



Robert Zwarg / Sebastian Tränkle (Hgg.)

Widerhall

Die Dialektik der
Aufklärung in Amerika

Robert Zwarg / Sebastian Tränkle (Hg.): Widerhall



© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783525301876 — ISBN E-Book: 9783647301877

Robert Zwarg / Sebastian Tränkle (Hg.): Widerhall

Widerhall

Die Dialektik der Aufklärung in Amerika

Herausgegeben von
Robert Zwarg und Sebastian Tränkle

Vandenhoeck & Ruprecht

Diese Publikation wurde gefördert vom Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow in Leipzig.



Gedruckt mit Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e. V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2023 Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: George A. Crofutt, American Progress. Chromolithograph, um 1873, nach einem Gemälde von John Gast aus dem Jahr 1872. Popular Graphic Arts Collection, Prints and Photographs Division, Library of Congress, LC-USZC4-668.

Umschlaggestaltung: SchwabScantechnik, Göttingen
Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-647-30187-7

Inhalt

Robert Zwarg
Einleitung 7

»Aus Amerika, wo das Buch geschrieben ist...«

Robert Zwarg
Der gebrochene Blick
Versuch über die Unverständlichkeit
der *Dialektik der Aufklärung* 33

Robert Hullot-Kentor
Zurück zu Adorno 61

*Robert Hullot-Kentor im Gespräch
mit Fabio Akcelrud Durão und Robert Zwarg*
»Zurück zu Adorno« dreißig Jahre später: Eine Diskussion 88

Jan Gerber
Die Dialektik der Gleichheit im Exil:
Transatlantische Verschiebungen 106

Begriff der Aufklärung

Magnus Klaue
Verfinsterte und instrumentelle Vernunft:
Max Horkheimers *Eclipse of Reason* zwischen amerikanischer
und europäischer Tradition 131

Mythos und Aufklärung*Anne Eusterschulte*

Dialektik der geschichtlichen Natur in Amerika 155

Dirk Braunstein

Natur Idee »Amerika«

Die Herrschaft der Freien über sich selbst 193

Aufklärung und Moral*Philip Hogh*

Moral ohne Geschichte

Eine Metakritik des ethischen Naturalismus 211

Sebastian Tränkle

Amor intellectualis diaboli

Adorno/Horkheimer und Dewey über deutsche Philosophie

und Politik 236

Aufklärung als Massenbetrug*Lydia Goehr*

Amerikamüde / Europamüde

Zur Idee einer genuin amerikanischen Oper 275

Grenzen der Aufklärung*John Abromeit*

Autoritarismus und Rechtspopulismus

Die Aktualität der Kritischen Theorie in den Vereinigten Staaten

von Amerika 321

Zitierweise 351

Autorinnen und Autoren 353

Robert Zwarg

Einleitung

In der Vorrede zu ihrer 1944 erstmals in mimeographierter Form erschienenen *Dialektik der Aufklärung* deklarieren Theodor W. Adorno und Max Horkheimer nicht nur die beiden zentralen Thesen der *Philosophischen Fragmente*: »[S]chon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.«¹ Sie begründen auch, in äußerster Knappheit, warum es sich lohnt, Produkte der »Kulturindustrie« zu untersuchen, obwohl sich deren ideologischer Gehalt doch recht umstandslos ausweisen lässt: als »Vergötzung des Daseienden und der Macht, von der die Technik kontrolliert wird.«² Adorno und Horkheimer entscheiden sich dafür, die Kulturindustrie ernster zu nehmen, »als sie es von sich aus möchte« und beharren auf dem »objektiv den Produkten innewohnenden Anspruch, ästhetische Gebilde und damit gestaltete Wahrheit zu sein.«³ Geerbt haben die kulturindustriellen Produkte – es sind vor allem solche des Films und des Radios – diesen Anspruch von ästhetischen Gebilden früherer Zeiten, mithin von Kunstwerken. Er geht auf jene Epoche zurück, da sich das Kunstwerk aus seinem sakralen, unmittelbar mit Herrschaft verbundenen Kontext entwindet und – seinem Anspruch nach – autonom wird. Fortan ist die Kunst, so wird Adorno später in *Ästhetische Theorie* ausführen, durch einen »Doppelcharakter« gekennzeichnet, nämlich »autonom und [...] fait social«⁴ zugleich zu sein. Im Falle der kulturindustriellen Produkte tendiert dieser Doppelcharakter dazu, sich zugunsten der gesellschaftlichen Funktionsbestimmung (»fait social«) aufzulösen. Werden sie an dem von autonomen Kunstwerken erhobenen Anspruch auf Wahrheit gemessen, wie Adorno und Horkheimer es fordern, so erweist sich, dass sie ihn verfehlen. Doch drückt sich noch in diesem Verfehlen etwas aus, das es zu deuten gilt: In der Unwahrheit der kulturindustriellen Produkte artikuliert sich »das gesellschaftliche Unwesen.«⁵ Darin liegt ihr Wert für eine ideologiekritische Analyse. Um einleitend die leitmotivische Idee dieses

1 Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, in: AGS 3, 16.

2 Ebd.

3 Ebd., 17.

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: AGS 7, 16.

5 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 17.

Sammelbandes, nach der es eine »Dialektik der Aufklärung in Amerika«⁶ gibt, zu erhellen, mag es daher passend sein, sich einem ästhetischen Produkt aus einer anderen Zeit als der von Film und Radio zu widmen. Es entstammt der Grauzone zwischen Kunst und Kulturindustrie, reflektiert aber nicht weniger Wahrheit und Unwahrheit der Gesellschaft.

Ein Bild

Sanft drängt das Licht vom rechten Bildrand in die Mitte, wo es in immer dunkleren Wolken in ein fast deckendes Schwarz übergeht. Leicht wölbt sich der Horizont unter dem Himmel, der Ozean, Schiffe und Buchten sind zu sehen, man erkennt die Luftansicht der Halbinsel Manhattan; zur linken Seite öffnet sich das Land. Nicht weniger als drei Eisenbahnen gibt es, dazu verschiedene Kutschen und Rinder, die Pflüge ziehen. Cowboys, Farmer, Goldgräber treiben von rechts nach links Tiere vor sich her, Büffelherden, Hunde und einen Bären. Und auch eine Gruppe teils berittener Indianer, unschwer als fliehend zu erkennen, befindet sich am linken Bildrand. In der Mitte schwebt eine blonde Frauenfigur in weißem Gewand, ein roter Stern auf ihrer Stirn und in ihrer Hand ein Buch sowie ein gebundenes Kabel, das in eine Stromleitung übergeht.

Anders als die Geographie, die es bebildert, anders auch als die weitgreifende, in die Horizontale gehende Geste, mit der es auftritt, ist das hier beschriebene Gemälde viel kleiner als gedacht. John Gasts Ölbild »American Progress« misst ohne Rahmen 29,2 mal 40 Zentimeter, nur fast so groß wie ein A3-Blatt, und ist heute im Autry Museum of the American West in Los Angeles zu sehen. Und dennoch vermittelt das Bild Größe. Als Landschaftsgemälde zeigt es ein Ganzes, »das Integral, die Totale, das Zugleich«.⁷ In dieser

6 Wenn im Folgenden von »Amerika« die Rede ist, so ist damit ein symbolisch hoch aufgeladener Raum gemeint, der weder im politischen Gemeinwesen der Vereinigten Staaten noch in der Geographie gänzlich aufgeht, wenngleich er mit ihnen verbunden ist. Als Idee und Symbol hat das so verstandene »Amerika« eine eigene, einzigartige Strahlkraft entfaltet und wurde gleichermaßen zum Sehnsuchtsort wie zur Projektionsfläche des anti-modernen Ressentiments. Siehe dazu ausführlich Dan Diner, *Feindbild Amerika. Über die Beständigkeit eines Ressentiments*, München 2003. Siehe auch Georg Kamphausen, *Die Erfindung Amerikas in der Kulturkritik der Generation von 1890*, Weilerswist 2002.

