

KARL HEINZ GÖLLER

ROMANCE VERSUS REALITY AUS AMERIKANISCHER SICHT

Das Problem der Western-Literatur

Die Theorie der amerikanischen „romance“

Der Begriff *romance* hat in Amerika während des 19. Jahrhunderts (und wahrscheinlich auch noch später) andere Assoziationen als in England.¹ Lange Zeit war darüber diskutiert worden, ob es in Amerika eine eigenständige Literatur gebe bzw. geben könne oder ob man darauf ähnlich lange warten müsse wie in europäischen Ländern. Die unfreundlichen Bemerkungen englischer (und anderer europäischer) Reisender über die Kultur und Zivilisation der Amerikaner, insbesondere ihre Literatur, nährten einen Minderwertigkeitskomplex, der bis in das 20. Jahrhundert hinein feststellbar ist, allerdings schon früh kompensiert wurde. Während man in ganz Amerika nach Europa schaute, wenn es um literarische Orientierung ging, blickte der Westen des Landes nach Osten, von wo die amerikanische Zivilisation ausgegangen war.² Dem Westen traute man eine eigenständige Literatur nicht zu, ja, schlimmer noch: er traute sie sich selbst nicht zu.

Daß der Westen selbst Gegenstand imaginativer Literatur hätte werden können, war zunächst wohl eine ganz unerhörte Vorstellung, und zwar auch bei den Autoren des Westens, die es eigentlich besser hätten wissen müssen. James Fenimore Cooper bedauerte den Mangel an heimischen Stoffen für eine autochthone *romance*, was uns heute vor allem in Anbetracht der von ihm geschriebenen Bücher merkwürdig, ja unerklärlich vorkommt – schließlich war es ja Cooper selbst, der Americana zum Gegenstand von Literatur gemacht hatte.

Cooper beklagt sich in erster Linie über die Uniformität des Lebens in Amerika. Ein Amerikaner sei wie der andere, es gebe keine Torheiten, die der Satiriker geißeln, und keine „manners“, die der Dramatiker darstellen könnte. Daraus ist eindeutig zu erkennen, daß Cooper bei der Beurteilung des Lebens seiner Landsleute von literarischen Vorstellungen in der englischen Tradition ausgeht. Die heimischen Gegenstände, so sagt Cooper, sind zu bekannt und vertraut, sie geben der Imagination des Autors nicht genügend Spielraum. Außerdem sind die Amerikaner bereits alle so, wie der *common sense* sie haben möchte; der Autor hat hier keine Aufgaben mehr.

Es gibt heute wohl keinen Literaturwissenschaftler, der Cooper darin zustimmen würde. Vor allem kennen wir sehr viel besser als Coopers Zeitgenossen die psycho-

logische Motivation hinter diesen *lamentationes*. Es sind Rufe eines Suchers in der kulturellen Dürre, nostalgischer Rückblick auf die europäische Vergangenheit und das zivilisatorische Erbe, das man *ab ovo* nicht glaubte aufbauen zu können. Zur romantischen Literatur gehörten für diese Autoren eben Ruinen und Schlösser, und die brauchen für Entstehung und Verfall einige hundert Jahre.

Heute berührt es uns merkwürdig, daß die Amerikaner des frühen 18. Jahrhunderts mit *romance* englische Schlösser, Efeu und Eichen assoziierten,³ aber nicht an die unberührte Natur, die Weite des Landes, die Erhabenheit der Rocky Mountains dachten. Die Vorstellungen vom Irdischen Paradies oder von Arkadien hätten mit Leichtigkeit nach Amerika verpflanzt werden können, wenn die Amerikaner selbst nicht immer wehmütig nach Osten geschaut hätten.

Es gab allerdings auch Autoren, die in Erinnerung behielten, warum die Amerikaner Europa verlassen, mit welchen Hoffnungen sie sich in Amerika angesiedelt hatten. Einer der bekanntesten ist Timothy Flint.⁴ Während die meisten Autoren die These vertraten, daß Amerika die Chance hatte, Utopia zu werden, aber versagt habe, glaubte Flint bis an sein Lebensende an die Verwirklichung von Utopia in Amerika. Anzeichen für eine Entwicklung in diese Richtung erkannte er vor allem im Westen. Er behauptete, daß der Westerner als *romance*-Protagonist besonders geeignet sei.

Nach Flints Auffassung muß man sich von den literarischen Vorstellungen der Alten Welt trennen, wenn man der Neuen gerecht werden will. Wer nur Adlige in Schlössern und Burgen, mit Kutsche und Personal für literaturwürdig hält, übersieht den wahren Reichtum Amerikas. Allerdings stehen nicht nur die Autoren auf diesem Standpunkt, so beklagt sich Flint, sondern „the great mass of readers“. Hier ist ein Erziehungsprozeß nötig, der eine neue Art von Literatur herbeiführt, in der Amerika zu sich selbst findet.

Flint war einer der eifrigsten Befürworter einer „Western Literature“ im allgemeinen Wortverstand. Sein Angriff richtete sich nicht nur gegen Europa (insbesondere England), sondern auch gegen den Osten des Landes, der die gesamte Kultur für sich gepachtet zu haben schien. Flint spricht von der intellektuellen Tyrannei des Ostens, geißelt aber gleichzeitig den Kleinmut und die Lethargie der Westerner, die sich eine eigene Literatur nicht zutrauen. „Ich gehöre zur Zahl derjenigen“, so sagt Flint, „die so naiv sind zu glauben, daß man in der Frische unserer unverdorbenen Natur, im Schatten der riesigen Sycamore-Bäume des Miami, in der die Stirn kühlenden Brise des schönen Ohio . . . ebenso gut schreiben kann wie in den dunklen Verließen der Stadt.“⁵ Amerika hat viel zu lange den „courtly muses of Europe“ gelauscht (Emerson), nun wird es Zeit, daß der amerikanischen Literatur mehr Beachtung geschenkt wird. Vor allem aber muß der Westen des Landes zu seinem Recht kommen.

