

# Amerikastudien American Studies (Amst)

Eine Vierteljahrsschrift  
(A Quarterly)

Vormals Jahrbuch für Amerikastudien  
(Formerly German Yearbook of American Studies)

Im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien  
herausgegeben von (Edited for the German Association for  
American Studies by)

Gerhard Hoffmann, geschäftsführender Herausgeber (managing editor)  
Horst Kruse  
Heinz Ickstadt  
Peter Lösche  
Klaus Lubbers  
Günter Moltmann

Redaktionsassistenten (assistant editors):  
Freimut Löser  
Bettina Höchel  
Karin Köhne

Jahrgang 35  
Volume 35

Wilhelm Fink Verlag München

Modelle der Relation: *American Studies*, Theodore Dreisers Roman  
*An American Tragedy* und dessen Verfilmungen

Winfried Fluck

## ABSTRACT

Jede Theorie der *American Studies* bzw. *Cultural Studies* impliziert ein Modell der Relation, d. h. ein Modell darüber, wie und wodurch kulturelle Objekte miteinander verbunden sind und ihre kulturelle Repräsentativität erlangen. Fiktionale Texte können dabei als Prätexte theoretischer Modelle dienen. Der Aufsatz vergleicht organiszistische, interaktionistische und postmoderne Modelle der Relation, wobei die wechselseitige Verschränkung von theoretischen Modellen und kulturellem Prätext am Beispiel von Dreisers Roman *An American Tragedy* und dessen Verfilmungen erörtert wird. Zugleich entsteht auf diese Weise eine Skizze des Funktionswandels ästhetischer Erfahrung und kultureller Selbstverständigung, der die zunehmende Zentrifugalität der Amerikastudien mitbegründet und dazu führt, daß die schwindende Repräsentationskraft des einzelnen Textes nur durch die Rekonstruktion eines Netzwerks von Texten aufgefangen werden kann, durch die wiederum die Frage nach dem jeweiligen Modell der Relation gestellt wird.

In ihrem Versuch, einen Zugang zum Verständnis der amerikanischen Kultur und Gesellschaft zu schaffen, haben die *American Studies* von Anfang an auf zwei Forderungen insistiert: zum einen darauf, daß das Erkenntnisziel der *American Studies* eine Konzentration auf die kulturelle Funktion literarischer und anderer Zeichensysteme nahelege und die ästhetische Funktion daher immer auch und primär auf ihre kulturelle Bedeutung zu befragen sei; zum anderen auf dem Postulat, daß diese Art der Lektüre nicht auf ausgewählte Werke der Hochkultur beschränkt bleiben solle, weil nur in der Ausweitung auf ein breites Spektrum kultureller Selbstverständigung ein angemessener Begriff von der Spezifik, Spannweite und Heterogenität der amerikanischen Kultur gewonnen werden könne. Mit dieser Ausweitung auf ein kulturelles Ganzes aber ist das kulturelle Netzwerk um eine unendliche Anzahl von Positionen erweitert, und damit stellt sich die Frage des Zusammenhangs der einzelnen kulturellen Zeugnisse um so dringlicher, ja man kann sagen, daß es gerade die programmatische Erweiterung des Gegenstandsbereichs ist, die die Frage nach dem Zusammenhang neuerlich notwendig macht und daß jeder Versuch einer theoretischen Positionsbestimmung des Faches ein solches Modell des Zusammenhangs bewußt oder unbewußt immer schon voraussetzt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Es ist dies die für mich gegenwärtig zentrale Herausforderung des Faches: den Spielraum zur Erweiterung des Gegenstandsbereichs zu nutzen, der durch das Konzept der *American Studies* gegeben ist, ohne andererseits die Verbindung zum kulturellen Gesamtzusammenhang zu kappen, in dem der Stellenwert und die Funktion des jeweiligen Gegenstandsbereichs erst voll erschlossen werden können. Anlässlich einer Konferenz am J. F. Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin hat Heinz Ickstadt das Problem folgendermaßen umrissen: "The increasingly centrifugal tendencies within American Studies are clearly connected with its willingness or need to perceive American culture as a multiverse of cultures. Without wanting to call this perception into question, we believe that it calls for, now more than ever, a reflection on remaining common ground. On what theoretical and practical basis is it possible to accept the concept of American cultural diversity and yet maintain American Studies as a coherent field." Mein Aufsatz ist der Versuch einer Antwort.

Jede Theorie der *American Studies* impliziert so gesehen immer auch ein Modell der Relation.

Das mag noch deutlicher werden, wenn man an das ursprüngliche Selbstverständnis des Faches denkt. *American Studies* wurde dort beispielsweise verstanden als 'the study of American civilization'—ein Begriff, in dem im 19. Jahrhundert, in der Definition von Ursula Brumm, "alle Errungenschaften einer Gesellschaft ..., also neben Staatskunst, Regierung, Technik, Erziehung auch die Wissenschaften und Künste" zusammengefaßt und zusammengebracht werden, um auf der Grundlage dieser Gesamtschau zu einem begründeten und informierten Urteil über den Stand der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung einer Nation zu gelangen.<sup>2</sup> In ihrem für die Amerikastudien wichtigen Aufsatz spricht Brumm allerdings nicht über diese selbst, sondern über die besondere Rolle des Begriffs der Zivilisation im amerikanischen Denken, und lenkt damit unsere Aufmerksamkeit darauf, daß es sich bei demjenigen Begriff, dem wir die Begründung einer kulturwissenschaftlichen Tradition verdanken, um ein Konzept handelt, dem im 19. Jahrhundert besondere Bedeutung zukam und dem zugleich ein bestimmtes Modell der Relation zugeordnet werden kann, das im wesentlichen organizistischer Art ist: Das gesellschaftliche Ganze wird als Organismus gedacht und die zentrale Metapher geschichtlicher Darstellung ist daher die des Wachstums bzw. die organisch verstandener Entwicklungsprozesse. Die damit verbundene Theorie eines organischen Zusammenhalts aber erklärt das für den geistesgeschichtlichen Ansatz lange Zeit charakteristische Verfahren, in einem besonders gelungenen, sprich reifen Exemplar, dem intellektuellen oder künstlerischen Meisterwerk, eine Art Kondensierung des Gesamtorganismus zu sehen und sodann—und von den eigenen Prämissen her konsequenterweise—von jener kleinen Einheit in einem Prozeß der Analogisierung auf den Zustand des Gesamtsystems zu schließen.

In jenem Ansatz aber, von dem aus der geistesgeschichtliche seine wohl stärkste Kritik erfahren hat, dem marxistischen und seinen diversen Varianten ideologiekritischer und sozialgeschichtlicher Provenienz, ist die organizistische Prämisse des Zusammenhangs in der Regel bewahrt, wenn auch in zumeist emphatischer Inversion. Der Anspruch auf die Erkenntnis des Gesamtzusammenhangs durch die Analyse einer einzelnen Systemkomponente ist bewahrt; doch ist es nunmehr nicht das Kunstwerk oder die intellektuelle Höchstleistung, sondern ein Phänomen ökonomischer, sozialer oder politischer Beziehung (wie etwa die Klassenstruktur oder die Tauschbeziehung), das als Modell der Relation privilegiert wird und sodann gemäß dem Theorem der kulturellen Replikation sozialer Strukturen im kulturellen Interpretationsobjekt wiedergefunden wird. Beide Ansätze, deren Modelle der Relation kulturwissenschaftliche Studien bisher entscheidend geprägt haben, finden ihre oft ergiebigsten Beispiele übrigens nicht zufälligerweise in bestimmten literarischen Funktionsmodellen: Eins der für den geistesgeschichtlichen Ansatz ergiebigsten Genres ist sicherlich der historische Roman; die für die marxistische Kulturtheorie ergiebigste literarische Gattung ist immer noch der realistische Roman bzw. der von der realistischen Repräsentationsästhetik inspirierte Verständigungstext.