7 Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt a. M. 2011, 284.

Landschaft »sind die Menschen ganz klein, sie verschwinden in ihr.«⁸ Der Glaube an die Vernunft und den Fortschritt aber sind groß. »American Progress« evoziert in höchster Verdichtung die frühe Erfahrung der Besiedlung eines Kontinents, der sich in der mythischen Vorstellungskraft als zwar nicht leere, aber offene Weite darstellt. Das Gemälde ist selbst Produkt dieser mythischen Imagination und Glied in der Kette ihrer Tradierung. Es möchte als Mythos »berichten, benennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären.«⁹ Wovon es erzählt und was es festhält, was es erhellt und was es verklärt, ist Teil einer Geschichte, deren Vollzug bereits früh als Reinszenierung einer Urszene gedeutet wurde. »[I]n the beginning, all the world was America«,¹⁰ heißt es im zweiten Buch von John Lockes *Two Treatises of Government* (1689). Was sich bei der Besiedlung des Kontinents vollzieht und in John Gasts »American Progress« mythisch aufgehoben findet, ist wiederum jener Prozess, den Theodor W. Adorno und Max Horkheimer mehr als 250 Jahre später in der Rede von der Dialektik der Aufklärung auf den Begriff brachten. Ihre Genealogie des Heraustretens der Vernunft aus dem unbegriffenen Naturzusammenhang und der damit verschlungenen Herrschaft über die äußere und innere Natur eignet sich wie kaum ein anderes Werk für eine Annäherung an die Vereinigten Staaten von Amerika und ihre Geschichte, die in John Gasts »American Progress« mythisch in Szene gesetzt wird.

Alte Mythologie

Über den Künstler John Gast ist kaum mehr bekannt, als dass er 1842 im preußischen Berlin geboren wurde und 1886 in Brooklyn starb. Gasts kurzes Leben umfasst nicht nur den amerikanischen Bürgerkrieg der Jahre 1861–1865, dessen Ausgang das Land für lange Zeit prägen sollte. Formal wurde mit dem Sieg der Nordstaaten die Sklaverei abgeschafft, die lange Zeit einen festen Platz im Produktionssystem der USA gehabt hatte; gleichwohl bestand die Rassentrennung, kodifiziert in den *Jim Crow Laws*, noch bis in 20. Jahrhundert fort.¹¹ Gasts Leben fällt auch in jene Zeit des 19. Jahrhunderts, in der das noch junge Gemeinwesen ökonomisch zu expandieren und von einem

8 Hannes Böhringer, *Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Westen und Gangsterfilm*, Berlin 1998, 29.

9 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 24.

10 John Locke, *Two Treatises of Government*, London 1821, 228f.

11 Siehe dazu ausführlich Egon Flaig, *Weltgeschichte der Sklaverei*, München 2011, 185–192.

agrарischen Außenposten der europäischen Wirtschaft zu einer eigenständigen Finanz- und Industriemacht aufsteigt. Während die Industrialisierung in Europa abertausende Menschen pauperisiert, von denen sich nicht wenige nach Amerika auf den Weg machen, erleben die Vereinigten Staaten eine bis dato nie gekannte Phase der Beschleunigung, die dem Fortschrittsdenken eine materielle Grundlage verleiht. Freilich ist diese Beschleunigung undenkbar ohne zwei Faktoren: Einerseits die kontinuierliche Einwanderung, die sich seit 1815 sukzessive nach Westen verschiebt; andererseits die systematische Verdrängung und schließlich gezielte Vernichtung der Indianer, der mit dem Indian Removal Act von 1830 eine rechtliche Grundlage verschafft wurde.¹² Das Gesetz erlaubte fortan weißen Siedlern, die Territorien der Indigenen westlich des Mississippi zu okkupieren und die dort lebenden Menschen umzusiedeln. Die sich derart vollziehende Siedlungsbewegung vergrößerten das Land immens; Kriege mit den angrenzenden Ländern taten ihr Übriges. Im Jahr 1848, als in Deutschland die Revolution scheitert und die sogenannten *Fortyeighters* nach Amerika treibt, erwerben die Vereinigten Staaten im Nachgang des Mexikanisch-Amerikanischen Krieges das drittgrößte Territorium ihrer Geschichte, das die heutigen Bundestaaten Kalifornien, Nevada, Utah, Arizona sowie Teile von Colorado und New Mexico umfasst.¹³ Die Erschließung der Great Plains und der westlichen Territorien folgt wiederum längst nicht mehr den individuellen Mustern kleiner Siedlungsgruppen, sondern zunehmend dem wachsenden, von den östlichen Metropolen ausgehenden Kapitalbedarf. Zugleich sorgt der kalifornische Goldrausch seit den späten 1840er Jahren für einen erneuten Zustrom an Glückssuchern und Abenteurern.

Der Kontext des Bildes zeugt von dieser, auch kulturindustriellen, Kommerzialisierung des Westens sowie von einem im Entstehen begriffenen Kunstmarkt. Es handelte sich bei »American Progress« nämlich um eine Auftragsarbeit für den Verleger George Crofutt. Dieser offerierte jedem Abonnenten des von ihm herausgegebenen Reiseführers für den amerikanischen Westen *Crofutt's Western World* eine Lithographie des Gemäldes. Gut ein Jahr nachdem es in Auftrag gegeben wurde, enthielt die Ausgabe vom April 1873 eine Reproduktion. Bereits der Untertitel des Reiseführers ruft mit der Eisenbahn nicht nur das ikonische Fortbewegungsmittel des 19. Jahrhunderts auf – die erste Eisenbahn ging in den USA 1829 in Betrieb – und hypostasiert das Territorium jenseits des Mississippi zum »Great West«; er zeigt in den ge-

12 Siehe dazu ausführlich Bernd Stöver, *Geschichte der USA. Von der ersten Kolonie bis zur Gegenwart*, München 2021, 123–151.

13 Siehe zum Folgenden Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York 1992, 17f.

nannten Interessenten zugleich die Vielfalt der Westbewegung an. Der Untertitel lautet: »Devoted to the Railroad and Kindred Interest of the Great West; and to Information for Tourists, Miners, Settlers beyond the Mississippi«. Es ist nicht ohne Ironie, dass im selben Jahr, als das Bild erstmals gezeigt wurde, die Expansionsphase der amerikanischen Wirtschaft an ihr Ende kam und eine lange Phase der Stagnation begann.

