



Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft
WS 2002 / 2003

Magisterarbeit

Zur Rolle des männlichen Helden in Bezug
auf den American Dream:
Dargestellt anhand von amerikanischen
Textbeispielen des 20. Jahrhunderts

Prof. Dr. R.M. Nischik
Dr. M. Reif-Hülser
Amerikanistik

Ingo Feiertag
Im Bündt 10
78476 Allensbach
07533/949404
ingo_feiertag@yahoo.de

Matrikel-Nummer: 01/399699

Englische und Amerikanische Literatur
Französische Literatur

**Only in the West could
a man still be a man**

Peter Freese: *America, Dream or Nightmare?*

**Es gibt kaum einen Traum,
eine Hoffnung, kaum eine Angst,
kaum eine Ideologie, kaum ein Trauma,
kaum einen Zorn,
der sich nicht in die Satteltasche
eines Western-Helden packen ließe.**

Georg Seeßlen, Claudius Weil:

Western-Kino, Geschichte und Mythologie des Western Films

1 Inhalt

1	Inhalt	3
2	Einleitung	4
3	Geschlechterrollen in Film und Literatur.....	7
3.1	Stereotypen in der Westernliteratur.....	7
3.1.1	Die Rolle des Mannes.....	7
3.1.2	Die Rolle der Frau.....	9
3.2	Stereotypen im Westernfilm	11
3.2.1	Die Rolle des Mannes.....	12
3.2.2	Die Rolle der Frau.....	15
3.2.3	Die Entwicklung der Frauenrolle im Westernfilm.....	16
4	Der American Dream.....	18
4.1	Kulturhistorischer Hintergrund des American Dream	19
4.1.1	Anfänge	19
4.1.2	Der Westen und die Frontier.....	20
4.1.3	Puritanismus und Transzendentalismus	22
4.1.4	Das „Vergoldete Zeitalter“	23
4.1.5	Die Roaring Twenties und der Zweite Weltkrieg	24
4.1.6	Die Gegenwart.....	25
4.1.7	Zusammenfassung	26
4.2	Die negative Seite des Mythos: der American Nightmare	26
5	<i>The Great Gatsby</i> – Der romantische Traum	31
5.1	Biografischer Hintergrund	31
5.2	Die Darstellung des American Dream.....	32
5.3	Personenkonstellation.....	33
5.3.1	Jay Gatsby.....	34
5.3.2	Nick Carraway.....	36
5.3.3	Tom Buchanan.....	36
6	<i>Death of a Salesman</i> – Der ökonomische Traum.....	38
6.1	Biografischer Hintergrund	38
6.2	Personenkonstellation.....	39
6.2.1	Biff und Happy Loman	41
6.2.2	Willy Loman	42
6.3	Die Darstellung des American Dream.....	44
7	<i>Who's Afraid of Virginia Woolf</i> – Die eheliche Traumwelt.....	48
7.1	Personenkonstellation.....	49
7.2	Gesellschaftskritik	50
7.3	Die Darstellung des American Dream	52
8	<i>O Pioneers!</i> – Das gegensätzliche Geschlechterbild	56
8.1	Alexandra und die Erfüllung des American Dream.....	56
8.2	Carl und das Scheitern des American Dream	58
9	Schlussbetrachtung und Ausblick	60
10	Literaturverzeichnis.....	64
10.1	Primärliteratur	64
10.2	Sekundärliteratur.....	65
10.3	Filme	68

2 Einleitung

Amerika – das Land der unbegrenzten Möglichkeiten! Dieser Traum, diese Vorstellung von leicht zu verwirklichendem Erfolg für jeden einzelnen und der Drang nach persönlicher Freiheit, der „American Dream“, lockte seit dem 18. Jahrhundert Tausende europäischer Auswanderer in die USA. In diesem Land, das in seinen Anfangsjahren für die Europäer den Ruf eines Garten Eden hatte, entwickelte sich eine ganz besondere Beziehung zwischen Mensch und Natur.

Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts war die Gesellschaft in dem noch jungen Amerika im Begriff, eine neue Kultur im Dialog zu entdecken. „The chief intellectual spokesmen – novelists and poets, as well as essayists, critics, historians, and preachers – appear to have entered into such a lively and creative dialogue.“¹ Mit dieser neuen Kultur wurden auch neue Mythen erschaffen oder erstmals intellektuell thematisiert. Neue Helden und neue Möglichkeiten trugen zur nationalen Geburt der Vereinigten Staaten bei. Mythen wie die Heldengeschichten der Pioniere an der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis im Westen und der immer mehr gen Pazifik vorstoßenden Zivilisation des Ostens entstanden.

Der Individualismus stand von nun an im „Wilden Westen“ im Mittelpunkt. Auch die Grundlagen der Demokratie wurden in den Anfängen der Vereinigten Staaten geschaffen:

„Den Vorgang der Landnahme und der Durchsetzung des Rechts zeigt der Western nicht als politischen, sondern auch als ökologischen, erotischen und moralischen Prozeß. Damit vermittelt das Genre ein Geschichtsbild, das in seinen schlimmen Beispielen perfekte patriarchalische Mythen liefert, in seinen besten aber eine Dialektik zwischen Einzelschicksal und historischer Struktur zeigt, wie sie keine Geschichtsschreibung sonst zu realisieren imstande ist.“²

Die Handlung der Westerngeschichten, sei es in Literatur oder Film, beschränkt sich auf die Zeitspanne zwischen 1850 und 1910, eine Zeit des Goldrausches, der Einwanderung und des Bürgerkriegs. Verschiedene neue Männerrollen

¹ R.W. Lewis, *The American Adam*, Chicago: 1966: 1-10, hier: 2.

² Georg Seeßlen/Claudius Weil, *Western Kino: Geschichte und Mythologie des Western-Films*, Hamburg 1979: 28.

wurden in dieser Epoche erschaffen: der Outlaw, der Sheriff, der Cowboy oder die Trapper und Pioniere. In dieser Zeit stieg die Zahl der Gesetzlosen steil an. Die Frontier wurde stetig nach Westen verschoben von Einwanderern auf der Suche nach Freiheit und persönlichem Erfolg. Die Trapper und Pioniere an der Frontier, der, laut Frederick Jackson Turner, „line of most rapid and effective Americanization“³, drängten die Indianer und mit ihnen die Wildnis immer weiter in Richtung des Pazifischen Ozeans, während in ihrem Rücken die USA zu einer Großmacht wurden. Eben die Charaktere der Pioniere und Trapper sowie die ersten Siedler bestimmten die maskulin dominierte Gesellschaft im Westen und somit auch die Literatur, die in dieser Zeit spielt.

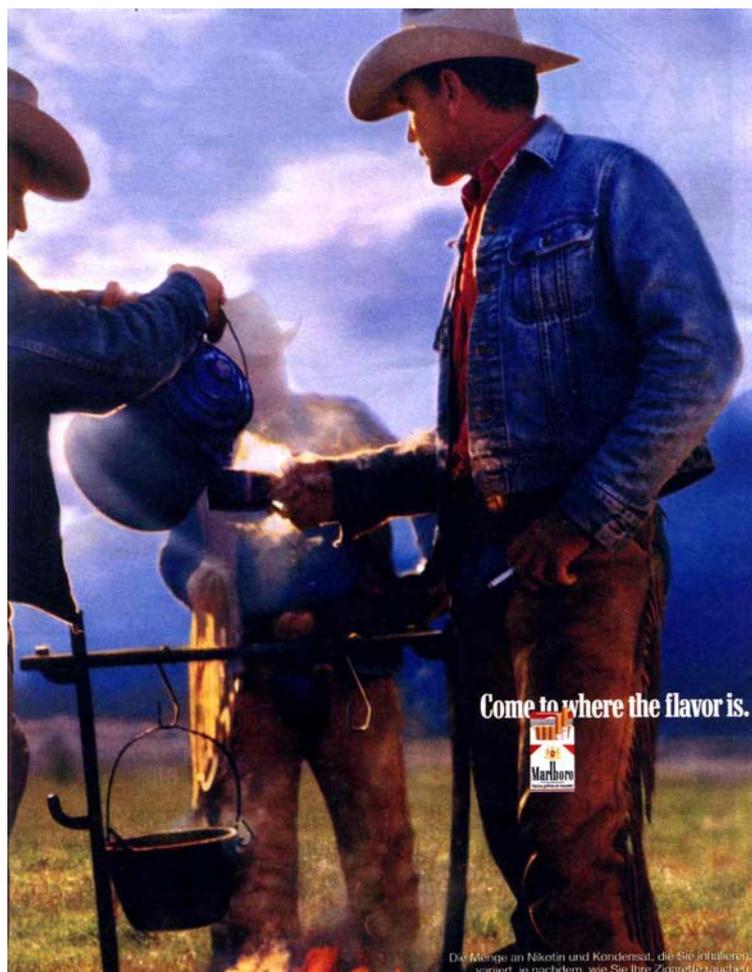
In der folgenden Arbeit werde ich mich mit den verschiedenen Geschlechterrollen und ihrer Darstellung anhand des Mythos vom American Dream im amerikanischen Film sowie der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts beschäftigen. Als Fundament werde ich zunächst mit Hilfe des Romans *The Virginian* (1902) von Owen Wister und William Wylers Film *The Westerner* (1940) die häufigsten Geschlechter-Stereotypen der Westernliteratur und des Westernfilms analysieren. Im Mittelpunkt der Untersuchung wird jedoch der Mythos des American Dream stehen, den ich im darauf folgenden Kapitel definieren, beziehungsweise mich ihm geschichtlich annähern werde.

Anhand einer ausführlichen Analyse von vier literarischen Werken – Willa Cathers *O Pioneers!* (1913), F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1926), Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949) und Edward Albees *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962) – werde ich zeigen, auf welche verschiedenen Arten der American Dream in die zeitgenössische Literatur einging und welche völlig unterschiedlichen Rollen die männlichen und weiblichen Helden dabei einnehmen können.

In meiner Schlussbetrachtung werde ich die Rolle und die Bedeutung des American Dream für die amerikanische Gesellschaft der heutigen Zeit präsentieren. Dabei werde ich auch die Veränderungen der Geschlechterrollen aufzeigen, die sich parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen in Richtung eines emanzipierteren Bildes bewegen.

³ Frederick Jackson Turner, „The Significance of the Frontier in American History“, in: Clyde A. Milner (Hg.), *Major Problems in the History of the American West: Documents and Essays*, Lexington 1989: 1-21, hier: 3.

Die im Rahmen der Arbeit ausgewählten literarischen und filmischen Werke stammen allesamt aus dem 20. Jahrhundert. Ich habe mich für Textbeispiele aus dieser Zeitspanne entschieden, da das 20. Jahrhundert eine Epoche ist, an deren Anfang das Wissen um die Frontier noch stark präsent war, in der sich Amerika, seine Technologie und Gesellschaft, rasant entwickelten, der Mythos des American Dream dabei erhalten blieb und selbst heute noch aktuell ist. Dies ist unter anderem auch auf den Plakaten der amerikanischen Zigarettenwerbung deutlich zu erkennen, die mit Hilfe des American Dream versuchen, Konsumenten zu ködern. Selbst im 21. Jahrhundert wirbt immer noch ein rauer Cowboy als Vertreter von Sehnsüchten, Überwindung aller Grenzen und Freiheit vor einer atemberaubenden landschaftlichen Kulisse für die Tabakindustrie.



3 Geschlechterrollen in Film und Literatur

In Literatur und Film gibt es zahlreiche unterschiedliche Männerrollen, die unterteilt sind in „politics, ideas, art, science, religion, or any other of the various areas“⁴. Häufig wird sogar ein Mann als Erzählerfigur eingesetzt, wie dies in den Werken *The Great Gatsby* von F. Scott Fitzgerald oder Owen Wisters *The Virginian* geschieht. Wichtig ist bei der Rollenvergabe der kulturelle Hintergrund, vor welchem das literarische Werk verfasst oder der Film gedreht wurde. Deshalb werde ich in dieser Arbeit explizit untersuchen, wie der Mann im Rahmen der Westernliteratur und des Westernfilms des 20. Jahrhunderts dargestellt wird.

3.1 Stereotypen in der Westernliteratur

Im folgenden Unterkapitel werde ich die typischen Geschlechterrollen der Westernliteratur anhand des Beispieltextes *The Virginian* (1902) von Owen Wister analysieren. Dieses Werk eignet sich besonders, da es die klassischen Elemente des American West mit der dazugehörigen typisch chauvinistischen Rollenverteilung, der „starren, das Prinzip der Hierarchie anerkennenden, Figurenkonstellation“⁵, vereinigt.

3.1.1 Die Rolle des Mannes

Die traditionelle Literatur basiert auf der gesellschaftlichen Prämisse, dass ein Gott existiert. Der Mann, oder Mensch im Allgemeinen, hat seinerseits einen bestimmten Bezug, ein bestimmtes Verhältnis zu seinem Erschaffer. Er verkörpert, wie die ersten von „Gott gesandten“ Pioniere und Westernhelden an der Frontier, ein Wesen, das nicht Gut oder Böse sondern Gut und Böse gleichzeitig ist. Da die Indianer, die Natives, nicht an Gott glaubten, waren sie für die Pioniere eine Bedrohung und mussten entweder missioniert oder

⁴ Edmund Fuller, *Man in Modern Fiction: Some Minority Opinions on Contemporary American Writing*, New York 1958: 6.

⁵ Stephanie Meyer zum Büschenfelde, *Owen Wisters The Virginian: Wirkung und Rezeption; eine Studie zur nationalen amerikanischen Sozialisation um die Jahrhundertwende*, Inaugural Dissertation 1995.

bekämpft werden. Im Laufe der Zeit entwickelte sich aber ein anderes Bild des Mannes, weg von der religiösen Betrachtung. „Unlike the tradition of man as individual, responsible, guilty, but redeemable, this despairing disillusionment sees man as a collective, morally neuter, and beyond help.“⁶

Das Paradebeispiel für die typische Männerrolle in der amerikanischen Westernliteratur ist der Titelheld in Owen Wisters *The Virginian*. Er ähnelt dem Westernhelden des Films und ist ein typischer Frontier-Cowboy. Er ist ein Naturbursche, der gleichzeitig aber auch dem Bild des „edlen Ritters“ entspricht, da er sowohl dem Ich-Erzähler als auch seiner angehenden Ehefrau Molly das Leben rettet und für Recht und Ordnung steht. Auch der Virginier repräsentiert die Synthese, den „Ausgleich zwischen den Gegensätzen von Natur und Wildnis bzw. dem Westen und Osten der Vereinigten Staaten“⁷. In der Gegenwart seiner künftigen Frau Molly Wood ist er der perfekte Gentleman. Andererseits wird er aber wegen seiner „wilden“ Seite und seinen Waffen von Mollys Eltern nicht akzeptiert. Auch das Rachemotiv und die Feindschaft, die im Zentrum der Beziehung zu seinem Gegenspieler Trampas stehen, lassen den Virginier in einem negativen Licht erscheinen.

The Virginian ist ein typischer Roman was die Darstellung des American Dream anbelangt. Er vereinigt sämtliche Elemente des amerikanischen Mythos: Alle starten unter den gleichen Voraussetzungen: „All men are born equal“, he now remarked slowly.“⁸ Es ist also die Sache jedes Einzelnen, etwas aus sich zu machen. Auch der Protagonist ist ein so genannter Selfmademan, der im Westen Karriere macht, zu Wohlstand gelangt und dann aber in der Wildnis die personifizierte Zivilisation in Gestalt der Frau seiner Träume findet. Deutlich hebt Wister in seinem Roman das amerikanische Demokratiedenken hervor:

„All America is divided into two classes – the quality and the equality. [...] we abolished a cut-and-dried aristocracy. [...] every man should thenceforth have equal liberty to find his own level. [...] 'Let the best man

⁶ Vgl. Fuller: 12.

⁷ Vgl. Meyer zum Büschenfelde: 12.

⁸ Alle Seitenangaben im Text des Kapitels beziehen sich auf diese Ausgabe: Owen Wister, *The Virginian*, Hertfordshire 1996 [1902], hier: 88.

win, whoever he is.' Let the best man win! That's America's word. That is true democracy.“ (91)

Allgemein kann gesagt werden, dass die Rolle des männlichen Helden in der Literatur immer von ihrem epochalen Kontext abhängt. Mitte des 20. Jahrhunderts, während des American New Realism, beherrschte die gesellschaftliche Randfigur das Männerbild in der Literatur. Wie in John Steinbecks *Tortilla Flat* (1935) wird in solchen Romanen die Moral des Lesers angesprochen. Der Held wird sozusagen vom Übermenschen zum „Sterblichen“ degradiert und wieder greifbar gemacht. Der Charakter und die Moral des Helden werden nicht mehr explizit beschrieben und einem bestimmten Schema angepasst. Es liegt am Leser selbst zu erkennen, ob der Held gut oder böse beziehungsweise schlecht ist.

3.1.2 Die Rolle der Frau

Komplexe weibliche Charaktere sind, wie im Westernfilm, selten anzutreffen in der klassischen Literatur. Gustave Flauberts Emma Bovary oder Leo Tolstois Anna Karenina bilden seltene Ausnahmen. Diese Tatsache entsprang allerdings nicht der Literatur, sondern ist ein grundsätzliches Problem der Gesellschaft. Früher wurde die Aufgabe der Frau darin gesehen, Kinder zu bekommen und dem Mann zu dienen. Es war und ist auch heute noch oft der Fall, dass Frauen es sehr schwer haben, sich in einer von Männern dominierten Welt durchzusetzen. So hatten auch Autorinnen meist nicht die gleichen Chancen und genossen nicht die selbe Akzeptanz wie ihre männlichen Kollegen.

