

Zeitschriften und Populärkultur

Science Fiction Pulp

Ian Afflerbach

1. Populärzeitschriften im gespaltenen ›Feld der Kultur‹

Dieser Beitrag zu Populärzeitschriften und ihrer kulturellen Funktion soll mit einer kurzen Vergegenwärtigung der Anforderungen beginnen, die für die kritische Betrachtung jeder Form von Populärkultur gelten. Stuart Hall (1981: 228) schrieb einst: »In the study of popular culture, we should always start here: with the double stake in popular culture, the double movement of containment and resistance, which is always inevitable in it«. Populärkultur lässt sich demnach nicht auf eine einfache Form von Einhegung reduzieren, die ihrem Publikum mithilfe der geistlosen, massengefertigten Angebote der Konsumgüterindustrie sämtliche politische Energie entzieht, noch ist sie als rein heroische Form politischen Widerstands zu fassen, die sich im authentischen Handwerk, der Kunst und den Bräuchen einer organischen Gemeinschaft ausdrückt. Der Begriff der Populärkultur verkörpert beide Pole dieses Gegensatzes und weist zugleich über sie hinaus; er bezeichnet, breit gefasst, einen sich stets entwickelnden Diskurs, der seit mehr als einem Jahrhundert Spielfeld von Auseinandersetzungen über Fragen der Klasse, Ideologie und Ästhetik ist (siehe Iqani, McRobbie im Band). Gleichzeitig sollte bei einer kritischen Betrachtung berücksichtigt werden, dass die Populärkultur ein relativ junges Konzept darstellt, das eng mit dem Aufkommen der industriellen Moderne verknüpft ist. Wie von Hall, Raymond Williams und anderen Theoretiker:innen bereits gezeigt wurde, haben die Begriffsbestandteile ›populär‹ und ›Kultur‹ eine lange Geschichte: In der Frühen Neuzeit bezog sich ersterer vor allem auf die politische Selbstbestimmung des Volkes, während letzterer ursprünglich den landwirtschaftlichen Anbau bezeichnete und vom 18. Jahrhundert an in Bezug auf die Kultivierung geistiger Eigenschaften und Güter verwendet wurde (vgl. Hall 1981; Williams 1983). Erst Mitte des 19. Jahrhunderts begannen beide Begriffe, ihre heutige Bedeutung anzunehmen. Diese Bedeutungsverschiebung vollzog sich bemerkenswerterweise zu einem Zeitpunkt, als Industriekapitalismus und Stadtentwicklung das hervorbrachten, was Morag Shiach »a clear and confident equation between technological progress and cultural decline« (1989: 11) nennt. Die Aushöhlung der für damalige Beobachter:innen als Kultur erkennbaren traditionellen Bindun-

gen und Bräuche durch die kapitalistische Moderne stieß – und eine solche Dynamik lässt sich bis heute immer wieder beobachten – einen reflexiven Diskurs über die Bedeutung und Zukunft ebendieser Kultur an. Zuweilen ergriff der Diskurs die Eliten in Form von Angst, und Intellektuelle versuchten verzweifelt, die größten Früchte der Zivilisation zu retten. Matthew Arnolds (1869: 190) berühmte Definition von Kultur als »the best which has been thought and said« versinnbildlicht dies. Dieselbe Epoche verzeichnet jedoch auch ein aufkommendes Interesse am Kulturkonsum von Angehörigen der Arbeiter:innen- und Mittelschicht, deren Zahl im Zuge der Industrialisierung stark anwuchs. Von den 1880ern bis in die 1920er Jahre hinein entstand ein immer größeres Angebot an massengefertigten Kulturgütern, das die grundlegenden Werte und Vorstellungen dieser Zielgruppen ansprach – und womöglich auch neu formte.