George Crofutt bewarb das Gemälde mit einigem Überschwang. Unter dem an einen Holzschnitt erinnernden Abdruck des Gemäldes platzierte er eine Bildzeile, die ob der Druckqualität mit einem ästhetischen Versprechen aufwartet: »The above rough Wood Illustration of ›AMERICAN PROGRESS‹ is only about one-third the size of the Oil Chromos, and conveys but a faint idea of the Beauty of the Magnificent Picture when Painted in NINETEEN Colors.«¹⁴ Im hinteren Teil der Ausgabe, wo die Abonnementprämie angepriesen wird, erfährt das Bild noch einmal gesteigerte Aufmerksamkeit. Der mythologische Gehalt des Sujets wie auch des Westens überhaupt waren dem ungenannten Autor – es ist anzunehmen, dass es sich um George Crofutt handelt – wie auch John Gast ohne Zweifel bewusst:

»This rich and wonderful country – the progress of which at the present time, is the wonder of the old world – was, until recently, inhabited exclusively by the lurking savage and wild beasts of prey. If the rapid progress of the ›Great West‹ has surprised our people, what will those of other countries think of the ›Far West‹, which is destined, at an early day, to be the vast granary, as it is now the great treasure chamber of our country? How this change has been wrought, and by whom, is illustrated by our Chromo ›AMERICAN PROGRESS‹.«¹⁵

In der euphorischen, von Fortschrittsemphase getragenen Annonce hallt im Verweis auf die staunend dreinblickende »old world« die auf Christopher Columbus und Amerigo Vespucci zurückgehende und von Hegel mit geschichtsphilosophischen Weihen versehene Charakterisierung Amerikas als »Neuer Welt« nach.¹⁶ Einerseits, so heißt es in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, sei Amerika das »Land der Zukunft, in dem sich in vor uns liegenden Zeiten [...] die weltgeschichtliche Wichtigkeit offenbaren soll«; andererseits befinde sich Amerika damit auch jenseits des Bodens, »auf welchem sich bis heute die Weltgeschichte begab.«¹⁷ War die Bevölkerung,

14 Crofutt's Western World, Bd. 3, Nr. 4, April 1873, 49. Siehe <<https://brbl-zoom.library.yale.edu/viewer/1118720>> (Letzter Zugriff: 13. Dezember 2022).

15 Ebd., 63.

16 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: ders., *Werke in 20 Bänden*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1986, 107.

17 Ebd., 114.

die man bereits bei der ersten Besiedlungswelle dort vorfand, für Hegel am »Hauche der europäischen Tätigkeit«¹⁸ zugrunde gegangen, kennt die Annonce die Ureinwohner des Kontinents in zeitgenössischer Diktion nur als »lurking savage«, als lauernden Wilden und damit als Teil jener von Raubtieren (»wild beast of prey«) bevölkerten Wildnis, die auf dem Weg gen Westen bezwungen werden musste. Sprach Hegel von Amerika als dem Land für jene, »welche die historische Rüstkammer des alten Europa langweilt«,¹⁹ metaphorisiert die Annonce die Neue Welt sowohl als Korn- als auch als Schatzkammer, die den neuen Siedlern gleichsam schicksalhaft zusteht, auch wenn sie erst noch erschlossen, ja geradezu erkämpft (»wrought«) werden muss. Nichts weniger als ein dramatischer, wenngleich glücklich und kathartisch verlaufender Prozess, so der Text weiter, wird in den Bild dargestellt: »the grand drama of Progress in the civilization, settlement and history of our own happy land.«²⁰

Eine neue, ganz andere Welt, eine sich nach Westen öffnende, als unberührte Natur apostrophierte »Wildnis«, Reichtümer des Bodens, die nur darauf warten, angeeignet zu werden, und eine allumfassende teleologische Geschichtserzählung: Dies sind die Kernelemente zweier miteinander verbundener Mythologeme, die das amerikanische Selbstverständnis bis heute prägen und in John Gasts »American Progress« ihren ikonischen Ausdruck gefunden haben. Die Rede ist vom Mythos der *Frontier* einerseits und des *Manifest Destiny* andererseits.²¹ Ihrem Gehalt nach gehen beide Ideologeme auf die Kolonialzeit zurück und reflektieren, beide auf ihre Weise, eine historische Realität. 1607 landeten die ersten drei Schiffe an der schon damals als »jungfräulich« metaphorisierten Ostküste, weshalb der dort gelegene spätere Bundesstaat (es sollte der zehnte sein) Virginia genannt wurde; die sogenannten Pilgerväter der »Mayflower« wiederum verfehlten eben jenes Ziel und landeten 1620 stattdessen weiter südlich am Cape Cod. Bekanntermaßen – und von Hans Blumenberg eindrucksvoll in Szene gesetzt²² – ist die Schifffahrt, die Reise auf See als Suche nach dem sicheren Land, ein Kernelement der euro-

18 Ebd., 108.

19 Ebd., 114.

20 Crofutt's Western World (1873), 49.

21 Historiographisch geht die Frontier-These, die zu einem Kernelement der Rede vom Exzeptionalismus Amerikas wurde, zurück auf: Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, New York 1920. Die wohl umfassendste Auseinandersetzung mit dem *frontier*-Mythos findet sich in Richard Slotkins *The Myth of the Frontier*-Trilogie. Siehe Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600–1860*, Middletown 1973; *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*, Norman 1998; *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*.

22 Siehe Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1997.

päischen Mythologie, die in Gestalt von Homers *Odyssee* auch in Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* thematisch ist. Amerikas Mythos hingegen ist gewissermaßen tellurisch, er beginnt dort, wo die Reise mit dem Schiff endet. Konzentrierten sich die ersten Siedlungsaktivitäten vor allem auf tatsächlich unbewohntes Gebiet an den östlichen Küsten, reflektiert der Frontier-Mythos die immer weiter nach Westen vorrückende, die Grenze des eigenen Territoriums beständig verschiebende Erschließung, Aneignung und Urbarmachung des Landes. Die Rede von der schicksalhaften Bestimmung (*Manifest Destiny*), die schier unendlichen Weiten in Besitz zu nehmen, liegt bereits in der Luft, bevor sie 1845 erstmals in einer die Expansion emphatisch befürwortenden Zeitschrift erscheint.²³ Schon Thomas Jefferson porträtiert in seiner ersten Ansprache als Präsident das Land als offenen Raum für Tausende von Generationen. Im bereits erwähnten Mexikanisch-Amerikanischen Krieg in den späten 1840er Jahren wird der Anspruch auf die westlichen Territorien dann schon explizit mit dem *Manifest Destiny* begründet. Die Idee von der Ausnahmestellung Amerikas artikuliert sich im Frontier-Mythos und dem Glauben an die allen offenkundige (daher »manifest«), schicksalhafte Bestimmung, die es erlaubt, das gesamte westliche Territorium für sich zu »reklamieren«, also *wieder* in Besitz zu nehmen.²⁴ Woran in Adorno und Horkheimers Deutung der Antike die mythischen Helden noch zugrunde gehen, dem »Prinzip der schicksalhaften Notwendigkeit [...], die sich als logische Konsequenz aus dem Orakelspruch herauspinnt«,²⁵ das unterlegt die ideologische Imagination des amerikanischen Gemeinwesens als Rechtfertigung seinem Handeln.

In John Gasts »American Progress« wird die Siedlungsexpansion gen Westen und die Idee des *Manifest Destiny* allegorisch in Szene gesetzt. Hatte Walter Benjamin der im 16. Jahrhundert entstandenen barocken Allegorie eine »sonderbare Verschränkung von Natur und Geschichte«²⁶ attestiert, so gilt das in besonderem Maße für jenen realhistorischen wie geschichtsphilosophischen Prozess, den das Gemälde festhält. Tatsächlich musste Natur bezwungen und sich ihr in gleichem Maße angepasst werden. Entsprechend ändert sich historisch das Verständnis von Natur: Sie konnte ein von Gott gegebener Garten sein, der diejenigen belohnt, die ihn durch Arbeit

23 Slotkin, *Fatal Environment*, 179.

24 Siehe Jedediah Purdy, *After Nature. A Politics for the Anthropocene*, Cambridge 2015, 51. Noch heute heißt die für die Wasserversorgung zuständige Bundesbehörde der Vereinigten Staaten Bureau of Reclamation.