Wenn aber nun jene Modelle von Relation, die bestimmten kulturwissenschaftlichen

<sup>2</sup> Ursula Brumm, "Fortschrittsglaube und Zivilisationsfeindschaft im amerikanischen Geistesleben des 19. Jahrhunderts", *Jahrbuch für Amerikastudien*, 6 (1961), 79.

Ansätzen zugrundeliegen, eine auffällige Affinität zu den Interpretationsobjekten aufweisen, die sie explizieren (und damit zugleich als Gegenstand privilegieren), dann scheint es erlaubt, und vielleicht sogar hilfreich, an diesem Punkt einer Rekonstruktion möglicher Formen der Relationierung zum Werk eines Autors überzuwechseln, das mir eine weitgehende Auflösung des Organizismus des 19. Jahrhunderts zu enthalten scheint. Gemeint ist Theodore Dreiser. Die Arbeiten von Philip Fisher sind hier besonders hilfreich,<sup>3</sup> denn sie haben entscheidend dazu beigetragen, auf die interaktionistische Komponente von Dreisers Werk zu verweisen, in dem Identitätsbildung und gesellschaftliche Entwicklung nunmehr als interaktionistisches Kontinuum konzipiert sind, das sich im Kreislauf von Begehren, Selbstinszenierung und neuerlichem Begehren immer wieder restituiert. Wo ein Wunsch erfüllt ist, tritt ein anderer an seine Stelle. Als Selbstentwurf über einen imaginierten Anderen aber ist der Prozeß der Identitätsbildung eben aus diesem Grund—aufgrund seiner Abhängigkeit von einem Prozeß der Relationierung, der nie in einem organischen Integrationsprozeß aufgefangen werden kann—tendenziell unabschließbar und kann daher sein Ende nur in der allmählichen Erschöpfung des Inszenierungsimpulses finden.

*Sister Carrie* kennzeichnet die Transformation des Schauaktes von seiner viktorianischen Funktion als Mittel vormundschaftlicher Überwachung zu einem Instrument nicht nur des immer neuen Selbstentwurfs, sondern damit zugleich auch der ständigen Erneuerung und Revitalisierung des Individuums. In *An American Tragedy* dagegen wird diese Dimension dermaßen übermächtig, daß der Held des Romans schließlich Opfer der Frequenzsteigerung seiner eigenen Wünsche wird, weil er die Komplexität der sich daraus ergebenden Vermittlungs- und Adjustierungsprozesse nicht mehr bewältigen kann. Damit ist jedoch zugleich auch die Gefährdung von Kommunikation verbunden. Wie sich spätestens am Höhepunkt des Romans, dem langgezogenen Gerichtsprozeß, erweist, gelingt es Dreisers Clyde Griffiths nicht mehr, die interaktionistische Komplexität seiner eigenen Verhaltensmotivationen zu erfassen und mitzuteilen. Wenn aber die skizzierten Annahmen über Wahrnehmung und Identitätsbildung stimmen, dann müssen eben jene Elemente in der Wahrnehmung und Bedeutungsbildung, die der Roman zutage fördern will, auch die Wirkung des literarischen Textes gefährden. Dreiser steht vor dem Problem, daß jene Charaktere, durch die er den Mechanismus eines Selbstentwurfs qua Begehren demonstriert, zugleich für den Leser zum Vorbild werden könnten. Damit aber liefe die Literatur Gefahr, analog etwa zur Mode oder zum Konsumobjekt, bloß noch Stimulans für einen narzißtischen Selbstentwurf zu sein und damit gerade im und durch den Prozeß der Herausarbeitung eines neuen Realitätsaspekts den eigenen Funktionsverlust voranzutreiben. Dagegen, so scheint es, will Dreiser die Kontrolle über jene interaktionistische Logik behalten, die er freilegt. Einer bloßen Darstellung des Phänomens stellt er daher in der erzählerisch wohl auffälligsten Strategie des Romans ausführliche Erzählerkommentare zu fast jedem Aspekt des Geschehens an die Seite, die die ungewöhnliche Länge des Textes erklären. Denn die detaillierte Entfaltung des komplexen Interaktionsgeflechts, in dem sich Verhalten bildet, verlangt eine entsprechend

<sup>3</sup> Siehe insbesondere "Looking Around To See Who I Am: Dreiser's Territory of the Self", *Journal of English Literary History*, 44 (1977), 728–748 und den umfassenderen Kontext in *Hard Facts: Form and Setting in the American Novel* (New York: Oxford Univ. Press, 1985), pp. 128–178.

situationspezifische Kommentierung, um eben das sichtbar zu machen, was den Charakteren selbst nicht verständlich ist. Der Tendenz zur Readjustierung mit jedem Moment und nach quasi jedem Blick, die für Clyde charakteristisch ist, muß auch der Erzähler zu folgen versuchen. Das aber heißt auch: Im Prozeß der Darstellung sind die vom Roman bereitgestellten potentiellen Besetzungsobjekte dermaßen angereichert und transformiert, daß von ihnen nicht mehr dieselbe Wirkung ausgehen kann, die Objekten des Begehrens auf der Darstellungsebene zukommt. Das kulturgeschichtlich brisante Problem, das Dreiser freilegt—den Funktionswandel kultureller Selbstverständigung vom Kommunikationsmodell des Gesprächs hin zur imaginären Besetzung eines Gegenüber im Akt des Sehens—wird dadurch aufgefangen und in seinem Wirkungspotential modifiziert, daß die Bedeutungsbildung qua Blick in der sprachlichen Entfaltung und Aufbereitung doch noch einmal interpretatorisch angereichert wird.

Was aber passiert, wenn der Blick als Relationierungs- und Sinnbildungsinstanz weiter freigesetzt wird? Es ist dies der Punkt, an dem die beiden Verfilmungen von Dreisers Roman *An American Tragedy* von Interesse sein können, denen ich mich im folgenden zuwenden will. Damit ist zugleich gesagt, daß es bei dieser Zuwendung nicht um einen der üblichen Vergleiche zwischen Buch und Film gehen soll—Vergleiche, für die charakteristisch ist, daß sie in der Regel immer wieder nur zu dem Ergebnis kommen, daß der Film die Komplexität und damit Kunstfertigkeit der literarischen Vorlage nicht erreiche, und die daher zu neigen, grundlegenderen Fragen nach dem spezifischen Funktions- und Wirkungspotential des Mediums Film in der bloßen Negativbilanz des Vergleichs gerade auszuweichen.