Diese mangelnde Achtung der Persönlichkeit der Frau wiederum spiegelt sich in der literarischen Arbeit männlicher Autoren wider. Frauen werden meist in Nebenrollen als Sexobjekte männlicher Fantasien, oder – wie auch im Westernfilm – als Prostituierte oder Huren dargestellt. Edmund Fuller bezeichnet die Rolle der Frau in seinem Buch *Man in Modern Fiction* als „female zombies performing lifelessly at the command of his will as storyteller“⁹.

⁹ Vgl. Fuller: 99.

Der psychologische Hintergrund für ein solches Verhalten ist laut Fuller folgendermaßen zu erklären:

„My only speculations are that it arises in part out of that same immaturity discussed above, which seeks a frankly transitory and limited relationship, fleeing from permanence or responsibility, including the responsibility of giving satisfaction to the female partner. It implies, too, a refuge of moral anarchy, since it is the peculiarity of our mores to regard the prostitute as inherently inferior to her customer.“¹⁰

Auch die Molly in *The Virginian* spielt nur eine Nebenrolle. Sie hat aufgrund der Geschlechtertrennung („This is no country for a lady.“ (212)) kaum eine real stattfindende Chance, an der proklamierten Demokratie teilzuhaben. Eine solch altmodische Frauenrolle gibt es jedoch weitgehend nur in der klassischen Literatur. Wie der Westernfilm emanzipiert sich auch die Literatur zunehmend von diesem sexistischen Geschlechterbild. Sei es im Westernfilm *Schneller als der Tod* oder in Willa Cathers Roman *O Pioneers!*: die Frau übernimmt mehr und mehr den eigentlich typisch männlichen Part. So entwickelt sich ein neues, komplexeres Frauenbild in der Literatur:

„Now she is conscious of herself and the subtler dilemmas of her nature and social role more than in any earlier age. [...] She desires [...] to find in her husband a masculine strength which she can respect and upon which she can depend, to make a home and to be a helpmate. But she may desire [...] also to be a doctor, a businesswoman, a senator, an artist [...]. Less formally, she may simply desire opportunities for exploration of herself as a person, an entity, an intellect.“¹¹

Diese Entwicklung wiederum birgt einige Probleme für den Mann, der sich in seiner Rolle plötzlich unterdrückt und hilflos der übermächtigen Frau gegenüber fühlen kann.

Es gibt also zwei radikal gegensätzliche Frauenrollen in der Literatur: die extrem Unterdrückte und die extrem Emanzipierte. Auch hier hängt viel davon

¹⁰ Vgl. Fuller: 106.

¹¹ Vgl. Fuller: 113/114.

ab, in welcher Zeit und vor welchen kulturellen Hintergründen diese Frauenrollen dargestellt werden.

Die beiden Extreme haben sich im Lauf der Zeit allerdings mehr und mehr aufeinander zu bewegt. Die voranschreitende gesellschaftliche Emanzipation der Frau spiegelt sich auch in der Literatur wider. Sie wird dadurch belebter und facettenreicher. Es gibt zunehmend mehr Autorinnen und ein männlicher Autor, der nicht emanzipiert denken kann, wird auch nie in der Lage sein, ein realistisches oder lebensnahes Bild von einer Frau in seinen Werken zeichnen zu können. Er wird nicht fähig sein, um es mit den Worten Fullers auszudrücken, „to project a true and total union between a man and his mate“¹².

3.2 Stereotypen im Westernfilm

Das ideale Bild des typischen Westernhelden, gäbe es einen solchen, würde wie folgt aussehen: ein Mann, hart und heldenhaft, auf der anderen Seite aber auch sesshaft, romantisch und offen für eine Liebesbeziehung. Der Realität entspricht diese Definition allerdings nicht. Es gibt ihn nicht, den typischen Westernhelden, die Darstellung dieses Filmcharakters kann vielmehr in zwei Kategorien unterteilt werden: den Cowboy und den Farmer. Dem Idealbild sehr nahe kommt der von Gary Cooper gespielte Cole Hardin in William Wyllers *The Westerner* (1940). Zu Beginn des Films ist er ein gerissener, heimatloser Cowboy, der sich im Laufe der Handlung in die Farmerin Jane-Ellen Mathews verliebt, ihr hilft und am Ende mit ihr eine Liebesbeziehung eingeht.

Im Folgenden werde ich die gängigen Geschlechterstereotypen des klassischen Westernfilms nennen und ihre Existenz mit Hilfe von *The Westerner* belegen und analysieren. Dieser Film eignet sich hierzu sehr gut, da er sowohl auf den American Dream¹³, auf die Träume von Liebe und Freiheit, verweist, als auch die typischen Männer- und Frauenrollen des Westernfilms beinhaltet. Anhand dieses Filmbeispiels wird die klare Unterteilung von Männer- und Frauenrollen deutlich, so beispielsweise, dass jede Rolle ihr eigenes

¹² Vgl. Fuller: 121.

¹³ Bereits der Vorspann erzählt dem Zuschauer von der Zeit nach dem Bürgerkrieg, von einem Amerika, das, „in the troes of rebirth, set its face West where the land was free“.

Aufgabengebiet besitzt. In der Welt des Western gibt es keine Emanzipation, die Frau gehört an den Herd und der Mann wird nie ohne Pistole in der Hand gezeigt. „Wenn ich Geschirr spülen müsste, würde ich mir das Essen abgewöhnen“, sagt der Protagonist in *The Westerner* und trägt somit zur traditionellen Sichtweise bei. Zudem zeigt der Beispielfilm anhand der Schicksale vieler gescheiterter Farmer auch die negativen Seiten des „westward movement“ auf.

3.2.1 Die Rolle des Mannes

Nahezu jeder Westernfilm beginnt und endet mit einem einsamen Cowboy, der in Richtung Westen reitet. Ein Bild, das eine der beiden Rollen des typischen Westernhelden treffend charakterisiert. Hier ist der klassische Westernheld ein Einzelgänger und harter Einzelkämpfer. „The Western hero [...] is a figure of repose. He resembles the gangster in being lonely and to some degree melancholy.“¹⁴ *The Westerner* beginnt ähnlich: ein Planwagen-Treck fährt von rechts nach links durchs Bild – die typische Filmmetapher für das „westward movement“. Wenig später betritt auch schon der Protagonist das Geschehen: schlecht rasiert, in einer schmutzigen Jacke mit ausgefranstem Ärmel, Halstuch, Sporen an den Stiefeln und einer Frisur wie aus der Haarspray-Werbung. Cole Hardin ist ein typischer Einzelgänger („Ich will ein Haus, das auf Rädern steht“) und des Pferdediebstahls angeklagt. Hardin muss sich vor dem Richter, der gleichzeitig auch den Saloon führt, rechtfertigen. Durch eine List schafft der Einzelgänger es aber, seinen Kopf vor der Schlinge zu retten. Die einsamen Protagonisten der Westernfilme wie Hardin repräsentieren die Pioniere, Trapper, Goldsucher, die wie Daniel Boone den American Dream verkörperten und den Nordamerikanischen Kontinent entlang der Frontier und darüber hinaus erschlossen.

Neben dem klassischen Typus des „Lonesome Rider“ gibt es eine zweite Rolle, die der männliche Protagonist ausfüllen kann. Es ist die des sesshaften Farmers und Familienvaters, der mit seiner Familie auf eigenem Grund und Boden lebt und am Rande der Zivilisation versucht, das „wilde Land“ zu

¹⁴ Robert Warshow, „The Westerner“, in John Kitses/Gregg Rickman (eds.), *The Western Reader*, New York 1999: 35-48, hier: 37.

zähmen. Er lebt in ständigem Kampf gegen die Indianer, die eine dauernde Bedrohung für seine Familie und seinen Besitz darstellen. In *The Westerner* wird dieser Männertypus von Jane-Allen Mathews' Vater dargestellt, der mit seiner Tochter auf der einen Seite gegen das „wilde Land“, auf der anderen Seite aber auch gegen die Viehbarone kämpft, die seine Ackerflächen als Weideland benutzen wollen.

Der Cowboy an der Frontier, der Abenteurer, der mit den Indianern lebt, ist allerdings die bedeutendere der beiden Helden-Gattungen. Er befindet sich nicht nur immerzu an der Frontier, er symbolisiert sie sogar auf eine gewisse Art und Weise:

„Im Bild des Western-Helden ist die Geschichte Amerikas, von der Flucht aus dem alten Land über die Euphorien und Kulturschocks der Siedler bis hin zur Verbitterung und Verelendung in der Spätzeit des Westens, zusammengefasst.“¹⁵

Der Trapper an der Frontier ist ein „guter böser“ Junge mit zwei grundverschiedenen Seiten, der harten Schale und dem weichen Kern. Der Cowboy lässt sich nicht in die Gesellschaft integrieren und handelt immer nach der Formel „A man's gotta do what a man's gotta do.“¹⁶

Der „Lonesome Rider“ ist der Inbegriff des typisch Männlichen. Dieser Westernheld ist der einzige, der an der Grenze zur Wildnis überleben kann, und seine Aufgabe besteht darin, die hilflosen Pioniere und Siedlerfamilien vor den Natives und weißen Gangstern zu beschützen. Er zieht durch die Lande, um im „Wilden Westen“, meist im Namen der Frauen und Kinder, für Recht und Ordnung zu sorgen. Der Westernheld, der in der Hierarchie der Personenkonstellation des klassischen Westernfilms ganz oben steht, sorgt auf diese Weise dafür, dass der American Dream am Leben bleibt und die Pioniere ungestört ihr Glück finden können. Auch in *The Westerner* besteht Hardins Aufgabe darin, den Krieg zwischen Siedlern und Viehtreibern zu schlichten. Der Protagonist setzt sich, allerdings vergeblich, in dem vom Barmann-Richter

¹⁵ Vgl. Seeßlen/Weil: 28.

¹⁶ Joe Hembus, *Western-Geschichte 1540 bis 1894: Chronologie/Mythologie/ Filmographie*, München/Wien 1979: 342.

kontrollierten Land („Hier bin ich die Regierung“) für die Werte des American Dream ein, nämlich „life, liberty and the pursuit of happiness“¹⁷. Hardin wird somit zum Inbegriff des Demokratie- und Gleichheitgedankens und er ist gleichzeitig ein Mann, der nicht vor Gewalt zurückschreckt, um seine Ehre zu verteidigen.

Nun ist der Westernheld normalerweise nicht nur jemand, der das Gute verkörpert und beschützt, sondern er repräsentiert auch die negativen Seiten des Westens, wie Gewalt, Rache und Selbstjustiz. Er, der Superheld, „[who] can ride a horse faultlessly, keep his countenance in the face of death, and draw his gun a little faster and shoot it a little straighter than anyone he is likely to meet“¹⁸, ist bereitwilliger Beschützer und martialischer Mörder in Personalunion, einer, der – im Gegensatz zur Frau, bei der im Western das Gefühl im Mittelpunkt steht – von seinem Verstand geleitet wird:

„Sometimes the whole raison d'être of a film is to reinforce the circumstance that women come to knowledge through emotion and intuition, while men must have physical proof and logical demonstration.“¹⁹

Hier liegt der große Unterschied zu *The Westerner*: Cole Hardin ist ein Mann, der immer von seiner Ratio gelenkt wird und jeden seiner Schritte genau bedenkt im Kampf gegen die Selbstjustiz der Viehtreiber und Farmer. Zu Beginn des Films wäre er beinahe selbst Opfer der gewalttätigen „Rechtsprechung“ von Judge Roy Bean geworden. Als die Siedler diesen lynchen wollen, ist es dennoch Hardin, der das verhindert.

In diesem Film wird das Motiv des American Dream eng mit der Person des Richters Bean verknüpft. Er ist einer der skrupellosen Selfmademen („Als ich hier ankam, hatte ich überhaupt nichts, jetzt bin ich der Boss der ganzen Gegend“), die notfalls über Leichen gehen, um an ihr Ziel zu kommen. Während

¹⁷ Siehe Kapitel: 3.3.3.

¹⁸ Robert Warshow, „The Westerner“, in Jim Kitses/Gregg Rickman (Hgg.), *The Western Reader*, New York 1999: 35-48, hier: 37.

¹⁹ Jon Tuska, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, Westport/London 1985: 229.

einer Verfolgungsjagd wird dies explizit dargestellt, als Bean über den Friedhof reitet und die Kreuze der Gräber von den Hufen seines Pferdes durch die Luft geschleudert werden.

Beans persönlicher Traum hängt sehr eng mit einer Frau zusammen, der Schauspielerin Lily Langtry. Der Richter liebt sie und benennt zu ihren Ehren sogar die Stadt in Langtry um. Am Ende aber wird genau diese Frau zu seinem Verhängnis, da er nichts außer ihr wahrnehmen will und so seinen Gegnern ausgeliefert ist. Untypisch für einen Westernfilm ist das Ende, in dem Bean von Hardin zu seiner Angebeteten gebracht wird und dort in deren Armen stirbt.

3.2.2 Die Rolle der Frau

„Because men [...] have written history, women with very few exceptions have been almost invisible“²⁰, schreibt Jon Tuska in seinen *Critical Approaches to the West*. Da die meisten Geschichten über den Westen von Männern verfasst wurden, entwickelte sich dieses Gebiet zu einer reinen Männer-Domäne. Frauen spielen – wie auch in der Gesellschaft jener Zeit – in den Western-Erzählungen eine untergeordnete Rolle. Für den Western-Helden bedeutet das Kennenlernen von, oder der Kontakt mit Frauen meist den Verlust der Unabhängigkeit und damit eine Gefahr. In *The Westerner* trifft dies auf die Hörigkeit des Richters gegenüber der Schauspielerin Lily Langtry zu. Überall im Saloon hängen Bilder von ihr und zeugen von der Abhängigkeit Beans. Sie ist sein Idol, seine Angebetete und sie wird am Ende auch mitverantwortlich sein für den Tod des „Bad Guy“.

Ähnlich wie der männliche Held, so kann in Bezug auf die weiblichen Charaktere im Westernfilm ebenfalls eine Zweiteilung vorgenommen werden, die auch auf formaler Ebene von Kontrasten geprägt ist. Auf der einen Seite gibt es die weiße Einwanderer-Frau, die ständig helle Kleidung trägt und auch häufig blondes Haar hat. Meist spielt sie eine Lehrerin, Mutter oder Farmersfrau. Ihr gegenüber steht die feurige, dunkelhaarige Indianerin beziehungsweise Mexikanerin, ganz in Schwarz gekleidet und oftmals Bardame in einem Saloon oder Prostituierte.

²⁰ Vgl. Tuska: 223.

Frauen wie Kinder sind im klassischen Westernfilm hilflose und passive Personen am Rande des Geschehens. Sie stehen zumeist im Schatten des Mannes und spielen so gut wie nie eine Hauptrolle. Frauen und Kinder benötigen die Hilfe und den Schutz des Mannes und repräsentieren gleichzeitig, gemäß der höfischen Romanze, das Gute und Reine. Wenn kein Mann in der Nähe ist, wissen die Frauen im Westernfilm meist nicht, wie sie sich helfen sollen. Als Jane-Ellen Mathews' Vater in *The Westerner* von einem Cowboy nieder geritten wird, kniet die Frau neben ihm auf dem Boden, schreit und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen anstatt Hilfe zu holen. Hilflos und hysterisch wird hier der Stereotyp Frau dargestellt.

Die „ideale Frau“ des Westernfilms ist aber nicht nur hellhäutig, sie muss gleichzeitig auch etwas Besonderes und Außergewöhnliches sein. Eine oft verwendete Figur ist die Lehrerin aus dem zivilisierten Osten, die den Westernhelden in seiner vertrauten Umgebung deformiert und sesshaft macht. „Ich will ein fest verankertes Haus, das jedem Erdbeben und Hurrikan standhält“, sagt Jane-Ellen Mathews in *The Westerner*. Sie ist zwar keine Lehrerin, sondern eine Farmerin, aber am Ende gelingt es ihr tatsächlich, Hardin dazu zu bringen, in ihr Haus einzuziehen.

Genau hierin besteht das Interessante an dieser Personenkonstellation: Die Frau spiegelt gleichsam wie der Mann eine Art charakterliche Frontier wider und besitzt in der Regel eine Doppelfunktion. Sie ist hilflos und vom Westernhelden abhängig, und gleichzeitig fällt ihr die wichtige Aufgabe zu, im „Wilden Westen“ einen „wilden Mann“ zu zähmen und sesshaft zu machen. So auch am Ende von *The Westerner*. Cole Hardin und Jane-Ellen Mathews liegen sich in der letzten Szene nach einem Kuss in den Armen und der ehemals „ungezähmte“ Westerner sieht die zuvor vertriebenen Siedler zurück kommen und sagt: „Hier ist das gelobte Land.“

3.2.3 Die Entwicklung der Frauenrolle im Westernfilm

Parallel zur Entwicklung in der Gesellschaft erfährt auch die Frau im Westernfilm eine Wandlung, durch die sie sich mehr und mehr emanzipiert. Ein weiblicher Charakter durfte bereits in den 1950er Jahren auch typisch männliche Züge aufweisen, ohne negativ aufzufallen.