Zeitschriften gehörten zu den am stärksten verbreiteten und einflussreichsten frühen Massenmedien und waren in Ländern wie den USA maßgeblich für die Verbreitung des entstehenden Diskurses über Populärkultur. Obwohl die ersten Magazine in den Vereinigten Staaten, wie Peterson (1964: 2) in seiner Entwicklungsgeschichte der Zeitschrift darstellt, bereits im Jahr 1741 erschienen, wurde ihm zufolge vor 1850 tatsächlich keine auf ein breites Publikum ausgerichtete Zeitschrift im gesamten Land rezipiert. Eine nationale Verbreitung erreichten Populärzeitschriften in den USA erst, als Handel und Kommunikation durch den Ausbau von Dampfschifflinien und Eisenbahnnetzen erleichtert und die herkömmliche Druckpresse von der schnelleren Rotationsmaschine ersetzt wurde, als die Alphabetisierung voranschritt und die Versandpreise infolge des Postal Act von 1879 sanken – eine Reihe sozioökonomischer Neuerungen, die im reinsten Wortsinn als »modern« gelten können (siehe Peterson 1964: 4–6). Um die Jahrhundertmitte gewannen führende Zeitschriften wie *Harper's Magazine* (1850–), *Scribner's Magazine* (1887–1939) und *The Atlantic* (1857–) zunächst eine vornehme und gebildete Leser:innenschaft, indem sie vermittelten, was Wilson (1983: 42) als »the guiding spirit of Victorianism« bezeichnet (siehe Zwierlein im Band). Der tatsächliche Sprung des Mediums in den Bereich der Populärkultur wird in der Forschung zu US-amerikanischen Zeitschriften jedoch meist mit Frank Munsey verknüpft. Im Jahr 1893 senkte Munsey den Verkaufspreis von *Munsey's Magazine* (1889–1929) auf zehn Cent und veränderte damit die Ökonomie der Zeitschriftenbranche auf grundlegende Weise: Dank dem neuen niedrigen Preis übertraf die Auflagenhöhe seines Magazins schon bald die von *Century* (1881–1930), *Harper's Magazine* und *Scribner's Magazine* zusammen (siehe Peterson 1964: 10). Durch Werbeanzeigen, die künftig das Lebenselixier der Populärzeitschriften bilden sollten, finanzierte Munsey seine Produktion und erzielte darüber hinaus noch beträchtlichen Gewinn. Im Jahr 1882 brachte er das vollständig auf Erzählliteratur ausgerichtete Magazin *Argosy* (1882–1978) auf den Markt. Es war das erste der sogenannten Pulp-Zeitschriften, die auf billigem, holzhaltigem Papier mit hohem Säuregehalt gedruckt wurden und somit weniger haltbar waren. Schon bald ersetzten Pulp-Magazine die in den USA als *dime novels* und im Vereinigten Königreich als *penny dreadfuls* (siehe Cox, Shoop-Worrall im Band) bekannten Heft- und Groschenromane, die das Angebot an Printmedien in beiden Ländern seit den 1830er Jahren dominiert hatten. Wie Erin Smith (2012: 145–46) in ihrer hervorragenden Arbeit zum Zeitschriftenwesen ausführt, wurden die sogenannten Slicks, wie z.B. die *Saturday Evening Post* (1821–1969) und das *Ladies' Home Journal* (1883–2016), auf teurem, für Hochglanzbilder geeignetem Papier gedruckt, während

die Pulp-Magazine, die sich durch ihr meist kleines Format von etwa 7 x 10 Zoll (18 x 25 cm) und einen ungefähren Umfang von 100 Seiten auszeichneten, gerade aufgrund ihrer günstigen Herstellung und des niedrigen Preises zu einem derart populären Phänomen werden konnten.