Eine Komplexitätsreduktion der literarischen Vorlage läßt sich auch im vorliegenden Fall nicht übersehen, doch soll dieser Befund hier nicht am Ende des Vergleichs stehen, sondern als dessen Ausgangspunkt dienen. Der Film muß zwangsläufig die von Dreiser zerstäubte Lebenswelt restituieren. Das, was den Dreiserschen Roman so anschwellen läßt—die fast unentwirrbare interaktionistische Komplexität der Impulse, die Clyde überwältigen—wird in beiden Fällen wiederum auf die Übersichtlichkeit eines geradlinigen und emotional packenden Handlungsverlaufs zurückgenommen, in dem das Geschehen und die Charaktere eine Kausalität und Konsistenz der Motivation zurückgewinnen. Damit aber stellt sich die Frage der Relationierung von neuem. Denn wenn die Geschichte nicht mehr von der Logik eines endlosen interaktionistischen Kontinuums bestimmt ist, dann muß es ein anderes Ordnungsprinzip zur Strukturierung der aus der literarischen Vorlage übernommenen Handlungselemente geben. Eben dieses aber ist in beiden Filmen verschieden und illustriert dabei zugleich zwei Möglichkeiten filmischer Darstellung, die im zur Diskussion stehenden Zeitraum zwischen 1930 und 1950 durchaus noch umkämpft waren. Während Josef von Sternberg in seiner 1931 entstandenen Fassung *An American Tragedy* den Dreiserschen Interaktionismus in einer an dokumentarischen Konventionen orientierten Erzählweise neutralisiert, lebt die spätere Fassung von George Stevens, die 1951 unter dem Titel *A Place in the Sun* herauskam, ganz von den Möglichkeiten zur Ästhetisierung und visuellen Idealisierung, die durch die technischen Möglichkeiten des Mediums Film denkbar wurden. In beiden Fällen ist damit zugleich eine instruktive Genretransformation verbunden, die noch einmal auf die Offenheit und damit gegebene Ausdeutbarkeit des Dreiserschen Textes selbst zurückverweist: Sternberg schält aus dem komplexen Gebilde *American Tragedy* den sozialen Diskurs heraus und wendet diesen zur kalt und sachlich anmutenden Verfilmung eines

Polizeifalls im realistischen Stil des amerikanischen Gangsterfilms der 30er Jahre; Stevens erinnert daran, daß der Dreisersche Text in seiner Motivkette von "seduction, deception, desertion, and moral retribution" zugleich dem Genre des sentimentalen Romans verhaftet bleibt und wendet ihn daher, analog etwa zu den wirkungsstarken Melodramen eines Douglas Sirk, im wesentlichen zur Geschichte tragisch scheiternder Liebesbeziehungen.

Das erklärt die beträchtlichen Unterschiede zwischen beiden Filmen, die hier als Ergebnis einer detaillierteren Analyse nur zusammengefaßt werden können. Sternbergs Interesse gilt der Biographie eines vom Wege Abgekommenen, als den er Dreisers von diffusen Sehnsüchten getriebenen Helden Clyde Griffiths rekonzipiert.<sup>4</sup> Sternberg muß daher auch am ersten Teil des Romans interessiert sein, den Anfängen und Lehrjahren, die bei Stevens aufgrund einer völlig anderen Sicht des Helden ganz wegfallen können. Das sich daraus ergebende Problem einer kaum zu bewältigenden Stofffülle löst Sternberg durch die dokumentarische Kürze und Geschlossenheit der von ihm aneinandergereihten Episoden. Das Einzelerlebnis wird damit gleichsam zur Station in einer Geschichte, die in der biographischen Ausdeutung von der ideologiekritischen Inversion der Wachstums-metapher zusammengehalten wird, wie sie für den amerikanischen Gangsterfilm der 30er Jahre typisch ist. Entsprechend dieser episodischen Erzählstruktur bleibt der Ton des Films nüchtern und baut eine durchgehende Distanz zur Hauptfigur auf. Die Entstehung emotionaler Besetzungsvorgänge, etwa solche des Mitleids mit dem Helden, wird weitgehend abgeblockt und nur ansatzweise in der Darstellung des Opfers Roberta zugelassen (gespielt von einer jungen, babygesichtigen und extrem verletztlich erscheinenden Sylvia Sidney, während Sondra Finchley hier als eine Art *femme fatale* präsentiert wird). Der unverkennbaren Distanzierungsstrategie des Films entspricht schließlich auch, daß es sich beim heute fast unbekanntem Hauptdarsteller Phillips Holmes um einen starr und ausdruckslos präsentierten Helden handelt und daß dieser auch im Aussehen, gerade im Vergleich mit Montgomery Clift, mit dem die Rolle bei Stevens besetzt ist, kaum zur Identifikation einlädt. Inhaltliche Ausdeutung und formale Umsetzung gehen hier Hand in Hand. Denn wenn die Geschichte von Clyde Griffiths letztlich die eines Kriminellen ist, dann gilt es—zumindest noch in den Anfangsjahren des Genres des Gangsterfilms, das Sternberg mit vom deutschen Expressionismus beeinflussten Filmen mitbegründet hatte—, Identifikationsprozesse zu vermeiden und das besondere Potential des Films, solche zu initiieren, in der Sachlichkeit einer dokumentarisch disziplinierten Darstellungsweise aufzufangen. Im Grunde lebt der Film auf diese Weise noch ganz vom Wirkungskalkül der Zeitung oder auch der Wochenschau, mit denen er bestimmte Stilmittel (wie etwa die Strukturierung durch Zwischentitel und Schlagzeilen) teilt. Sein Zuschauer bleibt auf die Rolle des neugierigen Zaungastes oder mehr oder minder unbeteiligten Augenzeugen verwiesen, für den das Geschehen in seiner Außergewöhnlichkeit Interesse verdient, für den sich jedoch aufgrund der Distanz zum Geschehen keine tiefergehende Anteilnahme einstellt.

Ist Clyde Griffiths dagegen ein sympathischer, wenn auch schwacher (aber darin vielleicht um so sympathischerer) Charakter, dessen "Verbrechen" allein darin besteht,

<sup>4</sup> *An American Tragedy*. Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Josef von Sternberg und Samuel Hoffenstein. Kamera: Lee Garmes. Darsteller: Phillips Holmes (Clyde Griffiths), Sylvia Sidney (Roberta Alden), Frances Dee (Sondra Finchley). Paramount Pictures. Premiere: 22. August 1931.

daß er sich nach Liebe sehnt, dann muß dem Film daran gelegen sein, unsere Beziehungen zu ihm zu stärken und nicht zu schwächen. Konsequenterweise ist die Version von Stevens von identifikationsfördernden und zur emotionalen Besetzung einladenden Strategien geprägt.<sup>5</sup> Im wesentlichen lassen sich dabei zwei Schwerpunkte erkennen: 1) auf der Handlungsebene die Rückverwandlung des Stoffes zur Geschichte einer schmerzhaften Trennung vom geliebten Objekt, d. h. eine Verankerung in der sentimental Tradition; dem entspricht 2) auf der Ebene filmischer Inszenierung, der *mise-en-scène*, eine Strategie visueller Verbindung, gelegentlich sogar Verschmelzung. Während das bei Sternberg in neutraler Kameraperspektive präsentierte Geschehen in der episodischen Entfaltung fragmentiert und damit entemotionalisiert wird, ist die Stevens'sche Version—weniger schnittfreudig, in oft langen Einstellungen gefilmt und soziale Begegnungen zumeist mit Weitwinkel umfassend—auf die Etablierung einer Verbundenheit angelegt, deren Gefährdung dann als um so schmerzlicher erfahren wird. Dazu paßt eine Strategie durchgehender visueller Idealisierung, zu der auch gehört, daß der Film in der Attraktivität seiner beiden Hauptdarsteller Montgomery Clift und Elizabeth Taylor geradezu zu schwelgen scheint. Erst allmählich begreift man, daß Stevens mit solchen Darstellungsmitteln einer Theorie der Wahrnehmung und Identitätsbildung folgt, mit der er Dreiser überraschender- und ironischerweise näher kommt als der in diesem Fall an einem eher konventionellen Naturalismusparadigma orientierte Sternberg.<sup>6</sup> Denn das, was Dreiser freilegt, aber in gewisser Weise noch zu kontrollieren versucht, wird nunmehr mit Hilfe der neuen technischen Möglichkeiten in der Gestaltung ästhetischer Erfahrung ungeniert ausgelebt. Ich denke dabei insbesondere an die Bedeutung des Blicks für die Konstitution von Bedeutung und ästhetischer Erfahrung.