In den zeitgenössischen Westernfilmen wie *Bad Girls* (1994, Jonathan Kaplan) oder *Schneller als der Tod* (1995, Sam Raimi) haben es die Frauen erstmals geschafft, den Männern den Rang abzulaufen und die Hauptrollen für sich zu gewinnen. Die Frau hat sich vom hilflosen Objekt zu einer führenden, charakterlich gefestigten Filmpersönlichkeit entwickelt:

„Though the role of the female in the western has been traditionally relegated to that of „help-mate“, or object of the hero’s protection, affection, or desire, a new class of western has sprung up during the last decade wherein the female has taken on the leadership role.“²¹

Allerdings sind auch diese Darstellungen nichts als Stereotypen des Westernfilms, die keinesfalls als historische Realität angesehen werden dürfen, denn: „All we can learn about women from the vast majority of Western films is what roles the patriarchy felt they ought to play, and nothing at all of the roles they actually did play on the frontier.“²² Darüber hinaus werden diese Frauen trotz aller Verhaltensänderungen von der Gesellschaft immer noch nicht völlig ernst genommen. Ihre Darstellungen wirken gerade wegen der allgemeinen Vorurteile manchmal sogar ironisch, so dass immer noch viele Männer über die neue „toughe“ Westernheldin lachen.

²¹ Ralph Lamar Turner/Robert J. Higgs, *The Cowboy Way: The Western Leader in Film 1945-1995*, Westport/London 1999: 135.

²² Vgl. Tuska: 235.

4 Der American Dream

„Der ‘amerikanische Traum‘ ist ein synthetischer Begriff, unter dem die historisch je unterschiedlichen Wünsche und Zukunftserwartungen subsumiert werden, die mit Amerika oder speziell den USA verbunden sind“²³, schreibt Walter Kühnel im USA-Lexikon. „The American Dream is the Success Story; [...] the climbing of the ladder from rags to riches; [...] from the log cabin to the White House; [...] to go West, young man – and become a millionaire“²⁴, so definiert Andrew Hook diesen Terminus. Aus beiden lässt sich die zentrale Aussage entnehmen: es geht um die Suche nach Fortschritt und Freiheit, im Zentrum des Ganzen steht der Individualismus.

Der Begriff American Dream geht ursprünglich auf das Jahr 1931 zurück, als James Truslow Adams diese Bezeichnung erstmals in *The Epic of America* verwendet. Adams sprach damals vom „American dream of a better, richer and happier life for all our citizens of every rank“²⁵. Er sah den Traum allerdings nicht als ein universelles Konzept und er war sich auch noch nicht der späteren Bedeutung dieses Mythos bewusst. Deshalb sind in Adams’ Zitat auch nur Teile der späteren Vorstellung vom American Dream enthalten.

Der Mythos als Gesamtkonstrukt ist so facettenreich und spiegelt die amerikanische Gesellschaft so vielfältig wider, dass es beinahe unmöglich ist, ihn korrekt und ausführlich genug darzustellen: „Eine Definition aufgrund aller bisherigen Erklärungsversuche wäre [...] recht sinnlos; denn das Ergebnis wäre eine Aufzählung beinahe aller Aspekte der amerikanischen Gesellschaft“ (86), sagt Peter Freese in *America: Dream or Nightmare?*. Eine Möglichkeit ist, sich über die amerikanische Kulturgeschichte einer genaueren Definition anzunähern und anhand ihrer zumindest die zentralen Elemente dieses Mythos, der den Grundstein der amerikanischen Identität bildet, näher zu beschreiben.

²³ Walter Kühnel, „American Dream“, in: Rüdiger B. Wersich (Hg.), *USA-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Geschichte und zu den deutsch-amerikanischen Beziehungen*. Berlin 1995: 51-53, hier: 51.

²⁴ Andrew Hook, *F. Scott Fitzgerald – (Modern Fiction Series)*. London 1992: 5.

²⁵ Alle Seitenangaben im Text des Kapitels beziehen sich auf diese Ausgabe: Peter Freese, *„America“: dream or nightmare?: Reflexions on a composite image*. Essen 1994, hier: 93.

4.1 Kulturhistorischer Hintergrund des American Dream

Schon bevor Christoph Kolumbus 1492 als erster Europäer den Nordamerikanischen Kontinent betrat, wurde die so genannte „Neue Welt“ als Paradies angesehen. Der Mythos von einem Land, das jedem, gleich welcher Herkunft, eine neue Chance und die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg bot, existierte also bereits lange bevor Adams sich damit befasste und ihn als „American Dream“ bezeichnete. Amerika war eine Vision, ein Traum. Große Teile der westlichen Welt hofften auf ein neues Land im Westen, das Wohlstand verkörperte. Deshalb zog es später Millionen von Auswanderern über den Atlantik in die USA. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch eine ganz bestimmte „Frau“: die Freiheitsstatue auf Liberty Island an der Hafeneinfahrt von New York. Sie wurde den USA von Frankreich im Jahr 1886 als Symbol der Freiheit geschenkt. Diese Statue war das Wahrzeichen der Vereinigten Staaten, das die Einwanderer als erstes zu sehen bekamen, und sie ist bis heute ein Symbol für den Einwanderertraum schlechthin.

4.1.1 Anfänge

Die Motivation der ersten Einwanderer war die Suche nach neuem Glück, besserem Leben und Freiheit. Begriffe wie „the Biblical Garden of Eden, the Golden Age of classical antiquity and the Arcadia of the Renaissance“ (35) bezeichneten fortan dieses unbekannte Land, in dem man es vom Tellerwäscher bis zum Millionär, „from Rags to Riches“ schaffen konnte. Es verkörperte die Verheißung des Glücks, nach dem so viele in Armut lebende Europäer strebten.

In der damaligen Denkweise glaubte man fest daran, dass die Zivilisation in einer Bewegung nach Westen befindlich sei und dem Lauf der Sonne folge; Amerika „was destined to become the seat of the most highly advanced civilization and of mankind's greatest achievements“ (96). Die Selbstverständlichkeit, auf welcher das amerikanische Denken basiert, wird in Lyman Beechers *Our Society* deutlich:

„The worlds scepter passed from Persia to Greece, from Greece to Italy, from Italy to Great Britain, and from Great Britain the scepter is to-day

departing. It is passing on to 'Greater Britain', to our Mighty West, there to remain, for there is no further West." (125)

4.1.2 Der Westen und die Frontier

Eine überaus wichtige Rolle in der Geschichte der Vereinigten Staaten spielen deshalb der Westen und der Mythos der Frontier. Der Westen steht für Freiheit und Individualismus, somit auch ganz direkt für den American Dream. Ab dem ersten Tag der Besiedlung des Kontinents ging es für die Vereinigten Staaten westwärts. Die Frontier war dabei eine, zunächst geografische, dann imaginäre, Grenzlinie zwischen Zivilisation und Wildnis, zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen Ost und West. Wer die unbekannte Wildnis im Westen betrat, wollte dort die Erfüllung seiner ganz persönlichen Wünsche und eine neue, bessere Existenz finden.

Je weiter Amerika von den Trappern erkundet worden war, desto weiter verschob sich dieser „meeting point between savagery and civilization“²⁶ in Richtung Westen. Nach den Trappern kamen die Rancher, ihnen folgten die Farmer und schließlich wurden dort Städte gegründet, wo Jahre zuvor noch unentdecktes Land lag. Im Jahr 1890 schließlich war diese Grenze am Pazifik angekommen und hatte somit ihr geografisches Ende gefunden. Damit wurde dieser Begriff allerdings nicht aus dem Denken der amerikanischen Gesellschaft gelöscht. Die Vorstellung der Frontier besteht weiterhin, heute wird sogar das All als weitere Frontier entdeckt. Symbolträchtige Namen amerikanischer Raketen wie „Ranger“, „Eagle“, „Pioneer“, oder „Challenger“ unterstreichen deutlich, dass die Idee vom „Wilden Westen“ und dem weiten Land nun auf den Weltraum übertragen wird.

In der Literatur sorgten das ständig besser werdende Bildungssystem und die harte Realität in den Jahren nach dem Bürgerkrieg für einen Boom. „Zwischen 1880 und 1900 erschienen in den USA mindestens 160 utopische Romane, die auf ihre Weise die Sehnsucht nach einer anderen, besseren Welt zum

²⁶ Vgl. Turner: 3.

Ausdruck brachten.“²⁷ Dank dieser Romane und der „Erhaltung“ der Frontier auch nach deren offizieller Schließung wurde der Great West fortan ein fester Bestandteil amerikanischer Literatur und Kultur. Freese schreibt: „There have always been four kinds of American books: Northerns, Southerns, Easterns and Westerns, though we have been accustomed, [...], to call only the last by its name.“ (320) Schon diese Gewichtung zeigt, wie groß der Einfluss des Westens auf die Nordamerikanische Kultur ist.

Die ersten Westernromane waren so genannte Dime Novels, Groschenromane. Meist stand ein Trapper im Mittelpunkt, der an der Frontier, oder noch weiter im Westen, gegen Natur und Indianer kämpfte und versuchte, das wilde Land zu zähmen. Die Dime Novels, jene von Cooper im Besonderen, zeichnet eine gelungene Kombination von religiöser europäischer Hirtentradition und der Beschreibung des gefährlichen Lebens an der Frontier aus. Diese Groschenromane waren in keiner Weise geschichtlich oder literarisch wertvolle Texte, durch sie entstanden aber die Mythen und Stereotypen, die man bis heute mit dem Bild des amerikanischen Westens verbindet. Der erste dieser unerschrockenen Helden ist Nathaniel Bumppo alias Lederstrumpf und wurde von James Fenimore Cooper Mitte des 19. Jahrhunderts erschaffen: Er ist der Prototyp eines Westernhelden und verkörpert den Mythos des American Dream in perfekter Weise.

Durch die Frontier-Stories, die allesamt nach dem offiziellen Ende der geografischen Grenze verfasst wurden, ergab sich für die amerikanische Bevölkerung die Möglichkeit, sich die „gute alte Zeit“ der ersten Generation in Form von Romanen oder Dime Novels wieder ins Haus zu holen. „Cooper’s books go backwards, from old age to golden youth and that is the true myth of America.“ (323)

Nachdem der eigentliche Westen bereits verschwunden war, wurde ein Bild des Westens, wie es ihn nie gegeben hatte, geschaffen. Superhelden, die an der Frontier für das Überleben der Einwanderer sorgten, wurden erschaffen. Namen wie Buffalo Bill, Buck Taylor und anderer Westernhelden tauchten auf.

²⁷ Gert Raeithel, *Geschichte der nordamerikanischen Kultur, Bd. 2: Vom Bürgerkrieg bis zum New Deal*. Berlin 1988: 162.

Sie wirkten real und entsprachen völlig dem, wonach sich die Amerikaner sehnten. Aus heutiger Sicht noch viel wichtiger ist jedoch dies:

„They gave the country an utterly false picture of the West, much of which remained fixed in the public mind forever after. By 1890 the stereotypes of Western fiction were so strong that it seemed doubtful they could ever be changed.” (324)

Idole wie Westernhelden oder Selfmademen waren überaus wichtig für die ersten Siedler-Generationen. Viele der Neuankömmlinge wurden so stark von ihrem Traum getrieben, an dieser neuen Gesellschaft teilhaben zu dürfen, dass sie ungeachtet der drohenden Gefahren beharrlich an ihren Träumen festhielten. Die mythischen Helden „waren die Verkörperung eines eifersüchtigen amerikanischen Ehrgeizes, das wiedergefundene Material eines vergessenen amerikanischen Gelächters“²⁸.

4.1.3 Puritanismus und Transzendentalismus

Viele puritanische Auswanderer verließen ihre Heimat aus religiösen Beweggründen. Sie sahen ihre Mission vorherbestimmt, sich selbst von Gott gesandt und den neuen Kontinent als „the land provided by God“ (100). Ihre Aufgabe war es, ein neues Jerusalem zu gründen und die Eingeborenen zu missionieren. „America was destined to bring liberty and equality to the world.“ (143) Dieser Puritanismus, von Seeßlen/Weil als „düsterer Geburtshelfer Amerikas“²⁹ bezeichnet, formte die ersten Einwanderer der Vereinigten Staaten. In ihren Heimatländern oftmals wegen ihres Glaubens vertrieben, brachten sie die Lebensphilosophie des Puritanismus und das vom Sozialdarwinismus propagierte „Survival of the fittest“ mit auf die andere Seite des „großen Teiches“:

„Verbunden mit Strenge, Willenskraft und pedantischer Hingabe an die religiöse Mythologie war sein Unternehmungsgeist, eine durch kein

²⁸ Alfred Kazin, *Amerika – Selbsterkenntnis und Befreiung*, Freiburg/München 1951: 468.

²⁹ Vgl. Seeßlen/ Weil: 24.

Hindernis zu bremsende Aktivität und der Wunsch zu gestalten, im Dienste nicht des Glücks, sondern des Erfolgs.“³⁰

Dieser weit verbreiteten Philosophie wirkten Mitte des 19. Jahrhunderts einige Intellektuelle entgegen, die an die „divinity of man“ glaubten. Zu diesen so genannten Transzendentalisten gehörten auch Autoren wie Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Herman Melville, oder Walt Whitman. Sie stellten sich gegen Aufklärung, rationalistischen Puritanismus sowie Materialismus und sahen den Menschen als Zentrum aller Erfahrung und Philosophie an. Im Mittelpunkt ihrer Lehren stand die Hingabe an die Natur.

Immer größer wurde die Kluft, die das neue Land und seine von Gott gesandten Pioniere von der Alten Welt trennen sollte. Mit der Unabhängigkeitserklärung und dem Sieg im Krieg gegen England hatten sich die USA ihren eigenen politischen Traum verwirklicht. In der Verfassung waren nun die unveräußerlichen Rechte „life, liberty and the pursuit of happiness“³¹ verankert – das Herz des American Dream. „Gemeint ist damit jene durchaus zweischneidige Freiheit des Individuums, materielle und immaterielle Selbstverwirklichung anzustreben und ohne politisch, sozial oder religiös begründete Intervention zu leben.“³²

4.1.4 Das „Vergoldete Zeitalter“

Nach dem Ende des Sezessionskrieges (1861-1865) setzte in den USA ein wirtschaftlicher Boom ein. Das Zeitalter, das den Schlachten folgen sollte, wurde das „Vergoldete Zeitalter“ genannt. Auch Finanzmiseren, wie im Jahr 1873, konnten dem neuen Wohlstand der frisch gegründeten Vereinigten Staaten nichts anhaben, denn „die nun offiziell im ganzen Land verwirklichte Gleichheit war die Gleichheit der Chancen, nicht des Besitzes oder des sozialen Status.“³³ Fortan standen der Individualismus und der Konkurrenzkampf jedes Einzelnen im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens. Die Karriere wurde

³⁰ Vgl. Seeßlen/Weil: 24.

³¹ Vgl. Kühnel: 52.

³² Vgl. Kühnel: 52.

³³ Udo Sautter, *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*, Stuttgart 1998: 233.

zum zentralen Element. Immer noch wurde der Sozialdarwinismus propagiert, denn dieser schien „sich vortrefflich dafür zu eignen, die Existenz einer Geldelite biologisch zu begründen“³⁴.

Die USA bekamen durch den neuen Wohlstand mehr Ansehen und Macht in der Weltpolitik. Im eigenen Land allerdings wurde der Einfluss der Regierung immer geringer. Die Zeitspanne von 1869 bis 1933 ging als Epoche des „Laissez-faire“ in die Geschichte ein, weil Washington sich nur minimal in die gesellschaftlichen Probleme einmischte. Durch Rinderzucht und die Suche nach Bodenschätzen wie Gold oder Silber gelangten zu dieser Zeit die meisten der Selfmademen zu Reichtum. Behilflich waren ihnen dabei die guten Voraussetzungen, die das „junge“ Land zu bieten hatte: „Kohle, Eisenerz, Erdöl, Wasserkraft und Holz waren in vorerst unerschöpflicher Menge vorhanden. Die schnell wachsende Bevölkerung bildete bald den größten Binnenhandelsmarkt der Welt.“³⁵ Außerdem trieben die Erfindung des Fließbandes 1914 und der Bau der Eisenbahn die Industrie weiter an. Ende des 19. Jahrhunderts gab es in den USA über 4000 Millionäre, „und nur 84 davon waren Landwirte. Die anderen hatten ihr Geld durch die Eisenbahnen, im Handel oder in der Industrie erworben.“³⁶ Die Allgemeinheit hielt diese Vorbilder freilich für „eine Garantie des sozialen Aufstiegs“³⁷. In der Realität war ein solch steiles Erklimmen der Karriereleiter nur wenigen Ausnahmen vorbehalten.

4.1.5 Die Roaring Twenties und der Zweite Weltkrieg

Nach dem Tiefpunkt des Ersten Weltkrieges gehörte „dem Geldverdienen [...] nun wieder der Enthusiasmus der Massen, und man akzeptierte es als selbstverständlich, dass Güter, Menschen und Ideale an der Elle des Geldes gemessen wurden“³⁸. Die Löhne stiegen zwischen 1919 und 1929 um etwa 26 Prozent, doch es gab auch viele, die sich dem puren Materialismus entgegenstellten. Sie versuchten in den „Roaring Twenties“, der Geldgier mit

³⁴ Vgl. Raeithel: 49.

³⁵ Vgl. Sautter: 247.

³⁶ Vgl. Sautter: 250.

³⁷ Vgl. Sautter: 251.

³⁸ Vgl. Sautter: 346.

wilden Feiern, Alkoholexzessen und Jazz entgegen zu wirken. Zu dieser Zeit ermöglichten Gesetze wie die Prohibition vielen skrupellosen Gangstern wie Al Capone, ihren Traum vom Reichtum auf illegale Weise zu verwirklichen.