25 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 27.

26 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1., Frankfurt a.M. 1974, 344.

erschließen;²⁷ im Sinne der (amerikanischen) Romantik liegt im Verständnis der Natur – das sich weniger erschließen lässt, als das es sich offenbart – nicht nur der Schlüssel zur Ordnung der Dinge, sondern zum Innersten des Subjekts; und war der Begriff der »Wildnis« einst verbunden mit der abwertenden Rede vom verschwendeten, unproduktiven Land, wurde er in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Tugend der amerikanischen Landschaft, deren Erhaltung im Wilderness Act von 1964 auch eine rechtliche Grundlage erhielt.²⁸

»American Progress« gehört in die romantische, mit Namen wie Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau oder John Muir verbundene Tradition. Und dennoch verdichten sich in dem Gemälde verschiedene Zeiten. Der rechte Bildrand steht für den Osten des Landes, wo die Besiedlung durch die Engländer im 17. Jahrhundert begann und sich im 19. Jahrhundert massiv ins Landesinnere auszudehnen begann, in Richtung Westen, der zum Synonym für Glück, Reichtum und Landbesitz wurde. Nicht zufällig ist in diesem Bildteil auch Manhattan zu sehen, Symbol des metropolitanen Lebens an der Ostküste. Die Darstellung der Stadt steht zugleich sinnbildlich auch für die dort konzentrierte Technologie, hier vertreten durch die damals als technisches Wunderwerk gefeierte Brooklyn Bridge, die ab 1869 gebaut und 1883 eröffnet wurde und die Gast aus eigener Erfahrung kannte.²⁹ Andere Bildelemente erläutert der zu der Reproduktion in *Croffutt's Western World* verfasste Werbetext selbst: »In the foreground, the central and principal figure, a beautiful and charming Female, is floating Westward through the air, bearing on her forehead the ›Star of Empire.«³⁰ Das Licht sei »indicative of civilization«, die Telegraphie verbreite »intelligence« im ganzen Land und das Buch sei ein Symbol für die allen zugänglichen »Common Schools« und Zeugnis »of our National enlightenment«.³¹

Auf der geschichtsphilosophischen Linie, die das Bild durchzieht, ist, mit Adorno und Horkheimer gesprochen, »[j]eder Schritt [...] ein Fortschritt, eine

27 Zum Motiv des (idyllischen) Gartens in der US-amerikanischen Literatur und Ideengeschichte siehe ausführlich Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, London/Oxford/New York 1964, 73–144.

28 Siehe Purdy, *After Nature*, 23–25.

29 Siehe Richard Haw, *The Brooklyn Bridge: A Cultural History*, New Brunswick/London 2005, 97.

30 Sowohl der »Star of Empire« – der 1877 durch den Flag Act offiziell der amerikanischen Flagge beigefügt wurde – als auch die der Aufklärung entstammende Lichtmetaphorik waren beliebte Motive der Kunst. Bereits 1867 greift Andrew Melroes »Westward the Star of Empire Takes its Way« das Motiv auf; auf der rechten Seite findet sich die durch eine Laterne erleuchtete Dunkelheit, während sich nach links hin eine an Caspar David Friedrich erinnernde, gleichsam romantisch glänzende Helligkeit Bahn bricht.

31 *Croffutt's Western World* (1873), 63.

Etappe der Aufklärung«. ³² Vor dem »Licht der aufgeklärten Vernunft« ³³ zergeht die Finsternis der sich nach Osten erstreckenden Natur – als »darkness, waste and confusion« erläutert sie der zum Bild gehörige Text. Hier zitiert der Autor recht eigentlich die Vergangenheit, nämlich das Naturverständnis der frühen *pilgrims*, deren Verhältnis zur »Wildnis« maßgeblich von Angst und Abscheu geprägt war. ³⁴ William Bradford, der erste Gouverneur der Kolonie Plymouth sprach 1647 von dem neuen Territorium in diesem Sinne als »hideous and desolate wilderness, full of wild beasts and wild men«. ³⁵ Verbunden ist mit dieser Imagination der Natur als »Wildnis«, verstanden als die Abwesenheit göttlicher Ordnung, auch die beständige Warnung vor Versuchung und Sünde. Beides, die Beherrschung der äußeren wie der inneren Natur, erforderte sowohl Disziplin als auch Strenge gegenüber jeglichem Leid, kurz Triebkontrolle. ³⁶ Was Odysseus die Sirenen sind, deren Verlockung er nur durch eine List, den »rational gewordene[n] Trotz«, ³⁷ widerstehen kann, das ist den *pilgrims* die Natur mit den in ihr lauernden Gefahren.

Angst und Schrecken, jene instinktiven Regungen, deren Bewältigung sich die Dialektik der Aufklärung verdankt, dominieren das Bild jedoch keineswegs. Vielmehr herrscht in der Komposition eine durch die ins Zentrum gesetzte Frauenfigur unterstützte Ruhe in der Bewegung. Darin reflektiert sich ein Wandel des US-amerikanischen Naturverständnisses; die Furcht vor der Natur hatte sich in verklärende Faszination verwandelt. So konnte Gast für sein Gemälde auf bereits gängige Bildmotive zurückgreifen, beispielsweise aus der sogenannten Hudson River School, ³⁸ in der Natur, Mensch und Technologie im Idyll versöhnt dargestellt wurden. ³⁹ In dieser Tradition etabliert sich eine, durchaus an Immanuel Kant gemahnende, Unterscheidung zwischen Schönem (*beauty*) und Erhabenem (*sublimity*). ⁴⁰ Während Schönheit mit Ordnung, Ruhe, sanft sich gen Horizont erstreckenden Feldern, friedlich

32 Adorno/Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, 112.

33 Ebd.

34 Siehe Heiko Beyer, Horizont der Moderne. Zur Rolle der Amerikanischen Revolution in der Frühgeschichte der Soziologie, Frankfurt a. M./New York 2021, 31 sowie ausführlich 29–39.

35 Zit. n. Purdy, After Nature, 51.

36 Jedediah Purdy erhellt diesen Zusammenhang anhand der Tagebücher des Kolonisten John Winthrop. Siehe Purdy, After Nature, 53–55.

37 Adorno/Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, 77.

38 Zur Hudson River School siehe Purdy, After Nature, 111–115.

39 Das klassische Beispiel jener von Leo Marx ausführlich dargestellten Tradition des *American Pastoral* ist Georges Inness Gemälde »The Lackawanna Valley« (1855); siehe Marx, The Machine and the Garden, 202 f.