An mehreren Stellen spricht Flint voller Entrüstung, manchmal sogar voller Zorn über die blasierten und anmaßenden Ostküstler, die auf die Literaten aus dem Westen mit Verachtung herabschauen. Flint tröstet sich damit, daß der Prophet im

eigenen Lande nichts gilt: „A Western Writer, we are sorry to say, finds favor anywhere else, than in the West . . .“⁶

Aber da die Verachtung aus dem Osten für die Autoren des Westens existentiell bedrohlich werden könnte, fährt Flint schwerstes Geschütz auf: die besten und aktivsten Menschen sind in den Westen gegangen, die Stumpfen und Trägen zu Hause geblieben: „Yet they of the Atlantic country, when they speak of us, curl the scornful lip, as though we were backwood's ignoramuses. We have among us no inconsiderable number of the gifted and intelligent from Europe, and every part of the United States. Ardent, aspiring and scheming spirits come here. The quiet and satisfied stay, where they were born . . . In any given circle . . . may be . . . men of distinguished talents and literary fame from foreign countries.“⁷

Der amerikanische Minderwertigkeitskomplex wurde von England aus kräftig genährt.⁸ Aber die im Lande zu Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzende Romanproduktion führte die Kritiker *ad absurdum*. Es ist nur zu verständlich, daß die mit Europa vertrauten Schriftsteller wehmütig an die geistige Atmosphäre, das zu eigener Tätigkeit anregende Klima von London und Paris zurückdachten – selbst William Gilmore Simms bedauerte in deprimierter Stimmung gelegentlich, nicht mit englischen Dichterkollegen in ständigem Gedankenaustausch leben und arbeiten zu können. Aber mit den ersten bekannteren Romanen amerikanischer Autoren über amerikanische Gegenstände wuchs das Bewußtsein nationaler literarischer Eigenständigkeit.⁹

Einer der bedeutendsten Romane mit rein amerikanischem Sujet ist Simms' *The Yemassee*.¹⁰ Simms bezeichnet das Werk als *romance* und besteht auf dieser Benennung, da sonst das Buch nicht unter den Prinzipien und Kategorien gelesen und verstanden werden könne, die ihn bei der Abfassung leiteten.

Was Simms unter *romance* versteht, legt er im „Preface“ dar. Da auch den späteren *border romances* und *dime novels* implizit ähnliche Vorstellungen und Ideen zugrunde liegen, zitiere ich die betreffende Stelle *in extenso*:

Modern romance is the substitute which the people of today offer for the ancient epic. Its standards are the same. The reader who reading Ivanhoe keeps Fielding and Richardson beside him, will be at fault in every step of his progress. The domestic novel of those writers confined to the felicitous narration of common and daily-occurring events, is altogether a different sort of composition; and if such a reader happens to pin his faith, in a strange simplicity of spirit, to such writers alone, the works of Maturin, of Scott, of Bulwer, and the rest, are only so much incoherent nonsense.

The modern romance is a poem in every sense of the word. It is only with those who insist upon poetry as rhyme, and rhyme as poetry, that the identity fails to be perceptible. Its standards are precisely those of the epic. It invests individuals with an absorbing interest – it hurries them through crowding events in a narrow space of time – it requires the same unities of plan, of purpose, and harmony of parts, and it seeks for its adventures among the wild and wonderful. It does not insist upon what is known, or even what is probable. It grasps at the impossible; and, placing a human agent in hitherto untried situations, it exercises its ingenuity in extricating him from

them, while describing his feelings and his fortunes in their progress. The task has been well or ill done, in proportion to the degree of ingenuity and knowledge which the romance exhibits in carrying out the details, according to such proprieties as are called for by the circumstances of the story. These proprieties are the standards set up at his starting, and to which he is required religiously to confine himself.¹¹

Selbst nach genauer Lektüre dieser und ähnlicher Stellen über die amerikanische *romance* kann man nur ahnen, welche Art von Literatur die Autoren im Auge hatten und wie sie sich gegen *novel* abgrenzen wollten. Wesentlich scheint vor allem der Hinweis auf das Epos, das allerdings auch bei Romantheoretikern oft genug erwähnt wird.¹² Die *romance* hat ein ähnliches Gesicht wie das Epos, muß nämlich architektonisch durchkonstruiert sein („harmony of parts“). Sie handelt einerseits von wilden und wunderbaren Dingen, geht also weit über das hinaus, was bereits bekannt und vertraut ist, bleibt aber andererseits im Bereich des Möglichen – womit das soeben zugelassene Wunderbare wieder ausgeschlossen wird. Der wesentlichste Punkt scheint mir zu sein, daß die *romance* den Protagonisten in bisher noch nicht erprobte Situationen versetzt, ihn mit dem Unbekannten, Unerforschten konfrontiert. Dabei denkt man heute in erster Linie an die amerikanische *frontier*, die Bewährung des Pioniers in der Wildnis.

Aus diesem Grunde wohl besteht Simms darauf, daß *The Yemassee* eine amerikanische *romance* ist (p. IV): „The natural romance of our country has been my object, and I have not dared beyond it . . .“ Die Schwierigkeit für den modernen Theoretiker besteht darin, daß gleichzeitig immer wieder versichert wird, daß die *romance* wahr sei, den historisch wohlbekannten Fakten entspreche („the leading events are strictly true“, p. V); was an faktischer Handlung berichtet werde, könne in Geschichtswerken nachgelesen und verifiziert werden, die von den Teilen des Landes handeln, in denen die Geschichte spielt.

Romance und historische Wahrheit stehen in innerem Widerspruch zueinander, den Simms nicht hat ausräumen können. Flint hat in dieser Beziehung vielleicht klarere Vorstellungen. Er ist davon überzeugt, daß eine *romance* im philosophischen Sinn „wahr“ sein kann, auch wenn sie den historischen Fakten und Daten widerspricht bzw. sie völlig ignoriert.¹³ „Truth“, Wahrheit, ist also nicht die historische Wahrheit, sondern die innere, logische Stringenz und Stimmigkeit, Systemkongruenz, die Wahrheit des menschlichen Herzens.