In den 1930er Jahren schließlich sorgte die Elektro- und Automobilindustrie für das Überleben des Traumes und für neue Millionäre wie Henry Ford. Zudem wurde durch die Werbeindustrie ein neues Heldenbild für Amerika entdeckt. Nationale Vorbilder und Idole kamen nun nicht mehr auf einem Pferd daher geritten, sondern stammten aus der Welt des Sports, oder brachen andere Rekorde wie z.B. der Ozean-Überquerer Charles Lindbergh.

Auch der Zweite Weltkrieg konnte den American Dream nicht in die Knie zwingen. Trotz der allgemeinen Not erfuhren Radikale wie beispielsweise die Marxisten keinen großen Zuspruch.

4.1.6 Die Gegenwart

Bis heute sind die amerikanischen Politiker nicht müde geworden, den American Dream in ihre Antrittsreden zu packen. In einem jeden Programm der US-Präsidenten steckt eine Anspielung oder ein direkter Verweis auf den Mythos. Immer wieder wird betont, dass dieser Traum auch viele Jahre nach den Pionieren noch am Leben ist.

Ungeniert bedienen sich die Politiker des American Dream, um ihren potenziellen Wählern Mut zu machen und neue Hoffnung zu geben. Sie legen den American Dream und all seine Facetten genau so aus, wie sie es gebrauchen können. Mal steht der Begriff für Demokratie und Gleichberechtigung, ein anderes Mal, wie in der Antrittsrede Nixons, für „full employment, better housing, excellence in education; in rebuilding our cities and improving our rural areas; in protecting our environment and enhancing the quality of life“ (87). Dies ist auch gleichzeitig seit der ersten Definition von James Truslow Adams der wichtigste Aspekt des amerikanischen Traumes geblieben: das Verbessern der allgemeinen Lebensqualität. Im amerikanischen Karrieredenken sind Wettbewerb und Erfolg seit den Anfängen der USA zwei zentrale Schlüsselbegriffe und somit gleichzeitig zwei zentrale Stützpfeiler für die Theorie des American Dream. Ralph Lamar Turner und Robert J. Higgs

stellen im Kapitel East, West/Man, Woman in *The Cowboy Way* folgende These auf:

„U.S. culture has tended to emphasize external achievement, with competition as an important means of measuring success as well as a primary method of motivating individual members of a group.“³⁹

4.1.7 Zusammenfassung

Vereinfacht kann gesagt werden, dass der American Dream drei verschiedene Ursprünge hat: den mythischen („America as a land of milk and honey and an El Dorado in which the Fountain of Youth bubbled forth in a pastoral landscape“ (105)), den religiösen („America as the site of the New Jerusalem and a land in which Christ’s Second Coming would establish a new paradise on earth“ (195)) und den politischen („America as a country in which the tyrannical restraints of the Old World would be replaced by human equality, liberty and brotherhood“ (105)). Eine Kombination dieser drei Elemente bildet schließlich den Grundstock des American Dream. Daraus entwickelten sich sechs zentrale Elemente des American Dream. Nach Peter Freese sind dies folgende:

„The twin promises of societal progress and individual success, the inspiring challenge of ever new frontiers to man’s power and ingenuity, the belief in America’s manifest destiny derived from her role in civilization’s westward movement, her function as the home of God’s chosen people and her unrivalled form of democratic government granting liberty and equality to all her citizens, and the myth of the melting pot with its fascinating promise of a new beginning.“ (162)

4.2 Die negative Seite des Mythos: der American Nightmare

Während die Einwanderer in den USA teilweise unter grausamsten Bedingungen leben mussten, waren die zu Hause Gebliebenen oftmals

³⁹ Vgl. Lamar Turner/Higgs: 132.

geblendet von den Eindrücken, die durch Erzählungen über den Ozean zu ihnen gebracht wurden. Die Europäer machten sich ein falsches, getrübbtes Bild vom neuen Paradies, ein Bild „between an extreme of hope and admiration on the one hand and an extreme of disgust and disparagement on the other“ (52).

Daneben stand die Meinung, dass es den vom Erfolgsdenken angetriebenen Amerikanern in ihrer Wohlstandsgesellschaft an vielen Dingen mangle. Das Geld stehe im Mittelpunkt und sogar den Europäern würden amerikanische Lebensformen von der Seite der Wirtschaft aufgezwungen, schreibt Freese, der Joachim Fernaus *Halleluja – die Geschichte der USA* zitiert: „Americans are unable to enjoy themselves because they are too restless.“ (56) Man begann langsam, die negativen Seiten eines ursprünglich positiven Gedankenguts zu sehen als ein „deep gulf between the idealistic concepts which constitute the ‘Dream‘ and the flawed reality within which it is constantly conjured up“ (91).

„Amerika ist kein Land wie andere. Es ist größer, reicher und mächtiger als die meisten, und das ist nicht ohne Bedeutung in einer Welt, die Größe, Reichtum und Macht für erstrebenswert hält. Aber Größe ist relativ, und Reichtum wie Macht können schwinden.“⁴⁰ Ähnlich verhält es sich mit dem Mythos des American Dream:

„Der Mythos vom Selfmademan hat die soziale Wirklichkeit verschleiert. Aus den elternlosen New Yorker Zeitungsjungen, die den Helden des Schriftstellers Horatio Alger Modell standen, sind keine Morgans, keine Rockefellers geworden.“⁴¹

Der American Dream ist ein wichtiger Mythos und dauerhafter Stützpfeiler in der Entwicklung der USA gewesen und er mag diesen Status noch immer innehaben, dennoch gibt es auch einige negative Seiten dieser Reichtum, Wohlstand und Freiheit versprechenden Mythologie.

⁴⁰ Ulrich Greiner, *Gelobtes Land – Amerikanische Schriftsteller über Amerika*, Hamburg 1997:

16.

⁴¹ Vgl. Raeithel: 56.

Schon zur Zeit der Besiedlung Nordamerikas traten unglaublich viele Probleme auf, die die Einwanderer zu meistern hatten. Nicht nur das moralisch verwerfliche Auslöschen der Urbevölkerung, der Natives, ist ein solcher dunkler Fleck auf der amerikanischen Geschichte, ab Ende der 1870er Jahre nahm auch die Rassentrennung im Süden wieder stark zu. Was ebenso häufig verschwiegen wird ist, dass viele der Immigranten selbst bei ihrem Kampf um Erfolg verhungerten, verdursteten oder verarmten.

„Auch für diejenigen, die durchhielten, war das Pionierleben in den Rasenstückhütten hart. Regen fiel nur unregelmäßig, Heuschreckenschwärme und Wirbelstürme aber kamen häufiger als erträglich. Jahrelang hatte man noch mit den Indianern zu rechnen. Und selbst wenn die Ernte sicher geborgen wurde oder das Vieh gesund blieb, konnten die Launen des Marktes die Mühen und Hoffnungen vieler Monate zunichte machen.“⁴²

Selbst die industrielle Revolution hatte viele negative Folgen für die Basis der amerikanischen Gesellschaft:

„Konkurrenzdruck, Kreditnöte und Profitgier verlangten nach größtmöglicher Rendite, was bei der Abwesenheit staatlicher Kontrollen zu einem guten Teil auf Kosten von Löhnen, Sicherheit und Gesundheit der Arbeiter geschah. [...] Allgemein galten der Zehnstudentag und die Sechstageswoche, doch arbeitete man in vielen Betrieben, vor allem in der Stahlindustrie, auch länger.“⁴³

Weiterhin verschlechterten sich auch die Lebensbedingungen in den unaufhaltsam wachsenden Städten immer mehr, und auf dem Land herrschte während der „Roaring Twenties“ große Armut, denn nach dem Krieg hatten die USA ausländische Märkte erschlossen und die eigenen stiefmütterlich behandelt. „Materieller Gewinn war [...] das Ziel der Anstrengungen; Rücksichtslosigkeit gegenüber den Mitmenschen und den Naturvorräten bestimmte das Vorgehen.“⁴⁴ Der wahre American Dream war und ist nur

⁴² Vgl. Sautter: 246.

⁴³ Vgl. Sautter: 252.

⁴⁴ Vgl. Sautter: 241.

wenigen Privilegierten vorbehalten. Kartelle und Monopole diktierten nicht nur während der Prohibition die Wirtschaft. „Nirgendwo, meinte Karl Marx, haben sich Kapital und Ausbeutung ‚*rascher* und *schamloser* entwickelt‘ als im gelobten Land Amerika.“⁴⁵ Würde der American Dream bis über die Grenzen Nordamerikas oder auch große Teile Europas ausgedehnt, hätte dies womöglich katastrophale Auswirkungen.

Die großen Versprechungen werden nicht eingehalten und die Realität entspricht in keiner Weise den gemachten Vorstellungen. Freese kritisiert zurecht, dass

„the heedless pursuit of material success would exact the price of spiritual failure, that unchecked scientific progress would turn against mankind, and that instead of realizing their dreams the adherents of success and progress would finally find themselves caught in a nightmare“ (117).

Nimmt man beispielsweise die rasante technologische Entwicklung in den Vereinigten Staaten, so ist zu bedenken, dass sich ein solcher Fortschritt niemals auf kleinere, ärmere Länder oder auf solche aus der Dritten Welt übertragen ließe. Eine Folge wäre „a tidal wave of prosperity [that] would sweep across the globe, but within a very few years the Earth would become uninhabitable“ (162). Darüber hinaus würde nach Freese auch die globale Umwelt leiden:

„Thus, the promise of progress is disproved by the bitter insight that scientific inventions and technological advancements have led to the poisoning of lakes and rivers, the death of forests by acid rain, the defacement of once beautiful landscapes, the pollution of the air and the disturbance of earth’s ecological balance.“ (163)

Ähnlich verhält es sich, betrachtet man die religiöse amerikanische Mission des Manifest Destiny. Laut Freese gibt es zahlreiche Kritiker, die hinter dieser Theorie nur eine Verschleierung oder Rechtfertigung für die amerikanische Machtpolitik und für wirtschaftliche Gewinne sehen.

⁴⁵ Vgl. Raeithel: 52.

Betrachtet man die vielen Probleme der USA bezüglich der Einwanderung, dürfen auch der Frontier-Mythos und der Mythos des „melting pot“ in Frage gestellt werden, denn der gesamte Mythos des American Dream zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass er den weißen Einwanderern, den Europäern, vorbehalten zu sein scheint. Im Jahr 1924 legte der so genannte „National Origins Act“ die Quote der Einwanderer auf zwei Prozent fest, Asiaten durften überhaupt nicht mehr einwandern. Bis heute sind auch Natives, Dunkelhäutige oder Latinos gegen die Nachkommen hellhäutiger Einwanderer nahezu chancenlos im Kampf um einen besseren sozialen oder wirtschaftlichen Status.

„Throughout serious American literature there is a rich vein of severe criticism of the ideas of progress and success, which runs counter to the facile optimism of the popular self-help manuals and the dreams conjured up by political propaganda.“ (119) Anhand einiger literarischer Beispiele werde ich in den kommenden Kapiteln demonstrieren, inwiefern diese Aussage von Peter Freese berechtigt ist oder nicht.

5 *The Great Gatsby* – Der romantische Traum

Der Roman *The Great Gatsby* (1926) zählt heute zu den meist verkauften Werken F. Scott Fitzgeralds. Anfangs, kurz nach seiner Veröffentlichung, wurde er jedoch von den Kritikern ignoriert und so gut wie gar nicht von der Öffentlichkeit wahrgenommen. Erst als dem Mythos des American Dream in der amerikanischen Gesellschaft immer größere Bedeutung beigemessen wurde, stieg auch die Popularität des Romans.

Die zentralen Elemente der amerikanischen Geschichte der 1920er Jahre spielen in *The Great Gatsby* eine überaus wichtige Rolle: der aufkommende Massenkonsum, die Prohibition und der ökonomische Erfolg als Symbol der Moderne schlechthin⁴⁶.

5.1 Biografischer Hintergrund

Der Autor F. Scott Fitzgerald gelangte schon früh, im Alter von 23 Jahren, dank des großen Erfolges seines Erstlings *This Side of Paradise* (1920) zu Wohlstand und finanziellem Reichtum. Der an der Universität nicht durch überdurchschnittliche Leistungen auffallende Fitzgerald genoss fortan seinen sozialen Status in vollen Zügen und nahm rege am Partyleben der „Wilden Zwanziger“, die er selbst Jazz Age taufte, teil. Ein Musterbeispiel für den verschwenderischen Luxus in dieser Zeit steht zu Beginn von Kapitel III, als das Leben in Gatsbys Villa beschrieben wird:

„There was music from my neighbour’s house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like month ago the whisperings and the champagne and the stars. [...] On weekends his Rolls-Royce became an omnibus. [...] And on Mondays eight servants, including an extra gardener, toiled all day with mops and scrubbing-brushes and hammers and garden-shears, repairing the ravages of the night before. [...] There was a machine in the kitchen which could extract the juice of two hundred oranges in half an hour if a little button was pressed two hundred times by a butler’s thumb.“⁴⁷

⁴⁶ Reingard M. Nischik, „Leidenschaften und Besitz: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*.“ In Reingard M. Nischik (Hg.), *Leidenschaften literarisch*, Konstanz 1998: 253-268, hier: 257.

⁴⁷ Alle Seitenangaben im Text des Kapitels beziehen sich auf diese Ausgabe: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Reading 1994 [1926], hier: 45.

Von den ausschweifenden Feiern Fitzgeralds und seiner Frau Zelda zeugen zahlreichen biografische Passagen in seinen Romanen. In der Einleitung zu *The Great Gatsby* wird Fitzgerald selbst so zitiert: „Sometimes, I don't know, whether Zelda and I are real or whether we are characters in one of my novels.“

Der Autor belässt es aber nicht dabei, die Höhen des American Dream aufzuzeigen, er schildert in seinem bekanntesten Werk auch detailliert die negativen Seiten dieses Mythos. Er macht realistisch klar, wie schnell der Traum zu Ende sein und einen die Realität eingeholt haben kann:

„From all the excitement of his early success, and the fast and furious pace of his life thereafter, all the way down to the bitterness and frustration of his final crack-up, Fitzgerald's life and career have been seen as a tragic mirror of the historical realities of Jazz Age America in its destructive movement from boom to bust. [...] He not only invented Jazz Age America but lived it.“⁴⁸

5.2 Die Darstellung des American Dream

In Fitzgeralds Klassiker *The Great Gatsby* verkörpern die männlichen Protagonisten den American Dream als einen Mythos, der weit über die Grenzen des Materiellen hinaus geht. Der American Dream wird wieder zu einem „Traum“ im wahrsten Sinn des Wortes. Da der Roman eine Realität einer Minderheit präsentiert, wird er zu einem Traum für die andere Seite.

Zahlreiche typische Elemente des American Dream sind direkt in *The Great Gatsby* vereint und durchziehen den Roman:

„Durch den [...] Ost-West-Gegensatz und den Erfolgsmythos mit Anklängen im Roman an einschlägige amerikanische Populärmythen wie sie durch Namen wie Benjamin Franklin, Horatio Alger, Daniel Boone oder William Cody indiziert werden, sowie durch Verweise auf die Besiedlungsgeschichte des Landes erhält *The Great Gatsby* eine ausgeprägt amerikanische kulturhistorische Dimension.“⁴⁹

⁴⁸ Andrew Hook, *F. Scott Fitzgerald – (Modern Fiction Series)*, London 1992: 8.

⁴⁹ Vgl. Nischik: 263.

So stammen zwar sämtliche wohlhabenden Romanpersonen aus dem Mittleren Westen und sind an die Ostküste der Vereinigten Staaten gezogen, um sich dort ihren American Dream zu verwirklichen. Der arme Garagenbesitzer Wilson hingegen, der Prototyp eines Versagers in *The Great Gatsby*, will mit seiner Frau nach Westen gehen, um ein neues Glück zu finden. Das ursprüngliche Konzept vom reichen, wilden Westen, der den Traum verkörpert, ist hier also präsent. Außerdem ist der Ost-West-Konflikt in den Namen der Anwesen der Protagonisten präsent: West Egg (Gatsby) und East Egg (Buchanan). „West Egg with its raw wealth and promiscuous mix of classes and types, is a metaphoric reminder of frontier society; while East Egg has all the decorum and snobbery of those who have 'arrived' at least one generation earlier.“⁵⁰

Ein klassischer Hinweis auf den American Dream ist der Name von Gatsbys Mentor, der seinen Traum auf den Silberfeldern des Yukon in Nevada verwirklicht: Dan Cody. Dieser Name ist eine deutliche Anspielung auf die Namen zweier berühmter Westernhelden aus den Anfangstagen der amerikanischen Besiedlung, Daniel Boone und William Cody⁵¹. Die Frontier wird auf einer höheren Ebene durch eine „frontier of money-making opportunities“⁵² repräsentiert. Ebenso wird auf den Mythos des Selfmademan verwiesen durch die Verwendung von Namen wie John D. Rockefeller, der New Yorker Fifth Avenue oder dem Tagesplan des jungen Gatsby, der auf das Tagebuch von Benjamin Franklin anspielt.

5.3 Personenkonstellation

Eine weitere Parallele zum klassischen Western ist in den Handlungsweisen der Charaktere begründet. Wie sowohl in der Westernliteratur als auch im Westernfilm nehmen die männlichen Romanpersonen in *The Great Gatsby* den aktiven Part ein. Die Männer handeln impulsiv und werden von ihren Emotionen geleitet, während die Frauen auf der anderen Seite passive Nebencharaktere besetzen, die pragmatisch und vom Verstand dominiert handeln. Mit „aktiv“ und

⁵⁰ Joyce A. Rowe, „Delusions of American Idealism“, in David Bender et al. (Hgg.), *Readings on „The Great Gatsby“*, San Diego, CA 1998: 87-95, hier: 93.

⁵¹ Vgl. Freese: 176.