<sup>5</sup> *A Place in the Sun*. Regie und Produktion: George Stevens. Drehbuch: Michael Wilson und Harry Brown (nach der Bühnenadaption von Dreisers Roman durch Patrick Kearney). Kamera: William C. Mellor. Darsteller: Montgomery Clift (Clyde Griffiths, hier: George Eastman); Elizabeth Taylor (Sondra Finchley, hier: Angela Vickers); Shelley Winters (Roberta Alden, hier: Alice Tripp). Paramount Pictures. Premiere: Sept. 1951.

<sup>6</sup> Daß Sternbergs Version im Vergleich zu seinen anderen Filmen der Zeit enttäuscht, mag auch etwas mit der Entstehungsgeschichte des Films zu tun haben. Ursprünglich sollte *An American Tragedy* der erste Hollywoodfilm Sergej Eisensteins werden, der sich vom Stoff beeindruckt zeigte: "Trotz gewisser ideologischer Mängel ist Theodore Dreisers 'Amerikanische Tragödie' ohne Zweifel ein erstklassiges Werk, wenn es auch—von unserem Gesichtspunkt aus—noch keinen Klassenstandpunkt vertritt. Ein Werk, das sogar alle Aussichten hat, als klassisch für seine Zeit und sein Land zu gelten." S. Eisenstein, *Ausgewählte Aufsätze* (Berlin: Henschelverlag, 1960), p. 373. Weil Paramount jedoch von Eisensteins "systemkritischem" Verständnis des Romans und seinen modernistischen Intentionen zunehmend verunsichert wurde, nahm man ihm das Projekt schließlich weg und gab es Sternberg, dem für Drehbuch und Planung des Films nur kurze Zeit verblieb. Dreiser, der von Eisensteins Plänen offensichtlich angetan war, zeigte sich über Sternbergs Version so sehr verärgert, daß er Paramount—erfolglos—verklagte. Eisenstein selbst schreibt zu Sternbergs Version: "Den Film jedoch hat Herr von Sternberg gedreht. Er hat buchstäblich alles, worauf unsere Fassung basierte, aus dem Film verbannt und dafür alles das wieder hervorgesucht, was wir als nicht haltbar abgelehnt hatten. An einen 'inneren Monolog' hat Sternberg noch nicht einmal im Traum gedacht ... Herr von Sternberg beschränkt sich darauf, aus dem Stoff getreu der Anweisung der Produzenten einen unkomplizierten 'Polizeifall' zu zimmern." (*Ausgewählte Aufsätze*, p. 382).—Zu Eisensteins Plänen siehe dessen Szenario in *With Eisenstein in Hollywood*, ed. Ivor Montagu (New York, 1969), pp. 209–341 und Keith Cohen, "Eisenstein's Subversive Adaption", in *The Classic American Novel and the Movies*, ed. Gerald Peary und Roger Shatzkin (New York, 1977), pp. 239–57.

In der Version von Sternberg ist der Blick der des Zeugen. Er dient im wesentlichen dazu, das Geschehen zu registrieren. In der Fassung von Stevens ist er Mittel imaginärer Wunscherweckung und Wunscherfüllung zugleich. Blicke strukturieren daher den Film von Stevens und bilden die eine durchgehend konsistente Motivation für Clydes Verhalten. *A Place in the Sun* beginnt mit dem Aufbruch des jungen Aufsteigers Clyde nach Lycurgus; sein erster Blick im Film aber gilt einer Reklametafel, von der eine junge verführerische, Angela Vickers (= Sondra Finchley) antizipierende, Badeschönheit auf ihn (und uns) herabblickt. Und auch im folgenden lebt der Film von solch sehnsüchtigen Blicken auf das schöne, scheinbar unerreichbare Objekt des Begehrens—eine Form der Wahrnehmung, die auf der filmischen Ebene durch eine Vielzahl von Nah- und Großaufnahmen intensiviert wird. In solchen Bildern und Clydes sehnsüchtigen Blicken auf sie enthält der Film wiederkehrende Verweise auf die bereits von Dreiser diagnostizierte Fähigkeit des Blicks, ein unerreichbares Gegenüber mit unseren eigenen Wünschen zu besetzen. Dieser Blick aber wird in der Version von Stevens notwendig, weil nur auf diese Weise ein Zustand der Trennung überwunden werden kann, der durch den Blick und durch den von ihm generierten Wunsch überhaupt erst ins Bewußtsein gerückt ist. Die Anleihen des Films bei der sentimental Tradition sind so gesehen nicht einfach als Rückfall ins Klischee anzusehen, sondern als eine Interpretation des Dreiserschen Romans, mit der auf das Hauptproblem geantwortet wird, das dieser zu Tage fördert und jeder filmischen Adaption als Darstellungsproblem hinterläßt. Denn es gehört zur Logik des Dreiserschen Romans, daß mit der Auflösung einer organisch gedachten Welt auch die sozialen Beziehungen eine neue Dimension der Brüchigkeit annehmen müssen. Auch sie sind nunmehr nicht mehr, wie beispielsweise noch die *union* im amerikanischen Realismus des 19. Jahrhunderts, Metonymien organischer Integration, sondern ständig von interaktionistischer Instabilität bedroht. Der Film aber reagiert auf den Zerfall bzw. die Bedrohung sozialer Beziehungen durch die Restitution eines Versprechens von Einheit und Außergewöhnlichkeit der Beziehung, das er der sentimental Tradition entlehnt und—trotz der literargeschichtlichen Obsoletheit der Anleihe—durch spezifisch filmische Darstellungsmittel erfolgreich wiederzubeleben vermag.