Romance kann es demnach nur dann geben, wenn Unbekanntes zu erforschen ist („untried situations“). Die Definition scheint *ad hoc* für Romane wie *Yemassee* bzw. „frontier stories“ geprägt worden zu sein, denn Simms denkt offenbar nur an „äußere“ Situationen, nicht an die Dimension der Seele oder die Erforschung des Unbewußten, sondern an die amerikanische *romance*, die mit der Eroberung der Weite des Landes zu tun hat, mit dem Kampf gegen wilde Tiere, Kälte und Hunger und nicht zuletzt gegen die eingeborenen Indianer. Dies ist Gegenstand von Simms' Romanen – und auch der späteren *dime novels*.

Dadurch aber entsteht eine neue Schwierigkeit: es ist nicht einzusehen, warum

nicht auch die *novel* die Erforschung des Unbekannten darstellen sollte. Die Romantheorie beschäftigt sich gemeinhin nicht mit Vorschriften hinsichtlich der Thematik bzw. des Inhalts von Romanen, und ein kurzer Blick in Geschichten des (amerikanischen) Romans beweist, daß genügend Romane dieser Art tatsächlich geschrieben worden sind. Daher weichen einige Kritiker auf formale Kriterien der Darstellung des Unbekannten und Unerforschten aus: nur diejenigen Werke verdienen die Bezeichnung *romance*, in denen alle Einzelheiten und Ereignisse einer Idee („some larger purpose“) untergeordnet werden.¹⁴ Wir müßten in diesem Fall annehmen, daß Romane prinzipiell anekdotisch bzw. kumulativ aufgebaut sind, daß ihnen keine Idee zugrunde liegt, mithin ein gewisses Ordnungsprinzip fehlt. Die Unterscheidung zwischen *romance* und *novel* bezöge sich dann auf den Grad der epischen Integration der Teile und Elemente, wäre folglich qualitativer Art: die künstlerisch perfekten Werke sind *romances*, die weniger stringenten (pikarisch-kumulativen) *novels*. Natürlich wäre auch eine solche Differenzierung wertlos bzw. unpraktisch, da nicht einzusehen ist, warum nicht auch eine *romance* aus Episoden mit stärkerem Eigenwert aufgebaut sein soll bzw. warum ein Roman (*novel*) *per definitionem* keine „larger purpose“ haben sollte.

Schließlich versagt auch „the truth of the human heart“ als distinktives Merkmal. Zweifellos wird niemand Richardsons *Pamela* oder *Clarissa* dieses Kriterium absprechen – und doch wird man beide Werke weiterhin *novels* nennen. Und wenn Owen Wisters *Virginian* in allen möglichen Situationen dargestellt wird, nur nicht bei der Arbeit mit dem Vieh, vernachlässigt bzw. unterschlägt er die wesentlichsten Fakten „of a day and a generation“ zugunsten der „truth of the human heart“, und zwar im Gegensatz zu seinen eigenen Prämissen. Nach einer genauen Lektüre von Wister kann man verstehen, warum der *Western Literature* immer wieder vorgeworfen worden ist, sie kenne nicht die Fakten des Lebens im Westen und stelle ihn deshalb auch völlig falsch dar. Nur unter diesem Vorzeichen vermag ich die Kritik Mark Twains an Fenimore Coopers *Deerslayer* zu verstehen. Mark Twain nimmt daran Anstoß, daß fünf von sechs Indianern einen leichten Sprung in ein ablegendes Boot nicht schaffen; daraus schließt Twain auf die völlige Unfähigkeit Coopers als Romanautor. Nun, so ganz wörtlich möchte Twain sicherlich nicht genommen werden. Er verlangt vor allem, daß der Autor sich in der dargestellten Welt auskennt und nicht zugunsten bestimmter Wirkungen auf den Leser das Faktenmaterial verfälscht.

Ein guter Teil der *dime novel Westerns* bezeichnet sich als *romance*, wobei ich manchmal den Verdacht hatte, daß damit nur auf eine in den *plot* mehr oder weniger gut integrierte Liebesgeschichte angespielt wird. Es wäre interessant zu untersuchen, ob auch die reinen Männergeschichten (von Trappern, Goldgräbern, *Mountain Men* etc.) *romance* genannt werden. Jedenfalls gibt es aber keinen Antagonismus zwischen *romance* und der Wirklichkeit bzw. dem Wahrscheinlichen. Immer wieder betonen die Verleger, Autoren und Kritiker, daß die dargestellten Fakten der geschichtlichen Wirklichkeit entsprechen. Recht häufig werden historische Per-

sonen namentlich aufgeführt bzw. mit Haupt- oder Nebenhandlungen verbunden. Auch Anspielungen auf historische Ereignisse sind nicht selten. Auf diese Weise werden dem Leser faktische Fixpunkte als Raster gegeben, mittels deren er das Werk einordnen kann.

Die Biographie der Helden und ihrer Dichter als „romance“

Eine ganze Reihe von *dime novel*-Charakteren ist uns aus der Geschichte des Wilden Westens bekannt. Wir sind heute nur zu leicht geneigt, Geschichten über sie als fiktive oder gar stereotype *commonplaces* abzutun. Tatsache ist aber, daß zahlreiche Erzählungen nachweisbar den historischen Fakten entsprechen bzw. entsprechen könnten. Allerdings befindet sich die *background*-Forschung zu den *dime novels* noch in den ersten Anfängen und hat bisher kaum brauchbare Resultate erzielt.¹⁵

Nur zu verständlich ist der Wunsch, mehr und Genaueres über die historischen Prototypen der Wildwest-Helden zu erfahren, denn wunderbar und phantastisch genug sind die in Romanen und Autobiographien über sie erhaltenen Berichte. Erstaunlich ist zunächst einmal die Tatsache, daß zahlreiche *dime novel*-Helden historische Persönlichkeiten waren, deren Bedeutung für die Eroberung und Erschließung des Westens der Geschichtsschreibung wohlbekannt ist. Gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts galten Lewis Wetzel (1764?-1808), David Crockett (1786-1836), Edward Jonathan Hoyt (1840-1918), Kit Carson (1809-1868) und andere Western-Pioniere als typische Westerners. William F. Cody hat mehrfach gesagt, die Ausdehnung nach Westen und der Erfolg der *frontier* seien vor allem das Werk von vier Männern gewesen: Daniel Boone, Davy Crockett, Kit Carson und von ihm selbst.¹⁶ Auch in Äußerungen dieser Art, die natürlich nicht wörtlich zu nehmen sind, zeigt sich das exemplarische Denken der Amerikaner, insbesondere die Tendenz zur Darstellung komplexer Zusammenhänge in typisierender und personalisierender Raffung.