⁵² Vgl. Freese: 176.

„passiv“ ist gemeint, dass der Mann sich den Erfolg verdienen und reich sein muss (Gatsby), während die Frau auch lediglich über die Ehe ohne eigenen Verdienst am Wohlstand teilhaben kann (Myrtle und Daisy).

5.3.1 Jay Gatsby

Zentrale Figur und gleichzeitig Namensgeber für den Romantitel ist Jay Gatsby, ein typischer Selfmademan der Jazz Age Generation. Für Gatsby ist der American Dream zunächst nur ein Mittel zum Zweck. James Gatz, so sein bürgerlicher Name, ist ein armer junger Mann, der sich in Daisy, ein stadtbekanntes Mädchen aus reichem Hause verliebt. Sie erwidert seine Liebe nicht, und so ändert Gatz seinen Namen in Gatsby und kommt auf undurchsichtige Art und Weise zu Reichtum und Wohlstand. Er glaubt, sich auf diese Weise die Gunst seiner Angebeteten und eine zweite Chance „verdienen“ zu können.

Der Traum selbst wird dadurch erweitert und schreitet vor in eine neue Dimension. Einerseits glaubt Gatsby im materiellen Bereich an den American Dream und will als Selfmademan zu Geld kommen und in der gesellschaftlichen Hierarchie nach oben steigen. Andererseits träumt der Protagonist aber auch davon, das Rad der Zeit zurück drehen zu können. Als er Daisy mit Hilfe seines neuen Nachbarn, des Ich-Erzählers Nick Carraway, wieder trifft, glaubt er, seinen Traum erfüllt zu haben. Auch hier ist die eine deutliche biografische Parallele zum Leben Fitzgeralds erkennbar:

„Die wechselvollen Ereignisse um das lange Werben des bis zu seinem Durchbruchserfolg *This Side of Paradise* mittellosen Fitzgeralds um Zelda sind maßgeblich an grundlegenden Handlungskonstellationen mitverantwortlich, auf denen viele seiner fiktionalen Werke aufbauen, so auch *The Great Gatsby*.“⁵³

Gatsby glaubt, die verheiratete Frau, die bereits eine Tochter hat, sei noch immer die Daisy, in die er sich vor Jahren verliebt hatte. Er hofft inständig und ist davon überzeugt, dass Daisy ihre Familie seinetwegen verlassen wird.

⁵³ Vgl. Nischik: 255.

Der amerikanische Traum von der Machbarkeit dessen, was man erstrebt, öffnet Gatsby also nicht nur die gewünschten Türen zum sozialen Aufstieg, der Protagonist verfällt gleichzeitig dem Irrtum, auch im Bereich des Persönlichen und Privaten sei alles machbar. Im Glauben an die mythologische Idee des American Dream meint er durch die Macht des Geldes auch das Herz von Daisy gewinnen zu können.

Letztlich steht für Gatsby immer Daisy im Mittelpunkt und nicht der materielle Erfolg. Gatsby liebt Daisy weiter, auch nachdem sie ihn zurückgewiesen hat – sie allein verkörpert seinen persönlichen Traum. So verschweigt er sogar, dass sie Myrtle Wilson überfahren hat und deckt sie. Schließlich stirbt Gatsby für sie, als er von Myrtles Ehemann an Daisys Stelle getötet wird.

In der Person Jay Gatsby wird deutlich, dass der Roman auch als eine Art Kritik am American Dream verstanden werden kann. Der American Dream der 1920er Jahre wird auf moralischer Ebene kritisiert, da Gatsby sich seinen Reichtum in der Zeit von Prohibition und Korruption auf illegale Art angehäuft hat. Er macht Geschäfte mit dubiosen Personen aus kriminellen Umfeld, was schließlich teilweise auch ausschlaggebend für die Zurückweisung durch Daisy ist.

Gatsby ist unfähig, „zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden“⁵⁴. Er erkennt die Grenze zwischen Materiellem und Liebe nicht. Gatsby meint, der American Dream sei auf Personen zu übertragen und würde ihm, wie auf gesellschaftlicher Ebene, auch in Bezug auf Daisys Herz alle Türen öffnen. Am Ende des Romans erfährt Gatsby sogar noch nach seinem Tod eine weitere Zurückweisung, da bis auf Owl-Eyes, der einzigen Romanperson, die zwischen Fiktion und Realität unterscheiden kann, keiner seiner vielen Partygäste und zwielichtigen Geschäftspartner zu seiner Beerdigung kommt, was ebenfalls ein deutlicher Hinweis auf die zweifelhafte Moral in der Erfolgsgesellschaft ist.

⁵⁴ Tilman Höss, *F. Scott Fitzgerald: die Philosophie des Jazz Age*, Frankfurt am Main 1994: 44.

5.3.2 Nick Carraway

Erzählt wird der Roman von dem Ich-Erzähler Nick Carraway, der zwar im Westen aufgewachsen ist und dort eine gute Ausbildung genoss, jedoch andererseits nicht so recht in die glamouröse Welt des Jazz Age zu passen scheint. Nick ist weniger wohlhabend als die anderen und sein Lebensstil nicht annähernd so ausschweifend. Auf diese Art und Weise behält er den neutralen Status bei, der seine Rolle als unparteiischer Beobachter glaubwürdig erscheinen lässt. In seiner Funktion als Erzähler spiegelt Nick „Fitzgerald's feelings of responsibility, moral objectivity, and a kind of artistic detachment“⁵⁵ wider.

Am Ende des Romans, als Gatsby schon tot ist, wird durch Nick nochmals der American Dream in Erinnerung gerufen. Im Schlussabschnitt blickt der Ich-Erzähler – wie auch Gatsby es oft getan hatte – über den See zum Anwesen von Daisy und Tom Buchanan. Dort erinnert er sich an das grüne Licht, das zuvor Gatsbys Traum symbolisierte:

„Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter – to-morrow we will run faster, stretch out our arms farther... And one fine morning – So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.“ (188)

Der „Traum von Freiheit und Glück im gelobten Land Amerika“⁵⁶ bleibt also lebendig, obwohl Gatsby schon gestorben ist.

5.3.3 Tom Buchanan

Der Gegenpart zu Jay Gatsby ist Tom Buchanan. Schon die Initialen ihrer Nachnamen lassen erkennen, welche Rollen Fitzgerald den beiden männlichen Protagonisten zugedacht hat. Das „G“ in Gatsby steht für „good“, das „B“ bei Buchanan für „bad“. In der Figur von Tom macht der Autor die negativen Seiten des American Dream und die moralische Schattenseite der Gesellschaft

⁵⁵ Vgl. Hook: 50.

⁵⁶ Vgl. Höss: 42.

deutlich. Buchanan ist egoistisch und fühlt sich wohl in der Ellbogengesellschaft. Als Gatsby wegen des von Daisy begangenen Mordes stirbt, verlassen sie und ihr Ehemann Tom die Stadt:

„They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...“ (186)

Tom Buchanan verkörpert das krasse Gegenteil dessen, was den American Dream ursprünglich auszeichnete: er ist engstirnig, rassistisch, und er betrügt seine Frau.

„Buchanan bedeutet [...] die Negation einer Idee, die Gatsby verkörpert, d.h. die Summe der Kräfte, die einer Verwirklichung des amerikanischen Traums von Anfang an entgegenstanden. Gatsby und Buchanan und analog dazu West Egg und East Egg sind auf der symbolischen Ebene Abstraktionen, mit deren Hilfe Carraway bzw. Fitzgerald versucht, Gut und Böse in der amerikanischen Geschichte voneinander zu trennen und zugleich die Verstrickung des Guten ins Böse aufzuzeigen.“⁵⁷

⁵⁷ Vgl. Höss: 51.

6 *Death of a Salesman* – Der ökonomische Traum

Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949) zählt zu den klassischen Stücken der Moderne. Es spielt Ende der 1940er Jahre und ist ein Schauspiel, das die Gesellschaft der Nachkriegszeit, eine Gesellschaft des Wohlstandes, des Kapitalismus, des Materialismus und der Technologisierung sehr authentisch darstellt. „Miller carefully blends a realistic picture of a salesman’s home and life in the post-depression years with the subjective thoughts that are going through the central protagonist’s head.“⁵⁸

6.1 Biografischer Hintergrund

Das Werk ist von biografischen Passagen durchzogen, denn Millers Karriere kann als beispielhaft für das Leben eines Selfmademan gesehen werden. Der Autor erlebte selbst sowohl die Kluft zwischen Arm und Reich während der Great Depression als auch das Aufleben des American Dream danach. Direkten Bezug zum Stück haben einige Verwandte Millers, die als Vorbilder für die Romanpersonen dienen. Sein Onkel Manny Newman, ein Handlungsreisender, lieferte Miller die Inspiration für den Protagonisten Willy Loman, den Salesman, der auch im Titel von Millers Stück auftaucht. Ebenso wie der Onkel sind Millers Cousins Buddy, ein Athlet, und Abby, der Frauenheld, in *Death of a Salesman* in den Rollen der Söhne des Salesman, Biff und Happy, vertreten.

Die zentrale Figur in *Death of a Salesman* ist aber Willy Loman, ein:

„burnt-out little salesman who can no longer find his way in an increasingly impersonal system. That not only the little but also the leading employees are by now victimized by a system which they have helped to create.“⁵⁹

Willys Vergangenheit, Hoffnungen und Träume werden in einzelnen Rückschauen immer wieder lebendig. Diese Passagen sind so authentisch in das Stück eingebaut, dass der Leser geradezu mitträumt, wenn der Protagonist

⁵⁸ Susan C.W. Abbotson, *Student Companion to Arthur Miller*, Westport 2000: 36.

⁵⁹ Vgl. Freese: 312.

in Erinnerungen schwelgt. Während der Handlungsfaden keiner chronologischen Ordnung folgt, erkennt der Leser im Mitverfolgen der Träume, was wirklich im Kopf der Hauptperson vorgeht. Dies zeigt auch ein früherer Arbeitstitel des Stücks: *The Inside of His Head*.

6.2 Personenkonstellation

Wie so oft, stehen auch in *Death of a Salesman* die weiblichen Charaktere im Schatten der männlichen Personen. Namentlich genannt wird nur Linda Loman, Willys Frau. Doch auch sie bleibt eine passive Figur ohne Konturen. Linda ist zwar der einzige Mensch, der Willy frei von Wertungen liebt. Sie steht voll hinter ihrem Mann und übt lediglich an den beiden Kindern Kritik. Insgesamt aber bleibt für Linda nur eine Nebenrolle in einem sehr maskulin bestimmten Stück. Sie ist obendrein immer, wenn Willy der Realität entgegentritt, der Antrieb für seine Träumereien. Dies werde ich im späteren Verlauf dieser Arbeit noch detaillierter analysieren.

Im Mittelpunkt des Werkes stehen, wie zur Zeit Millers üblich, die Männerrollen. Dialektisch einander gegenübergesetzt sind die in ihrer Karriere erfolgreichen Gewinner der kapitalistischen Gesellschaft und die Versager, die „Low-mans“, wie ihr Name auch gelesen werden kann: Willy und seine Söhne.

Eigentümlicherweise bleiben bei Miller alle diejenigen die Erfolg haben ohne Familie⁶⁰. Eine Ausnahme bildet Howard Wager, Willys Boss, dessen Familie jedoch lediglich bei einer Tonbandaufnahme erwähnt wird, wo eine Maschine also die reale Begegnung ersetzt. Aber trotz dieser Gemeinsamkeit der „Familienlosigkeit“ lassen sich auch die Erfolgsmenschen in zwei verschiedene Kategorien unterteilen: in die moralisch schlechten, skrupellosen und in die harten Arbeiter.

Zur ersten Sorte gehört ohne Zweifel Willys Bruder Ben, der den Pionier an der Frontier symbolisiert und der seine Familie verlassen hat, um sein Glück beim Goldrausch zu finden. Ben wird dabei für Willy zum „Muster desjenigen,

⁶⁰ Stephen A. Lawrence, „The Right Dream in Miller’s *Death of a Salesman*“, in: Helene Wickham Koon (Hg.), *Twentieth Century Interpretations of Death of a Salesman: A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1983: 56-59, hier: 57/58.

der es 'geschafft' hat"⁶¹. Unklar bleibt allerdings, ob Willys Bruder eine reale Person ist, oder ob er nur ein Konstrukt von Willys Fantasie darstellt, mit dem die Ellbogengesellschaft angeprangert und kritisiert wird:

„Es ist müßig darüber zu streiten, ob Ben als 'reale' Figur oder nur als eine Wunschprojektion Willy Lomans zu deuten ist. Ausgehend vom ursprünglichen Titel (*The Inside of His Head*) ist letzteres wahrscheinlich. [...] Aber man kann ihn auch als den nehmen, den er verkörpert, nämlich den verwegenen Pionier, der der angepasste Willy Loman zuweilen gern sein möchte.“⁶²

Ben und Howard, Lomans Chef, dessen oberste Maxime „business is business“⁶³ lautet, sind skrupellose Selfmademen ohne Moral. Howard hat keinen Respekt vor den langen Jahren, in denen Willy für seinen Vater gearbeitet hatte, und nimmt ihm seinen Job als Handelsreisender.

Willys Nachbar Charlie und sein Sohn Bernard stehen in Kontrast zu Ben und Howard. Im Gegensatz zu den skrupellosen Selfmademen machen sie auf einem moralisch weniger verwerflichen Weg Karriere. Die beiden lassen sich nicht blenden, erkennen den American Dream im positiven Sinne und haben schließlich auch Erfolg damit:

„People like Charlie and his son Bernard who are not only sensible enough to see what is wrong with the American success myth, but apparently strong enough to fly in the face of it and succeed despite it.“⁶⁴

Sie handeln statt zu träumen und haben damit den richtigen Weg gefunden. Bei Willys Beerdigung wird dies ganz deutlich, als Charlie folgendes erkennt: „It's a rough world, Linda. [...] A salesman is got to dream“ (148/149). Charlies Sohn Bernard, in seiner Jugend ein Außenseiter, verkörpert für Willy und seine Söhne

⁶¹ Rainer Lübbren, *Arthur Miller*, Hannover 1969: 47.

⁶² Reiner Poppe, *Königs Erläuterungen und Materialien, Band 142: Arthur Miller, Tod eines Handlungsreisenden (Death of a Salesman)*, Hollfeld 1986: 57.

⁶³ Alle Seitenangaben im Text des Kapitels beziehen sich auf diese Ausgabe: Arthur Miller, *Death of a Salesman*, Stuttgart 1984 [1949], hier: 85.

⁶⁴ Vgl. Lawrence: 56.

zeitlebens einen Eigenbrötler. Doch gerade dieser verachtete Bernard macht Karriere im Gegensatz zur Familie Loman.

6.2.1 Biff und Happy Loman

Willy Lomans Söhne Biff und Happy sind, wie auch ihr Vater, zwei Versager. Happy ist ohne Initiative, er übt einen langweiligen Job aus und führt ein unausgefülltes Leben. Die Bedeutung des Namen Happy, der übersetzt „glücklich“ bedeutet, steht im genauen Gegensatz zum Romancharakter Happy. Biff andererseits stehen anfangs alle Türen offen. Er ist ein erfolgreicher Athlet und hat zahlreiche Angebote für Universitätsstipendien. Ihn richtet der hohe Erwartungsdruck zugrunde. Darüber hinaus platzt für ihn der Traum seines Vater zuerst. Biff glaubte fest an Willys Ideale und Lebensphilosophie. Als er ihn jedoch eines Tages mit einer fremden Frau in einem Hotelzimmer ertappt, wird er nicht mit der Realität fertig, mit der er konfrontiert wird. Auch hier kann eine Parallele zu Millers Namensgebung gezogen werden, denn die Entdeckung gleicht für den Sohn einem Schlag ins Gesicht, und das Verb „to biff someone“ ist die englische Bezeichnung für „jemandem einen Faustschlag verpassen“.

Nach dieser Begegnung motiviert Biff sich nicht mehr, lässt sich gehen, wegen einer nicht bestanden Mathematikprüfung darf er nicht zur Universität und wird schließlich zu einem Herumtreiber und Betrüger. Am Ende lehnt sich Biff sogar offen gegen die Ideale seines Vaters auf, eine Alternative zu dessen Lebensphilosophie hat er allerdings auch nicht. Biff wird so selbst zu einem Versager, wobei sein Versagen „zuletzt ein Versagen des Vaters selbst“⁶⁵ ist. Happy's Versagen wird am Ende des Stücks auf die Spitze getrieben. Er scheitert nicht nur, er übernimmt auch die Ideale seines Vaters wieder und kann so als dessen geistiger Nachfolger gesehen werden. Er will das, was seinem Vater im Leben nicht gelungen war, stellvertretend für sich erreichen. An Willys Beerdigung streitet er mit seinem Bruder und sagt:

„I'm gonna show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain. He had a good dream. It's the only dream you can have to come out

⁶⁵ Vgl. Lübbren: 48.

number-one man. He fought it out here, and this is where I'm gonna win it for him.“ (150)

Biff und Happy scheitern am überzogenen Erfolgsdenken und den hohen Erwartungen ihres Vaters. Die Söhne allerdings haben im Gegensatz zu ihrem Vater die Realität erkannt, für sie ist die oberflächliche Illusion des American Dream verschwunden. Für ihren Vater waren die beiden jedoch den Schein, was indirekt auch verhindert, dass sie ihr Leben selbst in die Hand nehmen können. Immer wenn Biff und Happy ihre Eltern besuchen, fühlen sie sich als Versager, was ihnen der Vater auch oft genug deutlich zu erkennen gibt.