40 Siehe Purdy, After Nature, 102.

mäandernden Flüssen und dergleichen assoziiert ist, findet sich im Erhabenen das Wilde, Ungeordnete und Überwältigende aufgehoben. Es lässt sich mit zwei auf eigentümliche Weise miteinander korrespondierenden Bildern verdeutlichen: Hier, die in der *Dialektik der Aufklärung* aufgenommene Darstellung von Odysseus, der sich, »technisch aufgeklärt«,⁴¹ an den Mast des Schiffes bindet, um dem betörenden Gesang der Sirenen einerseits lauschen zu können, ihnen aber andererseits nicht zu verfallen, weshalb er seinen Ruderern die Ohren verstopft. Dort der berühmte Naturalist und Schriftsteller John Muir, der sogenannte »Vater der amerikanischen National Parks«, der sich im Dezember 1874 am Fuße des kalifornischen Mount Shasta an den obersten Wipfel einer 30 Meter hohen Fichte band, um, so berichtet er, einen Sandsturm aus der Perspektive eines Baumes zu erleben.⁴² Beides zielt auf eine ästhetische Erfahrung der Überwältigung und der Erhabenheit, in der vom Standpunkt ihrer Beherrschbarkeit aus der Schrecken der Natur sublimiert und zum Gegenstand des Genusses gemacht wird: »Storms, Muir reckoned, were not violent at all – just spectacles of sublimity, like a waterfall or sunrise over the peaks of Yosemite: dramatic, yes, but part of a larger harmony, there for the delight of all.«⁴³

Gasts Gemälde verbindet beides: Natur als idyllische Landschaft und als erhabene Naturgewalt. Vershoben ist Letzteres an den linken Bildrand, wo es tatsächlich Angst und Schrecken gibt, nur eben nicht bei den westwärts ziehenden Siedlern. Zur finsternen »Wildnis« gehört die dort zu sehende Gruppe Indianer. Auch das ist ein spätes Produkt; wurde die indigene Bevölkerung anfänglich als durchaus friedliche Vermittlungsfiguren zwischen Natur und Zivilisation imaginiert, geht mit ihrer gewaltsamen Verdrängung auch ihre ikonographische Barbarisierung einher. Die Annonce zu »American Progress« beschreibt sie als vor dem Fortschritt Flüchtende, der ihnen entgegen treibt und von dem sie ihre verzweifelten Gesichter abwenden: »The ›Star‹ is too much for them.«⁴⁴ Was die Bildbeschreibung romantisiert, brachte der berüchtigte General George Armstrong Custer, federführend in den sogenannten Indianerkriegen, in *My Life on the Plains* (1874) in aller Deutlichkeit zum Ausdruck, wo er über den amerikanischen Ureinwohner schreibt: »Nature intended him for a savage state; every instinct, every impulse of his soul inclines him to it. [...] He cannot be himself and be civilized; he fades away and dies.«⁴⁵ Das Gemälde Gasts deutet die Gewalt zwar an, verharmlost

41 Ebd.

42 Ebd., 116.

43 Ebd.

44 Crofutt's Western World (1873), 63.

45 Zit. n. Slotkin, *The Fatal Environment*, 410.

das massenhafte Morden und die systematische Vertreibung aber in der Darstellung des westwärts Strebens einerseits und der Flucht andererseits.

Vormoderne und Moderne stehen im Bild noch nebeneinander; nicht nur Kutschen, sondern auch Eisenbahnen, Telegraphen- und Stromkabel ziehen sich durch die Bildfläche, ineinandergeschoben in ein dramatisches, mythologisches Fortschrittsensemble – wie die Nervenstränge eines neu entstehenden Gesellschaftskörpers.⁴⁶ Vor allem mit der Eisenbahn wird ein hochgradig aufgeladenes Emblem zitiert und zugleich überbetont.⁴⁷ Die Eisenbahn, so Johan Huizinga, war ein zentrales »Rationalisierungselement« und die Bedingung der Möglichkeit einer »konzentrierten Betriebsleitung«;⁴⁸ zugleich war sie das erste Objekt einer monopolistischen Konzentration von Kapital und Industrie. Die Eisenbahn ist das emblematische Bild in der Erzählung von der Zivilisierung des Westens, recht eigentlich ist aber auch sie Produkt einer Verdrängung von Naturgeschichte. Ursprünglich verlief die Besiedelung entlang der Wasserwege, weshalb der Raddampfer sowohl erfahrungsgeschichtlich als auch konstruktionstechnisch das Vorbild für die amerikanische Eisenbahn war. Ihr folgt, gleichsam als weitere Schicht, die sich über die einstigen Indianer- und Trapperpfade legt, das moderne Highway-System; es ersetzt die National Road, die erste staatlich gebaute Großstraße von 1811, über die tausende Siedler gen Westen zogen; und selbst der 1926 begonnene Highway 66 ist heute nur teilweise erhalten.⁴⁹ Eisenbahn und Telegraphie wiederum bilden eine Einheit, obwohl die Telegraphie bereits vor der Eisenbahn vollständig entwickelt war, zunächst aber keine praktische Anwendung fand.⁵⁰ Zugleich lässt sich die Telegraphie und das mit ihr entstehende, immer größere Entfernungen durchmessende Kommunikations- und Nachrichtensystem als »Vorzeichen jenes Schicksals«⁵¹ begreifen, dem sich Adorno und Horkheimer dann im Kapitel zur Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* widmen werden.

John Gasts »American Progress« lässt keinen Zweifel daran, dass sich der Fortschritt, den es inszeniert, mit der Notwendigkeit des Schicksals vollzieht, ganz so, wie es die Doktrin des *Manifest Destiny* besagt. Die Finsternis ist auf dem Rückzug und in einer goldenen Zukunft wird das Licht der Aufklärung

46 Siehe Johan Huizinga, *Amerika*, München 2011, 64.

47 Siehe ausführlich Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit*, Frankfurt a. M. 2000, v. a. 84–105.

48 Huizinga, *Amerika*, 62f.

49 Siehe Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, 391.

50 Siehe Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, 32.

51 Theodor W. Adorno, *Das Schema der Massenkultur*, AGS 3, 299–335, hier 335.

bis in den äußersten Westen scheinen. Entsprechend appellierend und emphatisch endet der Werbetext:

»Who would not have such a beautiful token to remind them of our country's grandeur and enterprise, which have caused the mighty wilderness to blossom like the rose!!! One of the best art critics has pronounced this picture ›one of the grandest conceptions of the age.«⁵²

Nicht weniger als epochal, den Geist einer Zeit ins Bild übersetzend, ist laut dieser Annonce das kleine Gemälde John Gasts, verbrieft durch einen namenlosen Kritiker – den es vielleicht gar nicht gegeben hat.

Neue Mythologie

Schon Gasts Gemälde ist recht eigentlich ein spätes Zeugnis des Frontier-Mythos; es indiziert eher seine Beharrlichkeit denn seine zeitgenössische Aktualität. Denn als das Gemälde fertiggestellt und in *Croft's Western World* reproduziert wird, da sind es nur noch zwei Dekaden, bis die Erfahrung, die im Frontier-Mythos aufgehoben ist, an ihr Ende kommt. Der Bericht des Zensus von 1890 verzeichnet Siedlungen im ganzen Land; die westliche Grenze geht in der Pazifikküste auf, der Kontinent ist zum erschlossenen Territorium geworden. Frederick Jackson Turner, mit dem die Frontier-These verbunden wird, formuliert sie 1893 bereits in der Rückschau.⁵³ Erst retrospektiv wird deutlich, in welchem Maße die Weite des Landes auch eine befriedende Ventilfunktion hatte. Bevor sich soziale Unruhen verdichten konnten, flossen ihre Energieströme, mitsamt all der Unzufriedenen, Ausgebeuteten und Entrechteten nach Westen ab. Die Weite des Landes ermöglichte, was Hannah Arendt schon für die Gründung des amerikanischen Gemeinwesens geltend machte, die, wenn auch nicht Abwesenheit, so doch Entlastung von der sozialen Frage.⁵⁴

Dennoch verschwindet der Mythos nicht, sondern findet ein vielgestaltiges, bis in die jüngere Gegenwart reichendes Nachleben. Dieses vollzieht sich nicht zuletzt in einem genuin modernen Medium, dem Kino. Dabei ist vor allem an ein Genre zu denken, das wie kein anderes die Siedlungserfahrung, die Verwerfungen der Modernisierung und vor allem den prekären Status des heldi-

52 Croft's Western World (1873), 63.

53 Siehe Purdy, *After Nature*, 31.

54 Siehe Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München 1974, 85.

schen, den Mythos ausagierenden Subjekts verarbeitet: den Western. »Was die Ilias für die Griechen, das Alte Testament für die Juden, die Heldendichtung des Cid für die Spanier, das Nibelungenlied für die Deutschen war und ist, das ist der Western für die Vereinigten Staaten von Amerika: Der kollektive, identitätsstiftende Gründungsmythos einer Nation.«⁵⁵ An ihm werden erneut Affinitäten zu Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* deutlich.

