.: Gernsback, Hugo: „Amazing Stories V1“. New York: Experimenter Publishing Company, 1926, S. 3

³⁰⁶ Vgl. Dath, D.: „Nieggeschichte“, S. 181

publiziert, „spektakuläre und nicht selten spekulative“³⁰⁷ Berichterstattung betreibt. Gernsbacks Affinität zur Wissenschaft und deren Erkenntnisse fließt auch in seine Arbeit als Herausgeber des Magazins „Amazing Stories“ ein. Wie auch im historischen A-Western versucht sich das Genre der SF über einen Naturalisierungsprozess zu etablieren. Das perfekte Verhältnis besteht aus „seventy-five per cent literature interwoven with twenty-five per cent science“. Darüber hinaus besteht Gernsback auch auf die Inkludierung wissenschaftlicher Texte in den Geschichten.³⁰⁸ Diese Synthese aus Fiktion und Realität soll der SF helfen, sich gegenüber den anderen Genres zu etablieren. Die Naturalisierung der Geschichte im frühen epischen Western, in der historische Ereignisse fiktiv aufgearbeitet worden sind, wird in der SF durch eine Naturalisierung der Technik ersetzt, welche als Sachtext der Fiktion untergemischt wird. Es ist eine „Doktrin der Plausibilität“³⁰⁹, die direkt auf Verne zurückgeführt werden kann.

Über die Zeit hat eine Revision der SF stattgefunden. Es ist vor allem das starre Korsett der Buchstäblichkeit verbunden mit dem Realismusanspruch an die Wissenschaft, die kritisiert werden. Für Clute ist die SF dieser Zeit „humourless, didactic, pedestrian, leaden and fatally prone to the advocacy of rotten science“³¹⁰. Die Konsequenz aus dem aufklärerischen Impetus, den Gernsback verfolgt, ist die Ghettoisierung der SF. Wegen der Segregation der SF vom Büchermarkt durch den Fokus auf die Pulp-Magazine wird Gernsback zu „one of the worst disasters ever to hit the science fiction field“³¹¹. Es lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Gernsback gerade als Herausgeber eine wegweisende Funktion für die SF hatte. Seine Definition, wenn auch zu kurz gegriffen, ermöglicht überhaupt erst eine Etablierung des Genres, indem es Charakteristika für sich beansprucht, anhand derer man die SF von anderen Genres unterscheiden kann. Problematisch ist Gernsback Fokus auf die Wissenschaft, wodurch das Literarische vernachlässigbar wird: „[A]s long as their science was correct and predictions were scientifically defensible, any sort of narrative was suitable.“³¹² Diese engen Vorgaben - „it (SF) must be both instructive and promote research and experimentation“³¹³ - fördern die Kreativität der AutorInnen nicht und führen zu einer Stagnation des Genres. Nevin wählt einen anderen Ansatz Gernsbacks Einfluss zu kontextualisieren. Einer modernen Geschichtswissenschaft folgend wird Gernsbacks Einfluss relativiert, indem der Pulp-Magazin-Markt als Ganzes betrachtet wird. Dabei stellt sich heraus, dass SF-Geschichten zwar

³⁰⁷ Flessner, B.: „Destination Moon“, S. 134

³⁰⁸ Vgl.: Westfahl, Gary: „The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction“. Liverpool: Liverpool UP, 1998, S. 39 ff.

³⁰⁹ Vgl.: Dath, D.: „Niegeschichte“, S. 196

³¹⁰ Clute, John: „Scores: Revises 1993-2003“. Harold Wood: Becon Publishing, 2003, S. 221 f.

³¹¹ Aldiss, Brian: „Billion Year Spree: The True History of Science Fiction“. Garden City: Doubleday, 1973, S. 209

³¹² Westfahl, Gary: „The Marketplace“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014, S. 82

³¹³ Claeson, Thomas D.: „Understanding Contemporary American Science Fiction: The Formative Period (1926-1970)“. Columbia: South Carolina UP, 1990, S. 15

auch in SF-Pulp-Magazinen publiziert werden, die große Mehrheit jedoch in allgemeinen Pulp-Magazinen erscheint: „60 per cent of all science fiction published from 1926 to 1936 was published in general pulps, and roughly 55 per cent (...) published from 1937-1942 was published in general pulps.“³¹⁴ Diese Statistik verdeutlicht die marginale Position, die Gernsbacks Magazin auf dem Marktplatz einnimmt. Bei der Mehrheit der publizierten SF spielt Gernsback keine Rolle. Das Jahr 1919 ist dabei für die SF von größerer Bedeutung als 1926, weil sich die publizierten SF-Texte im Vergleich zum Vorjahr verdreifacht haben.³¹⁵ Auch wenn die SF im Bereich der Pulp-Magazine bis in die späten 40er Jahre ein Nischengenre bleibt, fängt mit dem Format und Gernsbacks Konzepten aufgrund der „schiere[n] Quantität des Materials (...) in diesen wenigen Jahren eine innere Stabilität des Genres“³¹⁶ an.

Die andere einflussreiche Figur in der Geschichte der SF ist John Campbell, dessen Einfluss auf das Genre „much less contested“ ist, als der Gernsbacks. Campbell übernimmt als Herausgeber 1937 das Magazin „Astounding Stories“, welches er in „Astounding Science Fiction“ umbenennt, um eine klare Richtung vorzugeben, und behält diese Position bis zum Ende seines Lebens 1971. Eine Karriere, die von vielen als „not only the longest in SF magazin history, but easily the most influential“³¹⁷ angesehen wird, weil Campbell sich als einer der ersten gegen die Stagnation und „the growing standardization of science fiction“³¹⁸ stellt, die sich unter anderem auf Gernsback, aber auch generell auf das Medium der Pulp-Magazine zurückführen lässt. Inwiefern sich seine Ansichten von denen Gernsback unterscheiden, zeigt sich in den Werken der jeweiligen Herausgeber. Während Gernsbacks einzig bekannter Roman „Ralph 124C 41+“ (1925) eine auf konsequenter Extrapolation aufgebaute Zukunftsvision erzählt, bei der Charaktere und Plot in den Hintergrund rücken, um dem Zukunftsjahr 2660 und dessen wissenschaftlichen Errungenschaften Platz zu machen, ist Campbell ein produktiver Schreiber, er publiziert mehrteilige „Space Operas“ wie „Arcot, Morey and Wade“ (1930/31) und „The Mightiest Machine“ (1934/35). Campbell stimmt mit Gernsback überein, dass SF „grounded in science and the celebration of science“ sein sollte, spricht sich jedoch gegen „undigested scientific lectures“ aus, wie sie noch bei Gernsback propagiert werden und heutzutage wohl als „information dumping“ bezeichnet werden könnten.³¹⁹ Der Fokus geht über das Wissenschaftliche hinaus und „Einheit, Harmonie und Klarheit der sprachlichen Gestaltung (...), Figurenzeichnung, Plausibilität der Handlung, [und] nicht zuletzt

³¹⁴ Nevins, Jess: „Pulp Science Fiction“, S. 94

³¹⁵ a.a.O., S. 96

³¹⁶ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 20

³¹⁷ Wolfe, Gary K.: „Science Fiction and its Editors“. In: James, E. (Hsg.); Mendlesohn, F. (Hsg.): „The Cambridge Companion to Science Fiction“, Cambridge: Cambridge UP, 2003, S. 99

³¹⁸ Spinrad, Norman: „Science Fiction in the Real World- Revisited“. In: Westfahl, G. (Hsg.) et al.: „Science Fiction and Market Realities“, Athens: Georgia UP, 1996, S. 26

³¹⁹ Roberts, A.: „Science Fiction“. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2000, S. 68

(...) Stil³²⁰ gewinnen an Bedeutung. Der Materialismus, den Gernsback propagiert und an vorderster Stelle sieht, wird bei Campbell in den Hintergrund verbannt: „[T]hey (Leser) want stories of people living in a world where a Great Idea (...) and a Machine (...) form the background.“³²¹ Die goldene Ära, die mit Campbell eingeläutet wird und lediglich neun Jahre anhält 1937-1946, liegt vor allem an der Tatsache, dass Campbell sich als Autor schon einen Namen gemacht hatte und es ihm so möglich ist neue Autoren für sein Magazin zu gewinnen. Zu den bekanntesten Autoren, deren Kurzgeschichten erstmals im Magazin veröffentlicht worden sind, gehören Isaac Asimov, Robert Heinlein und A. E. van Vogt.

Die goldene Ära bezieht sich nicht nur auf die, in dieser Zeit schreibenden, AutorInnen, sondern auch auf die Tatsache, dass nicht nur Pulp-Magazine generell, sondern vor allem SF-Pulp-Magazine an Popularität gewinnen. Während 1937 in den USA sieben SF-Pulp-Magazine vertrieben werden, steigt diese Zahl 1941 auf 23 an.³²² Mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg sinkt die generelle Produktion, die erst nach dem Ende des Krieges mit den 1950er Jahren wieder an Fahrt aufnimmt. Der Zenit ist 1953 erreicht, als über 30 Publikationen vertrieben werden. Der Untergang der Pulp-Magazine ist kein plötzlicher, sondern ein stetiger. Der Boom der 50er ist kein nachhaltiger und 1960 existieren nur noch sechs Magazine.³²³ Für die SF als Genre hat der Rückgang der Magazine keine negativen Auswirkungen. Die SF hat es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschafft sich in einer Nische festzusetzen und sich auf dem Literaturmarkt etabliert. „The rise of original paperback novels“³²⁴ sorgen dafür, dass die SF auch in Buchform veröffentlicht wird. Obwohl es schon in den 1940ern SF-Publikationen in Buchform gibt, handelt es sich bei denen meistens um Nachdrucke der Magazine. Die ersten SF-Romane, die als Erstveröffentlichung gezählt werden können, werden Mitte der 50er gedruckt. Neben dem unter Campbell forcierten Paradigmenwechsel sind es zwei historische Ereignisse, die den größten Einfluss auf das Genre und dessen Rezeption haben. Als am 6. August 1945 die USA eine Atombombe über Hiroshima abwerfen, findet die erste große Zäsur des Genres statt. Die allgemeine Haltung der Bevölkerung gegenüber der Wissenschaft und der Technik verändert sich und deren künstlerische Darstellung ist „at least ambiguous if not overly negative“³²⁵. Sobchack spricht von einer „anxiety“, die von AutorInnen, welche „neither as optimistic about nor as unafraid of science“ sind, in den Romanen reflektiert wird.³²⁶ Das zweite historische Ereignis, das

³²⁰ Dath, D.: „Nieggeschichte“, S. 226

³²¹ Campbell Jr., John Wood: „The Science of Science Fiction Writing“. In: Eshbach, L.A. (Hsg.): „Of Worlds Beyond“, Chicago: Advent Publishers, 1964, S. 92

³²² Vgl.: Nevin, J.: „Pulp Science Fiction“, S. 98 f.

³²³ Vgl.: Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 21

³²⁴ Nevin, J.: „Pulp Science Fiction“, S. 99

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Sobchack, Vivian: „Screening Space: The American Science Fiction Film“. New Brunswick: Rutgers UP, 1987, S. 21

sinnbildlich für die Ära des Kalten Kriegs steht, findet 1957 statt, als die UDSSR den Satelliten „Sputnik 1“ in die Erdumlaufbahn befördert und damit das „Space Race“ mit den USA beginnt. In den 1950er/60er hat die Wissenschaft die Fiktion eingeholt. Der eröffnete Möglichkeitsraum wird Wirklichkeit, wodurch die SF an Reputation gewinnt. Aus den literarischen Fantastereien sind retrospektiv literarische Prophezeiungen geworden, deren gänzliche Erfüllung keine Frage der Möglichkeiten, sondern lediglich der Zeit zu sein scheint. Aus der kulturellen Peripherie kommend, wird die SF an die Spitze der Popkultur katapultiert und nimmt „a central position during the postwar decades“³²⁷ ein. Es beginnt eine Symbiose, bei der Fiktion und Realität zusammenfallen und gegenseitig als Katalysatoren dienen. Die Rakete verkörpert dabei die beiden vordergründigen Themen des „Space Race“ – einerseits dient sie wie schon bei Verne als Bild des Aufbruchs und der Wissenschaft, andererseits assoziiert man mit ihr auch den Kalten Krieg und die Militarisierung der Wissenschaft. Aufgrund des technischen Fortschritts in allen Bereichen beginnt sich die SF auch als Filmgenre in den 1960ern durchzusetzen.

4.3. Stummfilme, Méliès und die Serials

Eine Gemeinsamkeit zwischen dem Westernfilm und der SF-Film besteht darin, dass beide mit der Geburt des Kinos entstehen. Während der Western in den USA durch Edisons Kurzfilme dem Publikum nähergebracht werden, ist der Geburtsort der filmischen SF Paris und ihr Vater heißt Georges Méliès. Zusammen mit den Brüdern Lumière, denen er narratologisch konträr gegenübersteht, ist Méliès wegweisend in der Etablierung des neuen Mediums. Méliès, dessen künstlerische Wurzeln im Theater zu finden sind, verdient sein Geld als Illusionist und Zauberkünstler. Dem Dokumentarischen der Lumière hält er das Imaginäre entgegen – Die Filmkamera wird bei ihm zum Zauberstab.³²⁸ Sein bekanntester Film, der zu den ersten narrativen Filmen der Geschichte zählt, basiert lose auf Jules Vernes Roman „Von der Erde zum Mond“ und erscheint 1902 unter dem Titel: „Le Voyage dans la lune“. Die Gruppe von Wissenschaftlern, mit ihren spitzen Hüten und wallenden Bärten eher an Magier erinnernd, die ein riesiges Projektil besteigen und sich mit Hilfe von einer Kanone auf den Mond schießen lassen, wecken im Publikum Assoziationen zu Vernes Erfolgsroman. Am Mond gelandet, erkunden die Protagonisten nicht nur die fantastische Flora, sondern werden auch mit den feindlichen Mondbewohnern „Seleniten“³²⁹ konfrontiert, denen sie nur knapp entkommen können. Méliès etabliert mit seinem Film

³²⁷ Seed, David: „Atomic Culture and the Space Race“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014, S. 343

³²⁸ Fritsch, Matthias et al.: „Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie“. Regensburg: Friedrich Pustet, 2003, S. 13

³²⁹ Die Literatur nennt die im Film noch unbenannten Kreaturen Seleniten in Anlehnung an Lukians Text.

wegweisende Ikonographien für das SF-Genre: „rockets, space travel, alien beings, and violent conflict between species.“³³⁰ Darüber hinaus reflektiert das bekannteste Bild des Films: das Projektil, welches das im Mond abgebildete Gesicht Mitten ins Auge trifft und blutend zurücklässt, versinnbildlicht den Gewaltakt des technischen Fortschritts gegen die Natur.

Der Materialismus, der spätestens seit Jules Vernes Romanen eine definierende Rolle des Genres repräsentiert, eignet sich für das neue Medium Film, welches sich, vor allem im Zeitalter der Stummfilme, über Oberfläche und Haptik definiert. Für Méliès' Filme charakteristisch ist die eingesetzte Tricktechnik; ein im weiteren Verlauf der Genregeschichte ständiger Begleiter des SF-Films. Dem Zauberkünstler Méliès ist es nicht fremd zur Erheiterung des Publikums mit Rauch und Explosionen zu arbeiten. Diese Bühnentechniken implementiert er auch in seinen Filmen. Er lässt dafür ein eigenes Studio errichten, in dem er u.a. SchauspielerInnen durch Aquarien hindurch filmt, um Unterwasseraufnahmen zu simulieren.³³¹ Bedeutender ist, dass Méliès nicht nur Bühnentricks einsetzt, sondern tatsächlich mit Hilfe der Kamera selbst Tricks auf die Leinwand projizieren kann. Zu den bekanntesten zählt der Stopptrick, bei dem die Filmaufnahme, welche damals durch ständiges Kurbeln produziert wurde, unterbrochen, das aufgenommene Bild verändert und die Aufnahme dann fortgesetzt wird. Der daraus entstehende Effekt gleicht einem Verschwindetrick, bei dem auf der Leinwand die Person oder das Objekt verschwindet und durch etwas Anderes plötzlich ersetzt wird, ohne, dass die Kontinuität der Aufnahme unterbrochen wird.³³² Im Film erscheint auf diese Weise die Mondgöttin Selene am Nachthimmel³³³ und Regenschirme verwandeln sich in riesige Pilze, die aus dem Boden sprießen³³⁴. Anhand Méliès' Filmen offenbart sich die Affinität der SF für das Medium. Die Filmkamera selbst lässt sich als SF-Instrument interpretieren, weil mit Hilfe der Wissenschaft Fiktion generiert werden kann. Die Filmkamera scheint „a typical product of this age of scientific confidence. Various lines of discovery in optics, mechanics, chemistry and physiology – had converged in its development“³³⁵. Dazu zählt nicht nur der Verschwindetrick, sondern auch die filmische Manipulation von Raum und Zeit, welche an den Effekt der Eisenbahn erinnert. Im Film „Le Voyage dans la lune“ wird der Raum und damit auch die Reisezeit zwischen Erde und Mond innerhalb eines einzigen Schnitts, d.h. durch zwei aufeinanderfolgende Aufnahme, überbrückt.

Die Literatur ist sich jedoch nicht einig, ob es sich bei „Le Voyage dans la lune“ tatsächlich um den ersten SF-Film der Geschichte handelt oder es sich, wie auch bei der literarischen Inspiration des

³³⁰ Telotte, Jay: „Science Fiction Film“. Cambridge: Cambridge UP, 2004, S. 80

³³¹ Fritsch, M. et al.: „Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist“, S. 14

³³² Vgl.: Dath, D.: „Niegeschichte“, S. 177

³³³ Vgl.: Méliès 1902: 00:07:53-00:07:56

³³⁴ Vgl.: Méliès 1902: 00:08:59-00:09:10

³³⁵ Johnson, William: „Journey into Science Fiction“. In: Johnson, W. (Hsg.): „Focus on the Science Fiction Film“, New Jersey: Prentice-Hall, 1972, S. 2

Films, um einen Proto-SF-Film handelt. Dieser Einwand fußt auf der Argumentation, dass „[d]ie Tricks, die Méliès anwandte, (...) weniger einer perfekten Illusion als einer Demonstration (...) mechanischer Möglichkeiten“³³⁶ dient. Roberts spricht negativer von einer „strained wackiness“, die den Film charakterisiert und verweist auf die theatralischen Kostüme und die magischen Elemente des Films.³³⁷ Während der SF-Film versucht die Technik zu naturalisieren, indem er mit Hilfe von Spezialeffekten einen Realismus etablieren möchte, interessiert sich Méliès für die herausgestellte Illusion, die er als solche auch erkennbar macht, „the fantasy powers of trick films overrode any real interest in a technological future.“³³⁸ Magie und Technik – Fiktion und Wissenschaft – werden nebeneinandergestellt, ohne dass es zu tatsächlichen Überschneidungen kommt. Méliès‘ Filme haben zumindest genau so viel mit „dem Burlesken der Vaudevilletheater und Musichalls“³³⁹ gemeinsam, wie mit „2001: A Space Odyssey“ (1968) oder „Avatar“ (2009). Die frühen Filme Méliès und andere aus dieser Zeit bezeichnet Tom Gunning als „cinema of attraction“³⁴⁰. Dabei vernachlässigen die Filme der Stummfilmzeit das Narrativ und setzen auf ein Spektakel, welches hauptsächlich durch technische Errungenschaften möglich gemacht wird. Für Gunning ist das jedoch die Wurzel des SF-Films, welche sich als roter Faden durch die Filmgeschichte zieht. Spektakel und Narrativ lassen sich im SF-Film, gerade weil dieser sich vor allem durch Materialismus und Technik definiert, nicht voneinander trennen. Es handelt sich also nicht um „some kind of technological ‘perversion’ of the proper narrative basis“, sondern viel mehr um „its (cinema) foundational ground, its condition of first existence“.³⁴¹ Auch für Dath entspricht „Le Voyage dans la lune“ zumindest einer Proto-SF, weil der Film „die Aufhebung des Unglaubens über Wissen und Folgern vermittelt“³⁴². Diese Aufhebung entspricht dem Mythos, der einen Naturalisierungsprozess in Gang setzt, welcher mit Hilfe der Technologie den stetigen Fortschritt als natürlich untermauert – „Unwirkliches wird damit (...) als historische Tatsache (...) erlebt.“³⁴³ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fällt es dem SF-Film schwer in den USA auf dem Filmmarkt Fuß zu fassen. Das liegt unter anderem daran, dass die Tricktechnik bei weitem noch nicht so ausgeklügelt ist, dass selbst die innovativsten Spezialeffekte dem Realismusanspruch des Publikums nicht gerecht werden können. In dieser Zeit sucht man die Meilensteine des Genres vergeblich in den USA, sondern findet sie in der UDSSR, „Aelita“ (1924) oder in Deutschland,

³³⁶ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 81

³³⁷ Vgl.: Roberts, A.: „The History of Science Fiction“, S. 275

³³⁸ La Valley, Albert: „Traditions of Trickery: The Role of Special Effects in the Science Fiction Film“. In: Slusser, G.E. (Hsg.); Rabkin, E.S. (Hsg.): „Shadows of the Magic Lamp. Fantasy and Science Fiction in Film“, Southern Illinois UP, 1985, S. 146

³³⁹ Fritsch, M. et al.: „Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist“, S. 14

³⁴⁰ Gunning, Tom: „The cinema of attraction: Early film, its spectator and the avant-garde“. In: *Wide Angle* 8.3-4, 1986, S. 63

³⁴¹ Vgl.: „Baker, Brian: „Science Fiction“. London: Palgrave Macmillan Education, 2014, S. 141

³⁴² Dath, D.: „Nieggeschichte“, S. 178

³⁴³ a.a.O., S. 179

„Frau im Mond“ (1928/29). Der erste US-amerikanische Film ist „A Trip To Mars“ (1910), der in den Edison Studios entsteht und nicht zufällig vom Regisseur Edwin S. Porter stammt, der auch einen der ersten Western gedreht hat. Neben dem nicht-erfüllten Realismusanspruch, spekuliert Seeßlen, „dass Amerika zu dieser Zeit (...) ein Land der Einwanderer war, das sich die Mehrzahl der Menschen als Ziel und nicht als Ausgangspunkt ihrer Reise dachten“³⁴⁴, weshalb sich die SF, die sich auch über die interplanetarische Reise definiert, keiner Beliebtheit in den USA erfreut. Im Vergleich zum Western und auch den literarischen Pendanten kann sich der SF-Film als Genre bis in die 1950er bei den großen Filmstudios nicht etablieren. Nicht einmal als B-Film, ein Format, welches den Western in den Zwischenkriegs und Kriegsjahren am Leben erhalten hat, ist der SF-Film gefragt.