Bei den Eltern lebt jedoch auch ihr Traum von einer erfolgreichen Karriere wieder auf. Miller benutzt dazu das Bild ihrer alten Betten als Vergangenheitsmetapher. „HAPPY: The old beds. [...] All the talk that went across those two beds, huh? Our whole lives. BIFF: Yeah. Lotta dreams and plans.“ (16/17) In diesen Betten schmiedeten die beiden Pläne, wonach sie wie die ersten Farmer ihr Glück suchen wollten: „Sure, maybe we could buy a ranch. Raise cattle, use our muscles. Men built like we are should be working out in the open.“ (22) Sie erkennen zwar ihr Scheitern an, im Unterbewusstsein sehen sie sich aber dennoch als Gewinner: „Ihre Selbsterkenntnis kommt zu spät. Die falschen Hoffnungen, die der Vater in ihnen schürte, haben bereits verhindert, das eigene Leben in die Hand zu nehmen.“⁶⁶ Als die Wahrheit ans Licht kommt, enttäuschen sie Willy tief.

6.2.2 Willy Loman

Protagonist und zentrale Figur in Arthur Millers Stück *Death of a Salesman* ist der Handlungsreisende Willy Loman. Der 63 Jahre alte Vertreter ist ein Durchschnittsmensch. Er symbolisiert den typischen Amerikaner der 1940er und 1950er Jahre. Sein Leben lang ist er auf der Suche nach Erfolg und arbeitet mit vollem Einsatz in seinem Beruf. Die zentrale Frage in seinem Leben ist immer „How do you become successful?“⁶⁷ Nun, da er zu alt für die

⁶⁶ Vgl. Lübbren: 51.

⁶⁷ Vgl. Abbotson: 43.

Ausübung seiner Arbeit zu sein scheint, fühlt sich dieser oberflächliche, nach außen immer gut gelaunte Mann nutzlos und als Versager. Er weiß, dass er in seinem Alter völlig ungeeignet für einen kompletten Neuanfang ist. Willy hat immer versucht, allen alles recht zu machen. Er will beliebt sein und es gleichzeitig zu etwas bringen. Eine Karriere wie die seines großen Vorbildes David Singleman schwebte und schwebt ihm vor. Je älter er wird und je langsamer sich seine Schulden abbauen, desto klarer wird für Willy allerdings, dass er nicht mehr als nur Durchschnittsware ist, ein „dime of a dozen“.

Aufgrund zweier kapitaler Fehler erfüllen sich Willys Wünsche nicht. Zum einen verfällt er dem Irrtum, „dass Beliebtheit Erfolg sei“⁶⁸. Auch interpretiert er den American Dream und seine Tugenden wie Selbstvertrauen und Optimismus falsch:

„Bei Willy Loman [...] stehen diese Eigenschaften [...] in schroffem Gegensatz zu den Realitäten, sie konstruieren eine neue Wirklichkeit, die es nicht gibt. Der Mann Willy Loman ist richtig, aber alle seine Träume, seine Wertvorstellungen und seine Ideen vom Funktionalismus der menschlichen Gesellschaft sind falsch.“⁶⁹

Willy strengt sich für die Erfüllung seines Traumes an, er arbeitet hart dafür. Er will erfolgreich sein, „but has not been given the personality, ability, or luck to achieve his goal“⁷⁰.

So wie Willys Söhne an seinen hohen Erwartungen scheitern, so ist Willy selbst ein Opfer des überzogenen Erfolgsdenkens der Gesellschaft. Was sich in ihm nach seiner Entlassung abspielt, ist „ein verzweifelter Versuch, das Bewusstsein seiner persönlichen Würde zu retten. Dass dieses Bewusstsein schließlich nur eine Illusion ist, darin liegt die tragische Ironie des *Tod des Handlungsreisenden*.“⁷¹

In Willys Leben findet ein ständiger Kampf gegen die Wahrheit statt. Die Erkenntnis der Realität, der Verlust seiner Träume wäre der Zusammenbruch

⁶⁸ Vgl. Poppe: 58.

⁶⁹ Vgl. Poppe: 58.

⁷⁰ Vgl. Abbotson: 43.

⁷¹ Vgl. Lübbren: 59.

seiner Werte⁷². Da der Protagonist eines Tages die schmerzhaft Wahrheit anerkennt, kommt es zu diesem Zusammenbruch. Willy sieht sein Scheitern und beschließt seinem Leben ein Ende zu bereiten. Der Held will aber dennoch etwas schaffen, das ihn überlebt und das er der Nachwelt überliefern kann und das beweist, dass er nicht umsonst gelebt hat. Zur Verdeutlichung dient hier die Metapher der Aussaat. Willy geht in der Nacht seiner Erkenntnis wie apathisch in seinen Garten und bepflanzt ihn. Die Harmonie mit dem Land auf dem man lebt, ein zentrales Element des amerikanischen Mythos, symbolisiert den inneren Frieden, den Willy letztlich doch noch gefunden hat.

Willy stirbt schließlich als ein Opfer des egoistischen Erfolgsdenkens. Er gehört zur Gruppe der „Ausgebeuteten, die sich einem Wirtschaftssystem verschrieben haben, das sie zum alten Eisen wirft, sobald sie keinen Nutzen mehr bringen“⁷³. Es ist sein Stolz, der Willy ins Grab bringt, denn es gibt keine finanziellen Gründe für Willys Freitod. Er stirbt aus verletzter Ehre heraus. Seine „Selbstachtung erleidet einen tödlichen Schock. Gerade die Werte, auf die er sein Leben aufgebaut hat, enthüllen sich im Alter als unbrauchbar.“⁷⁴ Als gewissenhafter Familienvater bedenkt er kurz vor seinem Suizid die finanziellen Folgen für seine Frau und seine Kinder und will ihnen helfen, indem er seine Versicherungsprämie für sie „opfert“. Auch das unterscheidet ihn von den egoistischen Selbmademen wie Howard oder sein Bruder Ben. Willy ist im Gegensatz zu seinem Bruder immer verantwortungsbewusst und bleibt bei seiner Familie. Dieses Handeln macht ihn zu einer heldenhaften Person. Er sucht Freiheit und kämpft dafür, gleichzeitig opfert er sich für andere.⁷⁵

6.3 Die Darstellung des American Dream

Sechs Mal verdunkelt sich die Bühne, eine Flöte ertönt im Hintergrund und die Realität weicht Willys Visionen. In diese Traumwelt, flüchtet sich der Handelsreisende immer wieder. Es ist ein Leben in der Erinnerung, in einer Zeit, als er seinen Traum noch lebte, als die Illusion noch mehr wert war als die

⁷² Vgl. Lübbren: 52.

⁷³ Walter Jens, *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, München 1988 643.

⁷⁴ Vgl. Lübbren: 47.

⁷⁵ Vgl. Abbotson: 36.

Realität; in einer Zeit, in der Willy noch berechnete Hoffnungen in die Erfüllung seines Traumes setzte. Der Vertreter flieht aus der Realität der unerfreulichen Gegenwart in die Vergangenheit, in der er noch seinen Illusionen von einem besseren Leben nachhängen konnte.

Es ist die harte Realität hinter dem American Dream, die Willy Loman zunächst scheitern lässt und die sich dann zu einer Desillusionierung entwickelt:

„Such dreams can never be fulfilled, as they are based on lies. While the dream is maintained it may grant strength, but as soon as reality intrudes, the dream is shattered and lays the dreamer open to harsh disillusionment.“⁷⁶

In dieser parallelen Existenz von Bewusstheit und Unterbewusstsein, diesem „Spannungsverhältnis von Illusion und Realität“⁷⁷, ist es Willys Problem, dass er den Unterschied zwischen Realität und Fiktion nicht mehr erkennen kann. Willy findet keinen Ausweg mehr aus dieser Scheinwelt; ein Ausbruch aus der Fantasie ist nur mit dem Selbstmord möglich. Bezeichnend für den Teufelskreis dieser Scheinwelt ist das zyklische Muster des Stücks, das mit dem Klang der Flöte beginnt und auch damit endet: „A melody is heard, played upon a flute.“ (5); „Only the music of the flute is left on the darkening stage as over the house the hard towers of the apartment buildings rise into sharp focus.“ (151)

In *Death of a Salesman* finden sich viele direkte Bezüge zum amerikanischen Mythos des American Dream. Der Protagonist beispielsweise repräsentiert die USA durch den American Dream. Der Handlungsreisende wird als ein Pionier der ersten Tage dargestellt. Für Willy Loman zählen nur Werte wie „Tüchtigkeit, Beliebtheit, sicheres Auftreten, Optimismus, Durchsetzungsvermögen“⁷⁸.

Der Schriftsteller kritisiert den American Dream aber auch. Miller ist darüber enttäuscht, „dass in Amerikas Entwicklung der alte Menschheitstraum vom kulturellen Neubeginn, von einer neuen Freiheit und Selbstentfaltung des

⁷⁶ Vgl. Abbotson: 47.

⁷⁷ Vgl. Lübbren: 49.

⁷⁸ Vgl. Lübbren: 48.

Individuums nicht verwirklicht worden ist⁷⁹. Realistisch stellt der Autor die negativen Seiten des Mythos dar, ohne Verbesserungsvorschläge anbieten zu wollen. Der einzige Rat, den er gibt ist, dass man mit der Zeit gehen muss und mit dem Festhalten an der Vergangenheit keinen Erfolg haben kann.

Ausführlicher und deutlicher als die Kritik am American Dream ist die Kritik an der amerikanischen Gesellschaft im Allgemeinen. Die Gesellschaft wird schockierend realistisch dargestellt und dieser Effekt wird dabei durch die immer wieder verwendete Arbeitersprache verstärkt. Rainer Lübbren bezeichnet das Stück *Death of a Salesman* sogar als ein „Gleichnis für das Schicksal von Millionen von Menschen der Gegenwart“⁸⁰.

Ganz intensiv verdeutlicht Miller diese Kritik – ähnlich wie die Kritik am American Dream – anhand der Person Willy Lomans. Der Protagonist muss sehr schmerzhaft erfahren, dass es kein noch so gutherziger Mensch zu etwas bringt, wenn er von der Gesellschaft verachtet wird. Der American Dream innerhalb der Gesellschaft der USA kennt nur Gewinner. Verlierer wie Willy haben keine Chance. Ähnlich dem Schicksal Jay Gatsbys kommt es nicht zu der von Willy erhofften großen Beerdigung. Nach seinem einsamen Sterben wird auch er auf seinem letzten Weg von Freunden und Bekannten allein gelassen. Miller prangert auch hier das gesamte Erfolgs- und Karrieredenken der Industrialisierungs-Gesellschaft an:

„Unter Anklage steht eine Gesellschaftsordnung, deren Maximen der Würde des Menschen jenseits des Erfolgsprinzips keinen Raum lassen. Sobald seine Tüchtigkeit nachlässt, hat der Mensch seinen Wert verloren; 'an sich' gilt er nichts.“⁸¹

Der Mensch wird in dieser Gesellschaft einer Maschine gleichgesetzt. „Funktioniert er nicht mehr, muss man ihn ausbauen und auswechseln.“⁸² Genau dies widerfährt Willy. Als er zu alt wird und aus körperlichen Gründen

⁷⁹ Vgl. Poppe: 65.

⁸⁰ Vgl. Lübbren: 45.

⁸¹ Vgl. Lübbren: 54.

⁸² Vgl. Poppe: 62.

seinen Beruf nicht mehr ausüben kann, wird er kurzerhand entlassen, was er mit seinem Stolz nicht vereinbaren kann.

Als Howard den alternden Willy auf die Straße setzen will und dieser ihn daran erinnert, wie er schon für Howards Vater gearbeitet habe, hört ihm sein Gegenüber nicht zu. Stattdessen läuft im Hintergrund ein Tonbandgerät mit der Stimme von Howards Sohn. Diese Szene sowie im Speziellen die Person Howards repräsentieren die neue Gesellschaftsordnung, in der Maschinen und die Gegenwart mehr wert sind als Menschen und deren Vergangenheit. Es zählt nur, was man erreicht, egal, auf welche Art und Weise man dies tut.

Willys Scheitern symbolisiert hier also das Scheitern des American Way of Life, wie Abbotson es treffend beschreibt. Millers Kritik beschränkt sich in *Death of a Salesman* allerdings längst nicht mehr allein auf die USA. Es ist hier das kapitalistische Denken der meisten Länder der (westlichen) Industriegesellschaft gemeint, die „überall die gleichen Züge der Entpersönlichkeit und Versachlichung [besitzt]. Sie ist die reine Leistungsgesellschaft, deren Grundsätzen auch die industrialisierten sozialistischen Länder [...] folgen.“⁸³

⁸³ Vgl. Poppe: 62.

7 *Who's Afraid of Virginia Woolf* – Die eheliche Traumwelt

Das 1962 uraufgeführte Stück *Who's Afraid of Virginia Woolf* von Edward Albee handelt von einer Ehe, deren gesamtes destruktives und brutales Beziehungsgeflecht im Verlaufe eines Abends offenbar wird. Auf formaler Ebene handelt es sich um ein klassisches Drama:

„Es werden nicht nur die Einheiten von Handlung, Ort und Zeit peinlich genau eingehalten, es lässt sich nicht nur gut in das aristotelische Schema von Exposition, steigender und fallender Handlung und Katastrophe einfügen, es scheint auch [...] beim amerikanischen Publikum eine tiefe Wirkung durch betroffenes Wiedererkennen mit Furcht und Mitleid ausgeübt zu haben.“⁸⁴

Im Mittelpunkt des Werkes stehen George, ein 46-jähriger Universitätsprofessor und seine sechs Jahre ältere Frau Martha, die den jungen Professorenkollegen Nick und dessen Frau Honey zu sich eingeladen haben. „Im Verlauf eines nächtlichen, alkoholisch-rituellen Gelages decken beide Paare die Ursachen ihrer Eheprobleme auf und finden dadurch zu neuer Zuneigung auf höherer Bewusstseinssebene.“⁸⁵ Das Stück thematisiert im Laufe der heftigen Dispute beider Paare den Angriff auf Ideale wie Fortschritt und Optimismus sowie das sentimentale Ideal der perfekt funktionierenden Familie.

Das Thema des American Dream zieht sich durch das Stück. Obwohl sein Autor, Edward Albee, von seiner Großmutter und seinem Adoptivvater finanziell unterstützt wurde, also schon „oben“ angekommen war, arbeitete er dennoch hart während seines Studiums. Immer wieder verweisen daher auch Albees „Themen und Motive auf Ideen, die die amerikanische Geistesgeschichte durchziehen: auf den Mythos der adamischen Unschuld und des amerikanischen Traums [...] und die Idee des Lebensgefängnisses“⁸⁶.

⁸⁴ Herbert Rauter, „Edward Albee“, in Christadler, Martin (Hg.), *Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1973: 488-505, hier: 495.

⁸⁵ Vgl. Jens: 231.

⁸⁶ Vgl. Jens: 232.

7.1 Personenkonstellation

In *Who's Afraid of Virginia Woolf* scheint auf den ersten Blick und auf den ersten Seiten George der geborene Verlierer zu sein. Er kommt mit seiner Frau Martha, der Tochter des Collegepräsidenten, von einer Feier nach Hause. An diesem Abend wird das klassische Geschlechterschema erstmals auf den Kopf gestellt. George, der Mann, wird von seiner Frau aufs Heftigste gedemütigt und immer wieder als Verlierer hingestellt, sowohl in der Ehe als auch im Beruf. Entgegen der erwartet typisch männlichen Reaktion erwidert George nichts auf die Beleidigungen seiner Frau. Er nimmt sie gleichgültig und unterwürfig hin, sogar vor der Gästen Nick und Honey, die mittlerweile in Erscheinung getreten sind.

Es ist offensichtlich, dass zwischen George und Martha keinerlei Kommunikation mehr möglich ist. Die Unterhaltung der beiden beschränkt sich auf gebrüllte Wortfetzen, sie besteht bestenfalls aus einigen Hauptsätzen. Deutlich wird dies, als Martha der Name eines Films nicht mehr einfällt, und sie George die Wut über ihre Vergesslichkeit spüren lässt:

„MARTHA: Aw, come on! What's it from? *You* know...
 GEORGE: ... Martha ...
 MARTHA: WHAT'S IT FROM, FOR CHRIST'S SAKE?
 GEORGE (*Wearily*): What's what from?
 MARTHA: I just told you; I just did it. 'What a dump!' Hunh? What's that from?
 GEORGE: I haven't the faintest idea what...
 MARTHA: Dumbbell! It's from some goddamn Bette Davis picture ... some goddamn Warner Brothers epic...“⁸⁷

Schon hier wird deutlich, dass Martha den dominanteren Charakter besitzt. Ihre Wut wird formal durch die Verwendung von Großbuchstaben unterstrichen, die Punkte am Ende von Georges Sätzen zeigen, dass der Mann hier nur wenig Gelegenheit bekommt, zu argumentieren.

⁸⁷ Alle Seitenangaben im Text des Kapitels beziehen sich auf diese Ausgabe: Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, New York 1983 [1962], hier: 4.

Im Verlaufe wird deutlich, dass in Amerika „eine Perversion der Werte stattgefunden“⁸⁸ hat, zu der es unter anderem durch einen Mangel an Kommunikation gekommen war. Eine neue Ausgangsbasis für die allgemeine Verständigung muss gefunden werden. Die Personen in Albees *Who's Afraid of Virginia Woolf* befinden sich ständig auf dieser Suche. Immer wieder dient ein breites Spektrum an unterschiedlichen Dialogformen dazu, die psychologische Tiefe der Unterhaltung darzustellen. Mal schreien sich die Protagonisten an, mal gehen sie freundlich miteinander um.