Daß der Westen eine ständige Inspirationsquelle für die amerikanische Imagination darstellt, wurde immer wieder festgestellt:

There is a romance and appeal in the West that has never ceased to fascinate the American people. It was the cradle of brave men and women and the parade ground of adventure. Pioneers died that they might gain a foothold there. Others lived a life more colorful than any fiction that they might keep that foothold . . .¹⁷

„A life more colorful than any fiction“ – das muß durchaus wörtlich genommen werden. Aus naheliegenden Gründen betonen die Apologeten des *Western*, daß es sich bei den Romanen um „works of art“ handle, „different from life itself“. ¹⁸ So berechtigt eine solche Warnung vor unreflektierter Gleichsetzung sozialer und kultureller Werte in Wirklichkeit und Literatur ist, so unübersehbar sind die Parallelen zwischen der fiktiven Darstellung der *Western*-Helden und den verifizierbaren Lebensläufen der Protagonisten.

Nicht nur die Biographien der Helden, auch die der frühen *dime novel*-Autoren lesen sich wie Romane. Edward Zane Carroll Judson (1823-1886), besser bekannt als Ned Buntline, schrieb nicht nur über Diebe und Verbrecher, sondern war selbst ein notorischer Krimineller – ein guter Teil seines literarischen Werkes entstand im Gefängnis. Seine Eskapaden könnten durchaus Teil seiner *dime novels* sein, denen oft „sensationalism“ vorgeworfen wurde. Samuel Stone Hall (1838-1886), besser bekannt unter dem Namen Buckskin Sam, galt während der Schulzeit als unerziehbar. Er nahm an mehreren Indianerexpeditionen teil und schrieb danach in Pausen zwischen wochenlangen Trinkgelagen unermüdlich *dime novels*, einige davon mit temperenzlerhaften Warnungen vor dem Alkohol. Prentice Ingraham (1843-1904) war schon in seiner Jugend als Draufgänger und Abenteurer bekannt. Er kämpfte u. a. auf Kreta, in Afrika, Kuba, Mexiko, bereiste danach die halbe Welt und schrieb 600 Romane. Allein vom Umfang der literarischen Produktion her erscheinen uns *dime novel*-Autoren als Weltwunder. Gilbert Patten (1866-1945) schrieb siebzehn Jahre lang jede Woche eine 20 000 Wörter umfassende Merriwell-Geschichte, zusätzlich aber noch *Western novels* und Detektivromane. Wir werden wahrscheinlich nie wissen, wieviele, da Patten unter dreizehn verschiedenen Namen schrieb. Ähnliches gilt für Edward S. Ellis (1840-1916), von dem heute sechs Pseudonyme bekannt sind.¹⁹

Ebenso farbig wie das Leben der Autoren war das der Protagonisten. Die Boone, Wetzell, Crockett, Hoyt und Carson sind Wahlverwandte der Autoren. Die Grenze zwischen den beiden Lagern verwischt sich insofern, als *Western*-Helden *dime novels* geschrieben haben und Autoren recht häufig als Romanprotagonisten auftraten. Es gibt in den frühen *dime novel Westerns* kein Abenteuer, keinen Bericht, keine Heldentat, aber auch keine Scheußlichkeit, die wir nicht in den Biographien der Helden nachlesen könnten.

Ob alle biographischen Details der Wahrheit entsprechen, darf bezweifelt werden. In zahlreichen Fällen kann man nachweisen, daß den Protagonisten sog. Wanderanekdoten zugeordnet werden, die nicht nur auf ein Individuum, sondern auf einen Typus passen. Die meisten *Western*-Helden ließen sich die teilweise recht penetrante Heldenverehrung der Literatur gern gefallen. Es gab aber auch erbitterte Kritik. Daniel Boone schrieb: „Nothing embitters my old age but the circulation of the absurd and ridiculous stories that I retire as civilization advances . . . You know all this false“ (sic).²⁰ Die Betroffenen selbst haben manchmal „die Zertrümmerung ihrer Legende“²¹ versucht, allerdings ohne Erfolg. Den Grund dafür sehe ich vor allem darin, daß sie nicht als Individuen aufgefaßt wurden, sondern als exemplarische Verkörperung von Geschichte, als abstrahierte und typisierte Darstellungen der *frontier*-Idee.

Der Realismus der „dime novel“

Bei der Erörterung des gelegentlich behaupteten, aber auch abgelegneten „Realismus“ der *dime novel* muß man davon ausgehen, daß diese Werke für ein Publikum bestimmt waren, das noch recht eng mit den zugrundeliegenden historischen Ereignissen verbunden war und an Wild-West-Romane mit einer anderen geistigen Disposition heranging als der moderne Leser. Hinsichtlich der Plausibilität und *verisimilitudo* der berichteten Ereignisse waren die damaligen Leser Sachverständige, während wir heute oft für *fiction* halten, was damals der Wahrheit entsprach, und umgekehrt.

Verleger und Autoren legten großen Wert auf wahrheitsgetreue Darstellung. Sie wurden nicht müde zu behaupten, daß die geschilderten Ereignisse Teil eines historisch-treuen Bildes waren. Die Autoren wurden von den Verlegern nicht selten als *Westerners* bezeichnet, die Land und Leute aus persönlicher Anschauung kennen gelernt hatten und daher wußten, worüber sie schrieben. Manchmal werden Begriffe wie „Daguerreotypie“ verwendet, um darzulegen, daß die Wirklichkeit mit photographischer Treue wiedergegeben worden ist. Aus der Verlagswerbung geht hervor, daß als wesentlichstes Merkmal der *dime novel Westerns* nicht die Wahrscheinlichkeit, sondern die Wahrheit herausgestellt wurde, und zwar nicht die Wahrheit des menschlichen Herzens, die letztlich unveränderlich ist, sondern die historisch gebundene Wahrheit der *frontier* bzw. des Westens der Pionierzeit. Da die Texte nur in wenigen Exemplaren zugänglich sind, bringe ich einige illustrative Beispiele.