Gleichzeitig „ist bereits eine Art Genrebewusstsein erkennbar, wenn auch abseits der großen Studios“³⁴⁵ und zwar als „Serials“, welche als Vorfahren der Fernsehserie bezeichnet werden können, die einmal die Woche in den Kinos laufen. Dabei handelt es sich um „simply plotted, episodic adventure narratives with usually twelve or fifteen instalments“³⁴⁶, welche eine feste Besetzung haben und eine kontinuierliche Geschichte erzählen, deren Fortsetzung sich aufgrund eines Cliffhangers erst in der nächsten Woche offenbaren. Während der „Great Depression“, die in den USA beinahe die gesamten 1930er Jahre andauert, versuchen Kinobetreiber das Publikum mit Hilfe von „a full program for moviegoers, one in which short subjects and/or serials were often featured“³⁴⁷ anzulocken. Die „Serials“ reflektieren dabei „a developing scientific spirit and fascination“, da sie beinahe unabhängig vom Genre „universally technologically inflicted“ sind.³⁴⁸ Dabei dienen die Technologien wie schon bei Méliès „vor allem der Verblüffung der Zuschauer, oft genug aber auch als Deus ex Machina, um eine Story weiterzuführen“. Sind die Überschneidungen von Technologie und Narrativ noch nicht signifikant bei Méliès, findet bei den „Serials“ die Symbiose statt. Wie die Pulp Magazine in der Literatur, sind es in den 30er und 40er Jahren die „Serials“, die, neben den Filmgenres Gangster und Western, die SF als Genre stabilisieren. Zwischen 1914 und 1955 werden 90 SF-Filme als „Serials“ in den Kinos gezeigt.³⁴⁹ Mit dem Siegeszug des Fernsehgeräts und den damit in jeden Haushalt ausgestrahlten TV-Serien, für die die Leute nicht mehr ins Kino fahren mussten, beginnt der Untergang der „Serials“. Ironischerweise sind es die „Serials“, die eine generelle gesellschaftliche Akzeptanz für das Format des seriellen Erzählens etabliert haben, die mit dem Fernsehen fortgeführt wird.

³⁴⁴ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 102

³⁴⁵ Spiegel, Simon: „Science-Fiction“. In: Geimer, A. et al. (Hsg.): „Handbuch Filmsoziologie“, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021, S. 685

³⁴⁶ Bould, Mark: „Film and television“. In: James, E. (Hsg.); Mendlesohn, F. (Hsg.): „The Cambridge Companion to Science Fiction“, Cambridge: Cambridge UP, 2006, S. 84

³⁴⁷ Telotte, J.: „Science Fiction Film“, S. 90

³⁴⁸ a.a.O., S. 92

³⁴⁹ Bould, M.: „Film and television“, S. 84

Zu den erfolgreichsten „Serials“ gehört die, von den Alex Raymond Comics adaptierte, Geschichte über den Helden Flash Gordon. Außergewöhnlich an dem Projekt ist das Budget, welches mit 350.000 Dollar die durchschnittlichen Kosten eines zeitgenössischen „Serials“ um das Dreifache übersteigt.³⁵⁰ Die erste Staffel an Flash-Gordon-Filmen (1936) besteht aus 13 Episoden, die dermaßen populär und kommerziell erfolgreich sind, so dass zwei weitere Staffeln „Flash Gordon’s Trip to Mars“ (1939) und „Flash Gordon Conquers the Universe“ (1940) produziert werden, mit jeweils 15 und 13 Episoden. In der ersten Staffel rast der Planet Mongo auf die Erde zu. Der Wissenschaftler Dr. Zarkov zusammen mit dem Superhelden Flash Gordon und Dale Arden, seiner Assistentin, reisen per Rakete zum fremden Planeten, um diesen zu erkunden. Dort treffen sie auf den, auch für die nächsten zwei Staffeln als Nemesis auftretenden, Herrscher „Ming, the Merciless“, dessen rassistische Darstellung schon am stereotypischen Namen ablesbar ist. Auf dem Planeten muss Flash Gordon sich jedoch nicht nur mit Ming herumschlagen, sondern bekämpft auch diverse andere „Völker“, wie die Unterwasser lebenden „Shark men“ oder die „Hawkmen“. Flash Gordon wird von Larry „Buster“ Crabbe gespielt, die Physiognomie des ehemaligen Olympioniken, blond und sportlich, entspricht dem idealen WASP (white-anglo saxon protestant). Es ist sicherlich kein Zufall, dass Crabbe neben Flash Gordon auch Tarzan und Buck Rogers, dem zweiten großen SF-Superhelden dieser Zeit, darstellt. Mit Flash Gordon erscheint erstmals der „homo futurus“³⁵¹ auf den Leinwänden der Kinolandschaft. Dabei offenbaren sich eindeutige Parallelen zwischen dem Superhelden, dem Frontierpionier und dem Westernhelden. Flash Gordon bricht, wie schon die protestantischen SiedlerInnen vor ihm, in eine neue Welt auf, um die dortige Natur sowie deren BewohnerInnen zu unterwerfen und „westliche Werte“ zu vermitteln. Die Faszination mit Flash Gordon basiert nicht darauf, dass die Rolle, der von Jean Rogers gespielten Dale Arden, lediglich darin besteht vor Angst zu kreischen und sich dann vom Helden retten zu lassen, sondern darauf, dass das „Serial“ eine „politisch-ethnologische Mythologie“³⁵² entwirft, die an den Frontiermythos des 19. Jahrhunderts erinnert. Der Unterschied liegt in der Bedeutung der Technologie. Während zur Pionierzeit technologische Errungenschaften noch als unnatürlich angesehen worden sind, hat sich über die Industrialisierung und die Etablierung des SF-Genres diese Ansicht geändert. Aufgrund des Naturalisierungsprozesses, den die Literatur begonnen hat, sind Technologien keineswegs mehr „Elemente der Denaturierung“³⁵³. Den Flash-Gordon-Serials gelingt es den Western mit dem technischen Fortschritt zu verbinden, indem die moralischen wie auch mythologischen Elemente des Western und die Wissenschaft nicht

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 126

³⁵² a.a.O., S. 130

³⁵³ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 131

nur gleichberechtigt nebeneinanderstehen, sondern sich gegenseitig unterstützen. Die „Amerikanisierung des [SF]-Genres“³⁵⁴ beginnt erst mit der Verbindung zum Western.

4.4. 50er Boom, 2001: A Space Odyssey und Star Wars

Wie die Pulp Magazine sterben die „Serials“ einen langsamen, aber unaufhaltsamen Tod. Die SF befindet sich in den 1950er Jahren jedoch im Aufschwung, nicht nur, weil sie den Büchermarkt erobert, sondern auch, weil das Genre langsam in die Liga der „echten“ Filme aufsteigen kann. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und den Berichterstattungen über dessen Gräuel, deren Ermöglichung auf den technischen Fortschritt zurückzuführen sind, bilden sich zwei Stränge der SF. Der eine Strang beschäftigt sich mit den Tücken des wissenschaftlichen Fortschritts, geprägt durch die Tatsache, dass die Menschheit nun die Macht besitzt sich selbst auszulöschen. Darüber hinaus spiegelt dieser Strang auch den Kalten Krieg wider, indem es nicht mehr um die Reise ins All geht, sondern, dass das All auf die Erde einbricht, in Form einer außerirdischen Invasion. Da die SF in den 1950ern zwar im Ansehen aufgestiegen ist, sich jedoch noch nicht in die Liga der A-Filme hocharbeiten konnte, sind die meisten Produktionen noch B-Filme, welche zwischen „po-faced scientific plausibility and pulpishly belief-stretching high adventure“³⁵⁵ oszillieren. Dank dem technischen Fortschritt greifen die Produktionen vermehrt auf „[the] use of Technicolor, Cinemascope, and 3-D technologies“³⁵⁶ zurück; Techniken, die als Distinktionsmerkmal gegenüber den Fernsehserien fungieren sollen. Die neuen technischen Möglichkeiten im Filmbereich gepaart mit dem Beginn des Atomzeitalters bedeuten für die SF, dass ihr eine Zukunft als „one of the hottest proposition in Hollywood“³⁵⁷ bevorsteht.

Der andere Strang befasst sich noch immer mit dem klassischen SF-Thema des Aufbruchs ins Weltall. Trotz der Kalten-Krieg-Paranoia, die sich durch antikommunistische Ressentiments vor allem nach innen richtet, spielt das „Space Race“, angefeuert durch sowjetische Erfolge, eine bedeutende gesellschaftliche Rolle, die in den Filmen reflektiert wird. Der erste Film, der eine realistische Darstellung einer Rakete abbildet, ist „Destination Moon“ (1950), der die moderne Ära des SF-Films einläutet. Der Film basiert auf dem Roman „Rocket Ship Galileo“ (1947), eines klassischen SF-Autoren, dessen liberale Ideologie als Fortführung des Frontiermythos gelesen werden kann. Robert Heinlein gehört zu den Autoren, die die goldene Ära begründet und lange über diese hinaus die SF literarisch wie filmische beeinflusst haben. Die Verbindung zum Frontiermythos lässt sich in seinem Roman „Time Enough For Love“ (1973) herausarbeiten; eine

³⁵⁴ Fritsch, M. e al.: „Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist“, S. 16

³⁵⁵ Roberts, A.: „The History of Science Fiction“, S. 321

³⁵⁶ Telotte, J.: „Science Fiction Film“, S. 95

³⁵⁷ Baxter, John: „Science Fiction in the Cinema“. New York: Paperback Library, 1970, S. 75

SF-Version vom „Märchen aus Tausend und einer Nacht“ über Lazarus Long, ein menschliches Experiment, das über 2000 Jahre alt und des Lebens müde ist. Zwischen den Geschichten die Lazarus erzählt, werden zwei Intermissionen eingeschoben, die Lazarus' Notizen beinhalten, welche Aphorismen ähneln. Neben martialischen Sätzen wie: „A pacifist male is a contradiction in terms.“ oder „You can have peace. Or you can have freedom.“, offenbart sich in der Notiz über die notwendigen Fähigkeiten, die ein Mensch besitzen sollte, seine Affinität zum Frontierhelden: „A human being should be able to (...) butcher a hog, coon a ship, design a building, (...) build a wall, cook a tasty meal.“³⁵⁸ Autarkie in allen Bereichen lautet Heinleins Motto. Eine Lebensart zu der auch die Frontierpioniere eine Affinität besitzen. Heinlein, der, wenig überraschend, im Alter von 18 Jahren sich an der Militärakademie einschreibt und einen Abschluss in Luft- und Raumfahrttechnik macht, erreicht danach bei der US-Marine den Rang eines Leutnants, bis er wegen Krankheit entlassen wird.³⁵⁹ Aufgrund seiner technischen Ausbildung und der Tatsache, dass er die Vorlage geschrieben hat, wird Heinlein als Drehbuchautor und wissenschaftlicher Berater für die Filmproduktion engagiert. Es ist nicht ungewöhnlich für die SF-Filme sich wissenschaftliche Hilfe zu suchen, da ein Verkaufsargument des Genres auch immer die Plausibilität und Authentizität ist. Der Film handelt von den Schwierigkeiten einer bemannten Mondmission: dem Aufbruch und der Rückkehr zur Erde. Der Liberalismus des Films ist keineswegs im Subtext zu finden, sondern offenbart sich schon am Anfang, wenn, nach einem gescheiterten Raketenstart, der General dem Wissenschaftler (beides Protagonisten des Films) erklärt, dass die Regierung kein Interesse mehr an der Finanzierung des Projekts hätte. Der Staat wird lediglich als „bungling government bureaucrats“ dargestellt, die erfolglos versuchen „the industrialist's efforts“ zu untermauern.³⁶⁰ Um den Bau der Rakete dennoch finanzieren zu können, werden wohlhabende Industrielle eingeladen, mit deren Hilfe das Projekt allen Widrigkeiten zum Trotz durchgeführt werden kann: Die erste „Private-Public-Partnership“ der Filmgeschichte ist geboren. Als Überzeugungsgrund wirkt nicht etwa die Neugier des Forschungsgeists, sondern klassische Kalte-Kriegs-Paranoia. Der General spricht von der militärischen Notwendigkeit als erster auf dem Mond zu landen, da die USA nicht die einzigen sind, die um dessen Erreichbarkeit wissen. Darüber hinaus lassen sich Raketenangriffe von einer militärisch Mondbasis nicht aufhalten, weshalb der Mond unter keinen Umständen in die „falschen“ Hände geraten darf.³⁶¹ Wie schon unter Roosevelt dient der, durch den Frontiermythos legitimierten, interplanetarische Expansionismus imperialistischen Zwecken. Die Aussage des Wissenschaftlers, als er zum ersten

³⁵⁸ Heinlein, Robert: „Time Enough For Love“. New York: G.P. Putnam's Son, 1973, S. 574 ff.

³⁵⁹ Vgl.: Booker, Marvin Keith; Thomas, Anne-Marie: „The Science Fiction Handbook“. Chichester: Wiley-Blackwell John Wiley & Sons Ltd, 2009, S. 155 f.

³⁶⁰ Vgl.: O'Brien, Stanley et al.: „Martian Pictures. Analyzing the Cinema of the Red Planet“. Jefferson: McFarland & Company, 2018, S. 42

³⁶¹ Vgl.: Pichel 1950: 00:03:56-00:18:20

Mal den Mond betritt: „By the grace of god and the in name of the United States, I take possession of this planet.“³⁶², erinnert mehr an protestantische Kolonisatoren als an Neil Armstrongs humanistischen Spruch 19 Jahre später. Die so realistisch wie möglich umgesetzte Technologie – neben Heinlein ist auch Hermann Oberth, ein Pionier der Raketentechnik, in beratender Funktion für den Film tätig³⁶³ – dient keineswegs dazu die Ideologie des Plots zu kaschieren, sondern verleiht dem Film eine Seriosität, die die politischen Aussagen ebenfalls legitimiert.

Trotz des kommerziellen Erfolgs des Films „Destination Moon“ steckt das SF-Genre, zumindest in den USA, im B-Film-Bereich fest, welcher hauptsächlich aus Monsterfilmen, Atomkatastrophen und Invasionsfilmen besteht. Erst mit Stanley Kubricks Monumentalfilm „2001: A Space Odyssey“ (1968), ein Jahr vor der ersten Mondlandung, steigt die SF aus den Tiefen des B-Films in den Olymp der A-Filmproduktionen hinauf. Das Problem der zeitgenössischen SF ist, dass ihr größter Vorteil auch gleichzeitig ihr größter Nachteil bedeutet: Der Rückgriff aufs Spektakel. Der technische Fortschritt im Bereich der Filmproduktion ist noch nicht so weit, damit „[the] spectatorial double-consciousness“³⁶⁴ – die Aufspaltung der ZuschauerInnen zwischen dem Glauben an die Realität des gezeigten Bildes und der dekonstruierenden Frage nach Herstellung eben jenes Bildes – ausgeglichen sein kann. Spiegel spricht von einer „Fiktion hoch vier“³⁶⁵. Diese Potenzierung entsteht dadurch, dass die Plausibilitätsbehauptung gleichzeitig über die Echtheit und Gemachtheit des Effekts legitimiert. Das Spektakel des Gezeigten ist noch zu überwältigend, so dass weder ein Realismus noch dessen Dekonstruktion im Publikum aufkommen können; stattdessen wird das „Selbstverständliche in der Literatur (...) im Film gerade zum Schwierigen und vordergründig Wichtigen“³⁶⁶. Um eine Analogie zur Pulp-Magazin-Ära zu ziehen: Die filmische SF befindet sich noch bei Gernsback und erst mit „2001: A Space Odyssey“ wendet sie sich Campbell zu. Kubricks Spezialeffekte, eine Kombination aus „a computer controlled camera with some of the most painstaking model work in film history“³⁶⁷ führen zu fotorealistischen Darstellungen des „All[s] mitsamt der Schwereelosigkeit“³⁶⁸, wie sie bis dato noch kein SF-Film auf die Leinwand zaubern konnte.

Der Film bekräftigt eine teleologische Auffassung der Geschichte, wenn in einer der bekanntesten Sequenzen ein Affe, der gerade herausgefunden hat, dass er Tierknochen als Werkzeug bzw. Waffe einsetzen kann, einen der Knochen in die Höhe wirft und sobald dieser wieder in Richtung Erde

³⁶² Pichel 1950: 01:03:18-01:03:23

³⁶³ Flessner, B.: „Destination Moon“, S. 149

³⁶⁴ Bould, Mark: „Film“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014, S. 164

³⁶⁵ Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films“. Marburg: Schüren Verlag, 2007, S. 313

³⁶⁶ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 271

³⁶⁷ Telotte, J.: „Science Fiction Film“, S. 100

³⁶⁸ Flessner, B.: „Destination Moon“, S. 154

fällt, zu einem Raumschiff im Weltall schneidet. Es wird eine direkte Linie zwischen dem Knochen und dem Raumschiff gezogen, die den kontinuierlichen Fortschrittsgedanken unterstreicht. Gleichzeitig wird, durch diese Gegenüberstellung, die technologische Komplexität des Raumschiffs relativiert. Es ist lediglich ein weiteres Werkzeug im Baukasten der Menschheit sowie der Tierknochen. Dadurch ermöglicht der Film dieses doppelte Bewusstsein des Publikums, weil die Technik einen Grad an „Normalität und Selbstverständlichkeit“³⁶⁹ erreicht, der es erlaubt, das Gezeigte als real anzuerkennen und gleichzeitig die Machart zu hinterfragen. Der Naturalisierungsprozess der Technologie findet in „2001: A Space Odyssey“ nicht über die Annäherung an wissenschaftliche Authentizität, die über klassische Expositionsszenen vermittelt wird, statt, sondern dadurch, dass die Technologie als gegeben angenommen wird, wodurch der Fokus auf den Plot gelegt wird. „2001: A Space Odyssey“ ist jedoch nicht wie „Destination Moon“ ein Prediger des technischen Fortschritts, sondern konfrontiert das Publikum mit den Gefahren der Wissenschaft, in der Form des Supercomputers HAL-9000. In den 1970er Jahren, geprägt durch den Untergang der großen Filmstudioproduktionen, welcher zum Aufstieg der Generation „New Hollywood“ führt, wird der SF-Film zur kritischen Gesellschaftsreflexion.