Viele Passagen stellen durch die „exzellente Handhabung der Umgangssprache, die Benützung der Doppelbödigkeit des College-Slang[s], die geradezu perfide Treffsicherheit der Streitdialoge“⁸⁹ – wie schon in Millers *Death of A Salesman* – Albees sozialkritische Einstellung realistisch dar.

7.2 Gesellschaftskritik

Albee „kennt den menschlichen Trieb zur Selbstvernichtung und deckt die anmaßenden und heuchlerischen Seiten der Liebe in Familie, Ehe und romantischer Leidenschaft auf“⁹⁰. Familie, Ehe, romantische Leidenschaft, gepaart mit dem Mythos des American Dream: der Autor will mit seinem Stück die amerikanische Gesellschaft und den typischen American Way of Life auf sehr ironische Art und Weise kritisieren und verächtlich darstellen. So verwendet Albee für seine beiden Protagonisten Martha und George die gleichen Vornamen wie sie der erste Präsident der Vereinigten Staaten George Washington und seine Frau trugen.

Der gesellschaftskritische Ansatz wird auch deutlich bei der genaueren Betrachtung der Darstellung der Charaktere in der Ehe des zweiten Paares, Nick und Honey. Honey wird als typisches Dummchen gezeigt. Sie kichert ständig, pudert sich die Nase, obwohl keiner der Anwesenden mehr nüchtern ist und sich für Äußerlichkeiten interessiert, außerdem scheint sie die Gespräche der Akademiker nicht zu verstehen. Auch erscheint ihr Name eher ironisch, einem Spitznamen gleich, so dass es nicht verwundert, dass sie nicht ernst

⁸⁸ Vgl. Rauter: 488.

⁸⁹ Vgl. Rauter: 495.

⁹⁰ Ihab Hassan, *Die Moderne Amerikanische Literatur: Eine Einführung*, Stuttgart 1974: 192.

genommen wird. Die junge Frau will nach außen hin perfekt erscheinen und niemanden enttäuschen oder verletzen. Dabei scheint es, als werde ihr Mann Nick durch sie zum Durchschnittsmann degradiert. Man meint, er habe sie geheiratet, um durch sie Selbstbestätigung zu bekommen, um jemanden zu haben, der ihm unterlegen ist, jemanden, der stolz ist auf das, was er erreicht hat und von dem er uneingeschränkte Zustimmung bekommt.

In Wirklichkeit ist Nick aber skrupellos und will um jeden Preis die steile Erfolgsleiter der Gesellschaft erklimmen. Nick ist einer der „wave-of-the-future boys“ (107), wie George ihn verächtlich nennt. Um erfolgreich zu sein ist Nick jedes Mittel recht. Als sich die beiden Männer allein unterhalten, beginnt der betrunkene Nick unter dem Einfluss des Alkohols seinen detaillierten Plan zu schildern, wie er auf hinterhältige Art und Weise im College Karriere machen will:

„I'd sort of insinuate myself generally, play around for a while, find all the weak spots, shore 'em up, but with my own name plate on 'em... become sort of a fact, and then turn into [...] an inevitability. You know... Take over a few courses from the older men, start some special groups for myself... plow a few pertinent wives...“ (112)

Der junge Professor hat Honey nur aus finanziellen Gründen und gesellschaftlichen Zwängen geheiratet. Sein Schwiegervater war ebenso skrupellos wie Nick und hat es auf diesem Weg zu Wohlstand gebracht. Honeys Vater, der Gottesmann, „spent God's money ... and he saved his own [...] and he ended up pretty rich“ (108/109). Entgegen der gesellschaftlichen Realität und der daraus folgenden konventionellen Darstellung in Literatur und Film ist es hier nicht die Frau, die durch eine Ehe zu finanziellem Gewinn kommt, sondern der Mann. Eher dem Klischee entsprechend ist die Tatsache, dass Nick seine Frau nicht nur wegen der Finanzen, sondern auch aufgrund ihrer Schwangerschaft geheiratet hat, wobei sich am Ende herausstellt, dass es sich dabei nur um eine Scheinschwangerschaft gehandelt hatte.

7.3 Die Darstellung des American Dream

George und Marthas Ehe auf der anderen Seite ist von Anfang an auf einer Art Scheinkarriere, auf der Idee des American Dream aufgebaut. George erhoffte sich, einmal die Nachfolge seines Schwiegervaters, des College-Präsidenten, antreten zu können. Ähnliches versprach sich auch Martha von ihrem Mann, um somit gesellschaftliches Ansehen zu erlangen. Beide rechnen allerdings nicht damit, dass der Weg zum Erfolg mit so vielen Schwierigkeiten verbunden sein würde.

Martha sieht ihren Vater als großes Karrieresprungbrett für George. Dieser jedoch fühlt sich gehemmt durch die großen Erwartungen, die an ihn gestellt werden und die zu erfüllen er nie in der Lage war. Er schafft es nicht, seinen Traum vom eigenen Roman zu verwirklichen und ist nach vielen Jahren noch nicht einmal Fakultätsleiter an seiner Universität. Der Super-Superlativ des American Dream scheint George zu erdrücken: „Dashed hopes and good intentions. Good, better, best, bested.“ (32)

Beide, sowohl George als auch Martha, haben es also nicht geschafft, ihren Traum zu verwirklichen. Stattdessen flüchten sich die beiden in eine Scheinwelt, bestehend aus Geschichten und selbst erdachten Personen. Unklar bleibt z.B., ob sich der Autounfall, von dem George mehrere Male erzählt, wirklich geschehen war, oder ob er nur ein Konstrukt seiner Fantasie ist. Es besteht allerdings kein Zweifel daran, dass der Sohn von Martha und George nur in ihrer beider Einbildung existiert. Die Person des Sohns ist für die beiden eine Art Transportmittel in die andere Welt. Er personifiziert diese Traumwelt und symbolisiert „Unschuld, Vollkommenheit und Zukunft“⁹¹ für George und Martha. Auch dient die Figur dem Autor dazu, die gesellschaftlichen Stereotypen zu verdeutlichen, die er kritisiert. Durch den nicht existierenden Sohn wird indirekt das Alkoholproblem der beiden angesprochen, sowie die Tatsache, dass sich George durch Martha in die Enge getrieben fühlt:

„GEORGE: ...the real reason (Spits out the words) our son... used to throw up all the time, wife and lover, was nothing more complicated than that he couldn't stand your fiddling at him all the time, breaking into his bedroom with your kimono flying, fiddling at him all the time, with your liquor breath

⁹¹ Vgl. Jens: 232.

on him, and your hands all over his... [...] Our son ran away from home all the time because Martha here used to corner him.
MARTHA (Braying): I NEVER CORNERED THE SON OF A BITCH IN MY LIFE!“ (120)

Neben den gesellschaftlichen Kritikpunkten wird an dieser Stelle nochmals der Mangel an Kommunikation zwischen George und Martha deutlich sichtbar. Es gibt keine gemeinsame Ebene mehr für die beiden, er provoziert, sie schreit. Der Alkoholkonsum, der hier kritisiert wird und der natürlich auch Einfluss auf das Verhalten der beiden hat, ist für die Protagonisten aber gleichzeitig ein Vehikel zum Übergang in ihre Traumwelt.

Martha und George, die keine Kinder bekommen können, versuchen die Erwartungen der Allgemeinheit dennoch zu erfüllen, indem sie den imaginären Sohn erfinden. „Truth and illusion. Who knows the difference, eh, toots? Eh?“ (201) heißt ihre Maxime, mit der sie die Ideale des American Dream und der Gesellschaft erfüllen wollen. Erreicht haben Martha und George aber genau das Gegenteil: sie haben sich durch diese Scheinwelt selbst vom Rest der Gesellschaft isoliert: „Diese Illusionen müssen zerstört werden, wenn die Isolation überwunden werden soll.“⁹² Denn es droht ein „Mythos, der von der Angst des Menschen vor der Wirklichkeit aufrecht erhalten wird, die Charaktere zu vernichten“⁹³.

Schließlich muss George in seiner Verzweiflung am Ende des Stücks handeln. Der letzte Akt trägt den Titel *The Exorcism*, ein Wort, das ursprünglich in Bezug auf Teufelsaustreibungen verwendet wurde. Albee benutzt es hier als Hinweis auf das Austreiben des American Dream oder der gesellschaftlich zweifelhaften Konventionen. George zerstört in diesem letzten Akt, dem großen Finale, alle Illusionen, indem er den fiktiven Sohn sterben lässt und damit zur Realität zurückfindet. Erstmals dominiert George und die zuvor so starke Martha lässt sich in den Hintergrund drängen. Aus dem Dialog über das Streben des Sohnes wird beinahe ein Monolog Georges. Alles, was Martha erwidert, ist: „No more George. [...] Lies! Lies!! [...] Lies!“ (225).

⁹² Vgl. Rauter: 489.

⁹³ Vgl. Hassan: 194.

Fortan, ohne den imaginären Sohn, „sehen [George und Martha] einer Zukunft ohne schützende Illusionen entgegen.“⁹⁴ Der Wegfall dieses Selbstbetrugs bedeutet aber auch gleichzeitig einen Neubeginn für das Ehepaar. „Erst nachdem George, Liebe mit Grausamkeit verbindend, den ‘Sohn’ geopfert hat, ist zwischen den getrennten Einzelkämpfern wieder Mitteilung möglich.“⁹⁵

Als George erklärt, der Sohn sei tot, begräbt er damit direkt seine und Marthas Illusionen, indirekt aber auch gleichzeitig den gemeinsamen persönlichen American Dream. Dies kann als ein Akt „der Selbstbefreiung vom Mythos des amerikanischen Adam“⁹⁶ verstanden werden:

„Jimmy, der imaginäre Sohn, wäre darin die Verkörperung des ‘Amerikanischen Traumes’, der letztlich unbeschränkten Möglichkeit menschlicher Verwirklichung für alle. Dieser Traum muß geändert werden, wenn eine begrenzte Utopie – Möglichkeit des menschlichen Kontaktes in Kenntnis der eigenen Beschränkung – gerettet werden soll. Die Unmöglichkeit, ihn zu verwirklichen, hat den Traum zum Alptraum werden lassen. Die in der amerikanischen Literatur bereits zum Klischee gewordene Vorstellung der Perversion des ‘American Dream’ zum ‘American Nightmare’ klingt hier an.“⁹⁷

Zwar deutet zunächst wegen der Affäre zwischen Nick und Martha alles auf eine „Wiedergeburt“ des Sohnes hin, indem der Besucher Nick gleichsam den selbst erschaffenen Sohn verkörpert – im negativen Sinn in der „Oedipal role“⁹⁸ in Bezug auf Martha, die ihn verführt. Am Ende jedoch finden Martha und George einen neuen Weg, erstmals einen gemeinsamen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Titel des Stücks, der auf den ersten Blick keineswegs logisch erscheint, aber direkt auf den American Dream anspielt. Den Titel, so schreibt Herbert Rauter, habe Albee von einer Kneipen-Inschrift übernommen:

⁹⁴ Vgl. Rauter: 496.

⁹⁵ Vgl. Rauter: 497.

⁹⁶ Vgl. Jens: 232.

⁹⁷ Vgl. Rauter: 498/499.

⁹⁸ Laurie Lanzen Harris, *Characters in 20th-Century Literature*, Detroit 1990: 6.

„Albees Erklärung ist die, daß er diese Worte auf einem Spiegel in einer Greenwich Village-Kneipe geschmiert fand und daß er sogleich zu wissen glaubte, was der sinnlose Slogan bedeutete – nämlich: ‘Who’s afraid of a life without false illusions?’“⁹⁹

Martha ist es, die sich besonders fürchtet vor diesem Leben ohne falsche Illusionen, das es ihr bisher ermöglicht hatte, über ihr Scheitern und das ihres Mannes hinwegzukommen, und sie gesteht es sich und ihm ein: „GEORGE: Who’s afraid of Virginia Woolf... MARTHA: I ... am ... George ... I ... am. ... (George *nods, slowly*) (*Silence; tableau*)“ (242). Betont wird die Dramatik des Endes durch die langen Pausen zwischen Marthas Worten, die ihre innere Zerrissenheit widerspiegeln und durch die Regieanweisungen im Text. „George nickt und stimmt seiner Frau zu.“ Nach den ganzen Unstimmigkeiten und Streitigkeiten, nach allem, was sich zuvor zwischen den beiden ereignete, gelingt es Albee hier, ein perfektes harmonisches Ende zu schaffen. Indem Martha ihre Ängste preisgibt entsteht ein neues Verständnis zwischen den beiden. Die Hauptpersonen stimmen erstmals überein und George tröstet seine Frau.

⁹⁹ Vgl. Rauter: 496/497.

8 *O Pioneers!* – Das gegensätzliche Geschlechterbild

Eine große Ausnahme in Bezug auf die traditionelle Rollenverteilung in der Westernliteratur bildet der Roman *O Pioneers!* von Willa Cather aus dem Jahr 1913, in dem Cather in der für sie typisch unkonventionellen Art und Weise die Geschlechterrollen verteilt. Im folgenden Kapitel werde ich die verschiedenen Rollenkonstellationen aufzeigen und analysieren, inwiefern sie sich von traditionellen Sichtweisen unterscheiden.

8.1 Alexandra und die Erfüllung des American Dream

Die Hauptfigur bei Cather ist kein Mann, sondern eine Farmerin, Alexandra Bergson. Alexandra verkörpert alle typisch männlichen Eigenschaften der Roman- und vor allem Westernfilmhelden der Zeit. Bereits in ihrer Jugend tritt sie als schillernde Gestalt in Erscheinung. Als Alexandra erstmals im Roman erwähnt wird, ähnelt ihr Bild dem eines Revolverhelden, der hoch konzentriert seinem Gegenüber in die Augen blickt. Ihre Beschreibung durch Adjektive wie „strong“ oder „resolutely“ unterstreichen ihre Ausnahme-Erscheinung:

„His sister was a tall, strong girl, and she walked rapidly and resolutely, as if she knew exactly where she was going and what she was going to do next. [...] She had a serious, thoughtful face, and her clear, deep blue eyes were fixed intently on the distance, without seeming to see anything, as if she were in trouble.“¹⁰⁰

Es ist jedoch nicht nur ihr äußeres Auftreten, das sie von den anderen Personen in *O Pioneers!*, primär jedoch von ihren Brüdern, abhebt. Alexandra ist auch eine sehr intelligente Frau. Sie liest die Zeitung, beobachtet die wirtschaftlichen Veränderungen und lernt von den Fehlern benachbarter Farmer. Alexandra übersteht eine harte Zeit der Entbehrung, und bleibt dabei ihrer Überzeugung treu, dass sie das Land fruchtbar machen könne. Schließlich schafft sie es, das Land zu zähmen, an dem sich die anderen Pioniere jahrelang die Zähne ausgebissen hatten und endet als „gemachte Frau“.

¹⁰⁰ Alle Seitenangaben im Text des Kapitels beziehen sich auf diese Ausgabe: Willa Cather, *O Pioneers!*, New York 1993, hier: 2.

„Alexandra ain't much like other women-folks“ (67), sagt ihr Bruder Lou und er behält in Bezug auf die weibliche Rolle im traditionellen Roman recht. Sie ist mehr als eine unterdrückte, eingeschränkte Persönlichkeit.

Am Ende des Romans zeigt sich nochmals sehr deutlich, dass Willa Cather in Alexandra eine Art weiblichen Cowboy kreieren wollte. Wie der männliche Held in einem Westernfilm starrt sie nachdenklich gen Westen: „She was still gazing into the west, and in her face there was that exalted serenity that sometimes came to her at moments of deep feeling.“ (122)

Der American Dream wird in *O Pioneers!* größtenteils mit der Person Alexandras in Verbindung gebracht. Sie gehört der zweiten Generation von Einwanderern an und verwirklicht die Träume, die ihre Vorfahren nach Amerika geführt hatten. Sie schafft das, was ihr Vater Zeit seines Lebens nicht erreicht hatte und erfüllt seinen Traum somit posthum: Alexandra zähmt und bändigt das wilde Land, auf dem die Farm ihres Vaters, die sie und ihre Brüder erben, steht, dieses Land, das das Fundament und den Grundstock des American Dream bildet.

O Pioneers! ist ein Roman, der vom ständigen Kampf zwischen Mensch und Land dominiert wird und der deutlich zeigt, unter welchen schweren Bedingungen die Neuankömmlinge aus Europa zu leben hatten. Die Protagonistin Alexandra wird nicht nur durch die typisch männlichen Eigenschaften charakterisiert, sie kann auch als Prototyp des Pioniers angesehen werden.

Die Definition eines Pioniers lautet im Roman folgendermaßen: „A pioneer should have imagination, should be able to enjoy the idea of things more than the things themselves.“ (19) Genau diese Beschreibung trifft auf Alexandra Bergson zu. Eben weil Alexandra zu den wenigen Pionieren gehört, die hartnäckig an ihren Ideen und Träumen festhalten, wird sie schließlich auch dafür belohnt. Die einst öde Farm ihres Vaters wird zu einer der reichsten der ganzen Region und Alexandra zu einer der wohlhabendsten und angesehensten Personen.

Willa Cather vergleicht das Anwesen Alexandras indirekt mit dem Garten Eden, den sich die ersten Einwanderer in den heutigen USA erhofften. Die Farmerin scheint tatsächlich im Paradies angekommen zu sein. Deutlich wird

dies in Cathers Formulierungen wie „the beauty and fruitfulness of the outlying fields“, „tall orange hedges“, „flower garden“ und „the orchard, its fruit trees knee-deep in timothy grass“ (alle 32).