Im Einbandtext zu Alice Newcome, *The Land Claim*, lesen wir:

The Characters are those of today; and in their development the author has brought her years of experience in their midst. The heroine . . . serves as a bright light which is cast across the pathos and tragedy of the overtrue tale.²²

Zu Henry Thomas, *The Allens*, heißt es:

The reader will perceive that it was written on the spot; and may justly infer that it has in it more of truth than fiction.²³

Mary A. Denisons *Florida, or the Iron Will* wird so angepriesen:

The action and character are all in the life of today – living and moving in our midst, and acting out the drama of life, as it is, in certain social circles . . .²⁴

In einer Anzeige der Firma Beadle wird uns der Romantitel, aber kein Autor genannt. Es heißt zu *Madge Wylde*:

a thorough daguerreotype of certain phases of high and low life, which are very rarely correctly told . . . it is perfectly true.

Das seinerzeit recht bekannte Buch von Metta Victor: *Maum Guinea and her Plantation „Children“*²⁵ wird auf folgende Weise angepriesen:

To tell the story of Negro life, servitude, and relations, in all their infinite variety – to reproduce the heart as well as the body history of the Black race – to lift the veil from their social mystery, and beneath all their humour and gaiety to discover emotions and purposes which are at times appalling – these are her special design in her narrations . . . an *actual* transcript of Life in a Southern Plantation.²⁶

In einer anderen Umschlaganzeige desselben Buches heißt es, das Leben der Neger werde dargestellt „reproduced to the very life“.

Da auf jedem „yellow cover“ der Beadle’schen *dime novels* Verlagsreklame aufgedruckt ist, könnte die Liste solcher Zitate beliebig verlängert werden. Ähnlich äußerten sich auch Autoren über ihr Verhältnis zur Wirklichkeit. Typisch ist Edward S. Ellis’ Kommentar zu seinem Roman *The Frontier Angel*:

When a person takes up a book to read, he generally wishes to know whether its contents are entirely fiction or truth and the writer, suspecting that the same wish will be felt by many in perusing the following pages, takes this occasion to speak a few words in regard to the authenticity of what he relates.

Some of the incidents given are imaginary and some are real. As it is believed it would weaken the interest of the work to specify these more particularly, we shall leave this task to the reader, first assuring him that what seems the most improbable, have really had their existence in fact. The massacre of the flat boat, revolting and incredible as it may appear, is no invention of the imagination . . .

There are persons still living by whom many of the incidents of this work are still vividly remembered; and the writer is satisfied that nothing is introduced which is out of keeping with the times and the spirit of which he writes. E. S. E.²⁷

Die Rolle der ‚dime novels‘ zwischen literarischer Tradition und historischer Realität

Realität ist häufig viel romantischer und damit unglaublicher als das imaginativ Ersonnene. Auch aus diesem Grunde scheint es verständlich, daß sich viele Autoren bei der Darstellung von *frontier*-Phänomenen auf bewährte literarische Vorbilder zurückziehen. Insbesondere ist in diesem Zusammenhang James Fenimore Cooper zu nennen, der eine Art „missing link“ zwischen *captivity narratives* und *dime novels* darstellt. In der übermächtigen Tradition Coopers, vielleicht durch die Vermittlung so fruchtbarer Autoren wie Edward S. Ellis, entstanden Hunderte von epigonalen „Leatherstockings“, die ihre Familienzugehörigkeit durch ein ganzes Bündel von Eigenschaften beweisen. Auch der von Ellis eingeführte *backwoods-humour* (der bei Cooper noch fehlt) erbte sich fort, ein Hinweis darauf, daß die Erbfolge über *Seth Jones*, den wohl berühmtesten Roman von Ellis, geht. Völlig im Dunkeln ist die Frage, ob auch andere Romane von Ellis Schule gemacht haben. In der British National Library finden sich unter dem Namen Edward S(ylvester) Ellis etwas mehr als 100 Titel. Das ist allein deshalb bemerkenswert, weil andere *dime novel*-Autoren nicht mit einem einzigen Titel vertreten sind. Ellis erscheint

vermutlich deshalb, weil er auch historische Werke, u. a. eine lesenswerte Geschichte der Indianerkriege,²⁸ geschrieben hat. Dennoch ist die Liste seiner Publikationen unvollständig – wir kennen nicht einmal alle seine Pseudonyme. Aufgrund der Buchtitel dürfen wir annehmen, daß Ellis (anders als die meisten späteren *dime novel*-Autoren) den Indianergeschichten bis an sein Lebensende treu blieb. Das könnte durchaus an seiner Vorliebe für den gütigen alten Jäger liegen, mit dem die Indianer in Symbiose lebten: wo der alte Mann ist, stellen sich auch Indianer ein, wo Indianer nicht mehr zu Hause sind, sieht auch Lederstrumpf dahin.

Daß Romanautoren literarisch beeinflusst sind und Wirklichkeit durch das vorgeprägte Instrumentarium anderer Dichter und Schriftsteller sehen und nachvollziehbar machen, ist nicht so verwunderlich wie die Tatsache, daß auch Biographen und Historiographen sich durch *dime novels* beeinflusst zeigen. Die historisch-wissenschaftlich ausgerichteten Arbeiten über die Protagonisten der *dime novels* verdanken zum guten Teil den Romanen ihre Entstehung. Heute ist es kaum noch möglich, bei der Abschätzung der Bedeutung der einzelnen Helden zwischen den tatsächlichen historischen und den literarisch vermittelten Fakten zu unterscheiden, da den zeitgenössischen Schriftstellern (nicht nur aufgrund deren topischer Wahrheitsbeteuerungen) geglaubt wurde und sich auf diese Weise „historische“ Bilder lebender Persönlichkeiten verfestigten und tradierbar gemacht wurden.