Im sentimental Versprechen einer imaginären Arretierung der von Dreiser interaktionistisch geöffneten Relation liegt, so gesehen, der entscheidende Unterschied zum Dreiserschen Text: Während sich dort die endlose Supplementarität eines immer neuen Selbstentwurfs gerade aus der Unmöglichkeit ergibt, die Trennung, aus der sich der Wunsch generiert, je überwinden zu können, lebt der Stevens'sche Film von dem Versprechen, eben jene Trennungserfahrung, die als Ausgangspunkt imaginärer Besetzung (und darin auch als Ausgangspunkt der Wirkung des Films) angesehen werden kann, qua Film doch noch einmal zu überwinden. In der Schlußszene, einem der wirkungsvollsten Momente des Films, verdeutlicht Stevens diese Wirkungstheorie mit spezifisch filmischen Mitteln. Im Moment schmerzlichster Trennung—als die Kamera den zum Tode verurteilten Clyde auf seinem letzten Gang zum elektrischen Stuhl begleitet—ruft Clyde sich noch einmal das Bild der geliebten Frau vor Augen, das der Film auf dem Wege doppelter Belichtung mit dem seinen zu einer eindrucksstarken Nahaufnahme verschmilzt. Aus einer Figur der Trennung wird auf diese Weise eine imaginärer Verschmelzung, die zugleich als implizites Funktionsmodell des Films insgesamt angesehen werden kann. Denn so wie der Moment imaginärer Vereinigung für Clyde, so—das darf man annehmen—soll der Film insgesamt für den Zuschauer fungieren. Oder, anders

ausgedrückt: So wie es Clyde im Film gelingt, im Blick auf das Objekt seiner Wünsche die Erfahrung von Trennung zu überwinden, so soll das auch dem Zuschauer im Blick auf den Film insgesamt gelingen.

Es ist dies, so scheint mir, das zentrale Versprechen des populären Films, wenn nicht populärer Kultur überhaupt, aber auch sein zentrales Problem. Denn unweigerlich steht am Ende des Films eine um so schmerzlichere Trennungserfahrung. Das erklärt die uns allen vertraute vorübergehende Verlegenheit im Übergang vom Dunkel der Vorstellung zur neuerlich restituerten Öffentlichkeit, die am Ende vieler Kinobesuche steht und immer dann von besonderen Peinlichkeitsgefühlen begleitet ist, wenn der Zuschauer eine intensive emotionale Bindung zum Geschehen auf der Leinwand hergestellt hat. Um den Erfolg der sentimental Wirkungstheorie von *A Place in the Sun* dauerhaft zu sichern, würde es eines immer noch weiteren Films bedürfen, der jedoch selbst wiederum das Versprechen der Arretierung in der Relation nie wirklich einlösen kann und daher wiederum nur ein neues Versprechen begründet. Damit aber bestätigt der Film, gerade im Versuch sentimentaler Redefinition, die Richtigkeit der Dreiserschen Analyse. Eine eigentümliche funktionsgeschichtliche Dialektik von Gewinn und Verlust scheint mir hier am Werk zu sein. Das, was zur außergewöhnlichen Popularität des Mediums Film entscheidend beigetragen hat—die für den Film charakteristische Vermischung mehrerer Bedeutungsebenen und Zeichensysteme, die durch die filmische Technik möglich gewordene Frequenzsteigerung der Zeichenabfolge und die damit verbundene Überflutung der Vorstellungswelt des Zuschauers—, summiert sich zu einer bemerkenswerten Intensivierung sinnlicher Erfahrung, aber leitet zugleich auch eine Transformation ästhetischer Erfahrung zum kurzfristigen Besetzungsvorgang ein, an deren Ende das für die postmoderne Medienkultur typische Versprechen steht, die kürzer und kürzer werdende Evokation eines Zeichens könne die Akzeleration unserer Wünsche einholen, während sie ihr doch immer nur den Weg weist. Die Serialität der filmischen Produktion führt auf diese Weise nicht nur zur Serialität des Versprechens, sondern gerade auch zur Akzeleration und Serialität einer immer neuen Trennungserfahrung, die zu immer größerem Zeichenhunger führen muß.

Was hat das alles mit der Frage der Relation zu tun? Es mag scheinen, daß wir uns in der Diskussion der beiden Verfilmungen von Dreisers *American Tragedy* weit von der anfänglichen Fragestellung entfernt haben. Doch sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß jedes kulturelle Interpretationsobjekt, jeder Text, bereits selbst einen Akt der Relationierung darstellt und damit immer auch ein Modell von Relation enthält. Es könnte sogar sein, daß wir unsere kulturellen Modelle primär aufgrund der Vorgaben und Vorbildhaftigkeit solcher textuellen Ordnungssysteme bilden. Die kulturgeschichtliche Zuwendung zu fiktionalem Material, wie sie hier etwa im Übergang von allgemeinen Modellen der Relation zum Dreiserschen Werk vorgenommen wurde, hätte dann ihren guten Sinn nicht zuletzt darin, daß die Fiktion als privilegiertes Medium zur Bildung neuer Strukturen und Ordnungsmuster angesehen werden kann. Sie ist immer auch ein Experiment, in dem es um die Herstellung eines neuen Zusammenhangs zwischen so bisher noch nicht verbundenen Zeichen geht.

Auch die hier diskutierten Interpretationsbeispiele enthalten dann solche Modelle kultureller Relation, auch in ihnen müssen jeweils Einzelphänomene wie Verführung, Mord und Mordprozeß durch eine Hypothese über deren Zusammenhang miteinander verbunden werden. In Dreisers Version, so hat sich gezeigt, ging es dabei um die Auf-

lösung organistischer Entwicklungsmodelle in der Prozeßhaftigkeit eines interaktionistischen Kontinuums. Dagegen zeigte sich in den beiden filmischen Adaptionen eine Tendenz zu dem, was ich als "Reorganisation qua Reorganisierung" bezeichnen möchte. Sternbergs Version mag inhaltlich, darin typisch für den Gangsterfilm der 30er Jahre, eine Inversion der Bildungsgeschichte und Kritik der *success-story* des 19. Jahrhunderts darstellen, doch liefern diese auf der Ebene der erzählerischen Organisation des Textes nach wie vor den wesentlichen Ordnungszusammenhang, in dem der einzelnen Episode eine jeweils exemplarische Funktion zukommt. Im Kontrast dazu erfolgt die Reorganisation des Materials bei Stevens durch die Verbindung von sentimentaler Tradition und einer durch das Medium Film möglich gewordenen Intensivierung visueller Identifikation und damit Verschmelzungserfahrung. Eben in jener für den kommerziellen Film typischen Aktivierung der Fähigkeit der Phantasie zur imaginären Besetzung und Appropriation liegt nunmehr das zentrale Versprechen der Relationierung. Zur Dialektik des Vorgangs aber gehört es, daß, wie gesehen, durch eben jene Strategien, durch die Trennung überwunden werden soll, die neuerliche Erfahrung von Trennung, die am Ende eines jeden imaginären Besetzungsvorgangs steht, nur um so nachdrücklicher und schmerzlicher akzentuiert wird. Das die Wirkung des Films begründende Versprechen einer imaginären Arretierung in der Relation wird auf institutionellem Wege permanent demontiert und macht, aufgrund der immer neuen Restituierung von Trennung, immer neue imaginäre Besetzungsvorgänge notwendig.

In dieser funktionsgeschichtlich interessanten Spannung aber zwischen dem Versprechen der Restituierung eines organischen Zusammenhangs und einer damit zugleich begründeten und technologisch verstärkten Supplementarität weist der Film auf ein weiteres wesentliches Muster kultureller Relation voraus, das in unserem Argument neben das organistische und das interaktionistische treten soll: das Modell einer endlosen Reihung bzw. Serialität, das dem postmodernen Denken—jedenfalls in seiner radikalen Variante—zugrundeliegt. Keine Reflexion über die grundsätzlichen Möglichkeiten, Elemente bzw. Texte einer Kultur in eine sinnvolle Relation zueinander zu bringen, kann heute, so will mir scheinen, an der Herausforderung vorbeigehen, die die postmoderne Kulturtheorie in dieser Hinsicht darstellt. In der Tat läßt sich die gegenwärtig insbesondere in der Bundesrepublik lebhafteste Postmoderne-Diskussion auch als Versuch der Klärung ansehen, inwieweit das von der Postmoderne propagierte Modell radikaler Enthierarchisierung und quasi-anarchischer Relationierung als kulturelles Sinnbildungs- und Ordnungsmuster akzeptabel und praktikabel sein kann.