Ironischerweise ist es jedoch ein anderer Film, welcher das Ende dieser Ära einläutet, der, auch wenn Fans es nur Zähne knirschend zu geben wollen, als Meilenstein des SF-Genres gewertet werden muss. George Lucas' „Star Wars“, später aus marketingtechnischen Gründen in „Star Wars: Episode IV – A New Hope“ umbenannt, beginnt mit einem 14-seitigen Skript, um schlussendlich 1976 mit einem selbst für damalige Verhältnisse geringen Budget von 9 Millionen Dollar produziert zu werden. Der Film lässt sich ins Subgenre der, von Wilson Tucker erstmals 1941 benannten, „Space Opera“³⁷⁰ einordnen. Diesem Subgenre stehen vor allem die „hardcore“ SF-Fans mit Ambivalenz gegenüber, da es oft eine simple Struktur von Gut und Böse propagiert und sich bei vielen Elementen der Phantastik bedient. Diese Ambivalenz wird im eklektizistischen Stil des Films bestätigt, der eine schier unendliche Anzahl an mythologischen, literarischen und filmischen Motiven aufweist, die vom Ödipus-Mythos über die französischen „Valérian et Laureline“-Comics hinzu Leni Riefenstahls Ästhetik und Akira Kurosawas Filmen reichen. Synthetisiert wird Lucas' Synkretismus einerseits durch Joseph Campbells Mythostheorie „The Hero with a Thousand Faces“, der die postmodernen Elemente des Films an einem klassischen roten Faden aneinanderreihet und andererseits durch den „Umstand, dass die fantastische Technologie (...) hier für sich absolut fraglos und allgegenwärtig geschildert wird: Sie ist weder das Thema des Films noch in sich ein Problem“³⁷¹. Wie schon bei „2001: A Space Odyssey“ rückt die Technik in den

³⁶⁹ Fritsch, M. et al: „Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist“, S. 21

³⁷⁰ Vgl.: Westfahl, Gary: „Space Opera“. In: James, E. (Hsg.); Mendlesohn, F. (Hsg.): „The Cambridge Companion to Science Fiction“, Cambridge: Cambridge UP, 2003, S. 197

³⁷¹ Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 337

Hintergrund, um dadurch als natürlich zu erscheinen. Der Unterschied zwischen den beiden Filmen liegt darin, dass Kubricks Film auf fantastische Elemente verzichtet und seine Technologien fest in der Realität verankert sind, wohingegen Lucas seiner Fantasie freien Lauf lässt und seine Protagonisten mit Laserschwertern gegen Blaster kämpfen lässt. Das Fantastische fällt mit dem Technologischen zusammen, um durch den inhärenten Realismus letzteren ersteres zu legitimieren. Lucas ist Technizist, der nicht nur auf der Plotebene Maschinen gegenüber Menschen den Vorzug gibt – die Androiden C3PO und R2D2 sind so menschlich, wie die Handlanger des Imperiums maschinell sind –, sondern auch in der Filmproduktion am liebsten auf Menschen verzichten würde. Seine Effektfirma produziert für „Star Trek II: The Wrath of Khan (1982) die erste komplette computeranimierte Filmsequenz“³⁷² und ebnet damit den Weg für „computer generated images“ (CGI), die das Menschliche kontinuierlich aus dem Film verdrängen. Der Name der Firma lautet „Industrial Light and Magic“; Licht und Magie lassen sich als Grundsäulen der filmischen SF lesen, die mit Méliès errichtet worden sind. Das industrielle Licht dient einerseits der Entzauberung der Welt, indem es die Dunkelheit erleuchtet – ein aufklärerischer Impetus – und andererseits ermöglicht Licht jene Phantasmagorien der Laterna Magica, die als Vorfahre des Filmprojektors angesehen wird. Mit „Star Wars“ erreicht die SF ihren derzeitigen Ist-Zustand als technologisch produzierte Magie oder wie Sontag schreibt: „Science is always magic.“³⁷³

6. Mythopoetik

6.1. Weltraumreisen und Kolonisation

Die Frontier, deren Präsenz in den 1950er Jahren hauptsächlich im filmischen Bereich zu spüren ist, vor allem im Western und dem an Popularität gewinnenden SF-Film, bricht mit der Wahl des irisch-amerikanischen Senators John Fitzgerald Kennedy (JFK) zum Präsidentschaftskandidaten der demokratischen Partei in den 1960ern in die Realität der USA wieder herein. Während seiner Rede zur Wahl des Präsidentschaftskandidaten spricht er zuerst das scheinbare Ende der amerikanischen Frontier an: „[A]ll the horizons have been explored (...) all the battles have been won.“, welches er im nächsten Moment für nichtig erklärt, indem er eine Ära der „New Frontier“ ausruft: „[T]he frontier of the 1960s.“³⁷⁴ Kennedy beruft sich dabei implizit auf einen seiner Vorgänger Theodore Roosevelt, der die Frontier, zu seiner Zeit von Turner für beendet erklärt, ebenfalls neu ausruft, um eine expansive Außenpolitik bzw. nationalistischen Imperialismus zu

³⁷² Dath, D.: „Nieggeschichte“, S. 559

³⁷³ Sontag, S.: „The imagination of disaster“, S. 217

³⁷⁴ Kennedy, John Fitzgerald: „Acceptance of Democratic Nomination for President“, In: www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/acceptance-of-democratic-nomination-for-president

legitimieren. Die Gemeinsamkeit zu Roosevelt besteht nicht nur darin, den Präsidenten „as heroic figure tested and qualified for power by deeds in battle and prepared to take a militant stance toward the nation’s concerns“³⁷⁵ darzustellen, sondern, mit Hilfe einer neuen Frontier und einer neuen Generation an Amerikanern, ein Bewusstsein für „manifest Destiny“ wieder zu entfachen. Dass sich dabei der amerikanische Exzeptionalismus mit neoliberalen Individualismus verbindet, spiegelt sich in Kennedys Amtsantrittsrede wider, wenn er den heute berühmten Satz spricht: „[M]y fellow americans: ask not what your country can do for you – ask what you can do for your country.“³⁷⁶

Ein bedeutender Punkt auf der amerikanischen Agenda der 1960er Jahre ist die Eindämmungspolitik, welche die Ausbreitung der Sowjetunion und einen globalen Kommunismus verhindern sollte. Der Kalte Krieg zwischen den USA und der Sowjetunion wird an mehreren Fronten geführt; eine davon eröffnet sich 1957 als der erste künstliche Erdsatellit Sputnik 1 von der UdSSR erfolgreich ins Weltall geschossen wird. Vor Sputnik 1 spielt die Raketentechnik für die Erforschung des Weltraums zuerst in der Literatur und im Film eine Rolle, bevor Hermann Oberth eine wissenschaftliche Theorie der Raketentechnik in den 1910er Jahren aufstellt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, erscheint der Flug ins Weltall im Rahmen der Möglich- sowie Wahrscheinlichkeiten, weshalb sich ein verstärktes Interesse bildet. In den USA entwirft 1951 der Raketentechniker Wernher von Braun ein Programm, das „with cargo rockets and space shuttles“ beginnt und mit „manned moon and Mars landings“ endet.³⁷⁷ Nach dem Erfolg von Sputnik 1 erhält der Weltraum eine geopolitische Bedeutung und das „Space Race“ wird Teil des Kalten Krieges. Das 1915 gegründete „National Advisory Committee for Aeronautics“, „a little known agency“, wird in die „National Aeronautics and Space Administration“ (NASA) unbenannt.³⁷⁸ Das Weltall wird zum perfekten Ort, realiter und metaphorisch, um die Frontier aus dem Film in die Realität zu holen: „Beyond that frontier are the uncharted areas of science and space.“³⁷⁹

Die Assoziation des Weltalls mit der Frontier und der daraus resultierenden Weltallreise beruft sich auf das Konzept der protestantischen Kolonisatoren von „manifest Destiny“. Dass das amerikanische Weltraumprojekt durchdrungen ist von religiösen sowie auch mythologischen Komponenten zeigt sich unter anderem am Mondlandeprogramm, welches ursprünglich „Project

³⁷⁵ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 490

³⁷⁶ Kennedy, John Fitzgerald: „Inaugural Address“, In: www.archives.gov/milestone-documents/president-john-f-kennedys-inaugural-address

³⁷⁷ Opt, Susan; Denison, Michael: „Space“. In: Rollins, P. (Hsg.): „The Columbia Companion to American History on Film: How Movies Have Portrayed the American Past“, New York: Columbia UP, 2003, S. 473/74

³⁷⁸ Vgl.: Weinzierl, Matthew: „Space, the Final Economic Frontier“. In: *Journal of Economic Perspectives* 32.3., 2018, S. 173

³⁷⁹ Kennedy, J.F.: „Acceptance of Democratic Nomination for President“, In: www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/acceptance-of-democratic-nomination-for-president

Adam“ heißen soll und schlussendlich in den mythologischen Begriff, „Apollo“³⁸⁰ umbenannt wird. Es ist die „pantheistische New-Age-Mystik“, die die US-amerikanische Weltraumfahrt durchzieht.³⁸¹ Astronauten, in den 60er Jahren sind es nur Männer, werden mit den Frontierhelden des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt – „larger than life, heroic in character and deed“. Es entsteht „a reality (and ontology)“³⁸², in der die Eroberung des Weltalls, legitimiert durch die alttestamentarische und dann später zivilisatorische Unterwerfung der Natur, der nächste natürliche Schritt in der progressistischen Weltanschauung ist. Es ist ein teleologisches Konzept, bei dem die Grenzüberschreitung ins Weltall ein „logische[r] Schritt in der Evolution der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Bewusstseins“³⁸³ ist. Der Naturalisierungsprozess des Frontiermythos beruft sich, wie auch in der Science-Fiction, auf einen naturwissenschaftlichen Ursprung, Darwins Evolutionstheorie, um die Reise ins Weltall zu legitimieren. Die Evolutionstheorie ist einer der verbindenden Elemente von Western und Science-Fiction, wobei sich ersterer auf einen Sozialdarwinismus bezieht.

Anhand der Erschließung des Weltraums offenbart sich, inwiefern der Frontiermythos Nostalgie und Fortschritt nicht als antagonistisch versteht, sondern diese dialektisch als komplementäre sich gegenseitig konstituierende Aspekte begreift. Auf ersten Blick lassen sich diese beiden Begriffe mit Hilfe des Frontiermythos nicht vereinbaren. Der Western, wie in vorherigen Kapiteln analysiert, blickt nostalgisch auf die, für geschlossen erklärte, Frontier zurück. Es ist genau jener Fortschritt, der Industrialisierung, der das wortwörtliche Voranschreiten der Zivilisation von einer Küste zur anderen ermöglicht und die Frontier verschwinden lässt. Gleichzeitig wird die Frontier erst retrospektiv ausgerufen, wodurch das Ende der Frontier, die eigentliche Geburt des Begriffs hervorruft. Wenn das Ende der Frontier auch der Anfang ist, so lässt sich der Fortschritt, der eben jenes einläutet, als Geburtshelfer der Frontier bezeichnen. Mogen ordnet Fortschritt dem Science-Fiction-Genre zu, „as it never can be in the Western [since] [p]rogress destroys the Western Frontier“³⁸⁴. Dabei lässt er außer Acht, dass die historische Frontier den technologischen wie gesellschaftlichen Fortschritt ermöglicht hat und gleichzeitig durch diesen ermöglicht wurde. Es ist vor allem die Kutsche und dann die Eisenbahn, ohne deren Hilfe dem Frontierheld die Erschließung der Frontier nicht möglich gewesen wäre. Der technische Fortschritt ist auch eng mit

³⁸⁰ Dass der Name dabei auf den griechischen Sonnengott verweist, besitzt eine gewisse Ironie.

³⁸¹ Vgl.: Mutschler, Hans-Dieter: „Technologie, Utopie und Science Fiction!“. In: Bäumer, F.-J. et al. (Hsg.): „Mythos und Neomythos. Signaturen des Zeitgeistes“, Leiden: Brill Verlag, 2016, S. 196 f.

³⁸² Hoyt, Diana P.: „When Loving Your Planet Isn’t Enough“. In: Pitt, J.C. (Hsg.); Shew, A. (Hsg.): „Spaces for the Future. A Companion to Philosophy of Technology“, New York: Routledge, 2017, S. 326

³⁸³ White, Frank: „Der Overview-Effekt. Wie die Erfahrung des Weltraums das menschliche Wahrnehmen, Denken und Handeln verändert. Die erste interdisziplinäre Auswertung von 20 Jahren Weltraumfahrt“. Bern: Scherz, 1989, S. 16

³⁸⁴ Mogen, David: „Wilderness Vision. The Western Theme in Science Fiction Literature“. Rockville: Wildside Press, 1982, S. 34 f.

dem Westerngerne verbunden, sei es durch die Eisenbahn, mit der Protagonisten den Ort der Handlung betreten oder durch den Revolver, der als technische Verlängerung des Arms der Helden fungiert. Die Aspekte der Technologie werden in einem späteren Kapitel besprochen. Umgekehrt ist die Nostalgie ein wesentlicher Antrieb des Fortschritts, der zwar seinen Kopf Richtung Zukunft gewandt hat, deren utopische Potential jedoch auch in der Nostalgie zu finden ist. Die scheinbar perfekte Vergangenheit, eine sogenannte goldene Zeit, die in der Nostalgie verhandelt wird, entspricht jener Zukunftsutopie, die so oft im SF-Genre auftaucht. Kennedys Etablierung einer neuen Frontier findet unter Rückbezug auf die alte Frontier statt. Es gelingt ihm, auch Dank der SF, die das kulturelle Bewusstsein auf die Fusion von wissenschaftlichem Fortschritt und Frontier durch Literatur und Film vorbereitet hat, das Weltall als neue Frontier auszurufen und die inhärenten Widersprüche zu ignorieren. Dieses ideologische Glattbügeln der Widersprüche findet auch über den Naturalisierungsprozess des Mythos statt. Der Western, „whose reality is documented historically as convincingly possible“, und die SF, „[which] documents its reality by means of scientific extrapolation“ fallen in der Politik der Weltraumerschließung zusammen, die sich über das Historische wie auch Wissenschaftliche als natürlich und unausweichlich konstituiert.³⁸⁵

Die Erweiterung des Möglichkeitsraumes durch die Kunst im 19. und 20. Jahrhundert in Kombination mit dem, durch Sputnik 1 eröffneten, Wahrscheinlichkeitsraum und das daraus folgende Wettrennen ums Weltall, stellen den Flug zum Mond lediglich als eine Frage der Zeit dar. In weiterer Folge soll der Mond zum Absprungsort werden, um das gesamte Weltall zu kolonisieren. Als 1969 die USA mit Apollo 11 als erste und bisher einzige Nation mit einer bemannten Mondlandefähre den Mond betreten, wird Mars zum nächsten planetarischen Objekt der menschlichen Begierde. Der Diskurs prognostiziert „space stations, moon bases and trips to Mars“³⁸⁶. Die Frontier lebt und die USA sehen es als ihr gottgegebenes Recht an, diese für sich zu beanspruchen, um ihren Gründungsmythos am Leben zu erhalten. Trotz aller Technologiefindlichkeit, die seit dem 2. Weltkrieg die Bevölkerung durchzieht, ermöglicht die Raumfahrt eine Utopie, die die Menschheit, vor allem die USA, wieder träumen lässt. Umso größer ist die Enttäuschung als sich über die folgenden Jahrzehnte herausstellt, dass der Wahrscheinlichkeitsraum der Raumfahrt keineswegs kongruent mit dem Möglichkeitsraum der SF ist. Das Wettrennen um den Mond gilt als gewonnen und die anderen Fronten des Kalten Kriegs, allen voran die hohen menschlichen wie ökonomischen Kosten des Vietnamkrieges, verlagern die Aufmerksamkeit der Bevölkerung weg vom Weltall hin zurück zur Erde. Nach 1969 erfolgen noch fünf weitere Mondlandungen, die letzte 1972 mit Apollo 17. Die Pläne für vier weitere

³⁸⁵ Mogen, D. „Wilderness Vision“, S. 27

³⁸⁶ Opt, S.; Denison, M.: „Space“, S. 474

Mondmissionen werden von der NASA auf Eis gelegt. Der Bau des Space-Shuttles, das eher als „workhorse than as a vehicle to explore the new frontier“³⁸⁷ angesehen wird, hilft der Raumfahrt nicht. Die, durch die Ära der Raumfahrt, neueröffnete Frontier bleibt damit, nach einem kurzen Ausflug in die Realität, auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hauptsächlich im Bereich der Kunst relevant.

Erst im 21. Jahrhundert wird der Weltraum wieder zur Chiffre für die Frontier. Dabei ist nicht verwunderlich, bedenkt man die Affinität der Frontier zum Neoliberalismus, dass das Weltall nicht mehr exklusiv der staatlichen Domäne zuzuordnen ist, sondern– zumindest in den USA – eine Privatisierung der Raumfahrt stattfindet. Der Anreiz zur Privatisierung wird schon unter Präsident Reagan initiiert, der mit dem „Commercial Space Launch Act of 1984“ die Privatwirtschaft dazu auffordert sich an den Raumfahrtprojekten zu beteiligen. Diese Partnerschaft wurde von Autoren wie Verne und Heinlein schon vor Jahrzehnten vorhergesagt. Tatsächlich dauert es beinahe 30 Jahre und das Ende der Space-Shuttle-Flüge, bis der private Sektor erfolgreich in die Raumfahrt einsteigt. Nachdem die Privatwirtschaft das Weltall als potenziell lukrativen Markt für sich entdeckt, beginnt eine neue Hochkonjunktur der Raumfahrt; Unternehmen verzeichnen jährliche Umsätze von bis zu 300 Mrd. Dollar und Investitionen steigen von 500 Mio. Dollar zwischen den Jahren 2001-2008 auf 2,5 Mrd. Dollar im Jahr 2015.³⁸⁸ Die Ära des New-Space-Race³⁸⁹ ist angebrochen. Der, der Frontier inhärente, US-amerikanische Exzeptionalismus, mit dem die NASA die AstronautInnen zu HeldInnen hochstilisiert hat, überträgt sich in der neuen Ära auf die CEOs globaler Unternehmen - dass Nationalität dabei keine Rolle spielt, zeigt sich an dem Australier Elon Musk und dem Briten Richard Branson. Unternehmer wie Musk (SpaceX), Branson (Virgin Galactic), Jeff Bezos (Blue Origin) und Paul Allen (SpaceShipOne) erinnern dabei an Turners „captains of industry“, die die Frontier weiter vorantreiben. Die Gemeinsamkeit dieser Personen und der Frontier liegt nicht nur im „Primat der neoliberalökonomischen Denklogik“, sondern auch in der Betonung der Fiktionalität.³⁹⁰ Kunst und Realität beeinflussen sich gegenseitig. In seinem Buch „Space Barons“ zitiert Davenport Bezos, der sich vor allem in seiner Kindheit von Asimov und Heinlein inspirieren lässt.³⁹¹ Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass Bezos, wie auch der Milliardär Jim Barnes in „Destination Moon“, selbst die Rakete „New Shepard“ besteigt und ins All fliegt. Darüber hinaus fliegt auch der Schauspieler William Shatner, der Kapitän

³⁸⁷ Opt, S.; Denison, M.: „Space“, S. 474

³⁸⁸ Vgl.: Weinzierl, M.: „Space, the Final Economic Frontier“, S. 173 ff.

³⁸⁹ Vgl.: Fernholz, Tim: „Rocket Billionaires: Elon Musk, Jeff Bezos, and the New Space Race“. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2018

³⁹⁰ Podrez, Peter: „Utopien im All? Mediale Visionen der kosmischen Besiedelung“. In: „Spreen, D. (Hsg.); Flessner, B. (Hsg.): „Die Raumfahrt der Gesellschaft. Wirtschaft und Kultur im New Space Age“, Bielefeld: transcript Verlag, 2022, S. 208

³⁹¹ Vgl.: Davenport, Christian: „The Space Barons. Elon Musk, Jeff Bezos, and the quest to colonize the cosmos“. New York: Public Affairs, S. 65

James Tiberius Kirk in der ersten Star-Trek-Serie verkörpert, mit der Blue-Origin-Rakete ins All. Auf die Verbindung zwischen Western und SF bzw. der Raumfahrt verweist Bezos ebenfalls, indem er sich vor seiner Rakete mit einem Cowboyhut ablichten lässt. Der durch Privatisierung und Öffnung des Marktes ermöglichte Innovationsschub lässt sich nicht abstreiten, schwieriger wird es jedoch, wenn mit der neoliberalen Ideologie eine Chancengleichheit unterstellt wird, wie bei Flessner: „Der Zugang zum All ist nicht mehr länger militärisch oder staatlich gekürten Eliten oder Akteuren vorbehalten, sondern steht faktisch jedem offen.“³⁹² Wirft man einen Blick auf die handelnden Personen sind es vor allem Milliardäre, die sich den Einstieg in den Markt leisten können, während AstronautInnen, sicherlich auch aufgrund ihrer Ausbildung zur Elite angehörend, zumindest eine heterogenere Gruppe bilden.

Dass die Weltraumfahrt Mittel zum Zweck ist und nicht nur aus wissenschaftlichem Forschungsdrang passiert, scheint klar zu sein, sobald man sich die federführenden Unternehmen in der New-Space-Ära genauer anschaut. Neben kaum leistbarem Space-Tourismus und klassischer Extrapolation von Weltraum-Ressourcen, ist es der Kolonialisierungsgedanke, der die ManagerInnen dieser Unternehmen vorantreibt. Die Aufteilung des Weltalls und der Planeten erfolgt dann nach dem kapitalistischen Prinzip des „first-come-first-serve“. Dass die, die am schnellsten den Weltraum erobern, nicht unbedingt die sind, die für den gesamtgesellschaftlichen Wohlstand gesehen, am besten dafür geeignet wären, bestätigt die Geschichte des Kapitalismus seit Jahrzehnten. Die „Notwendigkeit der Selbstermächtigung in Siedlungsvisionen“³⁹³, ausgeführt durch kapitalistische Unternehmen, birgt die Gefahr, dass wie auch schon zur Zeit der Frontierbesiedlung die meisten Menschen keine Vorteile daraus ziehen können. Dieses Rennen um die Ressourcen und das Land fremder Planeten erinnert an die Folgen des „Homestead Act“, bei dem eine bestimmte Größe an Land, an jeden verschenkt worden ist, der sich dazu bereit erklärt hat, dieses für fünf Jahre zu kultivieren. In der romantisierten Version, dargestellt im Film „Far and Away“ (1992) von Ron Howard mit Tom Cruise, preschen die einzelnen Siedler zu Pferd und Kutsche die Prärie entlang, um den besten Platz für sich und ihre Liebsten ergattern zu können; der Film präsentiert die, das stärkste, in dem Fall schnellste, Individuum belohnende Frontier in ihrer Reinform. Gleichzeitig ist die historische Realität, dass vor allem die Eisenbahnunternehmen vom „Homestead Act“ profitieren und die einzelnen SiedlerInnen von der staatlichen wie industriellen Infrastruktur abhängig sind.³⁹⁴ Genauso wird es sich mit der Eroberung des Weltalls verhalten, die einen Vorteil, sogar eine Erlösung, für die gesamte Menschheit verspricht und dabei lediglich einigen Wenigen zu mehr Wohlstand verhelfen wird.