Natürlich ist es richtig, daß die Karriere der *dime novel*-Helden so farbig und abwechslungsreich ist, daß jeder unhistorische Glanz „supererogatory“ wäre, wie L. Carter hinsichtlich der Biographie von Kit Carson behauptet.²⁹ Er bemüht sich daher, die Wahrheit und nichts als die Wahrheit zu schreiben. Das ist für einen Historiker ein löblicher und legitimer Vorsatz. Für den Literaturhistoriker aber ist es historisches Faktum, daß die Zeitgenossen der Protagonisten umfangreiche, zum Teil fiktive Biographien über die Eroberer des Westens schrieben und sie dadurch erst zu Helden machten.

Die Historiker mögen beanstanden, daß die Biographen es mit den Fakten nicht allzu genau nahmen und manches auch einfach imaginativ ersannen, es als Geschichte ausgaben. Für den Literaturhistoriker aber gehören auch diese Werke zu den „intentionalen Daten“ der Geschichte. Sie geben uns die Möglichkeit, den Prozeß der Legendenbildung in dauerndem Vergleich mit den (wahrscheinlich) historischen Fakten zu studieren. Wir können beobachten, wie aus dem bescheidenen Nucleus historischer Vorfälle Personen mythischer Dimension entstehen.

Auch die rein „historischen“ Werke über die Protagonisten des Westens verdanken somit den *dime novels* ihre Existenz. Ihr Ruhm verbreitete sich nicht durch die Historiker – und sicherlich nicht von selbst –, sondern durch die Heldenverehrung der populären Literatur. Viel wichtiger als „reliable works“ über diese *Western*-Helden wären daher Arbeiten über die Entstehung der fiktiven *Western*-Welt. Bei unserem augenblicklichen Kenntnisstand sind solche Bücher aber noch nicht möglich – zunächst müßten die Primärtexte aufgearbeitet werden.

Schließlich hat die *dime novel* auch die historische Realität beeinflusst und über-

formt. Das ist wörtlich zu nehmen und keineswegs nur in dem Sinne, daß auch *romances* historische Wirklichkeit darstellen bzw. sind. Cody sagte über das Verhältnis von *romance* und *reality* in den frühen Biographien:

The idle stories thus incorporated in their work being left so long uncontradicted have become an almost inseparable part of frontier history.³⁰

Gerade am Beispiel Codys, alias Buffalo Bill (1846-1917), kann man zeigen, daß die *romance* in die Wirklichkeit hineinwuchs, sie verdrängte, umformte und schließlich an ihre Stelle trat. Schon zu Lebzeiten Codys gab es in Amerika und England Hunderte von Buffalo Bill-Romanen. William Wallace Cook schrieb 119, John Harvey Whitson 59, W. Bert Forster 136 und Prentiss Ingraham 121. Derselbe Ingraham verfaßte auch ein Drama über Cody und nahm an der Einstudierung von Buffalo Bills *Wild West Show* teil.

Wieviele Einzelheiten aus den *dime novels* in die (Auto-)Biographien Codys eingegangen sind, wissen wir noch nicht. Die Historiker haben ihm immer wieder Eitelkeit und Selbstgefälligkeit vorgeworfen. Cody hatte die Tendenz, sich selbst zum Mittelpunkt aller Geschichten zu machen, die über den Wilden Westen erzählt wurden. Daß er kein besonders wahrheitsgetreuer Biograph war, lag z. T. an den Autoren, die ihn als Protagonisten immer neuer *romances* darstellten und Cody geradezu zwangen, dem literarisch stilisierten Bild seiner selbst gerecht zu werden. Cody hat das selbst deutlich gesehen und ausgesprochen. Bis zum Ende seines Lebens war er Schauspieler, spielte aber nur eine einzige Rolle: den Buffalo Bill der *Wild West Shows* und der Romane.

Es gibt weitere Beispiele für diese Überformung von Wirklichkeit durch Literatur. Cowboy und Autor Burleigh Withers, der in Medicine Bow Country lebte, äußerte sich einmal über die Kritik an der „unrealistischen“ Ausdrucksweise von Wisters Cowboys: „Well, maybe we didn't talk that way before Mr. Wister wrote his book, but we sure all talked that way after the book was published.“³¹

Die Bedeutung der ‚dime novel Westerns‘

Daß die amerikanischen *dime novels* als geistesgeschichtliche Dokumente von größter Bedeutung sind, würde heute von Literaturwissenschaftlern und Historikern öffentlich kaum noch bestritten werden. Im Jahr 1936 schrieb John A. Hayes: „This search (for dime novels) is conducted by great libraries and institutions which now recognise the value of this literature as genuine and rare Americana.“³² Aber diese Einsicht hat sich bis zum heutigen Tag noch nicht durchgesetzt bzw. man hat noch keine Konsequenzen daraus gezogen. Bei sämtlichen zuständigen Bibliothekaren der Library of Congress z. B. bemerkte ich eine starke Voreingenommenheit gegenüber der sog. *yellow literature*, die als nutzlose und lästige Unterhaltungsliteratur der breiten Massen, aber sicherlich nicht als historische Quellensammlung angesehen

wird. Ein Bibliothekar fragte mich, ob ich an seiner Stelle größere Summen für die Erhaltung dieser Literatur auszugeben bereit wäre, wenn dadurch andere (wichtigere) Sparten der Library of Congress in Mitleidenschaft gezogen würden.

Es wundert daher nicht, daß kaum eine Serie komplett erhalten ist. So befinden sich in der Library of Congress von den insgesamt 310 Titeln der Serie *New Dime Novels* ganze vierzehn Titel. Von insgesamt 1076 Titeln der bedeutendsten und bekanntesten *dime novel*-Serie, *Beadle's Dime Library*, hat die Library of Congress 174 Titel. Bei Büchersammlern stehen *dime novels* mittlerweile hoch im Kurs;³³ von Bibliotheken werden sie immer noch stiefmütterlich behandelt.³⁴

Dime novels wurden ähnlich wie heute Magazine, Zeitschriften und Serienhefte zum guten Teil gelesen und weggeworfen, so daß von den vielen tausend, teilweise hunderttausend gedruckten Exemplaren eines Einzeltitels heute kaum noch ein einziges erhalten ist. Das ist deswegen bedauerlich, weil diese Art von Literatur dazu beiträgt, ein getreueres und genaueres Bild der damaligen Zeit zu rekonstruieren, und folglich ebenso bedeutsam ist wie die gleichzeitig erschienenen „authentischen“ Berichte oder die von Historikern ausgewählten „Fakten“. Die *dime novels* halten auch die Atmosphäre, das geistige Klima der Zeit im exemplarischen Ereignis fest. Sie vermitteln uns die sog. „intentionalen Daten“ einer Epoche,³⁵ das, was Autoren und Leser dachten, fühlten und wollten.