Western, so Josef Früchtl in seiner *Heldengeschichte der Moderne*, »sind Filme über die Grenze Amerikas.«⁵⁶ Das Genre, das bereits Anfang des 20. Jahrhunderts entsteht, also nur wenige Jahrzehnte nach der Zeit, in der die meisten Western spielen, beruht in seinen typischen Charakteren, allen voran dem Cowboy als Helden, auf der real vollzogenen Aneignung der Natur in der Besiedlung des Westens. Und es inszeniert deren Dialektik wie kaum ein anderes Kulturprodukt. Der Western erzählt als Film und Roman vom Ursprung, errichtet Kausalitäten und strukturiert Geschichte – aber nicht durch Fakten, sondern mit mythischen, immer wieder zu variierenden Elementen.⁵⁷ Als Mythos handelt er von Gründungen, von der Überwindung einer als feindlich wahrgenommenen Natur, von der Durchsetzung des Rechts gegenüber vormodernen Gewaltverhältnissen, von den Gesteungskosten der Industrialisierung.⁵⁸ Die im Zentrum stehende Figur des Westernhelds ist nichts weniger als das amerikanische Äquivalent zu Odysseus, aus dem Adorno und Horkheimer die Dialektik bürgerlicher Subjektconstitution entfalten. Auch der Westernheld greift zu Listen der Vernunft, zuweilen vollziehen sie sich durch ihn, ohne sein Wissen; auch er unterwirft sich der Triebkontrolle, die die Vorbedingung der Zivilisation ist. Kaum auseinanderzuhalten sind die realen Vorbilder – Daniel Boone, Benjamin Church, Jesse James, Buffalo Bill – und ihr idealisiertes und mythologisiertes Nachleben, beispielsweise in James F. Coopers *Lederstrumpf*-Romanen.⁵⁹ Auch heute noch erfreut sich das Western-Genre großer Beliebtheit – man denke an Serien wie *The English* (2022), *Godless* (2017) oder *Deadwood* (2004–2006). Dabei wird der Stoff immer häufiger genutzt, um zeitgenössische Themen zu verhandeln oder im Lichte der Gegenwart die blinden Flecken des historischen Genres zu erhellen

55 Kurt Bayertz, Zur Ästhetik des Western, in: ders. et al. (Hgg.), *I'm the Law! Recht, Ethik und Ästhetik im Western*, Frankfurt a. M. 2004, 9–26, hier 15.

56 Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a. M. 2004, 37.

57 Siehe ausführlich Slotkin, *Gunfighter Nation*, 63–87.

58 Siehe ausführlich Robert Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven/London 2010, v. a. 19 f.

59 Siehe Früchtl, *Das unverschämte Ich*, 40–44.

(beispielsweise hinsichtlich des Rassismus und der männlich dominierten Geschlechterstereotypie).

Es sind vor allem die Western von John Ford und Howard Hawks, die aus dem Genre immer wieder herausgehoben werden und denen für die amerikanische Selbstbebilderung eine besondere Bedeutung zugesprochen wird. Hawks' *Red River* (1948) ist ein solch ikonischer Film. Im Zentrum steht der Südstaatler Tom Dunson (gespielt von John Wayne), der archetypische Western-Solitär, der seine Braut zurücklässt und aus einer Kolonne ausbricht, um selbst Weideland zu suchen. Auch hier gibt es eine metaphorische Grenze, die überschritten werden muss, die der Film nicht zufällig im wörtlichen Sinne naturalisiert: im titelgebenden Red River, den Dunson und seine Begleiter überqueren. Die Ranch, die er nach einigen Hindernissen – zu denen der genretypische Angriff durch Indianer zählt – aufbaut, gerät im Nachgang des Bürgerkriegs in eine Krise, weshalb Dunson beschließt, seine Herde entlang des Chisholm Trail von Texas nach Kansas zu überführen, um sie dort zu verkaufen. Der Viehtrieb, für den Dunson mehrere Leute anheuern muss, ist eine Gesellschaftsgründung im Kleinen, in der die Legitimität von Recht und Gewalt verhandelt wird; Ausbruch aus der Gemeinschaft, den Tom Dunson einst selbst vollzogen hat, duldet er nicht.⁶⁰ Zugleich reinszeniert der Film den Weg durch eine feindlich gesinnte Natur, freilich unter anderen Vorzeichen: »Der Viehtrieb in die Schlachthöfe ist die Kehrseite des hochgemuteten Aufbruchs nach Westen und des Übergangs- vom Natur zum Gesellschaftszustand.«⁶¹

Auch John Fords *The Searchers* aus dem Jahr 1956, wiederum mit John Wayne in der Hauptrolle, lässt sich in dieser Perspektive deuten. In der berühmten ersten Szene, in der die Kamera aus dem Dunkeln eines Hauses durch die offene Tür ins Freie fährt, hat die Offenheit und Weite des Landes, auf der der Frontier-Mythos beruht, einen ikonischen Ausdruck gefunden. Der Plot wiederum erzählt in seiner an die *Odyssee* erinnernden Struktur eine Geschichte der aufgeschobenen Heimkehr und der Rache – in deren Zentrum jene dämonisierten »Wilden« stehen, die als Hindernis der Westwärtsbewegung einen festen Platz im Frontier-Mythos haben.⁶² Nur lassen sie sich nicht mehr, wie noch im 19. Jahrhundert, entweder dämonisieren oder als »edle Wilde« romantisieren. In *The Searchers* gibt es keine Unversehrten: Das gilt für den Protagonisten Ethan Edwards, der nach vielen Jahren aus dem Sezessionskrieg wieder zu seiner Familie zurückkehrt, wie für den

60 Siehe ebd., 84–91; Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth*, 26–60.

61 Böhringer, *Auf dem Rücken Amerikas*, 33.

62 Siehe Früchtel, *Das unverschämte Ich*, 53–64; Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth*, 102–140.

Comanchen-Häuptling Chief Scar (Henry Brandon), der an den Weißen den Tod seiner Söhne rächt und dem auch Ethans Familie zum Opfer fällt (ein Elternpaar und ihr Sohn werden getötet, die beiden Töchter der Familie verschleppt). Frauen gibt es in dem Film nur als Wartende, Ausschauhaltende. Eine der beiden Töchter, Debbie (Lana Wood), wächst derweil bei Comanchen auf; nur knapp wird verhindert, dass Ethan auch an ihr sein Bedürfnis nach Rache befriedigt. *The Searchers* zeigt die Zivilisation des »Wilden« Westens als Gewalt-Zyklus – als jenen Schuldzusammenhang, der im Zentrum von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* steht –, inszeniert ihn aber letztlich als erlösende Heimkehr. Ethan gelangt mit der verschonten und geretteten Debbie nach Hause zurück und die Kameraszene des Anfangs wiederholt sich – mit einem Unterschied: Ethan betritt nicht mit den anderen das Haus, sondern schreitet in die offene Landschaft hinaus, bevor sich die Tür schließt.