8.2 Carl und das Scheitern des American Dream

Als der Roman *O Pioneers!* 1913 erschien, wurde dieses Bild einer emanzipierten, selbständigen Frau, die mehr erreicht als die meisten, von der männlichen Öffentlichkeit kaum anerkannt. Allerdings fehlen die „typisch weiblichen“ Eigenschaften in *O Pioneers!* keineswegs. Völlig gegen die Konvention versieht Willa Cather einen Mann, Carl Linstrum, den Alexandra am Ende heiratet, mit femininen Merkmalen. Er ist blass, zart, unsicher und hat nichts erreicht in seinem Leben: „There was a delicate pallor in his thin face, and his mouth was too sensitive for a boy’s“ (4); „He had not become a trim, self-satisfied city man.“ (44)

Carl steht für das Scheitern des American Dream. Als Alexandra sich ihren Traum erfüllt hat und die Frontier mittlerweile nicht mehr existiert, beginnt für die Erfolglosen die Suche nach einem neuen Schlaraffenland. Der Westen ist Vergangenheit und die Glücksritter ziehen nach Norden, wo der Goldrausch seine Blütezeit erlebt. Carl folgt diesem Ruf des schnellen Geldes und scheitert. Zunächst besteht aber auch für diesen untypischen Männer-Charakter Grund zur Hoffnung. Er scheint die Voraussetzungen zu besitzen, im Norden erfolgreicher zu sein als in seinem Heimatort Divide: „His soft, lustrous black eyes, his whimsical smile, would be less against him in the Klondike than on the Divide.“ (119) Im nächsten Satz allerdings wird diese Zuversicht auch schon wieder zerstört, Carl wird zum Träumer abqualifiziert: „There are always dreamers on the frontier.“ (119)

Die Mehrheit dieser Träumer geben ihre Wünsche schon früh auf und verlassen ihre Farmen nach wenigen Jahren; sie verlieren den Kampf gegen das Land, wie es auch Carls Familie ergeht, als dieser noch ein junger Mann ist. Spekulanten reißen sich die Ländereien der Gescheiterten unter den Nagel und werden reich. Carl hat von Anfang an Pech und ist chancenlos gegen die rasante technische Entwicklung. Er selbst bezeichnet sich einmal als „rolling stone“ (47) ohne Heimat, über dessen Tod niemand trauern würde.

Die Verlierer des American Dream werden nicht nur in Carl, sondern auch in den meisten anderen männlichen Rollen verkörpert, so z.B. in Alexandras Vater, der in einer „dark time“ (94) stirbt, als er noch nicht ahnen kann, dass sein Land einmal fruchtbar werden würde. Auch Amédée, ein Freund von Alexandras Bruder Emil, stirbt jung, weil er sein ganzes Leben und seine ganze Gesundheit dem harten Kampf gegen das Land gewidmet hatte. Ebenso keine Zukunft mehr hat Frank, der seine Frau Marie und Emil aus Eifersucht tötet. Sie alle symbolisieren die an der „großen Hoffnung“ Gescheiterten und stehen gänzlich im Gegensatz zur gängigen zeitgenössischen Literatur, die die männlichen Pioniere und Einwanderer bestärken wollte in ihrem Kampf für ein besseres Leben.

Willa Cather zeigt in *O Pioneers!*, dass es durchaus auch Frauen sein können, die diese Zuversicht verkörpern. Und es ist ein Mann, Alexandras Vater, der dies sehr früh erkennt und im Gegensatz zur allgemeinen gesellschaftlichen Auffassung der Rolle der Frau akzeptiert und schließlich sogar dankbar dafür ist:

„But when all was said, he had come up from the sea himself, had built up a proud little business with no capital but his own skill and foresight, and had proved himself a man. In his daughter, Jon Bergson recognized the strength of will, and the simple direct way of thinking things out, that had characterized his father in his better days. He would much rather, of course, have seen this likeness in one of his sons, but it was not a question of choice. As he lay there day after day he had to accept the situation as it was, and to be thankful that there was one among his children to whom he could entrust the future of his family and the possibilities of his hard won land.“ (9)

9 Schlussbetrachtung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, die verschiedenen Geschlechterrollen, insbesondere die Rolle des Mannes, in der amerikanischen Literatur und im amerikanischen Westernfilm herauszuarbeiten. Der zentrale Mythos der USA, der American Dream, spielt dabei eine überaus wichtige Rolle und wurde deshalb zum Bezugspunkt der Analysen:

„The ubiquitous promise of ‘Success’ is falsified by countless business novels which reveal that getting rich through shirt-sleeved business transactions is a dubious accomplishment to be paid for by a loss of humanity; and the triumphant visions of popular western tales and films are exposed as mendacious lies which differ greatly from an historical reality which is defined by ethnocide, greed and moral failure.“¹⁰¹

Der American Dream, der die amerikanische Demokratie mitbegründete, setzt sich aus Elementen der mythischen, der religiösen und der politischen Tradition zusammen. Essentielle Inhalte sind dabei Individualismus, Fortschritt, Erfolg, Sendungsbewusstsein, Frontier, Melting Pot und das Ideal der ständigen Erneuerung, der so genannte Jugendkult:

„This is the decisive point, which can likewise be made with regard to the ideas of ‘Success’ and the ‘Frontier’, of ‘Manifest Destiny’ and the ‘Melting Pot’, and which should make us realize that we cannot understand ‘America’ without learning about its central aspects, namely, the continuous interplay, both painful and creative, between its promises and its achievements, its mythical projections and its factual realities.“¹⁰²

Doch gibt es auch eine negative Seite dieses Mythos’: den American Nightmare. Übermäßiges Erfolgsstreben kann leicht zu Egoismus führen, großer Fortschritt zieht häufig die Umwelt in Mitleidenschaft und eine technologisierte Massengesellschaft kann das Individuum in seiner persönlichen Entwicklung einschränken.

¹⁰¹ Vgl. Freese, 397.

¹⁰² Vgl. Freese: 397/39s8.

Trotz aller Kritik – sowohl von außerhalb als auch innerhalb der Vereinigten Staaten –, trotz aller Schattenseiten, lebt der American Dream auch heute noch weiter. Dies bestätigt nicht zuletzt die politische Rhetorik der Amerikanischen Präsidenten, die in ihren Antrittsreden so oft auf diesen mythischen *Spirit* ihres Landes hinweisen. Immer noch besteht der American Dream auch in den Köpfen der Verzweifelten und er spendet nach wie vor zahlreichen Menschen Hoffnung:

„It is also alive in the Cuban refugees and the Vietnamese Boat People, in the thousands of ‘wetbacks’ that cross the Rio Grande into the promised land of America, and in the countless immigrants from all over the world who come to the United States with the hope of improving their lives and finding a chance for self-fulfillment.“¹⁰³

Der Traum ist nicht mehr der gleiche wie zu den Zeiten der Pilgerväter, viele ideelle Motivationen sind den wirtschaftlichen Beweggründen gewichen. Damals hieß American Dream so viel wie Freiheit, Erfüllung eines subjektiven, persönlichen Traumes. Heute hingegen wird der amerikanische Mythos häufig mit materiellem Erfolgdenken in Verbindung gebracht. Die behandelten literarischen Werke können exemplarisch für die zahlreichen unterschiedlichen, auf die Protagonisten bezogenen individuellen Interpretationen des American Dream herangezogen werden.

Im Mittelpunkt von Fitzgeralds *The Great Gatsby* steht ein Selfmademan, der zwar erfolgreich ist auf materieller Ebene, sich aber seinen Traum nicht erfüllen kann. Die Frau, die er vergöttert, will ihn trotz seines neu erworbenen Reichtums nicht und zerstört so seinen Traum. Auch Willy Loman, der Handelsreisende aus Millers *Death of a Salesman*, scheitert an seinen persönlichen Ansprüchen und denen der Gesellschaft. Er hält nicht Schritt mit der rasanten gesellschaftlichen und technologischen Entwicklung der USA der 1940er Jahre. George, der männliche Held in *Who’s Afraid of Virginia Woolf* (Albee), scheitert in zweierlei Hinsicht: er macht nicht die erhoffte berufliche Karriere und im Eheleben wird er von seiner Frau Martha unterdrückt, so dass ihm nur noch die Flucht in eine Traumwelt als Ausweg bleibt.

¹⁰³ Vgl. Freese: 175.

Als Gegenbeispiel für die stereotypen Geschlechterrollen habe ich *Cathers O Pioneers!* aufgeführt. In dem für seine Zeit sehr modernen Roman erhält die weibliche Hauptperson Alexandra die typisch männlichen Attribute und erfüllt sich ihren Traum in Bezug auf Beruf und Liebe. Ihr männlicher Gegenpart Carl allerdings wird als Verlierer dargestellt, und damit wird deutlich, was sämtliche männlichen Charaktere der behandelten Werke gemein haben: sie alle scheitern an ihrer eigenen, zu hohen Erwartungshaltung. Alle wollen zu viel und fordern zu viel von sich selbst – für alle verwandelt sich der American Dream in den American Nightmare.

Die untersuchten Werke geben einen direkten Einblick in die Gesellschaft der USA während ihrer jeweiligen Zeit und veranschaulichen die alltäglichen Probleme der Durchschnittsbürger. Während das 1962 erschienene *Who's Afraid of Virginia Woolf* als Nachfolger des American Modernism gesehen werden kann, werden in Bezug auf die beiden anderen zentralen Textbeispiele, *The Great Gatsby* (1926) und *Death of a Salesman* (1949), zahlreiche charakteristische Merkmale dieser literarischen Epoche deutlich. So handeln sie beispielsweise von der Ungerechtigkeit des alltäglichen menschlichen Lebens, unterstreichen ihre Nähe zum Durchschnittsbürger durch die einfache, ungebildete Sprache und leben von der Symbolik der verwendeten Bilder. Auch das immer wieder kehrende Motiv einer Traumwelt als Zuflucht vor der Realität ist ein häufig verwendeter Leitgedanke dieser Zeit.

Darüber hinaus wird in allen Werken großer Wert auf die Individualität der Charaktere gelegt. Die ganz unterschiedlichen Arten der Auffassung vom American Dream belegen dies, und auch wenn der aktuellste der behandelten Texte vor mehr als 40 Jahren veröffentlicht wurde: die mythischen Grundelemente wie Frontier, Westen oder American Dream bleiben bis heute weitgehend bestehen.

So wie allerdings der Inhalt des Traumes ein anderer geworden ist, so hat sich auch die Frontier verschoben. „Dem Mythos selbst tat das aber keinen Abbruch, im Gegenteil. [...] Je weniger fundiert ein Mythos war, desto phantastischere Blüten hat er getrieben.“¹⁰⁴ Gegenwartsbezogen kann aus deutscher Sicht Neuseeland als die „neuen USA“ bezeichnet werden. Die Zahl

¹⁰⁴ Vgl. Raeithel: 56.

der Auswanderer nach Neuseeland steigt stetig, immer mehr Menschen suchen dort eine neue, unabhängige Zukunft auf ihrem eigenen Land, ähnlich den vielen Immigranten, die es nach Amerika zog.

So lange es solche Auswanderer und ihre Träume gibt, so lange wird sich auch ein Teil der Literatur auf diese Themen konzentrieren. So lange wird es auch typische Männerrollen in Film und Literatur geben. Man muss sie jeweils im Kontext der geschichtlichen Stellung der Gesellschaft betrachten und sie zeitlich richtig einordnen. Im Verlaufe dieser Arbeit konnte nachgewiesen werden, dass sich der Emanzipationsprozess deutlich in Literatur und Film widerspiegelt. Die analysierten Werke stammen aus einer Zeit, in der die Anfänge der Emanzipation begründet liegen. Mit dem Aufkommen des American Modernism stieg die Bedeutung der Rolle der Frau – sowohl in der Gesellschaft als auch daraus folgend in der Literatur.

Aber nicht nur die Rolle der Frau ändert sich ständig, sondern auch die des Mannes. Das alte patriarchalische Weltbild ist überholt und der Mann verliert immer mehr seinen Status des dominierenden Geschlechts. Im Grunde zeigt sich momentan, dass sich der American Dream im Laufe der Zeit in seinem ursprünglichsten Freiheitsgedanken immer mehr für die Frau in der Gesellschaft zu verwirklichen scheint.

10 Literaturverzeichnis

10.1 Primärliteratur¹⁰⁵

Albee, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. New York: New American Library 1983 [1962].

Cather, Willa. *O Pioneers!*. New York: Dover Publications 1993 [1913].

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Reading: Penguin Popular Classics 1994 [1926].

Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984 [1949].

Steinbeck, John. *Tortilla Flat*. London: Heinemann 1970 [1935].

Wister, Owen. *The Virginian*. Hertfordshire: Wordsworth 1996 [1902].

¹⁰⁵ Sowohl Primär- als auch Sekundärtexte sind in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt.

10.2 Sekundärliteratur

Abbotson, Susan C.W. *Student Companion to Arthur Miller*. Westport: Greenwood 2000.

Bechlars, Susanne. „Das Wilde“ in amerikanischer Western-Literatur und im amerikanischen Western-Film. Universität Konstanz: Magisterarbeit, WS 2001/2002.

Freese, Peter. „America“: dream or nightmare?: Reflexions on a composite image. Essen: Die Blaue Eule, 1994.

Fuller, Edmund. *Man in Modern Fiction: Some Minority Opinions on Contemporary American Writing*. New York: Random House, 1958.

Greiner, Ulrich. *Gelobtes Land – Amerikanische Schriftsteller über Amerika*. Hamburg: Rowohlt 1997.

Häusermann, Hans Walter. *Moderne amerikanische Literatur: Kritische Aufzeichnungen*. Bern: A. Francke AG 1965.

Hassan, Ihab. *Die Moderne Amerikanische Literatur: Eine Einführung*. Stuttgart: Alfred Kröner 1974.

Hembus, Joe. *Western-Geschichte 1540 bis 1894: Chronologie/Mythologie/Filmographie*. München/Wien: Carl Hanser 1979.

Höss, Tilman. *F. Scott Fitzgerald: die Philosophie des Jazz Age*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.

Hook, Andrew. *F. Scott Fitzgerald – (Modern Fiction Series)*. London: British Library 1992.

Jens, Walter (Hg.). *Kindlers neues Literatur-Lexikon.* München: Kindler 1988.

Kazin, Alfred. *Amerika – Selbsterkenntnis und Befreiung.* Freiburg/München: Karl Alber 1951.

Kühnel, Walter. „American Dream“. In Wersich, Rüdiger B. (Hg.), *USA-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Geschichte und zu den deutsch-amerikanischen Beziehungen.* Berlin: Erich Schmidt 1995: 51-53.

Lamar Turner, Ralph/Robert J. Higgs (Hgg.). *The Cowboy Way: The Western Leader in Film 1945-1995.* Westport/London: Greenwood 1999.

Lanzen Harris, Laurie. *Characters in 20th-Century Literature.* Detroit: Gale Research 1990.

Lawrence, Stephen A. „The Right Dream in Miller’s *Death of a Salesman*.“ In: Wickham Koon, Helene (Hg.) *Twentieth Century Interpretations of Death of a Salesman: A Collection of Critical Essays.* New Jersey: Prentice-Hall 1983: 56-59.

Lewis, R.W. *The American Adam.* Chicago: University of Chicago Press 1966: 1-10.

Lübbren, Rainer. *Arthur Miller.* Hannover: Friedrich 1969.

Meyer, Stephanie zum Büschenfelde. *Owen Wisters The Virginian: Wirkung und Rezeption; eine Studie zur nationalen amerikanischen Sozialisation um die Jahrhundertwende.* Inaugural Dissertation 1995.

Nischik, Reingard M. „Leidenschaften und Besitz: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*.“ In Reingard M. Nischik (Hg.), *Leidenschaften literarisch,* Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz 1998: 253-268.

Poppe, Reiner. *Königs Erläuterungen und Materialien, Band 142: Arthur Miller, Tod eines Handlungsreisenden (Death of a Salesman)*. Hollfeld: Bange 1986.

Raeithel, Gert. *Geschichte der nordamerikanischen Kultur, Bd. 2 Vom Bürgerkrieg bis zum New Deal*. Berlin: Quadriga 1988.

Rauter, Herbert. „Edward Albee“. In Christadler, Martin (Hg.), *Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 1973: 488-505.

Rowe, Joyce A. „Delusions of American Idealism.“ In Bender, David et al. (Hgg.) *Readings on „The Great Gatsby.“* San Diego, CA: Greenhaven Press 1998: 87-95.

Sautter, Udo. *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*. Stuttgart: Kröner 1998.

Seeßlen, Georg/Claudius Weil (Hgg.). *Western Kino: Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Hamburg: Rowohlt 1979.

Turner, Frederick Jackson. „The Significance of the Frontier in American History.“ In: Milner, Clyde A. (Hg.) *Major Problems in the History of the American West: Documents and Essays*. Lexington: D.C. Heath and Company 1989: 1-21.

Tuska, Jon. *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. Westport/London: Greenwood 1985.

Warshow, Robert. „The Westerner.“ In Kitses, Jim/Rickman, Gregg (Hgg.), *The Western Reader*. 2nd ed. New York: Limelight Editions 1999: 35-48.

10.3 Filme¹⁰⁶

Wyler, William. *The Westerner*. USA 1940.

Kaplan, Jonathan. *Bad Girls*. USA 1994.

Raimi, Sam. *The Quick and the Dead*. USA 1999.

¹⁰⁶ Hier werden sowohl die Filme aufgeführt, die in der Arbeit analysiert wurden, als auch die Filme, die nur kurz erwähnt wurden. Die Filme sind in chronologischer Reihenfolge geordnet.