Im Grunde ist der *dime novel Western* des 19. Jahrhunderts ein Erfolg bzw. eine Bestätigung der Thesen Simms', der eine genuin amerikanische Literatur verlangte und ihr durch seine eigene literarische Produktion den Weg gewiesen hat. Nur hat Simms leider Anhänger und Freunde gefunden, die zwar seinen Patriotismus, nicht aber sein Qualitätsbewußtsein teilten. Von der Avantgarde und den Literaturtheoretikern wurde Simms von vornherein abgelehnt – erst recht natürlich die *Western*-Literatur, die entsprechend seinen Forderungen entstand. Nathaniel Hawthorne bezeichnete Simms als intelligenten und hochgebildeten Literaturkritiker, aber als Mann ohne Funken von Genie und Originalität. Wollte man den Forderungen von Simms folgen, so warnte (bzw. prophezeite) Hawthorne, so würden nur noch historische Romane produziert werden, „cast in the same worn out mould that has been in use these thirty years, and which it is time to break up and fling away“.³⁶

Hawthorne konnte nicht ahnen, daß Simms' Forderungen durch eine wahre Sturzflut von Literatur erfüllt werden sollten, natürlich „in the same worn out mould“ und immer stärker einem literarischen Klischee folgend, daher ebenso wenig nach dem Geschmack von Simms wie von Hawthorne. Zumindest was die Masse der Buchproduktion angeht, muß man feststellen, daß sich die Prophezeiungen von Simms bewahrheitet haben, wenn auch auf unterster literarischer Ebene.

Wenn die oberen Etagen der Literatur dem *Western* verschlossen blieben (mit Ausnahmen bis auf den heutigen Tag), so liegt das nicht zuletzt an der ursprünglichen Einschätzung der amerikanischen *romance* durch die das geistige Klima bestimmende literarische Elite. Simms hatte den Fehler gemacht, die Qualität des Amerikanischen rein inhaltlich-thematisch festzulegen: amerikanische Literatur muß

demnach von amerikanischen Gegenständen handeln. Dem konnte man mit Recht entgegenhalten, daß auch Literatur über andere Gegenstände „American spirit“ beweisen könne. Die nationalistische bzw. patriotische Verengung des Blickfeldes war nicht nur den pro-britisch eingestellten Kritikern verdrießlich. Man befürchtete nichts so sehr wie kulturelle Ghettobildung und Provinzialismus. Das böse Schicksal der *Western novel* war es, mit diesem Schreckgespenst schon vor ihrer eigentlichen Entstehung assoziiert zu werden und zu bleiben.³⁷

Anmerkungen

¹ Vgl. Vf., *Romance and Novel: Die Anfänge des Englischen Romans* (Regensburg, 1972). Vgl. William Gilmore Simms, *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction*, ed. C. Hugh Holman (Cambridge, Mass., 1962), Einleitung, Kapitel I, IV, VI.

² Vgl. *The Western Monthly Review*, by Timothy Flint, Vol. 2 (1828/29). Vgl. James K. Folsom, *The American Western Novel* (New Haven, Conn., 1966), bes. pp. 20 ff. Vgl. dazu: Alvin M. Josephy jr., „Publishers' Interests in Western Writing“, *Western American Literature*, 1 (1967), 260-66. „Our editors were what I termed Eastern-oriented“, p. 263.

³ Vgl. dazu Horst Kruse, *Schlüsselmotive der amerikanischen Literatur*, Studienreihe Englisch, Bd. 41 (Düsseldorf, 1979), bes. Kap. III. 1, „Europäisches Motiv und amerikanische Wirklichkeit“, pp. 95-99.

⁴ Vgl. James K. Folsom, *Timothy Flint* (New York, 1965).

⁵ *Western Monthly Review*, 1828/29, Editor's Address, I. 10.

⁶ Ebd., 13.

⁷ Ebd., 21.

⁸ Typisch dafür ist ein Passus in Boswells *Life of Johnson*: Ein Amerikaheimkehrer sagt Johnson:

„Here am I, free and unrestrained, amidst the rude magnificence of Nature with this Indian woman by my side, and this gun with which I can procure food when I want it: what more can be desired for human happiness?“

Dr. Johnson antwortete:

„Do not allow yourself, Sir, to be imposed upon by such gross absurdity . . . If a bull could speak, he might as well exclaim – Here am I with this cow and this grass; what being can enjoy better felicity?“ *Boswell's Life of Johnson*, ed. G. B. Hill, rev. L. F. Powell (Oxford, 1934), II, 228.

⁹ Vgl. Benjamin T. Spencer, *The Quest for Nationality* (Syracuse, 1957).

¹⁰ William Gilmore Simms, *The Yemassee. A Romance of Carolina* by the author of *Guy Rivers*, *Martin Faber*, etc. (New York/London, 1835).

¹¹ *The Yemassee*, pp. III-IV.

¹² Vgl. Henry Fielding: „ . . . a comic Romance is a comic Epic-Poem in Prose; differing from Comedy, as the serious Epic from Tragedy: its Action being more extended and comprehensive; containing a much larger Circle of Incidents, and introducing a greater Variety of Characters.“ „Preface“ zu *The History of the Adventures of Joseph Andrews, And of his Friend Mr. Abraham Adams* (London, 1970), p. 4.

¹³ Folsom, *Timothy Flint*, p. 178.

¹⁴ Folsom, *The American Western Novel*, pp. 22 ff.

¹⁵ Das bedeutendste Werk über die *dime novels*: Albert Johannsen, *The House of Beadle & Adams and Its Dime and Nickel Novels: The Story of a Vanished Literature*, 3 vols. (Univ. of Oklahoma, 1962).