Und noch ein dritter Film ist für unseren Zusammenhang relevant, gedreht von einem Regisseur, der sowohl die Alte wie auch die Neue Welt kannte und sich in seinem Leben nur drei Mal dem Genre des Western zugewandt hat: Die Rede ist von Fritz Langs *Western Union* (1941). Schon der Firmenname im Titel verweist auf die elementare Rolle der Telegraphie in der Besiedlung des Westens. Er verweist auch auf jenes Telegraphenkabel, das die allegorische Frauenfigur auf dem Gemälde in der Hand hält. Der unter den strengen Auflagen des sogenannten Hayes Code gedrehte Film trägt noch nicht die Schwermut des zivilisatorischen Wandels, welche die Klassiker von John Ford auszeichnet;⁶³ das Bewusstsein, dass die Welt des Cowboys eigentlich immer schon im Verschwinden begriffen ist. Vielmehr bewegt er sich deutlich innerhalb der Grenzen des Genres, das er eher durch Hinzufügung einiger komödiantischer Elemente verändert.

Der Film spielt im Jahr des Bürgerkriegs 1861, im Zentrum stehen der Gesetzlose Vance Shaw (Randolph Scott) und der Telegraphen-Ingenieur Edward Creighton (Dean Jagger). Shaw befindet sich auf der Flucht und heuert bei der Firma Western Union an, die mit der Erschließung der westlichen Territorien betraut ist. Während der Arbeiten kommt es zu einem Zusammenstoß mit einer Gruppe Indianer, deren Mitglieder sich allerdings als verkleidete, ebenfalls flüchtige, ehemalige Konföderierte herausstellen; einer Gruppe, zu der Shaw einst selbst gehörte. Über einige Umwege – einem Konflikt mit einem echten Indianerstamm sowie einer für den Western obligatorisch

63 Der Hayes Code umfasste eine Reihe von Richtlinien, mit denen die gesellschaftlich akzeptable Darstellung von Gewalt, Sexualität, Politik und Kriminalität geregelt wurde; er galt für amerikanische Filmproduktionsfirmen von 1934 bis 1967 als verpflichtend.

eingeflochtenen, tragisch verlaufenden Romanze – kommt es am Ende schließlich zum Showdown mit der Gangsterbande, wobei Shaw stirbt. Der Bau des Telegraphenkabels wird hingegen erfolgreich zu Ende gebracht.

Zum einen nimmt der Film durch seine Hauptfigur ein typisches Element des Western auf, die Rückkehr des Kriminellen – in diesem Fall die Figur Vance Shaw – in die Zivilisation; wo immer diese Geschichte erzählt wird, handelt sie von der im amerikanischen Selbstverständnis tief verankerten Idee des immer möglichen Neuanfangs. Fritz Lang, der früh in die Vereinigten Staaten emigriert war, hatte selbst einen Neuanfang vollzogen. Zum anderen handelt es sich bei *Western Union* im Grunde um eine Lobeshymne auf die Technik bzw. die Telegraphie. Den Rahmen für die individuellen Biographien stiftet das übergreifende Projekt der Erschließung des Westens. Dabei werden die Gesteungskosten dem Narrativ des Siegeszuges untergeordnet. Interessanterweise nimmt der Film die Identifizierung der Indianer mit einer feindlichen Natur nicht einfach auf und reproduziert sie. Stattdessen wird sie durch die Volte der als Indianer verkleideten Konföderierten – im Grunde eine mimetische Angleichung – implizit kritisiert; »wild«, mit anderen Worten, sind sie beide. In seiner positiven Auflösung, seinem Happy End, ist *Western Union*, freilich durch kulturindustrielle Schemata vermittelt, eine Inszenierung jener Idee von Fortschritt, wie sie in John Gasts »American Progress« allegorisch dargestellt wird.

Neue Annäherungen

Die These, dass sich die Entstehung der Vereinigten Staaten von Amerika als eine Dialektik der Aufklärung beschreiben lässt, für die das gleichnamige Buch von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer die entscheidenden Stichworte und Denkfiguren liefert, war Ausgangspunkt der Jahreskonferenz des Simon-Dubnow-Instituts für jüdische Geschichte und Kultur an der Universität Leipzig am 15./16. Juni 2015. Der Titel der Konferenz »Die Dialektik der Aufklärung in Amerika« enthielt keine Anführungszeichen. Erklärtermaßen ging es der Konferenz um eine Denkbewegung, die von der 1944 erstmals gedruckten *Dialektik der Aufklärung* und ihren Bezügen auf die U.S.-amerikanische Kultur hin zum realen und durch sie lesbaren, historischen Prozess der Konstitution des Gemeinwesens führt. Er wurde verstanden als eine sich real vollziehende Dialektik der Aufklärung. Die in dem Buch von Adorno und Horkheimer immer wieder dialektisch variierten Verschlingungen von Naturbeherrschung und gesellschaftlicher Herrschaft,

wie von Aufklärung und Mythos, sollten das Leitmotiv einer historischen, philosophischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Annäherung an die amerikanische Erfahrung bilden, die implizit wie explizit bereits in die »Philosophischen Fragmente« eingegangen war. Die Mehrzahl der Beiträge – teils so, wie sie auf der Konferenz gehalten wurden, teils in erweiterter Form – sowie einige neu hinzugewonnene und erstmals übersetzte Texte werden in diesem Sammelband dokumentiert.

John Gasts »American Progress« war bereits das Leitbild der Jahreskonferenz. Weil die Bewegung zwischen Buch und realhistorischem Prozess auch die hier versammelten Beiträge noch bestimmt, weil den Motiven und Melodien der *Dialektik der Aufklärung* in der Neuen Welt nachgespürt wird, trägt dieser Band zudem den Titel *Widerhall*. So wie die Schrift von Adorno und Horkheimer maßgeblich von der Erfahrung des Exils in den USA geprägt ist, ja gleichsam ihr Echo in sich aufgenommen hat, so sollten auch die Texte des Sammelbandes mit den Ohren denken und dem nachgehen, was von der *Dialektik der Aufklärung* in Amerika widerhallt. Mit dem Begriff des Widerhalls wurde aber auch ganz bewusst ein Wort gewählt, das Hegel in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* aufgreift, um das Verhältnis zwischen der alten und der neuen Welt zu bestimmen:

»Was bis jetzt sich hier ereignet, ist nur der Widerhall der Alten Welt und der Ausdruck fremder Lebendigkeit, und als ein Land der Zukunft geht es uns überhaupt hier nichts an; denn wir haben es nach der Seite der Geschichte mit dem zu tun, was gewesen ist und mit dem, was ist, – in der Philosophie aber mit dem, was weder nur gewesen ist, noch erst nur sein wird, sondern mit dem, was *ist* und ewig ist – mit der Vernunft, und damit haben wir zur Genüge zu tun.«⁶⁴

»Hier«, damit meint Hegel den amerikanischen Kontinent. Die Vehemenz, mit der er die neue Welt aus dem Bereich des philosophisch Relevanten verbannt, weist darauf hin, dass die europäische Selbstbeschreibung als »alter Welt« vielleicht nicht nur wertneutral zu verstehen ist. Vielmehr erscheint sie auch als Ausdruck einer empfunden Minderwertigkeit gegenüber dem schnellen, entwickelten »Land der Zukunft«. Mit der Metapher des Widerhalls möchte der Band einerseits dem Umstand gerecht werden, dass es sich bei Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* tatsächlich um eine Verarbeitung europäischer, mithin vor allem deutscher Erfahrungen vor dem Hintergrund des erzwungenen Exils handelt; dass also die Ereignisse auf der anderen Seite des Atlantiks in den Seiten des Buchs eine Art von Widerhall

64 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 114.

fanden. Anders gesagt, die *Dialektik der Aufklärung* ist selbst Produkt einer Verschlingung von europäischer und amerikanischer Erfahrung sowie des denkerischen Versuchs, das eine vom anderen zu scheiden bzw. beides reflexiv aufeinander zu beziehen.