³⁹² Flessner, B.: „Destination Moon“, S. 163

³⁹³ Podrez, P.: „Utopien im All?“, S. 211

³⁹⁴ Abbott, Carl: „Homesteading on the Extraterrestrial Frontier“. In: Science Fiction Studies 32.2, 2005, S. 242

Die interplanetarische Kolonialisierung besitzt ein scheinbar altruistisches Motiv, nämlich: die Rettung der Menschheit. Die Besiedlung anderer Planeten scheint unabdingbar „to safeguard the existence of humanity“³⁹⁵. Das Narrativ der New-Space-Ära bezieht sich nicht auf Odysseus und seine Heimfahrt, sondern auf Aeneas und seine Entdeckung des neuen Landes. Ein roter Faden, der sich über das Judentum bis hin zu den englischen ProtestantInnen zieht. Die Frontier des Weltalls wird von den Unternehmen als „an opportunity for purification of the self [and] a return to innocence“ verkauft.³⁹⁶ Dabei wird auch ein „Mythos der Zukunft“ zelebriert, bei dem der „Ingenieur (bzw. die CEOs) als Messias“ gefeiert wird.³⁹⁷ Kolonialismus ist eine klassische Konvention der SF, der sich auf die Proto-SF des viktorianischen Englands zurückführen lässt. Es ist die naturwissenschaftliche Forschung, auf der auch die Proto-SF basiert, die die kolonialistische Landnahme legitimiert. Darüber hinaus findet eine Romantisierung dieses Forschungsdrangs über die Mystifizierung der Kolonien statt, der sich in der viktorianischen Literatur widerspiegelt. Ähnlich zu den Frontierpionieren Turners und auch zu denen aus der Frontier- wie Westernliteratur, findet in der viktorianischen Abenteuerliteratur eine Veränderung des Helden statt, der in die Kolonien auszieht, um sich „als Mann zu beweisen“.³⁹⁸ Rieder sieht die „narratives of colonial history and ideology“ als konstitutiv für die SF an, durch die, einem Palimpsest ähnlich, „traces of a stubbornly visible colonial scenario beneath its fantastic scrip“ durch scheinen.³⁹⁹ Inwiefern Kolonialismus eine bedeutende Rolle für die SF spielt und dabei gleichzeitig eine Parallele mit der US-amerikanischen Frontier eröffnet wird, zeigt sich anhand Ray Bradburys „Martian Chronicles“ (1950). Der Roman besteht aus mehreren Kurzgeschichten und Vignetten, die den Prozess der Marskolonialisierung über mehrere Jahrtausende beschreiben. Bradbury zieht im Roman explizite Parallelen zwischen den PionierInnen und der Besiedlung der USA und den SiedlerInnen auf dem Mars: „Is this how it was a century ago, she wondered, when the woman, the night before lay ready for sleep (...) In their time, the smell of buffalo, and in our time the smell of the rocket.“⁴⁰⁰ Auch die Männer die als erstes den Mars besiedeln ähneln den Frontierhelden. Sie sind „accustomed to spaces and coldness and being alone, (...) cattle-men“⁴⁰¹. Der Roman ist nicht nur ein kritischer Kommentar auf die US-amerikanische Siedlungspolitik und den damit einhergehenden skrupellosen Umgang mit der indigenen Bevölkerung, sondern er erkennt die Besiedlung der Frontier als konstitutives Element der USA an. Für Mogen basiert dieses Element

³⁹⁵ Anderson, Ross: „Exodus“, In: <https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation>, 2014

³⁹⁶ Vgl.: „Rieder, John: „Colonialism and Postcolonialism“, In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014, S. 489

³⁹⁷ Vgl.: Spiegel, S.: „Die Konstitution des Wunderbaren“, S. 108

³⁹⁸ Vgl.: Seeßlen, G.; Jung, F.: „Science Fiction“, S. 72 f.

³⁹⁹ Rieder, John: „Colonialism and the emergence of Science Fiction“. Connecticut: Wesleyan UP, S. 15

⁴⁰⁰ Bradbury, Ray: „Martian Chronicles“. London: Harper Voyager, 1951, S. 158 f.

⁴⁰¹ a.a.O., S. 168

auf der Tatsache, dass die Kolonisation Nordamerikas die Idee einer neuen Gesellschaft in einem neuen Land verfolgt und nicht wie in anderen europäischen Kolonien bestehende Gesellschaften in einem neuen Land etablieren will.⁴⁰² Der Planet Mars fungiert im Roman als Metapher und narratives Element; einerseits wird durch die Romantisierung des Planeten eine Parallele zu den überstilisierten Naturbeschreibungen der Frontier gezogen – in „The Green Morning“⁴⁰³ erinnern die Beschreibungen der sprießenden grünen Bäume an die Gemälde vom Hudson Valley – andererseits bedient Bradbury das Narrativ der Frontier als identitätsstiftendes Element, indem aus der Frontiererfahrung ein neuer amerikanischer Adam entsteht: die Nachkommen der irdischen SiedlerInnen sind Marsianern, wie die Kinder in der letzten Kurzgeschichte „The Million-Year Picnic“ von ihrem Vater erfahren, als sie schweigend ihr Spiegelbild im Fluss betrachten.⁴⁰⁴

Kolonialismus erlangt im SF-Filmgenre in den 2000er und 2010er Jahren wieder an Popularität, während die Filme des 20. Jahrhunderts überwiegend von Weltraumreisen oder Alienangriffen in den Mittelpunkt stellen, taucht die Frage der Kolonisation schon wieder in den 90er Jahren in Paul Verhoevens Film „Total Recall“ (1990) auf. Der Film verbindet das heutzutage moderne Thema des Weltraumtourismus mit der Kolonialisierung des Planeten Mars. Während, resultierend aus den kollektiv verdrängten Gewaltakten des Kolonialismus, sich die Angst vor der Umkehr des Status-Quo: Kolonisierende werden zu Kolonisierten der bürgerlichen Bevölkerung als außerirdischer Angriff manifestiert – man denke nur an „War of the Worlds“ (1953) –, befassen sich die Filme des 21. Jahrhunderts unmittelbarer mit dem Thema. „District 9“ (2009), „Oblivion“ (2013) oder „Elysium“ (2013) setzten sich nicht nur im Subplot kritisch mit Kolonialismus und der damit einhergehenden Extrapolation von Ressourcen auseinander. Der Film, der jedoch am deutlichsten die Gemeinsamkeiten zwischen der Ideologie der New-Space-Ära und dem Frontiermythos widerspiegelt, indem er Weltraumfahrt und Kolonialismus, als natürlichen Prozess vermittelt, ist Christopher Nolans „Interstellar“ (2014). In einer der ersten Sequenzen des Films werden Personen interviewt, die als Kinder, während der Weltwirtschaftskrise, die sogenannte „Dust Bowl“ in den 1930er Jahren der USA miterlebt haben und ihre Erfahrungen beschreiben.⁴⁰⁵ Der Begriff „Dust Bowl“ bezeichnet ein Gebiet in den USA, welches sich über Teile von Texas und Oklahoma über Nebraska und South Dakota bis hoch nach Montana und den Süden Kanadas erstreckt, das von 1935-1938 von verheerenden Staubstürmen betroffen ist. Neben den natürlichen Ursachen (langjährige Dürren), ist es vor allem die Agrarwirtschaft, ausgelöst durch den „Homestead Act“, die zu dieser Trockenheit und den Staubstürmen führt. Die hohe Frequenz des Anbaus von Getreide führt zu einer Erosion des Bodens, wodurch Staub leichter aufgewirbelt wird

⁴⁰² Mogen, D.: „Wilderness Vision“, S. 20

⁴⁰³ Vgl.: Bradbury, R.: „Martian Chronicles“, S. 149 ff.

⁴⁰⁴ a.a.O., S. 346

⁴⁰⁵ Vgl.: Nolan 2014: 00:03:07-00:03:25

und diese Art von Stürmen entstehen können, die die Ernte der Landwirte vernichtet haben.⁴⁰⁶ „Interstellar“ spielt in einer fiktiven Gegenwart, die eine mögliche Zukunft des Publikums durch eine reale Vergangenheit präsentiert. Die Weltraumfahrt wird mit Fragen der Ökologie verknüpft. Die Staubstürme im Film führen zu einer Hungersnot, die die Menschheit durch massiven Anbau von Monokulturen versucht zu verhindern. Veracini spricht von einer „settler colonial anxiety“⁴⁰⁷, das besiedelte Land, die Natur oder auch die Kolonisierten wenden sich gegen die SiedlerInnen bzw. BesetzerInnen

Eine weitere, wenn auch subtiler angelegte, Gemeinsamkeit zur New-Space-Ära und dem Frontiermythos liegt in der anti-staatlichen Haltung des Films. Aufgrund der Ausnahmesituation hat die Menschheit sich auf eine Weltregierung geeinigt, die gesichtslos im Hintergrund agiert und dabei, wie der Film vermittelt, ängstlich etwaige Rettungsversuche unterbindet und lediglich versucht den Status-Quo zu erhalten. Neben der Natur selbst, ist es die Regierung, die anfangs als Antagonist auftaucht, indem sie, zum Schrecken der „Technologieidolatrie“⁴⁰⁸ des Films, Technologien, die nicht notwendig für die Agrarindustrie sind, verbietet. Darüber hinaus werden auch spezifisch Weltraumprojekte verboten. Doch, wie könnte es anders sein, gibt es ein gallisches Dorf, das sich gegen den Souverän erhebt und der Protagonist Cooper findet heraus, dass sich die NASA nicht aufgelöst hat, sondern lediglich aus dem Geheimen heraus operiert. Wie in „Destination Moon“ muss man annehmen, auch wenn in „Interstellar“ nicht weiter erläutert, dass die NASA mit Hilfe privater Gelder finanziert wird. Im Film ist es der Staat, der den Weltraumpionieren und ihrem Schicksal im Wege steht. Eine neoliberale Idee, die sich auch bei den CEOs der New-Space-Ära finden lässt. Basierend auf einem scheinbaren Essentialismus beschließen Cooper und die NASA „that government cannot ultimately suppress who we really are, and that it should not“⁴⁰⁹.

Die einzige Lösung, die der Film vorgibt, ist die Besiedlung eines neuen Planeten, womit er die Ideologie der New-Space-Ära bestätigt. Dabei propagiert „Interstellar“ einen Solutionismus, den man im „Silicon Valley“ häufig antrifft, welcher von Morozov folgendermaßen kritisiert wird: „[S]olutionism presumes rather than investigates the problems that it is trying to solve (...) How problems are composed matters every bit as much as how problems are resolved.“⁴¹⁰ Der Film beschäftigt sich kaum mit der Frage wie es zu der Katastrophe gekommen ist, auch die Interviews

⁴⁰⁶ Vgl.: „McLeman, R. et al.: „What we learned from the Dust Bowl: lessons in science, policy, and adaptation“. In: *Population and Environment* 35.4, 2014

⁴⁰⁷ Veracini, Lorenzo: „Settler Invasion in Interstellar and Cowboys and Aliens: Thinking the End of the World is Still Easier Than Thinking the End of Settler Colonialism“. In: Lathi, J. (Hsg.); Weaver-Hightower, R. (Hsg.): „Cinematic Settlers. The Settler Colonial World in Film“, New York: Routledge, 2020, S. 487

⁴⁰⁸ Mutschler, H.-D.: „Technologie, Utopie und Science Fiction!“, S. 194

⁴⁰⁹ Veracini, L.: „Settler Invasion in Interstellar and Cowboys and Aliens“, S. 492

⁴¹⁰ Morozov, Evgeny: „To Save Everything, Click here. The Folly of Technological Solutionism“. New York: Public Affairs, 2013, S. 6

über die „Dust Bowl“ liefern keine Erklärungen ab, sondern setzt auf klassische Symptombekämpfung, weil er sich mit den Ursachen nicht auseinandersetzen will. Legitimiert wird die Weltraumfahrt über einen Naturalisierungsprozess, verkörpert in der Figur des ehemaligen Piloten Cooper. Wenn Cooper auf der Terrasse seines Zuhauses sitzt und nostalgisch über die Maisfelder blickt und sagt: „We have forgotten who we are. Pioneers, Explorers, not Caretakers.“⁴¹¹, dann bezieht er sich auf eine verklarte Vergangenheit, die auf dem Frontiermythos basiert, um die Weltraumfahrt aufgrund einer scheinbaren menschlichen bzw. US-amerikanischen Essenz zu legitimieren. Ironischerweise ist das Problem, welches die Menschheit in „Interstellar“ bedroht, dadurch ausgelöst, dass die Gesellschaft eben zu sehr auf die Entdeckung und nicht die Erhaltung des Planeten gesetzt hat. Turner schreibt dazu: „New worlds have long figured as solution to old-world problems“, womit die „human-made problems on earth“ kaschiert werden.⁴¹² Dieser Prozess erinnert an das Konzept des „safety valves“, bei dem lediglich eine geografische und nicht strukturelle Veränderung der Situation stattfindet. Die berechtigte Kritik, der sich das Konzept der interplanetarischen Kolonialisierung und daraus ableitend der Film und die New-Space-Ära stellen muss, lautet: Inwiefern handelt es sich hierbei nur um eine Aufschiebung des Problems?

6.2. Natur vs. Technologie: Maschinen, Prothesengötter und der Avatar

Ein einflussreiches Konzept, welches heutzutage zur Definition der SF herangezogen wird, ist Darko Suvins „cognitiv estrangement“. Die Bedingung der Möglichkeit für das literarische Genre der SF sieht Suvin in „the presence and interaction of estrangement and cognition (...) whose main formal device is an imaginativ framework alternative to the author's empirical environment“. Der Begriff Estrangement bezieht sich dabei auf Brechts Verfremdungseffekt und bezeichnet die Diskrepanz zwischen der empirischen Welt der AutorInnen und der fiktionalen des Textes. Cognition bezeichnet die Qualität der Verfremdung; d.h. um welche Art der Verfremdung es sich bei der SF handelt. Im Vergleich zum Volksmärchen, dessen fiktionale Welt sich ebenfalls von der empirischen unterscheidet, eröffnet die SF keine völlig neue Welt, sondern verzerrt die bekannte in einzelnen (kognitiven) Elementen. Suvin spricht von den „tendencies latent in reality“⁴¹³. Hier offenbart sich auch die Schwäche dieser Definition, da „Space Operas“ wie „Star Wars“, die keine bekannte Welt verfremden, sondern eine abgeschlossene völlig neue Welt etablieren, nicht miteinbegriffen wären. Die SF oszilliert zwischen „radical alterity and a degree of familiar

⁴¹¹ Vgl.: Nolan 2014: 00:15:53-00:16:45

⁴¹² Turner, Stephen: „Particles of Light: The Final Frontier of Film“. In: Film and Philosophy 26, 2022, S. 115

⁴¹³ Vgl.: Suvin, Darko: „Metamorphoses of Science Fiction. On Poetics and History of a Literary Genre“. New Haven: Yale UP, 1979, S. 7 f.

sameness“⁴¹⁴; da nur verfremdet werden kann, was schon bekannt ist und die Verfremdung sich nur erkennen lässt, solange ein Element des Bekannten vorhanden bzw. erkennbar bleibt. Um die „cognitive estrangement“ zu etablieren, bedient sich die SF eines „novum“: „the fictional device, artefact or premise that focuses the difference between the world the reader inhabits and the fictional world of the SF text.“⁴¹⁵ Das Novum ist das Objekt, welches die Verfremdung darstellt und gleichzeitig ermöglicht. Neben institutionellen oder biologischen Nova, trifft man in der SF technologische Nova bzw. die Technologie als Novum am häufigsten an. Dass Technologie und SF eine symbiotische Beziehung führen, ist in den vorherigen Kapiteln analysiert worden. Anders verhält es sich mit dem Western, der auf ersten Blick entweder gar keine oder eine antagonistische Beziehung mit der Technologie führt. Betrachtet man die Etymologie des Wortes Technologie, stammt es vom griechischen Wort techné (τέχνη) ab, welches Kunst und gleichzeitig auch Handwerk bedeuten kann. Die Technologie bezeichnet also etwas Gemachtes im Unterschied zur Wissenschaft – beide Wörter werden synonym verwendet – die sich auf die Erkenntnis bezieht. Damit bewegt sich die Technologie im „discourse of tools and machines“⁴¹⁶, womit sich eine Brücke zur Frontier und dem Western schlagen lässt, die nicht zu einer antagonistischen, sondern zu einer konstitutiven Beziehung führt.

In Europa beginnt die Industrielle Revolution mit der Dampfmaschine, die jedoch in erster Linie dazu verwendet wird, um den Kohlenabbau in den Minen Nordenglands zu unterstützen. Erst als die Kohleproduktion, verbessert durch die Dampfmaschine, neue Transportmittel braucht, weil die Kutschen mit der gestiegenen Menge nicht mehr nachkommen, etabliert sich die Dampflokomotive als geeignete Lösung. Die Dampfmaschine bedingt ihre eigene Notwendigkeit.⁴¹⁷ Dementsprechend existiert in Europa schon eine Infrastruktur, die für ein Transportwesen ausgelegt ist und im Falle der Dampflokomotive nur noch angepasst werden muss. Die Situation in den USA verhält sich gegenteilig zu der in Europa, „[u]m die Wildnis der überhaupt erst der Zivilisation und der ökonomischen Nutzung zu erschließen, war zunächst einmal ein effektives Transportsystem notwendig“. Die Unterwerfung der Natur erfolgt in den USA mit Hilfe der Maschine. Die Eisenbahn ist keineswegs der Feind der Frontier, sondern ermöglicht deren Ausbau und Fortbestand erst. Damit wird die Eisenbahn zum „Garant der nationalen Einheit“⁴¹⁸ oder wie Sontag schreibt: „Science- technology – is conceived of as the great unifier.“⁴¹⁹ Maschine und Frontier, wie Technologie und SF, wenn auch nicht im verfremdenden Sinne wie ihn Suvin

⁴¹⁴ Roberts, A.: „The History of Science Fiction“, S. 1

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Roberts, A.: „The History of Science Fiction“, S. 11

⁴¹⁷ Vgl.: Wagenbreth, Otfried; Düntzsch, Helmut; Gieseler, Albert: „Die Geschichte der Dampfmaschine. Historische Entwicklung – Industriegeschichte – Technische Denkmale“. Münster: Aschendorff Verlag, 2002

⁴¹⁸ Schivelbusch, W.: „Geschichte der Eisenbahnreise“, S. 85

⁴¹⁹ Sontag, S.: „The imagination of disaster“, S. 220

versteht, besitzen eine symbiotisch-konstituierende Beziehung. Die Verbindung der Maschine zur Natur entsteht unmittelbar durch die Tatsache, dass die Agrarwirtschaft maßgeblich von der Industriellen Revolution profitiert und dadurch von Anfang an eine Verbindung entsteht. Darüber hinaus, basierend auf einer Kapital- und Arbeiterknappheit sowie einem Ressourcenreichtum, wird die Eisenbahnstrecke nicht brutal durch jedes natürliche Hindernis hindurch gebaut, sondern man passt sich, nicht aus ökologischen, sondern ökonomischen Gründen der Natur an.⁴²⁰ Die Schienen zerschneiden das Land nicht in gleichförmige Linien, sondern schlängeln naturwüchsig durchs Gelände. Die Eisenbahn wird in die Natur, aus wirtschaftlichen Überlegungen, integriert und erfährt so eine Naturalisierung. Die Verbindung von Naturalisierung und Identitätsstiftung lässt die Maschinen zu „vehicles for the pursuit of happiness“ werden, weshalb sie von den Bürgern als „birthright“ angesehen werden.⁴²¹

Diese Naturalisierung findet auch in den Werken der US-amerikanischen Naturalisten wie Emerson, Hawthorne, Thoreau und Whitman statt, für die Naturverbundenheit auch immer eine Maschinenverbundenheit impliziert hat. Der Titel *Maschinen im Garten* von Leo Marx verweist dabei einerseits auf den eklatanten Widerspruch zwischen dem pastoralen Idyll und der dagegen arbeitenden Industrialisierung, immer mit dem Zusatz, dass in den USA ersteres nur durch letzteres möglich wird, weshalb andererseits mit dem Begriff Garten auf die schon gezähmte Natur anspielt. Die Naturalisten erschaffen in ihren Werken eine „industrialized version of the pastoral ideal“⁴²²; Whitmans Gedicht „*Passage to India*“ (1868) beschreibt die Erschließung des Kontinents durch die Eisenbahn: „I see over my own continent the Pacific Railroad / surmounting every barrier (...) / I hear the echoes reverberate through the grandest scenery in the world.“ Er geht sogar noch weiter und bezieht seinen Titel auf das Unterfangen Kolumbus‘, dessen Passage nach Indien jetzt durch die Verbindung der Ost mit der Westküste in den USA ermöglicht worden ist: „Tying the Eastern to the Western sea / The road between Europe and Asia.“⁴²³ Die Naturalisierung der Maschine findet hier u.a. über die teleologische Geschichtsbetrachtung statt, indem die Eisenbahn als natürliche, evolutionäre Weiterentwicklung der Entdeckungsreise Kolumbus‘ postuliert wird. Womit schon vorausgesetzt wird, dass diese Reise ein natürliches bzw. schicksalhaftes Element beinhaltet. Neben dem Dampfschiff und später dann dem Auto ist es vor allem die Eisenbahn, die für die USA von enormer Bedeutung ist, weshalb sie nicht nur für die Frontier, sondern auch im Western eine wichtige Rolle spielt.

⁴²⁰ Schivelbusch, W.: „Geschichte der Eisenbahnreise“, S. 86 ff.

⁴²¹ Marx, Leo: „*The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*“. New York: Oxford UP, 1964, S. 205

⁴²² a.a.O., S. 221 ff.