Dieser Unterschied in der materiellen Beschaffenheit der Magazine illustriert treffend, wie das von Bourdieu (1992; 1993) geprägte »Feld der kulturellen Produktion« eine hierarchische Trennung zwischen einer den Eliten vorbehaltenen Hochkultur und einer Populär- oder Massenkultur hervorbringt: Während die Slicks für bürgerliches Ansehen und hohe Produktqualität standen, boten die Pulps kurzlebige Unterhaltung und stellten zugleich einen Kanal für die Verbreitung von Massenwerbung dar. Natürlich lassen sich auch Slicks wie *Cosmopolitan* (1886–) und die *Saturday Evening Post* – die ihre Verkaufspreise ebenfalls senkten und ein breiteres Publikum anvisierten – als eigene popkulturelle Phänomene betrachten. Anders als die Little Magazines genannten modernistischen Literaturzeitschriften, die sich selbst als Gegenpol zu diesen respektablen Institutionen der Mittelschicht definierten, waren die Slicks nie auf Sponsoren angewiesen und wandten sich auch nicht an bewusst eingegrenzte Zielgruppen. Die folgende Untersuchung legt ihren Schwerpunkt dennoch auf den Bereich der Pulp-Magazine, denn die Merkmale dieser Zeitschriftenform im frühen 20. Jahrhundert erlauben eine beispielhafte Verdeutlichung der Überschneidung von Zeitschriftenforschung und Populärkultur. Zwei weitere Einschränkungen dienen der Klarheit der Darstellung: Erstens konzentriert sich die Betrachtung auf Magazine, die in den USA erschienen – dem Epizentrum des Pulp-Phänomens. Zwar bildet das »Feld der Kultur« Bourdieu zufolge in jedem entwickelten Land die gleichen strukturellen Spannungen aus, allerdings würde ein wechselnder Fokus auf mehrere Nationen mit unterschiedlichen Entwicklungsgeschichten und sozialen Kontexten die wesentlichen materiellen und intellektuellen Aspekte, die hier herausgearbeitet werden sollen, verunklaren. Wie Glover (2012: 27) beschreibt, ging mit dem Aufstieg der Massenzeitschriften eine Verfestigung des Systems der *genre fiction*, der Genreliteratur, einher; die Zeitschriften – und ihre Werbeanzeigen – richteten sich an eine homogene Leser:innenschaft und boten dieser Inhalte an, die zunehmend auf die Erfüllung konventioneller Erwartungen abzielten. Zwischen 1880 und 1930 trugen die Pulps zur Etablierung populärer Erzählgenres wie der Detektivgeschichte, der Liebesgeschichte, dem Western, der Kriegsgeschichte sowie der Fantasy- und Horrorliteratur bei. Dieser Beitrag zielt nicht auf eine übergreifende Behandlung aller genannten Themen und ihrer jeweiligen Schauplätze ab. Stattdessen widmet er sich – und dies ist die zweite Einschränkung – dem Bereich der Science-Fiction-Pulps, der sich in diesem Kontext als ideal für eine Fallstudie erweist. Die Genrebildung der Science Fiction (SF) vollzog sich innerhalb von Populärzeitschriften, und bereits in ihren Anfangsjahren war die Literatur von einem prophetischen Erzählduktus, der Einflussnahme der Herausgeber sowie eines »Fandom«, einer Fangemeinde, gekennzeichnet – von genau den Merkmalen also, die das Genre zum wesentlichen Bestandteil US-amerikanischer Populärkultur machen sollten, auch wenn diese später von anderen Medien dominiert wurde. Im Hauptteil des Essays soll gezeigt werden, dass frühe SF-Pulps wie *Amazing Stories* optimale Archive (siehe Podewski im Band) für die Analyse der materiellen Charakteristika von Populärzeitschriften bieten; im Schlussteil wird die Problematik einer solchen traditionellen Einordnung von Zeitschriften im Feld der Kultur diskutiert. Anhand des Ma-

gazines *Weird Tales* (1922/1923–1954) und der Erzählungen H.P. Lovecrafts wird dargelegt, warum »die Populärzeitschrift« nicht als stabile Sphäre, sondern notwendig als ein Feld kontrastierender Öffentlichkeiten betrachtet werden muss, die sich zum Teil – paradoxerweise – am treffendsten als Repräsentationsformen »unpopulärer Kultur« einordnen lassen.