Die Ironie der gegenwärtigen Situation scheint mir dabei darin zu liegen, daß einem derartigen Modell radikaler Enthierarchisierung und arbiträrer Relationierung einerseits zu Recht mit Skepsis begegnet werden kann, weil wir den Heterogenisierungs- und Sinzerstäubungsimpuls der Postmoderne vielleicht in der spielerischen Überspitzung der Fiktion, kaum aber in unserer alltäglichen, lebensweltlichen Existenz und erst recht nicht in unserer wissenschaftlichen Arbeit wirklich konsequent umsetzen können—wo es dennoch versucht wird, kann ein solcher Versuch im Grunde immer nur zur auf die Dauer monotonen Allegorisierung der Unmöglichkeit von Zentrierung führen. Andererseits muß die unübersehbare Tendenz zu immer weitergehender Ausweitung und Spezialisierung, die die gegenwärtige Situation—und insbesondere auch die in den *American Studies*—kennzeichnet, zu einer zunehmenden Fragmentierung und Diffusion unseres Wissens führen, in der auf unerwartete Weise eben jene postmodernen Zustände einer

nicht mehr zu überblickenden und damit zu relationierenden Zeichenproliferation herbeigeführt werden, die auf der theoretischen Ebene als problematisch erscheinen mögen. Die gegenwärtige Situation ist mit anderen Worten dadurch gekennzeichnet, daß jeder neue Theorie- und Wissenschaftsschub—ob als Ausdifferenzierung oder Revision gedacht, als Versuch der Reprofessionalisierung oder Repolitisierung des Faches—eine postmoderne Kommunikationssituation immer nur noch verstärkt. Ohne ordnenden Bezugspunkt aber, d. h. ohne das Modell eines kulturellen Zusammenhangs drohen die Amerikastudien zur bloßen Überflutungswissenschaft zu werden.

Doch besteht das Problem offensichtlich darin, daß wir die gegenwärtige Wissens- und Zeichenproliferation nicht einfach durch eine voluntaristische Zentrierung aufhalten können. Oder, anders ausgedrückt: Wir können nicht einfach hinter die postmoderne Problematisierung organisistischer Relationierungsmodelle und die Einsicht in die potentielle Arbitrarität einer jeden Zentrierung zurückfallen. Eben darin hat die Ausdifferenzierung des kulturellen Feldes auch ihren guten Sinn. Ein Ausweg scheint mir—getreu dem hier auf der inhaltlichen wie formalen Ebene meines Arguments verfolgten Programm—nur in einem reflektierten Interaktionismus denkbar, d. h. in einer interaktionistischen Ausdeutung postmoderner Positionen bzw. Relationierungsmuster. Was aber heißt das? Gemeint ist eine Analyse, die auf der Unvermeidbarkeit von Relationierung (und damit freiwilliger oder unfreiwilliger Zentrierung) besteht, aber andererseits auch ein Bewußtsein davon zeigt, daß sich kulturwissenschaftliche Erkenntnis (und nicht nur diese übrigens) wesentlich in einem Prozeß der Analogisierung bildet, der den Verallgemeinerungs- und Zentrierungsanspruch der jeweiligen Interpretation limitiert und daher zum integralen Bestandteil der Analyse selbst werden sollte.<sup>7</sup>

Ich habe diesen Weg—and nun wird der Sinn meiner selbst interaktionistischen Mustern folgenden Pendelbewegungen zwischen theoretischer Perspektivierung und einzelnen Interpretationsbeispielen vielleicht deutlicher—in der Verbindung mehrerer Formen kultureller Selbstverständigung verfolgt und dabei zugleich versucht, diese Analyse an umfassendere Überlegungen zum Stand des Faches anzubinden. In dieser Reihe aber vermögen sich die herangezogenen Textbeispiele wechselseitig zu erhellen. Im Kontext der grundlegenden kulturtheoretischen Fragestellung vermag Dreisers Roman ein Interaktionsverhältnis zu konturieren, für das im Bereich der Kulturtheorie selbst bisher ausgearbeitete Modelle fehlen.<sup>8</sup> Die beiden Verfilmungen aber verweisen im zunehmenden Spannungsverhältnis zwischen einer Reorganisierungstendenz auf der Darstellungsebene und deren Unterminierung durch die Wirkungsstrukturen des Mediums auf kulturelle Konsequenzen der von Dreiser freigelegten Wahrnehmungsmuster, die von diesem selbst noch interpretatorisch diszipliniert werden.

<sup>7</sup> Auch eine qua Analogie gebildete und darin in gewisser Weise "arbiträre" Relation bildet noch eine Gestalt. In diesem Sinne können wir uns nie ganz vom organisistischen Erbe lösen. Doch liegt der entscheidende Unterschied darin, ob diese Gestalt als repräsentativ für Gesellschaft, Kultur oder Zivilisation insgesamt angesehen wird.

<sup>8</sup> Damit könnte die Anregung verbunden sein, in diesem und anderen Fällen nicht von Modellen, sondern Prozessen zu sprechen. Doch impliziert jeder Versuch einer Beschreibung solcher Prozesse zugleich eine Arretierung in der Struktur. Auch von Prozessen können wir mit anderen Worten nur in Modellen sprechen.

Damit ist zugleich meine eigene Priorität markiert: die Analyse der amerikanischen Kultur in der Frage nach den jeweiligen Modellen der Relation zu fundieren. Ein Vorteil einer solchen Akzentsetzung scheint mir darin zu bestehen, daß damit das zentrale Problem eines jeden kulturwissenschaftlichen Erklärungsversuches, das der jeweils unterliegenden Theorie des Zusammenhangs, selbst thematisiert wird; einen weiteren sehe ich darin, daß damit zugleich ein Schritt über die bloße Affirmation einer Vielfalt, über die bloße Heterogenisierung der amerikanischen Kultur hinaus gemacht wird, mit der sich Kritiken organisistischer Erklärungsmodelle heute oft zufrieden geben. Unzureichend erscheint mir mit anderen Worten eine Interpretation und Betrachtungsweise, die sich selbstgenügsam mit der Demonstration von Expertise in einem segregierten Bereich begnügt und das Potential der Amerikastudien lediglich in der Möglichkeit zu einer Reihe von Unabhängigkeitserklärungen für bisher vernachlässigte Gegenstandsbereiche sieht; notwendig dagegen eine Betrachtungsweise, die es uns erlaubt, diese Möglichkeiten kultur- und funktionsgeschichtlich zueinander in Relation zu setzen. Der Begriff Kultur ist selbst nur ein Wort für die Annahme eines Zusammenhangs. Der Kulturanalyse fällt dann die Aufgabe zu, solche Verbindungen zu rekonstruieren, und sie sollte dabei zugleich reflektieren, welche Modelle der Beziehung sie dafür zugrunde legen kann, wo diese Modelle herkommen und wodurch sie plausibilisiert werden können.<sup>9</sup>