⁴²³ Whitman, Walt: „*Passage to India*“, In: <https://poets.org/poem/passage-india>

Die Eisenbahn lässt sich generell als ein System definieren, welches, auf zwei Metallschienen sich fortbewegend, angetrieben durch eine Dampfmaschine, Personen oder Cargo von einem Punkt zum anderen transportiert. Auffallend dabei ist, dass die Eisenbahn selbst keinen Kontakt zur Natur hat, sondern eine eigene Infrastruktur benötigt; im Vergleich zu Pferden, Kutschen oder Autos, die zwar ebenfalls angelegte Wege bzw. Straßen benötigen, die sich jedoch keineswegs derart drastisch von der Natur absetzen wie die Schienen. Trotzdem ist die Eisenbahn auf die Natur, in Form natürlicher Ressourcen, damals vor allem Kohle, als Antriebsmittel angewiesen. Sie kann sich also nie gänzlich von der Natur lösen, stattdessen ist sie eine Maschine „for converting natural energy into cultural power“⁴²⁴. Diese kulturelle Macht offenbart sich darin, dass das Narrativ der zivilisierenden Eisenbahn sich nach dem Sezessionskrieg endgültig ins kollektive Bewusstsein eingebrannt hat: „The passengers had accepted the premises of the technological creation story, in which settlement and progress were railroad creation.“⁴²⁵ Technologie und Mythos fallen in Form der Eisenbahn zusammen, dessen Ausbau als „manifest Destiny“ gesehen wird, basierend auf einem mythologisch-religiösen Genesis-Narrativ, welches von Anfang an identitätskonstituierend für die USA gewesen ist. Die Kehrseite, neben einer skrupellosen Ressourcenausbeute und der gewaltvollen Vertreibung der indigenen Bevölkerung, besteht in der zunehmenden Abhängigkeit der Bevölkerung von den kapitalistischen Eisenbahnunternehmen. Die anfänglich zivilisationsunterstützenden Eisenbahnunternehmen werden, mit Hilfe des Staates, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu monopolistischen Landbesitzern. Unter anderem ist es Privatpersonen verboten Land direkt neben der Eisenbahnstrecke zu erwerben, selbst wenn diese noch gar nicht gebaut ist, sondern lediglich in Planung steht. Genauso verhält es sich mit bereits erworbenem Land, welches, sobald eine Eisenbahnstrecke durch oder daneben verlaufen soll, vom Staat konfisziert und an die Unternehmen übergeben wird. Darüber hinaus kommt es zu verantwortungslosen Landspekulationen, angefeuert durch die Unternehmen, die die Preise der Grundstücke in die Höhe treiben, um daraus Profit zu schlagen. Die Abhängigkeit der Frontier von der Eisenbahn ist ein Grund dafür, weshalb ersteres eben nicht das von Turner unterstellte egalitäre Element besitzt, sondern von vornherein für viele SiedlerInnen verschlossen bleibt.⁴²⁶ Im Western wird das identitätsstiftende Wesen der Eisenbahn gespiegelt, indem sie nicht nur inhaltlich die Zivilisation verbreitet, sondern auch symbolisch mit Fortschritt konnotiert wird. Diese Konnotation ist der Eisenbahn inhärent und bedarf keines Künstlers, der sie ausspricht, denn „[t]o see a powerful, efficient machine in the landscape is to know the superiority of the

⁴²⁴ Millichap, Joseph: „Railroads“. In: Rollins, P. (Hsg.): „The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies have portrayed the American Past“, Columbia: Columbia UP, 2003, S. 541

⁴²⁵ Nye, David Edwin: „America As Second Creation: Technology and Narratives of New Beginnings“. Cambridge: MIT Press, 2004, S. 157

⁴²⁶ a.a.O., S. 177 ff.

present to the past“⁴²⁷. Allein die Gegenüberstellung von Maschine und Natur reicht, um den Fortschrittsgedanken zu vermitteln. Über die Zeit entwickelt der Western ein ambivalentes Verhältnis zur Eisenbahn, welches, beeinflusst durch die negativen Folgen des Ausbaus, die kritischen Aspekte reflektiert. In dieser Binarität findet sich für Sobchack der wichtige Unterschied zwischen dem Western und der SF. Sie vergleicht die Ikonographie der Eisenbahn und des Raumschiffs. Ihre Auswahl begründet sie damit, dass beides im Grunde genommen Transportmittel sind, die mit dem jeweiligen Genre oft, aber nicht notwendigerweise assoziiert werden. Im Vergleich zur Eisenbahn ist dem Raumschiff keine feste Konnotation eingeschrieben, auch wenn die Eisenbahn zwischen positivem und negativem Bild des Fortschritts alterniert, bewegt sich die Bedeutung zwischen diesen beiden Polen hin und her. Das Raumschiff dagegen besitzt „no consistent cluster of meanings“⁴²⁸, weshalb es auch in seiner Form, nicht wie die Eisenbahn, wandelbar ist. Dass die Eisenbahn enger gefasste Bedeutungen besitzt, mag sicherlich stimmen, jedoch überschneiden sich diese mit denen des Raumschiffs. Auch Sobchack erkennt zwei mögliche Darstellungen des Raumschiffs, einerseits „optimistically (...) as to the goodness of technology“ und andererseits als „visually cold and menacing, its surface hostile to the human warmth“.⁴²⁹ Genau zwischen diesen beiden Bedeutungen oszilliert die Eisenbahn im Western ebenfalls; zwischen Techno-Optimismus und Maschinen-Angst. Die Oberfläche des Raumschiffs mag sich von Film zu Film verändern, doch alle Raumschiffe bewegen sich auf dem Spektrum zwischen der „USS Enterprise“ oder dem „Todesstern“.

Für Sobchack existiert eine dritte Bedeutung des Raumschiffs, nämlich eine neutrale, in der das Transportmittel im Hintergrund verschwindet und lediglich als Mittel zum Zweck dient; beispielsweise, um von A nach B zu kommen.⁴³⁰ Dieses „In-den-Hintergrund-Verschwinden“, lässt sich als Naturalisierung deuten, ein Prozess, der auch vom Western mit der Eisenbahn vollzogen wird. Wenn in der Anfangssequenz von „The Man who shot Liberty Valance“ der Zug durch die Landschaft fährt, zerschneidet er das Landschaftsbild nicht, sondern schlängelt sich durch das Terrain und wird so ein Teil der Natur. In Sergio Leones „Italo-Western“ „Once upon a time in the West“ (1968) zeigt sich wie die Eisenbahn positiv wie negativ dargestellt wird und gleichzeitig naturalisiert wird. Der Film beginnt mit einer langen Anfangssequenz bei der drei Bösewichte an einer einsamen Bahnstation auf den Zug warten. Der Zug, wie so oft im Western, kündigt die Ankunft des Protagonisten Harmonica, gespielt von Charles Bronson, an, der aussteigt und seine drei Gegner sofort erschießt.⁴³¹ Die Ankunft des Helden eröffnet eine positive Assoziation mit der

⁴²⁷ Marx, L.: „The Machine in the Garden“, S. 192

⁴²⁸ Sobchack, V.: „Screening Space“, S. 68

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Vgl.: Sobchack, V.: „Screening Space“, S. 71

⁴³¹ Vgl.: Leone 1968: 00:03:24-00:12:10

Eisenbahn gleich zu Beginn des Films, der jedoch mit der Etablierung des Antagonisten ein Negativ entgegengestellt wird. Der Plot des Films handelt von einem Grundstück, welches Jill, gespielt von Claudia Cardinale, von ihrem verstorbenen Ehemann übernommen hat, durch welches das Eisenbahnunternehmen vorhat einen Strecke zu bauen. Der Eisenbahnunternehmer Morton, gespielt Gabriele Ferzetti, möchte dieses Stückland jedoch für sich, weshalb er Frank, gespielt Henry Fonda, anheuert, um Jill einzuschüchtern. Der Antagonist Morton bewegt sich im Film nur in seinem eigenen Privatzug fort, dessen luxuriöse Inneneinrichtung im grotesken Widerspruch zur kargen Natur steht. Der Zug wird zur „isolating bubble of civilized refinement“⁴³², die Morton jedoch nicht davor bewahren kann, außerhalb seines Wagens in der Wüste, dem Tode nahe, zurückgelassen zu werden.⁴³³ Der Film bewegt die Bedeutung der Eisenbahn auf dem von Sobchack etablierten Spektrum hin und her. Genau diese Bewegung symbolisiert auch den Naturalisierungsprozess, der über den positiven wie auch negativen Konnotationen steht. Die Existenz der Eisenbahn wird vom Film nicht hinterfragt, sondern als gegeben hingenommen. Sie verschwindet im Hintergrund, dient lediglich als Transportmittel und ihr Bau scheint unausweichlich und alternativlos. Der Western und die Eisenbahn sind nicht dichotom, sondern, wie auch die SF und das Raumschiff, bewegen sie sich innerhalb eines gemeinsamen Systems.

Eine deutlich kleinere Technologie steht am Anfang der Kolonialisierung des amerikanischen Kontinents: die Axt. Mit der Ankunft der PuritanerInnen beginnt die, für sie schicksalhafte, Arbeit die Natur zu bändigen. Dafür ist es nötig den dichten Wald der nordamerikanischen Ostküste abzuholzen, um eine Transformation in fruchtbares Farmland zu ermöglichen. Das Bild der Axt als Naturbezwinger zieht sich bis in 19. Jahrhundert, wenn Turner schreibt, dass Lincoln „his axe deep in the opposing forest“⁴³⁴ schlägt. Dieses Werkzeug wird damit zu einer der wichtigsten Technologien der frühen Kolonialisierung. Von Anfang an ist der mythologisch aufgeladenen Unterwerfung des Landes ein technologisches Narrativ eingeschrieben, welches „from desolate forest to clearing, (...), from wilderness to home, from empty space to civilization“⁴³⁵ sozialdarwinistisch voranschreitet. Die Axt ist nicht nur lebloses Instrument, das als Mittel zum Zweck der Frontierhelden gesehen wird, sondern mit Eigenschaften aufgeladen, die den Benutzern selbst zu gesprochen werden: „lean, hard, practical, efficient, resilient.“⁴³⁶ Als Symbol der Frontier und deren Frontierhelden wird die Axt zum verlängerten Arm, jener deren Schicksal es ist den Fortschritt voranzutreiben und die Natur dafür und dabei zu unterwerfen. Diese Fetischisierung

⁴³² Holtz, Martin: „Machines in the Garden. Technology and the Western in the 1960s and 1970s“. In: Matheson, S. (Hsg.): „A Fistful of Icons: Essays on Frontier Fixtures of the American Western“, Jefferson: McFarland & Company, 2017, S. 206

⁴³³ Vgl.: Leone 1968: 02:12:35-02:14:47

⁴³⁴ Turner, Frederick Jackson: „Rise of the New West“, In: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3826/pg3826-images.html>

⁴³⁵ Nye, D. E.: „America As Second Creation“, S. 43

⁴³⁶ a.a.O., S. 45 f.

der Axt führt zu einer Naturalisierung, die die strukturellen Umstände ausklammert. Die Abhängigkeit der Frontier von der Ostküste, die im Mythos ausgeblendet wird, wird auch im Symbol der Axt verdrängt, weil diese nicht an der Frontier, sondern hauptsächlich an der Küste New Englands, hergestellt wird.⁴³⁷

Im Western nimmt der Revolver eine ähnliche Stellung wie die Axt für die Frontierhelden ein. Im Vergleich zur Axt ist der Revolver nicht nur ein Werkzeug, sondern man kann tatsächlich von einer Maschine mit beweglichen Teilen sprechen. Während die Eisenbahn keine notwendige Ikone des Filmgenres ist, lässt sich, wenn man von genre-definierenden Bildern sprechen möchte, der Revolver aus Westernfilmen nicht wegdenken. Der Revolver gehört neben dem Hut und einem Pferd zur Uniform des Cowboys. Historisch gesehen ist die Beziehung von Cowboy zu Revolver ähnlich zu der von Frontier und Axt, insofern als, dass die wenigstens Cowboys in Realität die Waffe umgeschnallt hatten. Die allerwenigsten Cowboy sind schießwütige Draufgänger, die von Städtchen zu Städtchen ziehen und sich mit den dortigen Sheriffs duellieren; was vor allem daran liegt, dass die Munition zu teuer ist um zu üben, weshalb die meisten Cowboys lausige Schützen sind; stattdessen dient die Waffe „primarily to project a macho image“.⁴³⁸ Diese Technologie und damit auch die Gewalt ist dem Westernfilm seit Beginn an eingeschrieben, wie einer der ersten Western „The Great Train Robbery“ verdeutlicht. Dieser Western, der, wie der Titel schon verrät, von einem Zugüberfall handelt, endet damit, dass, nach dem obligatorischen Happy-End, bei dem die Räuber zur Strecke gebracht werden, der Anführer der Bande direkt in die Kamera schaut, seinen Revolver auf das Publikum richtet und abfeuert.⁴³⁹ Der Lauf der Waffe verschmilzt mit der Hand des Mannes; sowie die Axt ist der Revolver ein Körperteil des Cowboys: die Verlängerung seine Armes. Kreyche verweist auf den Spruch: „[I]t wasn't God that made men equal; it was Samuel Colt.“⁴⁴⁰ Die vorherigen Kapitel haben gezeigt, dass die Maschine keineswegs den Menschen Gleichberechtigung bringt, weshalb dieser Spruch anders gelesen werden muss. Die Technologie ermöglicht es den Menschen gleich bzw. über der Natur zu stehen; frei nach dem Motto: „Was ihm Gott oder besser: die Evolution nicht mitgegeben hat, das macht sich der Mensch eben selbst.“⁴⁴¹ Der Cowboy ist ein freudscher Prothesengott⁴⁴², der dank seiner technischen Errungenschaften, die versuchen seine körperlichen Mängel zu beheben, die Natur zu unterwerfen vermag.

⁴³⁷ Vgl.: Nye, D.E.: „America As Second Creation“, S. 59

⁴³⁸ Kreyche, Gerald: „Visions of the American West“. Lexington: Kentucky UP, 2009, S. 262

⁴³⁹ Porter 1903: 00:13:19-00:13:44

⁴⁴⁰ Kreyche, G.: „Visions of the American West“, S. 262

⁴⁴¹ Meuser, Lars: „Von UFO- und Prothesengöttern. Erlösungshoffnung und Selbsterlösung in Ridley Scotts Prometheus“. In: Bäumer, F.-J. et al. (Hsg.): „Mythos und Neomythos. Signaturen des Zeitgeistes“, Leiden: Brill Verlag, 2016, S. 157

⁴⁴² Freud, Sigmund: „Das Unbehagen in der Kultur. Gesammelte Werke“. Köln: Anaconda Verlag, 2014, S. 297

Technologie zur Beseitigung bzw. zur Optimierung des Mangels einzusetzen, ist spätestens mit der Einführung des CGI im Film eine geläufige Technik. Es sind nicht nur Méliès' Zaubertricks, die meistens maschinell vollzogen werden, sondern die Kamera selbst, welche die Bedingung der Möglichkeit fürs Filmmachen ist, stellt eine futuristische Technologie dar. Dementsprechend sind „movies about the future (...) simultaneously about the future of movies, always both reflecting and interrogating the technology that makes them possible“⁴⁴³. Im Falle der SF und deren Beziehung zum Film fallen hier frei nach McLuhan „medium“ und „message“ zusammen, „since the films themselves are often about new or imagined future technologies“⁴⁴⁴. Das CGI, welches das Novum des Films erschafft, wird damit selbst zum Novum. Wie diegetisches und reales Novum aufeinandertreffen und den selben Effekt auslösen, lässt sich anhand des Films „Jurassic Park“ (1993) demonstrieren. Wenn nach 20 Minuten die beiden Paläontologen Alan Grant und Elly Sattler, gespielt von Sam Neill und Laura Dern, zum ersten Mal auf die lebenden Dinosaurier treffen, bleibt die Kamera beinahe eine Minute lang nur auf ihren Gesichtern und entzieht dem Publikum jenen Grund, weshalb ihr Gesichtsausdruck dermaßen mit Staunen erfüllt worden ist.⁴⁴⁵ Dem Publikum wird filmisch beigebracht, wie es gleich auf die Wunder der digitalen Technik reagieren soll. Das Staunen der Wissenschaftler über die, auf der diegetischen Plotebene, wieder zum Leben erweckten Urtiere wird vom Staunen des Publikums über die, auf der Kinoleinwand mit Hilfe von CGI projizierten Urtiere parallelisiert. Kunst und Realität fallen zusammen, indem sie innerhalb und außerhalb der Diegese den selben Effekt hervorrufen.⁴⁴⁶ Die Geschichte der Fusion von Computertechnologie und Film beginnt, wie in einem vorherigen Kapitel erwähnt, in den 70er Jahren mit den Star-Wars-Filmen und Lucas' Unternehmen für Spezialeffekte. In den 80ern zeigt der Disney-Film „Tron“ (1982) die digitale Welt im Inneren eines Computers. Der Film enthält längere gänzlich digitale Sequenzen, die mit Hilfe eines „Cray Supercomputers“ erschaffen werden, der zuvor lediglich für wissenschaftliche Recherche und militärische Zwecke verwendet worden ist. Der erste Film, der ein digital erschaffenes Lebewesen in der diegetischen Welt agieren lässt, ist James Camerons „The Abyss“ (1989).⁴⁴⁷ Im zweiten Teil der Terminator-Reihe, ebenfalls von Cameron, „Terminator 2: Judgement Day“ (1991) muss der Terminator, gespielt von Arnold Schwarzenegger, gegen eine neuere Version seiner selbst dem T-1000, gespielt Robert Patrick, kämpfen. Der neuen Version ist es nicht nur möglich mit Hilfe von flüssigem Metall seine Körperteile nachwachsen zu lassen, sondern jegliche Form anzunehmen und sich dadurch seiner

⁴⁴³ Vgl.: Stewart, Gareth: „The Videology of Science Fiction“. In: Slusser, G.E. (Hsg.); Rabkin, E.S. (Hsg.): „Shadows of the Magic Lamp. Fantasy and Science Fiction in Film“, Southern Illinois UP, 1985, S. 159 ff.

⁴⁴⁴ Kuhn, Annette: „Alien Zone: Cultural Theory and Science Fiction Cinema“. London: Verso, 1990, S. 7

⁴⁴⁵ Vgl.: Spielberg 1993: 00:20:02-00:20:55

⁴⁴⁶ Vgl.: Abbott, Stacey: „Final Frontiers: Computer-Generated Imagery and the Science Fiction Film“. In: Science Fiction Studies 32.2, 2005, S. 93 f.

⁴⁴⁷ Vgl.: Telotte, J.: „Science Fiction Film“, S. 116 ff.

Umgebung anzupassen. Der T-1000 verkörpert die „Naturalisierung des Wunderbaren“⁴⁴⁸, sowie die Eisenbahn sich an die Gegebenheiten der Natur angepasst hat und dadurch mit ihr verschmilzt, wird der T-1000 Teil der repräsentierten Realität des Films, ohne ihr tatsächlich zugehörig zu sein. Während der T-1000 noch ein Einbruch des Digitalen in die Filmwelt ist, wird CGI heutzutage hauptsächlich für die Erschaffung der Filmwelt selbst genutzt. Dabei erschafft der Computer nicht nur fremde Planeten, sondern simuliert auch die reale Welt außerhalb des Kinosaals. Die Marvel-Comicbuch-Verfilmungen (MCU) spielen zu einem großen Teil in Städten der USA, die tatsächlich existieren, doch anstatt vor Ort zu drehen, entstehen viele Szenenbilder, aufgrund logistischer wie ökonomischer Faktoren, auf dem Computer. Der Filmtechnologie ist nicht nur ihr utopisches Potential, in der Form der transgressiven Frage des „what ifs“, eingeschrieben, sondern auch der konservative Impetus den Status Quo zu bestätigen. Sobald CGI lediglich dafür verwendet wird Realität zu simulieren und sie nicht mehr kritisch zu reflektieren, schlägt die Transgression in Regression um. Spiegel teilt Spezialeffekte in zwei Typen ein, einerseits „unsichtbare die vom Publikum nicht als solche wahrgenommen werden, und sichtbare, die die Aufmerksamkeit auf sich lenken“⁴⁴⁹.

„Terminator 2: Judgement Day“ symbolisiert auch den Kampf des „altmodischen“ Maschinellen gegen das „moderne“ Digitale. Der T-800 mit seinen Kabeln, Getrieben und Rädchen steht für die klassischen Spezialeffekte, die sich über eine Haptik und einen Materialismus definieren, wogegen der T-1000 die digitale Zukunft von Einsern und Nullen repräsentiert. In diesem Film behält der T-800 noch die Überhand, auch wenn er zum Schluss selbst eingeschmolzen wird. James Camerons Faszination vom Digitalen wird ihren vorläufigen Höhepunkt mit dem Film „Avatar“ (2009) erreichen. „Avatar“ selbst bestätigt die symbiotische Beziehung von Technologie und Film, indem der Regisseur für die Dreharbeiten eine eigene Kamera entwickelt hat. Das „Reality Camera System“ ermöglicht es, mit Hilfe von zwei Kameras, die ins selbe Gehäuse eingebaut sind, den Film direkt in 3-D zu drehen, im Vergleich zu vorherigen 3-D-Filmen, die den Effekt erst im Nachhinein auf dem Computer generiert haben.⁴⁵⁰ Das Medium Film erzeugt seine eigene Zukunft. Der 3-D-Effekt ist einer der Immersion, welche durch die scheinbar aus der Kinoleinwand heraustretenden Objekte ausgelöst wird. Es ist ein vermeintlich wortwörtliches Eintauchen in die Filmwelt, die auf das Publikum hereinbricht. Auch wenn 3-D für das Auge anfangs ungewohnt ist, wirkt die Immersion naturalisierend, indem sie die „Gemachtheit“ der Filmwelt verdrängt und an deren Stelle ein „Immer-schon-dagewesen“ postuliert.

⁴⁴⁸ Vgl.: Spiegel, S.: „Science-Fiction“, S. 680 ff.

⁴⁴⁹ Spiegel, S.: „Die Konstitution des Wunderbaren“, S. 309

⁴⁵⁰ Vgl.: Holben, Jay: „Conquering New Worlds: Avatar“, In: <https://theasc.com/articles/avatar>

Auf Plotebene orientiert sich der Film an der Frontiererzählung über Pocahontas, eine Häuptlingstochter des indigenen Stamms der Algonkin, die von den britischen Kolonisatoren zwangsverheiratet und nach England entführt worden ist und an den revisionistischen Western wie „Dances with Wolves“ (1990), der die Geschichte der Leutnant Dunbars erzählt und dessen Freundschaft zu einer Gruppe der Lakota. Auch bei „Avatar“ handelt es sich um eine revisionistische Kolonialisierungserzählung, bei der die Sympathien bei den Kolonisierten – den Na’vi – liegen, die dennoch auf klassische Konventionen des Western und der SF zurückgreift. Der Marine Jake Sully, gespielt von Sam Worthington, ist ein verschlossener, einsamer Held, der keine Familie besitzt und sich über seinen Individualismus definiert. Die Antagonisten des Films sind ein kapitalistisches Unternehmen, welches die Ressourcen des Planeten Pandora ausbeuten will und dessen Privatarmee, die zum Schutz der Maschinen und zur Unterdrückung der Indigenen zum Einsatz kommt. Western und SF fallen in dem Film zusammen; die im Western noch weitgehend verdrängten Kolonisierungsprozesse und die Extrapolation von Ressourcen werden direkt angesprochen, gleichzeitig bleibt die Figur des Helden – „a saviour figure from the dominant (often white) culture“⁴⁵¹ – die in der SF oft aufgelöst wird, erhalten. Die Beziehung zur Natur wird anfänglich im klassischen Frontiergewand vorgestellt: die bedrohliche Wildnis, die durch Menschenhand gezähmt werden muss. Doch sobald die Na’vis und ihre Lebensweisen vorgestellt werden, erfolgt die Umkehrung der Symbolik, die keine Unterwerfung, sondern eine Symbiose verlangt. Doch bei genauerer Betrachtung kristallisiert sich die Frage heraus, ob diese Symbiose auf Grund eines Machtgefälles nicht doch eine Form der Unterwerfung repräsentiert. Im finalen Kampf lässt der Film es offen, ob die Tiere des Planeten freiwillig mit den Na’vi kooperieren oder diese für den gesellschaftlichen Befreiungskampf instrumentalisiert werden. Es findet zumindest eine Militarisierung der Natur statt, vorangetrieben von Jake Sully, dessen Expertise in Waffen und Strategien mit der Natur Pandoras fusioniert. Wie schon in „Dances With Wolves“ greift der Film auf das Klischee des „white saviours“ zurück, „[who] undermines the story and perpetuates the division of native population into villainous or helpless“⁴⁵².