Angesichts der vielschichtigen Themenstellung ist es kein Zufall, dass die hier versammelten Texte auf unterschiedliche Art und Weise, wie in entsprechend variierendem Umfang, der Dialektik der Aufklärung in Amerika nachspüren. Ihre Anordnung orientiert sich an der Kapitelstruktur der *Dialektik der Aufklärung*. Der erste Teil nimmt einen Satz aus dem Vorwort zur Neuausgabe 1969 auf: »Aus Amerika, wo das Buch geschrieben ist, kehrten in der Überzeugung wir nach Deutschland zurück, theoretisch wie praktisch mehr tun zu können als anderswo.«⁶⁵ Die vielfältigen, überaus produktiven Tätigkeiten des wiedereröffneten Instituts für Sozialforschung, nicht zuletzt im Feld der qualitativen Sozialforschung, sind umfänglich belegt. Die *Dialektik der Aufklärung* jedoch ereilte ein ambivalentes Schicksal. Die besondere sprachliche Gestalt der »Philosophischen Fragmente«, ihre geschichtsphilosophische Grundierung und Neigung zur Übertreibung, zur scharfen Zuspitzung und zum geradezu skandalös erscheinenden Vergleich haben dabei die Rezeption des Buches in den Vereinigten Staaten, von denen es doch *auch* handelt, nicht gerade erleichtert. Dieses Moment der Unverständlichkeit liest Robert Zwarg in seinem Beitrag an der (nicht nur) amerikanischen Rezeption der Nachkriegszeit ab und bezieht es auf Debatten über die (Un-)Verständlichkeit in der Frühromantik. In den Missverständnissen, die das Buch – aus unterschiedlichen Gründen – auf beiden Seiten des Atlantiks ausgelöst hat, so die These, kommt etwas von der in die *Dialektik der Aufklärung* selbst eingelassenen Ambivalenz zum Ausdruck, nämlich die Tatsache, dass sie sowohl vor als auch nach der Katastrophe geschrieben wurde. Anders gesagt, in ihr artikuliert sich zunächst die Ahnung eines singulären Menschheitsverbrechens, das später Holocaust genannt wurde, wie sie bereits dessen Implikationen reflektiert. Es ist ein bestimmtes Verhältnis zum historischen Moment, das dem Ringen um Erkenntnis des Geschichtsverlauf zugrunde liegt. Es wird in eine spezifische sprachliche Form überführt und das lässt sich überraschenderweise mit dem Blick auf die Frühromantik erhellen.

Dabei nimmt Zwarg besonders auf die an anderer Stelle ausführlich behandelte amerikanische Rezeption der Kritischen Theorie Bezug.⁶⁶ An diesem Prozess war Robert Hullot-Kentor persönlich beteiligt, in erster Linie durch

65 Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 10 (Herv. R. Z.).

66 Siehe Robert Zwarg, *Die Kritische Theorie in Amerika. Das Nachleben einer Tradition*, Göttingen 2017.

seine Publikationen und Übersetzungen. Nicht nur historisches Interesse hat uns dazu bewogen, den Text »Back to Adorno«, erschienen 1989 in der Zeitschrift *Telos*, erstmals zu übersetzen und auf Deutsch zu veröffentlichen. In dem Beitrag zog Hullot-Kentor nicht nur die Bilanz einer damals gut zwanzigjährigen, intensiven Beschäftigung mit dem Werk Adornos und der Kritischen Theorie, sondern diskutierte auch, wo sich die *Dialektik der Aufklärung* an der amerikanischen Besonderheit bricht, wo also die Differenz zwischen Alter und Neuer Welt dem Verständnis Hürden aufstellt. Gleichwohl ist etwas an »Zurück zu Adorno« Geschichte geworden. Nicht nur hat sich in der Forschung das – als Forderung, wie der Autor selbst eingesteht, nicht unproblematische – »Zurück zu Adorno« durchaus häufig erfüllt. Darüber hinaus ist auch die Übersetzungslage, auf die Hullot-Kentor mehrfach abhebt, inzwischen deutlich besser. Sowohl in seiner Aktualität als auch in seiner Unzeitgemäßheit ist der Text Grundlage und Gegenstand eines Gesprächs, das Robert Zwarg und *Fabio Akcelrud Durão* gemeinsam mit Hullot-Kentor führten.⁶⁷ Obwohl die *Dialektik der Aufklärung* für Hullot-Kentor von einer historischen Erfahrung geprägt ist, die sich von der der Gegenwart unterscheidet, lohne die Lektüre noch immer: »Was man auf einzigartige Weise in dem Buch formuliert findet – und mir fällt wirklich kein vergleichbares Werk ein – ist die Anerkennung dessen, was der Geschichte zum Opfer gefallen ist, und zwar als ihr dialektisches Gegenstück: etwas, das wir auch heute noch dringend noch begreifen müssen.«⁶⁸

Der Beitrag *Jan Gerbers*, der den ersten Teil des Bandes beschließt, vollzieht eine doppelte Denkbewegung: Einerseits nimmt er sich vor, an der Biographie des Schriftstellers F. C. Weiskopf im amerikanischen Exil eine mit den Autoren der *Dialektik der Aufklärung* geteilte Erfahrung kenntlich zu machen: die Erfahrung eines Landes, das auf der Idee des Neuanfangs gegründet wurde und in der die Herkunft zwar nicht aufgehoben wird, aber doch hinter dem Bekenntnis zum amerikanischen Gemeinwesen zurücktritt. Zum anderen nähert Gerber sich vermittels der Geschichte eines Kommunisten, der in den Vereinigten Staaten zum Liberalen wird, der Differenz zwischen Amerika und Europa selbst. Die Dialektik der Gleichheit – dargestellt am Verhältnis von Klasse und Herkunft –, die in Amerika am Werk ist, erweist sich im Zuge dieser Deutung selbst als eine Gestalt der Dialektik der Aufklärung. Auf diesem Wege erhellt Gerber auch einen vielbesprochenen Aspekt der *Philosophischen*

67 Es wurde inzwischen auf Englisch veröffentlicht. Siehe Robert Hullot-Kentor/Robert Zwarg/Fabio Akcelrud Durão, »Back to Adorno« thirty years later: A discussion«, in: Res: Anthropology and aesthetics 69–70 (2018), 310–317.

68 Siehe das Gespräch mit Robert Hullot-Kentor in diesem Band, 103.