Das klingt bereits nach einem Abschluß, und doch sei es erlaubt, in einer letzten Drehung der interpretatorischen Schraube noch einmal zu meinen Interpretationsbeispielen zurückzukehren. Denn man kann wohl sagen, daß ich bis jetzt über drei grundlegende Modelle der Relationierung und, im Zusammenhang damit, über Möglichkeiten fiktionaler Strukturierung von heterogenem kulturellen Material gesprochen habe. Doch stellt sich abschließend die Frage, welche kulturgeschichtlichen Einsichten im vorliegenden Fall mit dieser Organisation des Materials eigentlich ermöglicht werden. Auf welche Weise ist, mit anderen Worten, unser Verständnis der amerikanischen Kulturgeschichte durch die vorgenommene Relationierung erweitert? Man könnte sich die Antwort leicht machen und darauf verweisen, daß die herangezogenen Texte, wie ich zu zeigen versucht habe, ergiebige Material für eine Entwicklungsskizze kultureller Modelle der Relationierung vom Organizismus über Versionen des Interaktionismus bis hin zur postmodernen Reihung bereitstellen. Doch wäre damit ein spezifisches Erkenntnispotential der gewählten Beispiele noch nicht hinreichend geklärt. Mit diesem Vorbehalt stoßen wir allerdings zugleich auf ein grundlegendes Problem, dem jeder Versuch einer kulturwissenschaftlichen Erweiterung des amerikanischen Gegenstandsbereiches gegenübersteht. Denn im Grunde ist ja in der Frage nach einem spezifischen kulturellen Erkenntniswert unserer Interpretationsobjekte immer noch die Prämisse kultureller Repräsentativität zugrundegelegt.

<sup>9</sup> Damit ist auch gesagt, daß Analogiebildung nicht einfach mit "postmoderner Beliebigkeit" gleichzusetzen ist (so wie allerdings andererseits auch gilt, daß in der kulturellen Analyse die überraschende Relationierung von anscheinend unverbundenen Textbereichen nicht schon deshalb abzulehnen ist, weil sie durch Analogie gestiftet ist). Erklärungsmuster, in denen Zusammenhänge mit Begriffen wie Kausalität, Kontinuität usw. hergestellt werden, bleiben denkbar, doch ist dabei zu berücksichtigen, daß sich beispielsweise auch die interpretatorische Konstruktion einer Kontinuität nicht von selbst plausibilisieren kann, sondern immer nur über bestimmte vorgegebene Modelle erfolgen kann, zu denen eine Analogie gebildet wird. Insofern sollte die Frage, worin diese Modelle bestehen und woher sie kommen, Teil der interpretatorischen Tätigkeit sein.



Im Falle Dreisers dürfte damit kein grundsätzliches Problem verbunden sein. Seine Romane bleiben auch in der Negation noch auf den Anspruch der Repräsentation einer Totalität bezogen und können daher, wie meine Ausführungen verdeutlichen sollten, in ihrer Kritik organistischer Erklärungsmodelle des 19. Jahrhunderts als repräsentativ betrachtet werden. Anders stellt sich das Problem dagegen im Hinblick auf unsere beiden Beispiele kommerzieller filmischer Serienproduktion, denen auch bei wohlwollender Betrachtungsweise keine besondere filmgeschichtliche Bedeutung zugesprochen werden kann. In den beiden für die Amerikastudien einflußreichsten Perspektiven und Verfahrensweisen finden sich im Grunde zwei verschiedene Antworten auf dieses Problem: Die traditionelle Geistesgeschichte betrachtet einen durchschnittlichen Film wie die beiden hier analysierten nicht als kulturell repräsentativ, sondern als Teil einer endlosen Reihe. Sie ist daher—von ihren eigenen Prämissen her konsequenterweise—an ihm als Untersuchungsgegenstand gar nicht oder jedenfalls nicht sonderlich stark interessiert. Die Antwort der sozialwissenschaftlich und sozialgeschichtlich inspirierten Revisions- und Erweiterungsversuche der 70er Jahre hat dagegen im wesentlichen darin bestanden, den Film, wie auch andere bisher vernachlässigte Textbereiche, umgekehrt zu kulturgeschichtlich besonders relevanten und repräsentativen zu erklären. Der Versuch der Einlösung dieses Anspruchs hat einige interessante Resultate erbracht, doch bleibt es das Problem derartiger Erklärungsansätze, den kulturgeschichtlichen Aussagewert einzelner kommerzieller Filme überzuinterpretieren, wie insbesondere eine endlose Kette feuilletonistischer Filmkritik deutlich macht, in der aus solchen filmischen Moden wie beispielsweise dem 'Disasterfilm' jahraus, jahrein weitreichende Schlüsse über den jeweiligen Zustand des amerikanischen Systems gezogen werden, die sich in ihrer raschen Abfolge wechselseitig unterminieren und in ihrer Verallgemeinerungsfähigkeit schließlich ad absurdum zu führen beginnen. Es könnte demnach, mit anderen Worten, sein, daß dem traditionellen geistesgeschichtlichen Befund doch mehr Plausibilität zukommt als oft konzidiert oder daß er jedenfalls etwas deutlich zu machen vermag: Die kommerzielle filmische Produktion mag in der von uns diagnostizierten inhaltlichen Reorganisierungstendenz und in ihrer realistischen Repräsentationsästhetik einen gesellschaftlichen Repräsentationsanspruch bewahrt haben, doch höhlen die Bedingungen einer unaufhörlichen Serienproduktion—und die dadurch gegebenen, in die Postmoderne vorausweisenden Erfahrungsweisen einer fortlaufenden Frequenzsteigerung des visuellen Eindrucks und einer damit verbundenen tendenziellen Entsemantisierung des Bedeutungsträgers Bild—diesen Repräsentationsanspruch immer wieder von neuem aus. Anstatt demnach eine fiktive Repräsentativität zu konstruieren, sollte umgekehrt gerade in der zunehmenden Schwäche und Schwächung kultureller Repräsentativität das in diesem Fall kultur- und funktionsgeschichtlich eigentlich relevante Datum gesehen werden.<sup>10</sup>

Kulturell 'repräsentativ' wären dann unsere Filmbeispiele immerhin in ihrer funktionsgeschichtlichen Dimension. Dieser Befund aber, der sich im Prinzip auch an anderen Filmen derselben Art und Reihe erbringen ließe, tritt in der Transformation des Drei-

<sup>10</sup> Das gilt noch mehr fürs Fernsehen und entwertet meiner Meinung nach Projekte, die Serien als kulturgeschichtlich gehaltvolles Material ansehen, ohne den Funktionswandel ästhetischer Erfahrung in Betracht zu ziehen.

serschen Textes, d. h. in seiner intertextuellen und insbesondere in seiner intermedialen Differenz mit besonderer Anschaulichkeit hervor und gibt dem Vergleich zwischen Film und Buch—der ja ansonsten immer nur eine Geschichte erzählt, nämlich die, wie ein Buch, d. h. ein noch repräsentativ zu nennender Text, in einer Reihe untergegangen ist—einen funktionsgeschichtlich wichtigen Stellenwert, denn dieser Vergleich stellt nun selbst wiederum ein Mittel kultureller Relationierung dar. Dem entspricht, daß in unserem Argument nunmehr die ästhetische und insbesondere die wirkungsästhetische Dimension des Textbereichs—und nicht mehr ein kulturell repräsentativer Darstellungsaspekt oder ein sozialpsychologischer Subtext—das in diesem Fall kulturgeschichtlich interessanteste Faktum darstellt.