¹⁶ Vgl. dazu: *The Story of the Wild West and Camp Fire Chats*, by Buffalo Bill (Philadelphia, 1888), p. V.

¹⁷ Victor Rousseau, „Hearts and Sixes“, *Western Romances* (eine Zeitschrift für Frauen!), 1 (Nov. 1929), 119.

¹⁸ John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (Bowling Green, Ohio, 1970), p. 7.

¹⁹ Zu den Pseudonymen der *dime novel*-Autoren vgl.: Denis R. Rogers, *Bibliographic Listing of Beadle's Frontier Series* (masch. vervielf., Fall River, Mass., 1962), B. N. Library 2784. m. 15. Rogers erläutert die Gründe, warum Namen von Autoren bei Neuauflagen verändert wurden.

²⁰ Lyman C. Draper Ms., Wisconsin State Historical Society, Madison; zitiert bei: Kent Ladd Steckmesser, *The Western Hero in History and Legend* (Norman, Oklahoma, 1965), p. 5, Fn. 3.

²¹ „Zertrümmerung einer Legende“ nannte Wolfgang Längsfeld Robert Altmans Film „Buffalo Bill und die Indianer“, *Süddeutsche Zeitung*, 6. September 1976. Vgl. zum Mythos des Westens: Robert H. Walker, „The Poets Interpret the Western Frontier“, *Mississippi Valley Hist. Rev.*, 47 (1960/61), 619-635.

²² *Beadle's American Sixpenny Library*, No. 19. Zum Problem der Authentizität der Western Literatur vgl.: Jay Gurian, „The Possibility of a Western Poetics“, *The Colorado Quarterly*, 15 (1966-67), 69-85. Zum Realismusproblem vgl. Max Westbrook, „Conservative, Liberal, and Western: Three Models of American Realism“, *South Dakota Review*, 4 (1966), 3-19. Zum Kunstcharakter des Western vgl. John G. Cawelti, „Prolegomena to the Western“, *Western American Literature*, 4 (1970), 259-71; ders., *The Six-Gun Mystique*, pp. 4 ff.; C. L. Sonnichsen, „The New Style Western“, *South Dakota Review*, 4 (1966), 22-28; Philip Durham, „The Cowboy and the Mythmakers“, *Journal of Popular Culture*, 1 (1967), 58-62.

²³ *Beadle's American Sixpenny Library*, No. 22.

²⁴ *Beadle's Sixpenny Tales*, No. 8.

²⁵ Beadles Anzeige zu *Maum Guinea* mit dem Untertitel „A romance of christmas-week among the American Slaves.“

²⁶ Metta V. Victor, *Maum Guinea and her Plantation „Children“, or, Holiday-Week on a Louisiana Estate. A Slave Romance* (1861, repr. New York, 1972).

²⁷ Edward S. Ellis, Vorwort zu: *The Frontier Angel; a romance of Kentucky Rangers' Life*, *Beadle's American Library*, No. 3 (London, New York, o. J.), B. N. L. 12706. a. 26 (3).

²⁸ Edward S. Ellis, *The Indian Wars of the United States. From the First Settlement at Jamestown, in 1607, to the Close of the Great Uprising 1890/91* (New York, 1892).

²⁹ Harvey Lewis Carter, *Dear Old Kit, The Historical Christopher Carson. With a New Edition of the Carson Memoirs* (Norman, Oklahoma, 1968), p. X.

Vgl. Henry Nash Smith, „Kit Carson in Books“, *Southwest Review*, 28, no. 2 (Winter 1943), 164-89.

³⁰ *The Story of the Wild West and Camp Fire Chats*, by Buffalo Bill, p. III.

³¹ Don Russell Ronnie C. Tyler, *The Wild West, or, a History of the Wild West Shows . . .* (Forth Worth, 1970), p. 118.

³² John R. Hayes, *A Catalog of Dime Novel Material, Including a Section on Buffalo Bill* (Bed Bank, N. J., 1936), p. 1.

³³ Edward T. LeBlanc, Nachfolger von Ralph F. Cummings als Herausgeber der Zeitschrift *Dime Novel Round Up*, sagt im Editorial von August 1952, er besitze zusammen mit seinem Vater 22 000 separate Titel.

³⁴ Der Chief Librarian der Library of Congress teilte mir schriftlich mit, die Bibliothek besitze 19 543 *dime novels*. Der Direktor der Rare Books Division, Dr. Matthewson, schätzt die Zahl der *dime novels* in der Library of Congress auf 40 000. Der Bibliotheksdirektor Paul L. Berry spricht in einem Brief an Senator Edward Kennedy (der sich auf meine Bitte hin für die Erhaltung der *dime novel*-Bestände eingesetzt hat) von 40 000 bis 50 000 Titeln.

³⁵ Nach Helmut Beumann, „Methodenfragen der mittelalterlichen Geschichtsschreibung“, *Wissenschaft vom Mittelalter: Ausgewählte Aufsätze* (Köln/Wien, 1972), pp. 1-8.

³⁶ *The Salem Advertiser*, 2. Mai 1846. Vgl. Randall Stewart, „Hawthorne's Contributions to *The Salem Advertiser*“, *American Literature*, 5 (1934), 328-29. Vgl. Vody C. Boatright, „The Formula in Cowboy Fiction and Drama“, *Western Folklore*, 28 (1969), 136-145; Warren French, „The Cowboy in the Dime Novel“, *Studies in English*, 30 (1951), 219-34.

³⁷ Schon vor der Entstehung von *dime novels* herrschte die Meinung vor, *Western Literature* gehöre zur „shock-your-nerve, excite-your-wonder-school“. Der Grund für diese Auffassung ist nach William T. Coggeshall, dem Ohio State Librarian, „the popular idea of pioneer life“ und „the failure of the descendants or successors of the early pioneers to maintain an individual or home literature of a higher character“; Vortrag vor Beta Theta Pi-Fraternity, Ohio Univ., Juni 1858. Nach: Clarence Gohdes, „The Earliest Description of ‚Western‘ Fiction?“ *American Literature*, 37 (1965/66), 70 ff.