Das Novum des Films, neben der 3-D-Technologie und der neuartigen Fauna und Flora des Planeten Pandora, ist die Avatar-Technologie. Um die Na’vi – blaue Lebewesen, die menschliche Züge aufweisen, sich aber allein schon durch ihre Körpergröße, sie sind 5x so groß wie eine durchschnittliche Person, vom Menschen unterscheiden – zu infiltrieren, ist es dem Unternehmen möglich das menschliche Bewusstsein in einen künstlich hergestellten Na’vi-Körper zu

⁴⁵¹ Anker, Elisabeth: „Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11“. In: Journal of Communications 55.1, 2005, S. 25

⁴⁵² Howe, Andrew: „The Post-9/11 Mohican. Avatar and the Transformation of the Manifest Apology“. In: Stoddart, S.F. (Hsg.): „The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11“, Jefferson: McFarland & Company, 2016, S. 126

transferieren. Der im Rollstuhl sitzende Jake Sully erlangt auf diese Art seine Bewegungsfähigkeiten wieder und beginnt sich im Avatarkörper das Vertrauen des Stammes zu erarbeiten. Der Avatar dient dabei nicht nur der Wiederherstellung Sullys Motorik, sondern, aufgrund der den Menschen weitüberlegenen Physis, erfährt Sully eine Erweiterung bzw. Optimierung seiner Fähigkeiten. Jakesully, wie der Soldat von den Na'vi in seiner Avatarform genannt wird, entspricht dabei nicht der klassischen Definition eines Cyborgs, da er genau genommen kein „cybernetic organism, a hybrid of machine and organism“⁴⁵³ ist. Jakesully ist weder der T-800 die Verbindung von Fleisch und Metall, noch besteht er wie der T-1000 aus flüssigem Stahl. Der Avatar ist mit Hilfe der Technologie erschaffene Natur. Wie schon in „Terminator 2“ erzählt der Film ein gewaltvolles Aufeinandertreffen zweier Technologien; während die eine Technologie, repräsentiert durch das Unternehmen und deren wuchtige Militärmaschinen – u.a. riesige Exoskelette aus Metall –, eindeutig an die Industrialisierung angelehnt ist, ist die andere Technologie eine der Flexibilität und Fluidität. Einerseits zeigt sich das an der wiedererlangten Agilität Jakesullys und andererseits etabliert der Film eine „electrochemical communication between the roots of the trees, like the synapses between neurons. (...), a global network“⁴⁵⁴. Die Industrie des 20. Jahrhunderts trifft auf die Netzwerk-Technologie, vergleichbar mit dem Internet, des 21. Jahrhunderts. Das verbindet alle Na'vis mit dem Cyborg, der sich über „the implantation of a chip (...) directly with computer and virtual worlds“⁴⁵⁵ verbinden kann. Es ist die perfektionierte Naturalisierung der Technologie sowie Technologisierung der Natur, indem die Maschinenelemente durch natürliche ersetzt werden. Mit Hilfe dieses Netzwerkes, auf welches die Na'vi zu greifen können, indem sie, wie ein USB-Kabel, ihren Haarschweif in die Tiere einstecken, ist es ihnen möglich, diese zu zähmen. Dabei offenbart sich, dass unter all der technizistischen Esoterik, die der Film propagiert, das Netzwerk vor allem dazu da ist, die Natur mit Hilfe der technisierten Natur zu unterwerfen.

6.3. Wildnis vs. Zivilisation: der amerikanische Adam und Frontierhelden

Bestärkt durch die „Glorious Revolution“ von 1688/89, deren Konsequenz die Teilung der politischen Macht zwischen dem englischen Monarchen und dem Parlament ist – festgelegt in der „Bill of Rights“ – bildet sich aus dem niederen Adel – der Gentry – ein Bürgertum heraus. Diese neue Gesellschaftsschicht definiert sich dadurch, dass sie nicht nur feudale Landbesitzer sind, sondern ganz dem kapitalistischen Geist entsprechend sich ihr Vermögen über Handel, Gewerbe

⁴⁵³ Haraway Donna: „A Cyborg Manifesto“. In: Haraway, D. (Hsg.): „Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature“, New York: Routledge, 1991, S. 150

⁴⁵⁴ Cameron 2009: 01:45:13-01:45:37

⁴⁵⁵ Westermann, Bianca: „Meeting the Other: Cyborgs, Aliens, and Beyond“. In: Küchler, U. (Hsg.) et al.: „Alien Imagination: Science Fiction and Tales of Transnationalism“, London: Bloomsbury Academic, 2015, S. 147

und Industrie aufbauen.⁴⁵⁶ Sie sind Unternehmer, deren literarische Inkarnation Daniel Defoes Protagonist Robinson Crusoe darstellt. Robinson Crusoe ist Kapitalist und Empirist; zu seinen Fähigkeiten gehören die doppelte Buchhaltung und die Inventur und seine Waffe ist die Liste, also die literarische Akkumulation. Der Typus des „Self-made man“ wird durch die protestantischen MigrantInnen nach Nordamerika transportiert und dort transformiert. Der Unterschied zwischen dem englischen und dem amerikanischen Bürgertum, dass sich nach dem Unabhängigkeitskrieg herausbildet, besteht darin, dass weder die Monarchie noch eine Aristokratie die gesellschaftlichen Normen festlegen. Während die gesellschaftliche Etikette und Tradition in Europa stark aristokratisch geprägt sind, ist gerade die Klassenmobilität, welche jedem/r amerikanischen BürgerInnen den Aufstieg vom Tellerwäscher zum Millionär erlaubt, eine der definierenden Eigenschaften des „American Dream“. Dass diese Mobilität für eine hauptsächlich weiße und männliche Gruppe bestimmt ist, ändert nichts in der Abstraktion an der unterschiedlichen Ideologie zwischen englischen und amerikanischen BürgerInnen. Für erstere steckt die soziale Mobilität in einem rigiden System, während für letztere das System selbst auf Mobilität aufbaut. Dementsprechend gilt es einen Neuanfang zu etablieren, mit dem die festgefahren europäischen Traditionen zerstört werden, um diese Mobilität zu ermöglichen. Dieser Neuanfang bedeutet auch eine Vergangenheits- bzw. Geschichtslosigkeit, die durch eine Naturverbundenheit ersetzt wird. Im Mythos ist es die Frontier, die „the ability of the average citizen to rise above his personal weaknesses and the traditions and institutions of his European ancestors“⁴⁵⁷ erlaubt. An diesem Knotenpunkt taucht der „Amerikanische Adam“ als Bindeglied auf, mit dessen Hilfe die Naturverbundenheit und Geschichtslosigkeit auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können. Adam vor der Vertreibung aus dem Paradies ist der erste Mensch, das heißt er ist geschichtslos und gleichzeitig ist er derjenige, der den Tieren und Pflanzen ihren Namen gibt und etabliert damit seine Verbindung zur Natur. Der amerikanische Adam ist „an individual emancipated from history, happily bereft from ancestry“, der, „self-reliant and self-propelling“, die Neue Welt erobert.⁴⁵⁸ Die religiöse Komponente lässt sich auf die protestantischen KolonisatorInnen zurückführen, die sich, nach der Reformation, um sich von der katholischen Kirche abzugrenzen, ihrer Wurzeln besinnen und sich nicht mehr aufs Neue, sondern aufs Alte Testament berufen. Dieser amerikanische Exzeptionalismus, verkörpert durch den amerikanischen Adam, auf den sich auch Crèvecoeur und in weiterer Folge Turner beziehen, und basierend auf einer Unabhängigkeit von Europa, ist ein wichtiges Element des Frontiermythos. Gleichzeitig

⁴⁵⁶ Vgl.: Pfister, Manfred: „Frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton“. In: Seeber, H.U. (Hsg.): „Englische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2004, S. 49 ff.

⁴⁵⁷ Noble, David: „The Eternal Adam and the New World Garden. The Central Myth in the American Novel Since 1830“. New York: Grosset & Dunlap, 1968, S. 4

⁴⁵⁸ Lewis, R.W.B.: „The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century“, S. 5

handelt es sich um eine scheinbare Unabhängigkeit, da schon zur damaligen Zeit die globalen Verflechtungen zu komplex gewesen sind, um sich jeglichen auswärtigen Einflusses zu entziehen. Darüber hinaus offenbart sich in der Figur des Adams nicht nur seine Verbundenheit zur Natur, die, in der romantisierten Vorstellung, eine Gleichberechtigung postuliert, sondern dessen Herrschaft über sie. Eine Benennung, also Definition sowie Klassifizierung, impliziert ein Machtverhältnis, zwischen Namensgeber und Benannten. Die Vorstellung der Natur bzw. der Wildnis alterniert, passend zum religiösen Element zwischen Paradies und Hölle. Dabei handelt es sich aber um keine Unentschlossenheit, sondern einen notwendigen Widerspruch, der den Frontiermythos ermöglicht, indem er die Landnahme legitimiert, welche die Hölle der Wildnis in das Paradies der Natur transformiert. Die Unterwerfung der Natur ist nur möglich, indem sie zuerst als feindselig konnotiert ist, um danach ein Idyll zu etablieren. Das heißt „eine konfliktlose Verschmelzung von Natur und Kultur“⁴⁵⁹ wird oberflächlich möglicherweise erhofft, die Fusion, mit einem klaren Gewinner, nämlich der Kultur bzw. der Zivilisation, findet aber nur durch den Konflikt statt. Der erste nationale Held ist also weder frei von Geschichte noch eins mit der Natur, obwohl er von ihr profitiert.

Obwohl die frühen amerikanischen Romane vor allem auf drei Gattungen aufbauen, der sentimentale Roman, der satirische Roman und der Schauerroman⁴⁶⁰, orientiert sich James Fenimore Cooper stärker an Walter Scott, der für seine historischen Romane bekannt geworden ist. Dementsprechend sind seine Werke historisch verortbar. Während seine ersten Romane – Cooper ist 1789 geboren – wie „The Spy: a Tale of the Neutral Ground“ (1821) noch in der Zeit des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges spielen („Revolutionary Romances“)⁴⁶¹, verlagert sich der Handlungsort der „Leatherstocking Tales“ hin zur Frontier, die sich im Laufe der fünf Romane immer weiter gegen Westen verschiebt. Zeitlich spielen die Romane in der zweiten Hälfte des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts. Die amerikanische Frontier ist der passende Ort für den historischen Roman, da der Naturalisierungsprozess des Mythos, der Geschichte und Fiktion verschmelzen lässt, durch die Frontier ermöglicht wird und gleichzeitig das Fundament der Gattung bildet. Scott und auch Cooper „portray the struggles and antagonism of history by means of character who (...) always represent social trends and historical forces“⁴⁶². Geschichte wird nicht von einzelnen Persönlichkeiten gemacht, sondern „Mensch und Gesellschaft [werden] als Produkte des historischen Wandels dargestellt“⁴⁶³. Scott gelingt diese Darstellung der Geschichte vor allem

⁴⁵⁹ Breinig, Helmbrecht; Opfermann, Susanne: „Übergänge zur Romantik: Die Entdeckung der amerikanischen Natur“. In: Zapf, H. (Hsg.): „Amerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, S. 65

⁴⁶⁰ Vgl.: Breinig, Helmbrecht; Opfermann, Susanne: „Der frühe amerikanische Roman“. In: Zapf, H. (Hsg.): „Amerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, S. 54

⁴⁶¹ Slotkin, R.: „Fatal Environment“, S. 83

⁴⁶² Lukacs, Georg: „The Historical Novel“. London: Merlin Press, 1962, S. 34

⁴⁶³ Breinig, Helmbrecht; Opfermann, Susanne: „Historischer Roman und Gesellschaftsroman“. In: Zapf, H. (Hsg.): „Amerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, S. 77

durch seine „middle-of-the-road heroes“⁴⁶⁴, die sich in ihrer Durchschnittlichkeit deutlich von den sonst so bekannten „großen“ Persönlichkeiten der Geschichte unterscheiden. Cooper erkennt aber auch an, dass Geschichte nicht nur Produkt ist, sondern auch produziert und sieht darin die große Tragödie der amerikanischen Frontier und ihrem Mythos. Während bei Scott es zu einer Versöhnung⁴⁶⁵ zum Ende seiner Romane kommt, ist diese Lösung in Coopers Romanen nicht für alle erreichbar, da der Zivilisierungsprozess der Frontier immer auch Verlierer kreiert. Die „Leatherstocking Tales“ erfüllen mit porträtierten Frontier auch einen nationalidentitätsstiftenden Zweck, nach dem sich die noch junge Nation der USA sehnt. Seine Romane verfolgen zwei Absichten, nämlich „to instruct the citizens of the new republic in what it meant, first to be American, and, second to be an American democrat“⁴⁶⁶. Dementsprechend bewegen sich Coopers Romane weg von „a semihistoric authenticity toward a sort of sustained fantasy“⁴⁶⁷, welche über den Naturalisierungsprozess des Mythos legitimiert wird. Der erste veröffentlichte Roman „The Pioneers, or The Sources of the Susquehanna; a Descriptive Tale“ (1823) ist innerhalb der diegetischen Chronologie der vorletzte, wohingegen der zuletzt publizierte Teil „Deerslayer, or The First War-Path“ (1841) die jüngste Version des Helden begleitet. Diese chronologisch betrachtete Verjüngung des Protagonisten Natty Bumppo vergleicht der Autor D.H. Lawrence mit der Häutung einer Schlange und erkennt darin den wahren Mythos der USA: „[F]rom old age to golden youth. That is the true myth of America.“⁴⁶⁸ Die umgekehrte Entwicklung des Protagonisten, mit der die LeserInnen konfrontiert werden, stellt Natty Bumppo als amerikanischen Adam dar, der die alte europäische Haut abwirft und als neuer Mensch geboren wird, durch den ein Neuanfang und eine Geschichtslosigkeit etabliert wird. Gleichzeitig wird die Analyse der Romane zeigen, dass Cooper sich deutlich bewusst ist, dass der Frontiermythos keineswegs ein geschichtsloser ist, sondern seine Verankerung in der Geschichte eine notwendige Eigenschaft darstellt.

In „The Pioneers, or The Sources of the Susquehanna; a Descriptive Tale“ offenbart sich keine europäische Tradition, die es abzulegen gilt, sondern, in Form des alternden Natty Bumppo, von den meisten Leuten Leatherstocking genannt, einen nostalgischen Blick auf eine durch den voranschreitenden Zivilisationsprozess verschwindende Vergangenheit. Der Roman verhandelt die für die amerikanische Expansionspolitik gen Westen essenzielle Frage nach Privatbesitz und den damit verbundenen Interessenskonflikt. Leatherstocking, ein weißer Scout, der bei einem indigenen Stamm aufgewachsen ist und dementsprechend nach einem anderen Konzept von Eigentum lebt

⁴⁶⁴ Lukacs, G.: „The Historical Novel“, S. 37

⁴⁶⁵ Vgl.: Breinig, H.; Opfermann, S.: „Historischer Roman und Gesellschaftsroman“, S. 77

⁴⁶⁶ Ickstadt, Heinz: „Instructing the American Democrat: James Fenimore Cooper and the Concept of Popular Fiction in Jacksonian America“. In: Rohr, S. (Hsg.); Sielke, S. (Hsg.): „Faces of Fiction. Essay on American Literature and Culture from the Jacksonian Period to Postmodernity. American Studies V92“, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001, S. 27

⁴⁶⁷ Lewis, R.W.B.: „The American Adam“, S. 102

⁴⁶⁸ Lawrence, David Herbert: „Studies in Classic American Literature“. New York: The Viking Press, 1923, S. 54

und sich gegen die Ausbeutung der Natur stellt, streitet mit dem Richter Marmaduke Temple über die „clearings and betterments“⁴⁶⁹ seiner Ländereien, weshalb der Jäger kaum noch Wild jagen kann. Der Richter ist ein Mann der Zivilisation und durchaus dem Schutze der Natur zu geneigt. Während Bumpo an eine Harmonie zwischen Wildnis und Zivilisation glaubt, die intrinsisch im Menschen verankert ist, ist Temple davon überzeugt, „[that] men will quickly ravage nature if it is not protected by law“⁴⁷⁰. Auch Temple ist nicht davor gefeilt an der Ausbeutung und Zerstörung der Natur teilzunehmen und gleichzeitig davor zurückzuschrecken. Nachdem die Siedler hunderte von Wandertauben zum Sport erschießen und diese halb-tot am Boden verenden, spricht er ein Machtwort und verbietet dieses brutale Ritual – zum Ärger der meisten Siedler.⁴⁷¹ Der Streit über die Ländereien teilt sich in drei Parteien auf, der Scout Natty Bumpo, der Richter Marmaduke Temple und der Nachfahre eines britischen Loyalisten Effingham. Der Kompromiss besteht darin, dass der Nachfahre die Tochter des Richters heiratet, wodurch Amerikaner wie Engländer versöhnt werden, und zwar auf Kosten des Frontierhelden, der weiter nach Westen zieht. Die Zivilisation, die Natty Bumpo mit aufgebaut hat – man erfährt im Laufe des Romans, dass er ein erfolgreicher Krieger mit Namen Hawkeye gewesen ist – hat keine Verwendung mehr für ihn. Der scheinbar naturwüchsige und von der Geschichte unabhängige amerikanische Adam findet sich als Spielball eben jener wieder und wird von ihr weiter nach Westen verbannt.

Der von Cooper beschriebene Untergang der Frontier wird im diegetisch letzten „Leatherstocking-Roman“ durch den Tod Natty Bumpos symbolisiert. Im dritten publizierten Roman „The Prairie: A Tale“ trifft der fast schon greise Natty Bumpo, hier hauptsächlich als Trapper bezeichnet, der sich von den Wäldern der Ostküste in die weite Prärie zurückgezogen hat, auf die Familie Bush, welche zu den ersten weißen SiedlerInnen gehören, die mit Kutschen Richtung Westen ziehen. Die Familie lebt keineswegs in Harmonie mit der Natur, sondern gehört zu jenen AusbeuterInnen, vor denen Bumpo eigentlich geflohen ist. Gleich zu Beginn des Romans fallen die Kinder eine Reihe von Bäumen, in der betont baumlosen Prärie, ohne auch nur mit der Wimper zu zucken.⁴⁷² Darüber hinaus hat der Vater Ishmael einen Sheriff erschossen, der versucht hat, ihn von einem Grundstück zu vertreiben, welches er unrechtmäßig besetzt hatte.⁴⁷³ Obwohl Ishmael Bush nicht unterschiedlicher zu Natty Bumpo sein könnte, verkörpern beide einen Typus des Frontierhelden. Weder Bumpo noch die Familie Bush werden von der Zivilisation geduldet, weshalb sie sich in die Frontier flüchten müssen, die sie damit verschieben, weil sie gleichzeitig wieder einen Zivilisationsprozess in Gang treten, der sie schlussendlich wieder weiter nach Westen verbannen

⁴⁶⁹ Cooper, James Fenimore: „The Pioneers, or The Sources of the Susquehanna; a Descriptive Tale“. New York: Grosset & Dunlap, 1930, S. 16

⁴⁷⁰ Noble, David: „The Eternal Adam and the New World Garden“, S. 17

⁴⁷¹ Vgl. Cooper, J.F.: „The Pioneers“, S. 242

⁴⁷² Vgl. Cooper, James Fenimore: „The Prairie: A Tale“. New York: New American Library, 1964, S. 19 f.

⁴⁷³ a.a.O., S. 60

wird. Der Fall des Natty Bumppo ist in Coopers Augen noch tragischer, da dieser, als eigentlicher amerikanischer Adam an dem Zivilisationsprozess der Frontier zerbricht und für ihn schlussendlich kein weiteres Ausweichen nach Westen möglich ist, weshalb er in „The Prairie“ auch stirbt. Der Tod der Frontier – kreiert durch den amerikanischen Adam – die für Cooper nur in den Wäldern der Ostküste existiert hat, findet in der Weite der Prärie statt.

Cooper beschreibt seinen Helden, der viele Namen trägt, Leatherstocking, Deerslayer, Hawkeye, als „light and slender, showing muscles“ und trotzdem strahlt er „unusual agility, if not unusual strength“ aus. Seinen Charakter beschreibt Cooper mit Begriffen wie „guileless truth“, „earnestness of purpose“ und „sincerity of feeling“.⁴⁷⁴ Bumppo ist ein Puritaner, der von einem indigenen Stamm aufgezogen wird. Mit seinem Protagonisten schafft es Cooper sich gegen das britische Konzept der Aristokratie zu stellen, welches historisch bedingt in den USA auf gesellschaftlichen Widerstand stößt, und gleichzeitig eine essentialistische Noblesse zu etablieren, die auf eine Verbindung mit der Natur zurückzuführen ist. Natty Bumppo ist „a White man, who knows Indians so well that he can almost pass for one“. Darüber hinaus entspricht er auch der Definition Turners, als „a man who knows how to think and fight like an Indian, to turn their own methods against them“⁴⁷⁵. Der Frontierheld, der sich zuerst der Wildnis hingeben muss, um diese zu unterwerfen, entspricht Coopers Romanhelden. Er ist die Verbindung zwischen Zivilisation und Wildnis⁴⁷⁶; der einfache Engländer, dessen Aristokratie nicht durch Erbschaft legitimiert ist, sondern durch das Klischee des „edlen Wilden“. In Natty Bumppo manifestiert sich die Tragödie der Frontierhelden, „who emigrated from England in order to preserve their freedom, but who themselves destroy this freedom by their own deeds in America“⁴⁷⁷. Bumppo ist sich seiner DNA stets bewusst, wenn er sich als „a white man without a cross“⁴⁷⁸ bezeichnet, ist das ein Verweis auf „the purity of his blood line, the fact that he is a white man with no cross of Indian blood“⁴⁷⁹.