Im Grunde ist damit zugleich gesagt, daß es mir primär eine funktionsgeschichtliche Perspektive zu sein scheint, in der die Relationierung eines weiten Bereichs von Materialien gelingen und damit die Fragmentierungs- und Diffusionstendenzen kultureller und kulturwissenschaftlicher Erweiterung und Spezialisierung aufgefangen werden können. Zugleich erfährt die in den letzten Jahren oft geschmähte Geistesgeschichte, die das Fach begründete, auf diese Weise eine Erklärung und vielleicht sogar eine späte Rechtfertigung eigener Art. Ihre zentrale Frage nach der Repräsentativität des von ihr untersuchten kulturellen Materials entspricht nicht einfach, wie neuerdings oft unterstellt, einem kulturellen Hegemonieanspruch, sondern dem Funktionsmodell jener Texte, durch die sie sich begründete und mit denen sie sich vorzugsweise befaßte. Doch besteht die gegenwärtige Herausforderung andererseits darin, daß diese Texte ihre privilegierte Position verloren haben und einen weiten und immer weiter werdenden Bereich kultureller Selbstverständigung und ästhetischer Erfahrung nicht mehr abdecken. Sie haben, mit anderen Worten, auch ihre funktionsgeschichtliche Repräsentativität verloren. Die an unseren Beispielen beobachtete Dialektik von Wirkungsmaximierung und Funktionsverlust, von zunehmender Ästhetisierung und abnehmender Repräsentativität aber tangiert tendenziell alle kulturellen Zeugnisse, denn die mit der Ästhetisierung kultureller Erfahrung verbundene Proliferation kulturellen Materials führt zu einer letztlich nicht mehr zu bewältigenden Diversifikation und damit auch zu einer quantitativen wie qualitativen Relativierung jener Texte, in denen ein Repräsentationsanspruch noch bewahrt sein mag. Wir müssen daher, so scheint mir, Wege finden, diesem Funktionswandel kultureller Selbstverständigung Rechnung zu tragen, ohne der damit verbundenen Ästhetisierungstendenz in bloß noch hastiger, atemlos-postmoderner Aneinanderreihung zum Opfer zu fallen oder andererseits, wie es mir für zumeist sozialgeschichtlich inspirierte Revisionsversuche charakteristisch zu sein scheint, diesen Repräsentationsanspruch lediglich in eine jeweils privilegierte Subkultur zurückzunehmen.

Das eben ist die Stoßrichtung meines Arguments: Mit den neuen Medien und den durch sie gegebenen Erfahrungsweisen—durch die letztlich das gesamte kulturelle System des 20. Jahrhunderts geprägt ist—verändert sich der Charakter kultureller Selbstverständigung insgesamt. Das aber führt dazu, daß sich auch die Frage des kulturellen Selbstverständnisses der amerikanischen Nation neuerlich verkompliziert, weil wir die Texte, die von diesem Funktionswandel tangiert sind, nicht mehr in gleicher Weise als Repräsentation der amerikanischen Kultur lesen können wie zuvor. Diese Schwäche des einzelnen Textes aber kann nur in der Relationierung einer funktionsgeschichtlichen Perspektive aufgefangen werden, die nach der Funktion des Einzeltextes im Zusammenhang des kulturellen Spektrums fragt; der Zusammenhang, um dessen Darstellung

sich der Roman des 19. Jahrhunderts noch selbst bemüht, kann nunmehr nur noch durch die Rekonstruktion eines Netzwerks von Beziehungen zurückgewonnen werden. Das aber heißt, daß die funktionsgeschichtliche Dynamik kultureller Entwicklung auch den Gehalt der Kategorien verändert, die das Fach verankern. Die die *American Studies* konstituierenden—und auch für diesen Aufsatz zentralen—Konzepte der Kultur, als der Bezeichnung eines wie auch immer gedachten Zusammenhangs symbolischer Formen, und der kulturellen Repräsentativität, als der immer neuen Herausforderung zur Strukturierung dieses Zusammenhangs, sind mit anderen Worten selbst von Historizität geprägt und müssen daher Teil eines Argumentationszusammenhangs werden, der nicht in einem Modell kultureller Repräsentativität, einem Funktionsmodell kultureller Selbstverständigung und ästhetischer Erfahrung arretiert bleibt.

Diese Überlegung erlaubt noch einmal eine abschließende Erläuterung und Begründung meiner Vorgehensweise. Sie ist im Grunde dadurch gekennzeichnet, daß drei "Textbereiche" gleichberechtigt nebeneinander gestellt und in Bezug gesetzt wurden: Theorie (in diesem Fall die der *American Studies*), Dreiser (als einen möglichen Repräsentanten des "klassischen" Gegenstandsbereichs) und kommerzieller Film (als ein Beispiel moderner Medienkultur). Normalerweise stehen diese Bereiche in eindeutiger Hierarchie: Es ist die Theorie, die in einer derartigen Reihe als die fundierende und damit privilegierte Instanz fungiert, aus der die die Interpretation leitenden Modelle der Relation abgeleitet werden.<sup>11</sup> Doch ist eine derartige Privilegierung dann nicht mehr haltbar, wenn erkannt ist, daß die in theoretischer Abstraktion gebildeten Modelle selbst kulturelle Prätexte haben, die ihr Erklärungs- und Anwendungspotential dementsprechend auf bestimmte affine Textsorten eingrenzen. Sie bedürfen daher der Perspektivierung durch eben jene kulturellen Prätexte, so wie auch im vorliegenden Fall die Thematisierung der Relationierungsproblematik über das Werk jenes Autors erfolgen konnte, in dem die Herauslösung aus organizistischen Zentrierungen die identitäts- und sinnstiftende Dimension der Relation selbst hervortreibt. Um nun jedoch auch eine funktionsgeschichtliche Situierung eben dieses Werkes zu ermöglichen, erwies sich der Bezug auf Bearbeitungen desselben Stoffes in anderen Medien als nützlich, weil durch diesen Vergleich ein Funktionswandel ästhetischer Erfahrung kenntlich wurde, durch den zugleich ein neues Modell der Relation—und damit auch ein neuer kultureller Prätext—eingeführt wurde, der auf den Bereich der Theorie zurückwirkt. Denn wenn der einzelne Text, gleich welcher medialer und ästhetischer Art, durch die Enthierarchisierungs- und Entseman-tisierungstendenzen einer überbordenden Textproliferation in seiner Repräsentationskraft entleert wird, dann vermag er der kulturellen Analyse auch nicht mehr als repräsentativer Prätext und damit Modell der Relation zu dienen. An seine Stelle kann in diesem Falle nur ein Netzwerk von Texten treten, das durch ein jeweils spezifisches Analogisierungspotential geschaffen wird; eben das Modell eines nicht durch *ein* Gestaltungsprinzip vorstrukturierten Netzwerks aber begründete im vorliegenden Fall die Frage nach den jeweiligen Modellen der Relation.

<sup>11</sup> Obwohl auch Versuche bekannt sind—etwa im Formalismus—, den mittleren Bereich zum Ausgangspunkt zu machen und auf diese Weise neue Gestalten bzw. Modelle zu bilden, die dann auf Geschichte und Gesellschaft übertragen werden können.