Im letzten Roman der Reihe „The Deerslayer“ verweist Cooper auf die, der Frontier inhärenten Gewalt, welche eine Notwendigkeit für den Zivilisationsprozess ist, indem Natty Bumppo, „Deerslayer“ genannt, einen neuen Namen erhält, nachdem er einen Angreifer tötet: „That good name (Deerslayer) for a boy – poor name for warrior (...) No Deerslayer – Hawkeye.“⁴⁸⁰ Natty Bumppo ist von seiner Jugend an kein unschuldiger Adam vor dem Fall, sondern von seiner ersten

⁴⁷⁴ Cooper, James Fenimore: „The Deerslayer or The First Warpath“. New York: New American Library, 1963, S. 12/13

⁴⁷⁵ Slotkin, R.: „Gunfighter Nation“, S. 16

⁴⁷⁶ Es steht außer Frage, dass die Metapher, in der die Indigenen symbolisch die Wildnis repräsentieren nicht nur höchst problematisch ist, sondern auch ein unterkomplexes von Zivilisation beinhaltet.

⁴⁷⁷ Lukacs, G.: „The Historical Novel“, S. 65

⁴⁷⁸ Cooper, James Fenimore: „The Last Mohican: A Narrative of 1757“. New York: Charles Scribner's Son, 1933, S. 115

⁴⁷⁹ Slotkin, R.: „The Fatal Environment“, S. 91

⁴⁸⁰ Cooper, J.F.: „The Deerslayer“, S. 115

Transformation an mit der Sünde behaftet, die eine Geschichtslosigkeit ausschließt. Er ist „a child of history, not of nature“⁴⁸¹. Die Tragödie besteht darin, dass es kein Entkommen vor der Geschichte gibt und Cooper in Natty Bumppo trotzdem einen amerikanischen Adam stilisiert, der jedoch dazu verdammt ist, aufgrund seiner „stasis between the opposed worlds of savagery and civilization“⁴⁸² eine Harmonie zwischen Wildnis und Zivilisation herbeiführen zu wollen, aber nur die Unterwerfung ersterer ermöglicht. Bumppo repräsentiert die kapitalistische Utopie, in der die Ausbeutung der Natur ohne Konsequenzen bleibt. In „The Prairie“ gleicht Bumppo der wahrsagenden Cassandra, die das Ende kommen sieht und deren Warnungen ignoriert werden – „What the world of America is coming to, and where the machinations and inventions of its people are to have an end (...) How much has the beauty of the wilderness been deformed.“⁴⁸³ Der tragische Widerspruch, dass es keine Harmonie zwischen Wildnis und Zivilisation geben kann, obwohl sich letzteres durch ersteres in Form des Frontierhelden bedingt, wird in allen fünf Romanen bekräftigt. Weder können Uncas, der Sohn eines Indigenen, und Cora, eine weiße Frau, in „The Last Mohican: A Narrative of 1757“ heiraten, noch ist es Bumppo erlaubt in „The Pathfinder, or The Inland Sea“ (1840) Mabel zu heiraten. Im Roman wird Bumppo, hier „Pathfinder“ genannt, als „a sort of type of what Adam might have been supposed to be before the fall“⁴⁸⁴ beschrieben und verliebt sich in Mabel. Der Zivilisierungsprozess durch eine Heirat bleibt ihm jedoch verwehrt, da Mabel diese Verbindung nicht nur „unwise“, sondern sogar „unnatural“ vorkommt.⁴⁸⁵ Auch wenn sich Bumppo für die Zivilisation entscheidet, erlaubt es ihm der Frontiermythos nicht ein Teil dieser zu werden, da er zwar die Bedingung der Möglichkeit für Zivilisation darstellt, aber nur solange er kein vollständiges Mitglied davon wird. Schlussendlich muss auch Bumppo einsehen, dass er kein Teil der Zivilisation sein darf – „Yes, unnatural-again“⁴⁸⁶ -, weil er „incapable of living in the conditions of this culture for which he had struck the first path“⁴⁸⁷ ist.

Der Frontierheld, der sich zum Cowboy weiterentwickelt ist nicht nur „a Western hero but an American Hero“⁴⁸⁸. Die Frontier bzw. der Westen wird mythologisch aufgeladen und dient der Identitätsstiftung, weshalb nicht nur im Western, sondern auch im SF-Genre der Typus des Frontierhelden verwendet wird. In „Interstellar“ repräsentiert Cooper, dessen Name kein Zufall sein kann, den paradigmatischen Frontierhelden, weshalb die Besetzung mit Matthew McConaughey, der die mythologische Persona des stereotypischen Texaners mit dazu passendem

⁴⁸¹ Noble, David: „The Eternal Adam and the New World Garden“, S. 11

⁴⁸² Slotkin, R.: „The Fatal Environment“, S. 105

⁴⁸³ Cooper, J.F.: „The Prairie“, S. 260

⁴⁸⁴ Cooper, James Fenimore: „The Pathfinder, or The Inland Sea“. Reading: Spencer Press, 1937, S. 95

⁴⁸⁵ a.a.O., S. 198

⁴⁸⁶ Cooper, J.F.: „The Pathfinder“, S. 198

⁴⁸⁷ Gorky zitiert nach Lukacs, G.: „The Historical Novel“, S. 65

⁴⁸⁸ Mogen, D.: „The Frontier Archetype and the Myth of America“, S. 16

Akzent auch in Realität perfekt verkörpert, eine Metaebene eröffnet. Nachdem Cooper mit Hilfe von schwarzen Löchern verschiedenste Planeten besucht und damit in die neue Frontier eindringt, schafft er es zum Schluss die Menschheit zu retten und zu seiner jetzt, aufgrund des „wormhole-plots“, deutlich älteren und am Sterbebett liegenden Tochter Murph zurückzukehren. Wie die Frontier- und Westernhelden kehrt Cooper als veränderte Person zurück. Die Zivilisation rettend kann er kein Teil mehr von ihr sein. Cooper kehrt der Gesellschaft den Rücken und verlässt die nach ihm benannte Raumstation, auf die sich die Menschheit gerettet hat. Er begibt sich auf die Reise zu dem Planeten, auf dem sich sein „Love-Interest“ befindet, um die Kolonialisierungsprozesse voranzutreiben. Doch weder Dr. Brand, gespielt von Anne Hathaway, noch die Etablierung eines kolonialen Außenpostens sind die wahren Gründe, weshalb Cooper sich erneut ins Weltall aufmacht. Die alte Welt interessiert ihn nicht und sie interessiert sich auch nicht für ihn. Der Frontierheld ist der innenstehende Außenseiter, der bis zur Etablierung bzw. Rettung der Gesellschaft benötigt wird, diese jedoch nur vollziehen kann, indem er sich von der zu rettenden Gesellschaft abwendet, weshalb er danach nicht mehr wieder von ihr aufgenommen werden kann.

Der Frontierheld erfährt im Film „Avatar“ jedoch ihre optimierte Form. Diese erlaubt es ihm auch seinen Status als innenstehender Außenseiter zu überwinden. Jakesully ist der klassische Pionier, dessen Vorbilder u.a. bei Coopers „Leatherstocking“-Figur zu finden sind. Der weiße zivilisierte Mann, der, um die Frontier zu zähmen, zuerst ein Teil von ihr werden muss. Der Avatar ermöglicht dem Soldaten dabei nicht nur das was man heutzutage als „cultural appropriation“ verstehen könnte, sondern eine – über das Metaphorische hinaus – tatsächliche körperliche Aneignung. Die Bedingung der Möglichkeit zur „Ent-Zivilisierung“ liegt im Avatar; erst dadurch wird Jake Sully in den Stamm aufgenommen und so in die Kultur der Na’vi eingeweiht. Das klassische Schicksal des Frontierhelden besteht darin, dass dieser nach der Etablierung bzw. Rettung der Zivilisation von dieser verstoßen wird. Jakesully jedoch, mit Hilfe des natürlichen Netzwerks des Planeten, transferiert sein Bewusstsein endgültig in den Avatarkörper, lässt seine menschliche Hülle zurück und wird zum Anführer des Stammes. Die Errettung des Frontierhelden erfolgt durch die naturalisierte Technologie, die es ihm erlaubt die metaphorische Symbiose von Wildnis und Zivilisation tatsächlich in einem Körper zu fusionieren.

7. Fazit

Ziel dieser Arbeit war es zu demonstrieren, dass die beiden eigentlich auf ersten Blick unterschiedlichen Genres des Westerns und der SF auf dem selben Fundament aufgebaut sind, nämlich dem Frontiermythos. Der Mythos offenbart die gemeinsame Ideologie der Genres, die auf

einem Naturalisierungsprozess beruht, der Widersprüche kaschiert. Der Western durchlebt in den späten 50er und frühen 60er Jahren eine Transformation, an deren Schlusspunkt das Genre selbstkritischer hervorgeht. Dass Filme in den 60er und 70er Jahren verstärkt ex- wie auch implizite Sozialkritik üben, gerade in der Ära von „New Hollywood“ ist nichts Neues. Jedoch wird diese Kritik externalisiert und meist nicht gegenüber dem Genre und dessen Konventionen selbst angewandt. „Soylent Green“ übt ökologische und gesellschaftliche Kritik am Konsumismus der 70er Jahre, kritisiert aber nicht den SF-Film und seinen Naturalisierungsprozess. Der Western dagegen – allein durch die Tatsache, dass sich in den 70er das Genre des revisionistischen Western etabliert, der den Gründungsmythos der USA und seine Widersprüche herausstellt – übt Kritik am Genre selbst. Darüber hinaus ist die sozio-historische Politik der USA im 20. Jahrhundert, sowie der zeitgenössische Umgang mit der Technologie und der Raumfahrt kritisch hinterfragt worden. Dabei stellte sich heraus, dass ein unmittelbarer Einfluss des Frontiermythos auf das Western- und SF-Genre sowie der Expansionspolitik des 20. und der Privatisierung der Raumfahrt des 21. Jahrhunderts existiert. Vor allem an den verhandelten Themen zeigt sich, dass die Wechselwirkung von Kunst und Realität, sprich von Möglichkeits- und Wahrscheinlichkeitsraum, ein definierendes Element beider Genres ist. Gerade in der Raumfahrt besteht ein schon langandauerndes Wettrennen zwischen Kunst und Realität, bei dem sich beide wie ein perpetuum Mobile gegenseitig antreiben und so eine abwechselnde Akzeleration aufrechterhalten wird. Natürlich ist dieses Wettrennen kein Garant für wissenschaftlichen Fortschritt, jedoch werden dadurch zumindest die Möglichkeitsräume erweitert. Der Frontierheld, der als amerikanischer Adam begonnen hat und weiterlebt als Cowboy, Astronaut oder auch Avatar ist nicht nur Antreiber der Frontier, indem er an der Speerspitze der Expansion nach Westen bzw. ins Weltall steht, sondern vereint darüber hinaus in sich die Essenz des Mythos. Er ist als Schwellenwesen zwischen Natur und Zivilisation, das nur aus der Symbiose aus beidem erfolgreich sein kann, dazu verdammt den Naturalisierungsprozess am Leben zu erhalten, der ihn dazu zwingt die Expansion – Sisyphus gleich – stetig voranzutreiben, auch wenn diese ihn nie zur Ruhe kommen lässt. Bei der Technologie handelt es sich um einen ähnlichen Vorgang, da gerade im SF-Film der Technologie eine intra- und extradiegetische Bedeutung beigemessen wird. Das Medium Film besitzt in seiner Entstehung nämlich durch die Kamera und Tonaufnahmen bzw. durch die Spezialeffekte eine Technologie-Affinität. Dementsprechend greift der Film auf technologische Mittel zurück – u.a. CGI – um, gerade im SF-Genre, dargestellte Technologie zu naturalisieren. Der filmische Naturalisierungsprozess wird also durch die Technologie ermöglicht und ist ihr gleichzeitig eingeschrieben. Die Analyse hat gezeigt, dass der Frontiermythos als ein Mittel dient, um gesellschaftliche Widersprüche – zwischen Zivilisation und Wildnis, Fortschritt und Tradition, Inklusion und Exklusion – zu überbrücken. Der Naturalisierungsprozess des Frontiermythos hat

dazu beigetragen, dass zentrale nationale Ideologien wie Individualismus, Expansionismus und Exzeptionalismus als grundlegende, natürliche Eigenschaften der amerikanischen Identität wahrgenommen werden. Diese Ideologien werden durch wiederholte Darstellungen in Literatur und Film nicht nur reproduziert, sondern auch als unvermeidliche und unveränderliche Tatsachen des amerikanischen Lebens verankert. So wird die historische Expansion nach Westen in der populären Kultur oft als heroische Eroberung dargestellt, die scheinbar natürlich und vorherbestimmt war, anstatt als eine Reihe von gewaltsamen Aneignungen und Konflikten.

Auf Turners Ausruf, dass die Frontier tot sei, kann man mit einem vehementen Nein antworten. Turners Idee der Frontier mag nicht mehr existiert haben zu seiner Zeit, die Frontier als Gründungsmythos lebt jedoch weiter. Sie fristet auch nicht wie eine Untote ein Schattendasein, welches man dem Westerngenre heutzutage attestieren kann. Für Sontag sind „Science fiction films (...) not about science. They are about disaster.“⁴⁸⁹, auch wenn diese Aussage sicherlich komplexitätsreduzierend ist, beschreibt sie ein wichtiges Element der Dynamik des Frontiermythos, welches Slotkin als „regeneration through violence“ bezeichnet. „Disaster“ und „Violence“ lassen sich auch durch den Begriff Zerstörung ersetzen, der den Prozess der Frontier treffend beschreibt. Der Grund für das Fortbestehen des Frontiermythos liegt in seiner Resilienz und Anpassungsfähigkeit; Eigenschaften, die durch die zerstörerische Kraft des Naturalisierungsprozesses entstehen. Nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Realität lebt der Frontiermythos weiter. Neben dem neuentfachten Wettrennen ums Weltall, ist es vor allem die US-amerikanische Politik, die sich darauf bezieht. Wenn George W. Bush sich in einem Interview, nach den Anschlägen des 9. Septembers, zu Bin Laden äußert und sich dabei auf ein „old poster out west“ bezieht, auf dem „wanted: dead or alive“ steht, offenbart sich darin, wie tief der Frontiermythos in den USA verwurzelt ist.⁴⁹⁰ Der Frontiermythos lebt im Schwellenraum zwischen Nostalgie und Fortschrittsglaube – „born back ceaselessly into the past.“⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Sontag, S.: „The imagination of disaster“, S. 213

⁴⁹⁰ Bush, George Walker: „2001, President George W. Bush Bin Laden, Wanted dead or alive“, 2001, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=YFgn4EaCGQA>, 00:00:23-00:00:27

⁴⁹¹ Fitzgerald, Francis Scott: „The Great Gatsby“. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, S. 182

8. Quellen

Primärquellen:

Beebe, Ford; Taylor, Ray: „Flash Gordon Conquers the Universe“, USA: Universal Pictures“, 1940

Bradbury, Ray: „Martian Chronicles“. London: Harper Voyager, 1951

Bush, George Walker: „2001, President George W. Bush Bin Laden, Wanted dead or alive“, 2001, CNN, <https://www.youtube.com/watch?v=YFgn4EaCGQA>

Cameron, James: „Avatar“. USA: 20th Century Fox, 2009

Cooper, James Fenimore: „The Pioneers, or The Sources of the Susquehanna; a Descriptive Tale“. New York: Grosset & Dunlap, 1930

- „The Last Mohican: A Narrative of 1757“. New York: Charles Scribner's Son, 1933
- „The Pathfinder, or The Inland Sea“. Reading: Spencer Press, 1937
- „The Deerslayer or The First Warpath“. New York: New American Library, 1963
- „The Prairie: A Tale“. New York: New American Library, 1964

Crèvecoeur, Jean de: „Letters from an American Farmer“, In: avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp

De Bergerac, Cyrano: „Die Reise zum Mond“. Frankfurt: Insel Verlag, 1991

Demille, Cecil Blount: „Union Pacific“. USA: Paramount Pictures, 1939

Fitzgerald, Francis Scott: „The Great Gatsby“. New York: Charles Scribner's Sons, 1953

Ford, John: „Stagecoach“. USA: Walter Wanger Productions, 1939

- „The Man Who Shot Liberty Valance“. USA: John Ford Productions, 1962

Gernsback, Hugo: „Amazing Stories V1“. New York: Experimenter Publishing Company, 1926

Godwin, Francis: „The Man in the Moon“. Ottawa: Dovehouse Editions, 1995

Heine, Heinrich: „Lutetia - Zweiter Teil“, In: <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/lutetia57.shtml>

Heinlein, Robert: „Time Enough For Love“. New York: G.P. Putnam's Son, 1973

Hoover, Herbert: „New York City Speech“, In: www.norton.com/college/history/archive/resources/documents/ch27_04.htm

Jefferson, Thomas: „Notes on the State of Virginia“. In: Baym, N. (Hsg.): „The Norton Anthology of American Literature“. New York: Norton, 2012

Jefferson, Thomas et al.: „Declaration of Independence“, In: archives.gov/founding-docs/declaration-transcript

Kennedy, John Fitzgerald: „Inaugural Address“, In: archives.gov/milestone-documents/president-john-f-kennedys-inaugural-address

- „Acceptance of Democratic Nomination for President“, In: jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/acceptance-of-democratic-nomination-for-president

Kepler, Johannes: „Somnium oder Der Traum vom Mond“, In: archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/15537/1/traum.pdf

Kolumbus, Christoph; Wallisch, Robert (Hsg./Übersetzer): „La carta de Colón, anunciando la llegada a las Indias“. Ditzingen: Reclam Universal Bibliothek 2019

Lasseter, John: „Toy Story“. USA: Pixar, 1995

Leone, Sergio: „Once upon a Time in the West“. Italien, USA: Paramount Pictures, 1968

- Méliès, Georges: „Le voyage dans la lune“. Frankreich: Star Film Company, 1902
- Nolan, Christopher: „Interstellar“. USA: Warner Bros. Pictures, 2014
- O’Sullivan, John: „Annexation“, In: pdcrodas.webs.ull.es/anglo/OSullivanAnnexation.pdf
- Pichel, Irving: „Destination Moon“. USA: George Pal Productions, 1950
- Porter, Edwin Stanton: „The Great Train Robbery“. USA: Edison Manufacturing Company, 1903
- Raleigh, Walter: „The Discovery of Guiana“. In: Gunn, G. (Hsg.): „Early American Writing“. London: Penguin, 1994
- Roosevelt, Theodore: „Ranch life and the hunting-trail“. New York: Century Co, 1911
- Spielberg, Steven: „Jurassic Park“, USA: Universal Pictures, 1993
- Stephani, Frederick: „Flash Gordon“, USA: Universal Pictures, 1936
- Stephani, Frederick et al.: „Flash Gordon’s Trip to Mars“, USA: Universal Pictures, 1938
- Vernes, Jules: „Von der Erde zum Mond“. Köln: Anaconda Verlag, 2013
- „20.000 Meilen unter den Meeren“. Köln: Anaconda Verlag, 2013
 - „In 80 Tagen um die Welt“. Köln: Anaconda Verlag, 2013
- Whitman, Walt: „Passage to India“, In: <https://poets.org/poem/passage-india>
- Winthrop, John: „Dreams of a City on a hill“, In: americanyawp.com/reader/colliding-cultures/john-winthrop-dreams-of-a-city-on-a-hill-1630/

Sekundärquellen:

- Abbott, Carl: „Homesteading on the Extraterrestrial Frontier“. In: Science Fiction Studies 32.2, 2005
- Abbott, Stacey: „Final Frontiers: Computer-Generated Imagery and the Science Fiction Film“. In: Science Fiction Studies 32.2, 2005
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2017
- Ahrens, Jörn: „Wie aus Wildnis Gesellschaft wird. Kulturelle Selbstverständigung und populäre Kultur am Beispiel von John Fords Film ‚The Man Who Shot Liberty Valance‘“. Wiesbaden: Springer VS, 2012
- Aldiss, Brian: „Billion Year Spree: The True History of Science Fiction“. Garden City: Doubleday, 1973
- Altman, Rick: „Film/Genre“. London: British Film Institute, 1999
- Anderson, Ross: „Exodus“. In: <https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation>, 2014
- Anker, Elisabeth: „Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11“. In: Journal of Communications 55.1, 2005
- Arendt, Hannah: „On Revolution“. London: Penguin Books, 1990
- Barrett, Stanley R.: „The Rebirth of Anthropological Theory“. Toronto: Toronto UP, 1984
- Barthes, Roland: „Mythen des Alltags“. Berlin: Suhrkamp, 2016
- „Die helle Kammer“. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2019
- Baxter, John: „Science Fiction in the Cinema“. New York: Paperback Library, 1970
- Bazin, André; Gray, Hugh (Hsg.): „What is Cinema? Volume I“. Berkeley: California UP, 1967
- „What is Cinema? Volume II“. Berkeley: California UP, 1971

- Berkhofer, Robert F.: „The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present“. New York: Alfred Knopf, 1987
- Billington, Ray A.: „America's Frontier Heritage“. New York: Holt, Rinhart and Winston, 1966
- Birdwell, Michael: „The Antebellum Frontier Hero“. In: Rollins, P. (Hsg.): „The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies have portrayed the American Past“, Columbia: Columbia UP, 2003
- Bold, Christine: „The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power. 1880-1924“. Oxford: Oxford UP, 2013
- Bonnemann, Jens: „Filmtheorie: Eine Einführung“. Heidelberg: Springer-Verlag, 2019
- Booker, Marvin Keith; Thomas, Anne-Marie: „The Science Fiction Handbook“. Chichester: Wiley-Blackwell John Wiley & Sons Ltd, 2009
- Bourdieu, Pierre: „Der feine Unterschied“. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch, 1982
- Bould, Mark; Vint, Sherry: „The Routledge Concise History of Science Fiction“. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2011
- Bould, Mark: „Film and television“. In: James, E. (Hsg.); Mendlesohn, F. (Hsg.): „The Cambridge Companion to Science Fiction“, Cambridge: Cambridge UP, 2006
- „Film“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014
- Boym, Svetlana: „The Future of Nostalgia“. New York: Basic Books, 2001
- Bracher, Karl Dietrich: „Der Frontier-Gedanke: Motive des amerikanischen Fortschrittsbewusstseins. Ein ideologiekritischer Versuch“. In: Zeitschrift für Politik 2.3, 1955
- Bremer, Francis J.: „Puritanism: A very short introduction“. Oxford: UP, 2009
- Breinig, Helmbrecht; Opfermann, Susanne: „Übergänge zur Romantik: Die Entdeckung der amerikanischen Natur“. In: Zapf, H. (Hsg.): „Amerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010
- „Der frühe amerikanische Roman“. In: Zapf, H. (Hsg.): „Amerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler
 - „Historischer Roman und Gesellschaftsroman“. In: Zapf, H. (Hsg.): „Amerikanische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010
- Buchanan, Ian: „A Dictionary of Critical Theory“. Oxford: Oxford UP, 2010
- Buscombe, Edward (Hsg.): „The BFI Companion to the Western“. London: BFI, 1988
- „Stagecoach“. London: BFI, 1992
- Butor, Michel: „Repertoire 3 – Aufsätze zur modernen Literatur und Musik“. München: Biederstein Verlag, 1965
- Campbell Jr., John Wood: „The Science of Science Fiction Writing“. In: Eshbach, L.A. (Hsg.): „Of Worlds Beyond“, Chicago: Advent Publishers, 1964
- Carter, Matthew: „Myth of the Western“. Edinburgh: Edinburgh UP, 2014
- Cawelti, John George: „Apostles of the Self-Made Man“. Chicago: Chicago UP, 1965
- „Adventure, Mystery and Romance“. Chicago: Chicago UP, 1976
 - „The Six-Gun Mystique“. Bowling Green: Bowling Green UP, 1984
- Clareson, Thomas: „Understanding Contemporary American Science Fiction: The Formative Period (1926-1970)“. Columbia: South Carolina UP, 1990
- Clute, John: „Scores: Revises 1993-2003“. Harold Wood: Becon Publishing, 2003
- Cosgrove, Denis: „Social Formation and Symbolic Landscape“. New Jersey: Barnes and Nobles Books, 1985
- Coyne, Michael: „The Crowded Prairie“. New York: I.B. Tauris Publishers, 1997

- Creekmur, Corey: „The American Western Film“. In: Witschi, N.S. (Hsg.): „A Companion to Literature and Culture in the American West“, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2011
- Dath, Dietmar: „Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmachine.“ Berlin: Matthes & Seitz, 2020
- Davenport, Christian: „The Space Barons. Elon Musk, Jeff Bezos, and the quest to colonize the cosmos“. New York: Public Affairs
- Dees, Russell L.: „Power, Violence, and the Paradox of Founding in John Ford’s The Man Who Shot Liberty Valance: An Arendtian Approach“. In: Nordic Journal of Law and Social Research 6, 2015
- Denning, Michael: „Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America“. New York: Verso, 1998
- Elias, Norbert: „Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation“. Frankfurt: Suhrkamp, 1976
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: „Filmtheorie zur Einführung“. Hamburg: Junius Verlag 2007
- Esselborn, Hans: „Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020
- Ette, Ottmar: „Roland Barthes. Zur Einführung“. Hamburg: Junius Verlag, 2011
- Faragher, John Mack: „Daniel Boone: The Life and Legend of an American Pioneer“. New York: Henry Holt, 1992
- Fenin, George; Everson, William: „Western: From Silents to the Seventies“. New York: Penguin, 1973
- Fernholz, Tim: „Rocket Billionaires: Elon Musk, Jeff Bezos, and the New Space Race“. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2018
- Finler, Joel: „The Hollywood Story“. London: Mandarin, 1992
- Flessner, Bernd: „Destination Moon. Die Privatisierung der Raumfahrt in Science-Fiction und Realität“. In: „Spreen, D. (Hsg.); Flessner, B. (Hsg.): „Die Raumfahrt der Gesellschaft. Wirtschaft und Kultur im New Space Age“, Bielefeld: transcript Verlag, 2022
- Freud, Sigmund: „Das Unbehagen in der Kultur. Gesammelte Werke“. Köln: Anaconda Verlag, 2014
- Fritsch, Matthias et al.: „Wo nie zuvor ein Mensch gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie“. Regensburg: Friedrich Pustet, 2003
- Frye, Steven: „The American Dream, the Western Frontier, and the Literature of Expansion“. In: Newlin, K. (Hsg.): „The American Dream“. Ipswich: Salem Press, 2013
- Fussell, Edwin: „Frontier. American Literature and the American West“. Princeton: Princeton UP, 1965
- Girard, René: „Das Heilige und die Gewalt“. Frankfurt: Fischer Verlag, 1994
- Gunning, Tom: „The cinema of attraction: Early film, its spectator and the avant-garde“. In: Wide Angle 8.3-4, 1986
- Haraway Donna: „A Cyborg Manifesto“. In: Haraway, D. (Hsg.): „Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature“, New York: Routledge, 1991
- Heike, Paul: „The Myths That Made America – An Introduction to American Studies“. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014
- Holben, Jay: „Conquering New Worlds: Avatar“, In: theasc.com/articles/avatar
- Holtz, Martin: „Machines in the Garden. Technology and the Western in the 1960s and 1970s“. In: Matheson, S. (Hsg.): „A Fistful of Icons: Essays on Frontier Fixtures of the American Western“, Jefferson: McFarland & Company, 2017

- Howe, Andrew: „The Post-9/11 Mohican. Avatar and the Transformation of the Manifest Apology“. In: Stoddart, S.F. (Hsg.): „The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11“, Jefferson: McFarland & Company, 2016
- Hoyt, Diana P.: „When Loving Your Planet Isn't Enough“. In: Pitt, J.C. (Hsg.); Shew, A. (Hsg.): „Spaces for the Future. A Companion to Philosophy of Technology“, New York: Routledge, 2017
- Hughes, Robert: „American Visions: The Epic History of Art in America“. New York: Knopf, 1997
- Ickstadt, Heinz: „Instructing the American Democrat: James Fenimore Cooper and the Concept of Popular Fiction in Jacksonian America“. In: Rohr, S. (Hsg.); Sielke S. (Hsg.): „Faces of Fiction. Essay on American Literature and Culture from the Jacksonian Period to Postmodernity. American Studies V92“, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001
- Innerhofer, Roland: „Deutsche Science Fiction 1870 – 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung“. Wien: Böhlau, 1996
- „Science Fiction“. In: Brittnacher, H.R. (Hsg.); May M. (Hsg.): „Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2013
- Jarvie, Ian: „Movies and Society“. New York: Basic Books, 1970
- Jones, Daryl: „The Dime Novel Western“. Bowling Green: Bowling Green UP, 1978
- Kasson, Joy: „Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory and Popular History“. New York: Hill & Wang, 2000
- Klein, Klaus-Peter: „Zukunft zwischen Trauma und Mythos: Science-fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens“. Stuttgart: Ernst Klett, 1976
- Kolodny, Annette: „The Land before her: Fantasy and Experience of the American Frontiers“. Chapelhill and London: North Carolina UP, 1984
- Kracauer, Siegfried: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. Frankfurt: Suhrkamp, 2019
- Kreyche, Gerald: „Visions of the American West“. Lexington: Kentucky UP, 2009
- Kuhn, Annette: „Alien Zone: Cultural Theory and Science Fiction Cinema“. London: Verso, 1990
- La Valley, Albert: „Traditions of Trickery: The Role of Special Effects in the Science Fiction Film“. In: Slusser, G.E. (Hsg.); Rabkin, E.S. (Hsg.): „Shadows of the Magic Lamp. Fantasy and Science Fiction in Film“, Southern Illinois UP, 1985
- Lawrence, David Herbert: „Studies in Classic American Literature“. New York: The Viking Press, 1923
- Le Menager, Stephanie: „Imagining the frontier“. In: Cassuto, L. (Hsg.) et al.: „The Cambridge History of the American Novel“, Cambridge: Cambridge UP, 2011
- Leavitt, John: „Les structuralismes et les mythes“. In: Anthropologie et Sociétés, 29.2, 2005
- Lévi-Strauss, Claude: „Structural Anthropology“. New York: Basic Books Inc., 1963
- „The Raw and the Cooked“. New York: Harper & Row, 1969
 - „Myth and Meaning“. Toronto: Toronto UP, 1978
 - „The Story of Asdiwal“. In: Leach, E. (Hsg.): „The Structural Study of Myth and Totemism“, UK: Routledge, 2004
- Lewis, Richard Warrington Baldwin: „The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century“. Chicago: Chicago UP, 1955
- Limerick, Patricia Nelson: „The Legacy of Conquest: „The Unbroken Past of the American West“. New York: Norton & Company, 1987
- „What on earth is the New Western History?“. In: Limerick, P.N. (Hsg.) et al.: „Trails. Toward a New Western History“, Kansas: Kansas UP, 1991
 - „The Adventures of the Frontier in the Twentieth Century“. In: Grossman, J.R. (Hsg.): „The Frontier in American Culture“, Berkeley: California UP, 1994
- Locke, John; Laslett, Peter (Hsg.): „Two Treatises of Government“. Cambridge: Cambridge UP, 1996

- Lukacs, Georg: „The Historical Novel“. London: Merlin Press, 1962
 - „Theorie des Romans“. Darmstadt: Luchterhand Verlag, 1971
- Malone, Michael P.: „Beyond the Last Frontier: Toward a New Approach to Western American history“. In: Bakken, G.M. (Hsg.); Farrington, B. (Hsg.): „Where is the West?“, New York: Garland Publishing Inc, 2001
- Marx, Leo: „The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America“. New York: Oxford UP, 1964
- McLeman, Robert et al.: „What we learned from the Dust Bowl: lessons in science, policy, and adaptation“. In: Population and Environment 35.4, 2014
- McLuhan, Marshall: „Understanding Media: The Extensions of Man“. London: Routledge, 2001
- McVeigh, Stephen: „The American Western“, Edinburgh: Edinburgh UP, 2007
- Metz, Christian: „Zum Realitätseindruck im Kino“. In: „Semiologie des Films“, 1968
- Meuser, Lars: „Von UFO- und Prothesengöttern. Erlösungshoffnung und Selbsterlösung in Ridley Scotts Prometheus“. In: Bäumer, F.-J. et al. (Hsg.): „Mythos und Neomythos. Signaturen des Zeitgeistes“, Leiden: Brill Verlag, 2016
- Miller, Robert: „Native America, Discovered and Conquered: Thomas Jefferson, Lewis & Clarke and Manifest Destiny“. Connecticut: Praeger Publishers, 2008
- Millichap, Joseph: „Railroads“. In: Rollins, P. (Hsg.): „The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies have portrayed the American Past“, Columbia: Columbia UP, 2003
- Mogen, David et al.: „Introduction: Frontier Writing as a Great Tradition of American Literature“. In: Mogen, D. (Hsg.) et al.: „The Frontier Experience and the American Dream“. Texas: Texas A&M UP, 1989
- Mogen, David: „Wilderness Vision. The Western Theme in Science Fiction Literature“. Rockville: Wildside Press, 1982
 - „The Frontier Archetype and the Myth of America: Patterns that Shape the American Dream“. In: Mogen, D. (Hsg.) et al.: „The Frontier Experience and the American Dreams“. Texas: Texas A&M UP, 1989
- Morozov, Evgeny: „To Save Everything, Click here. The Folly of Technological Solutionism“. New York: Public Affairs, 2013
- Mugerauer, Robert: „Interpreting Environments: Tradition, Deconstruction, Hermeneutics“. Austin: Texas UP, 1995
- Mutschler, Hans-Dieter: „Technologie, Utopie und Science Fiction!“. In: Bäumer, F.-J. et al. (Hsg.): „Mythos und Neomythos. Signaturen des Zeitgeistes“, Leiden: Brill Verlag, 2016
- Nelson, Andrew Patrick: „Hollywood Westerns. 1930 to the Present“. In: Kollins, S. (Hsg.): „A History of Western American Literature“, Cambridge: Cambridge UP, 2015
- Nevins, Jess: „Pulp Science Fiction“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014
- Nietzsche, Friedrich: „Die Fröhliche Wissenschaft“. Leipzig: Fritsch, 1887
- Noble, David: „The Eternal Adam and the New World Garden. The Central Myth in the American Novel Since 1830“. New York: Grosset & Dunlap, 1968
- Nye, David Edwin: „America As Second Creation: Technology and Narratives of New Beginnings“. Cambridge: MIT Press, 2004
- O'Brien, Stanley et al.: „Martian Pictures. Analyzing the Cinema of the Red Planet“. Jefferson: McFarland & Company, 2018
- O'Neill, John(Hsg.) et al.: „American Paradise. The World of Hudson River School“. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987

- Opt, Susan; Denison, Michael: „Space“. In: Rollins, P. (Hsg.): „The Columbia Companion to American History on Film: How Movies Have Portrayed the American Past“, New York: Columbia UP, 2003
- Penry, Tara: „Contrast and Contradiction. The Emergent West in Crèvecoeur's Regional Theory“. In: Hamilton, A.T. (Hsg.); Hillard, Tom J. (Hsg.): „Before the West Was West: Critical Essays on Pre-1800 Literature of American Frontiers“. Nebraska: Nebraska UP, 2014
- Pfister, Manfred: „Frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton“. In: Seeber, H.U. (Hsg.): „Englische Literaturgeschichte“, Stuttgart: J.B. Metzler, 2004
- Pippin, Robert: „Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy“. New Haven: Yale UP, 2010
- Pirie, David (Hsg.): „Anatomy of the Movies“. London: Winward, 1981
- Podrez, Peter: „Utopien im All? Mediale Visionen der kosmischen Besiedelung“. In: Spreen, D. (Hsg.); Flessner, B. (Hsg.): „Die Raumfahrt der Gesellschaft. Wirtschaft und Kultur im New Space Age“, Bielefeld: transcript Verlag, 2022
- Redding, Arthur: „Frontier Mythographies: Savary and Civilization in Fredrick Jackson Turn and John Ford“. In: Literature/Film Quarterly 35.4, 2007
- Rieder, John: „Colonialism and the emergence of Science Fiction“. Connecticut: Wesleyan UP, 2008
- „Colonialism and Postcolonialism“, In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014
- Roberts, Adam: „Science Fiction“. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2000
- „The History of Science Fiction“. London: Palgrave Macmillan, 2016
- Rollins, Peter; O'Connor, John: „Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History“. Kentucky: Kentucky UP, 2005
- Rottensteiner, Franz: „Erkundungen im Nirgendwo: Kritische Streifzüge durch das phantastische Genre.“ Passau: edfc, 2003
- Sachs, Viola: „The Myth of America: Essays in the Structures of Literary Imagination.“ The Hague: Mouton, 1973
- Sarris, Andrew: „The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968“. New York: E.P.Dutton, 1968
- Schatz, Thomas: „The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era“. London: Faber and Faber, 1998
- „Stagecoach and Hollywood's A-Western Renaissance“. In: Grant, B.K. (Hsg.): „John Ford's Stagecoach“, Cambridge: Cambridge UP, 2002
- Schivelbusch, Wolfgang: „Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000
- Schmitt, Carl: „Politische Theologie. 4 Kapitel zur Lehre der Souveränität“. Berlin: Duncker & Humblot, 1993
- Seed, David: „Atomic Culture and the Space Race“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014
- Seeßlen, Georg, Weil, Claudius: „Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films“. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979
- Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: „Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Band 1“. Marburg: Schüren Verlag, 2003
- Simmon, Scott: „The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century“. Cambridge: Cambridge UP, 2003
- Slagle, Jefferson: „America Unscripted: Performing the Wild West“. In: Witschi, N.S. (Hsg.): „A Companion to the Literature and Culture of the American West“, New Jersey: Blackwell Publishing Ltd., 2011

- Slotkin, Richard: „Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860“. Norman: Oklahoma UP, 1973
- „Fatal Environment. The Myth of The Frontier in The Age of Industrialization. 1800-1890“. New York: HarperCollins Publishers, 1985
 - „Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America“. New York: HarperCollins Publisher, 1992
- Smith, Henry Nash: „Virgin Land. The American West as Symbol and Myth“. Massachusetts: Harvard UP, 1950
- Sobchack, Vivian: „Screening Space: The American Science Fiction Film“. New Brunswick: Rutgers UP, 1987
- Sontag, Susan: „The imagination of disaster“. In: Sontag, S.: „Against Interpretation and Other Essays“, London: Penguin Books, 1961
- Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films“. Marburg: Schüren Verlag, 2007
- „Science-Fiction“. In: Geimer, A. et al. (Hsg.): „Handbuch Filmsoziologie“, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021
- Spinrad, Norman: „Science Fiction in the Real World- Revisited“. In: Westfahl, G. (Hsg.) et al.: „Science Fiction and Market Realities“, Athens: Georgia UP, 1996
- Stewart, Gareth: „The Videology of Science Fiction“. In: Slusser, G.E. (Hsg.); Rabkin, E.S. (Hsg.): „Shadows of the Magic Lamp. Fantasy and Science Fiction in Film“, Southern Illinois UP, 1985
- Stiglegger, Marcus: „The inner frontier. Images of the USA in recent Western cinema (2000-2020)“. In: GeoJournal 87.1, 2022
- Studlar, Gaylyn: „Be a Proud, Glorified Dreg. Class, Gender, and Frontier Democracy in Stagecoach“. In: Grant, B.K. (Hsg.): „John Ford's Stagecoach“, Cambridge: Cambridge UP, 2002
- Suin, Darko: „Metamorphoses of Science Fiction. On Poetics and History of a Literary Genre“. New Haven: Yale UP, 1979
- Taylor, Charles: „A secular age“. MA: Harvard UP, 2007
- Telotte, Jay: „Science Fiction Film“. Cambridge: Cambridge UP, 2004
- Turner, Frederick Jackson: „Rise of the New West“, In: www.gutenberg.org/cache/epub/3826/pg3826-images.html
- „The Frontier in American History“. New York: Henry Holt & Co, 1921
- Turner, Stephen: „Particles of Light: The Final Frontier of Film“. In: Film and Philosophy 26, 2022
- Veracini, Lorenzo: „Settler Invasion in Interstellar and Cowboys and Aliens: Thinking the End of the World is Still Easier Than Thinking the End of Settler Colonialism“. In: Lathi, J. (Hsg.); Weaver-Hightower, R. (Hsg.): „Cinematic Settlers. The Settler Colonial World in Film“, New York: Routledge, 2020
- Vuillard, Éric: „Traurigkeit der Erde“. Berlin: Matthes & Seitz Verlag, 2017
- Waechter, Matthias: „Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte“. Freiburg: Rombacher Verlag, 1996
- Wagenbreth, Otfried et al.: „Die Geschichte der Dampfmaschine. Historische Entwicklung – Industriegeschichte – Technische Denkmale“. Münster: Aschendorff Verlag, 2002
- Webb, Walter Prescott: „The Great Plains“. Massachusetts: Blaisdell Publishing Company, 1959
- Weber, Max: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“. München: C.H. Beck, 2013
- Weinzierl, Matthew: „Space, the Final Economic Frontier“. In: Journal of Economic Perspectives. 32.3., 2018

Westermann, Bianca: „Meeting the Other: Cyborgs, Aliens, and Beyond“. In: Küchler, U. (Hsg.) et al.: „Alien Imagination: Science Fiction and Tales of Transnationalism“, London: Bloomsbury Academic, 2015

Westfahl, Gary: „The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction“. Liverpool: Liverpool UP, 1998

- „Space Opera“. In: James, E. (Hsg.); Mendlesohn, F. (Hsg.): „The Cambridge Companion to Science Fiction“, Cambridge: Cambridge UP, 2003
- „The Marketplace“. In: Latham, R. (Hsg.): „The Oxford Handbook of Science Fiction“, Oxford: Oxford UP, 2014

White, Frank: „Der Overview-Effekt. Wie die Erfahrung des Weltraums das menschliche Wahrnehmen, Denken und Handeln verändert. Die erste interdisziplinäre Auswertung von 20 Jahren Weltraumfahrt“. Bern: Scherz, 1989

White, George Edward: „The Eastern Establishment and the Western Experience. The West of Frederic Remington, Theodore Roosevelt, and Owen Wister“. Texas: Texas UP, 1989

White, Hayden: „Tropics of discourse: essay in cultural criticism“. Baltimore: John Hopkins UP, 1978

- „The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation“. Baltimore: John Hopkins UP, 1987
- „Figural Realism“. Baltimore: John Hopkins UP, 2020

Wolfe, Gary: „Science Fiction and its Editors“. In: James, E. (Hsg.); Mendlesohn, F. (Hsg.): „The Cambridge Companion to Science Fiction“, Cambridge: Cambridge UP, 2003

Worden, Daniel: „The Popular Western“. In: Kollin, S. (Hsg.): „A History of Western American Literature“, Cambridge: Cambridge UP, 2015

Worster, Donald: „The Wealth of Nature“. New York: Oxford UP, 1993

Internetquellen:

[archives.gov/files/calendar/genealogy-fair/2014/handouts/session-11-handout-4of5-martinez-land-homestead-act-1862.pdf](https://www.archives.gov/files/calendar/genealogy-fair/2014/handouts/session-11-handout-4of5-martinez-land-homestead-act-1862.pdf)

bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/1/#1

reformiert.at/bekenntnis-verfassung/westminster-bekenntnis/artikel-1-11/#9_Vom_freien_Willen

reformiert.at/bekenntnis-verfassung/westminster-bekenntnis/artikel-1-11/#10_Von_der_wirksamen_Berufung