2. Eine moderne Fallstudie: Science-Fiction-Pulps

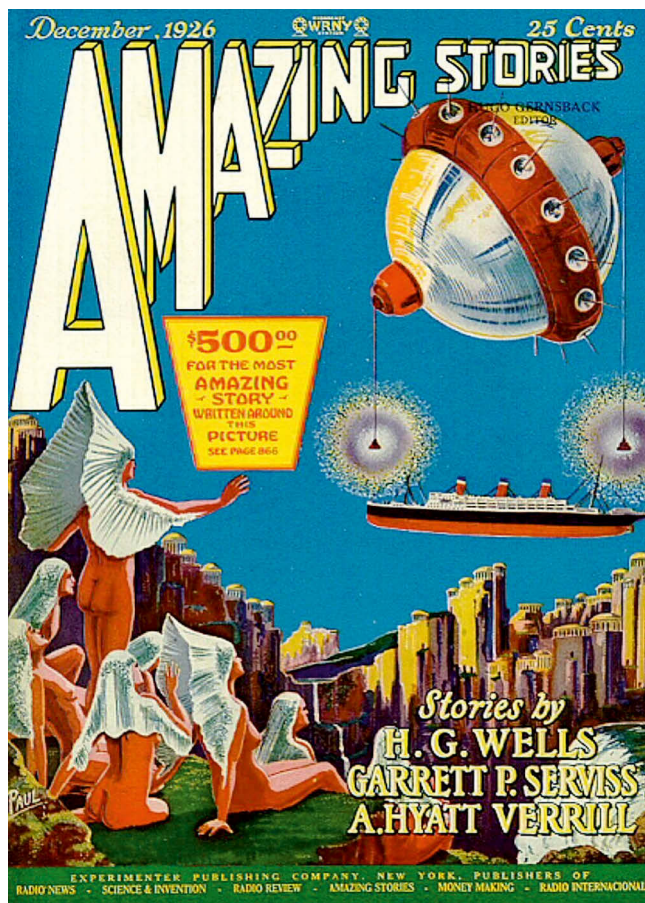
Ross (1991: 417) stellt fest, dass die Forschung den Ursprung des Genres üblicherweise nicht bei Autoren wie H.G. Wells oder Jules Verne verortet, sondern zwei Herausgeber als »Gründerväter« nennt: Hugo Gernsback und John Campbell, unter deren jeweiliger Leitung die Magazine *Amazing Stories* (1926–2005) und *Astounding Stories* (1930–) in den 1920er und 1930er Jahren zu kulturellen Institutionen heranwuchsen. Dieses Narrativ wird allerdings auch kritisiert: Brian Aldiss und David Wingrove (1986) etwa wählen Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) als Ausgangspunkt für eine Geschichte der SF und machen die Pulps und insbesondere Gernsback dafür verantwortlich, eine lebendige, wenn auch verkannte, literarische Tradition auf ihre kommerzielle Vulgärform reduziert zu haben. Andere Theoretiker:innen sehen die Wurzeln der SF bis hin zu Francis Bacons *New Atlantis* (1626) oder sogar noch weiter zurückreichen; da Genres überhaupt nur in Form einer Familienähnlichkeit bestehen und sich ihre Grenzen über die Zeit verschieben, muss die Frage nach dem Ursprung stets umstritten bleiben. Tynn und Ashley (1985: xx) zufolge wurden Erzählungen mit wissenschaftlichem Bezug in nahezu allen amerikanischen Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts veröffentlicht, auch in angesehenen Slicks wie *Scribner's*, *Collier's* (1888–1957) und der *Saturday Evening Post*. Kritische Stimmen, denen es um die Anerkennung des kulturellen Werts von SF-Literatur geht, äußern sich jedoch häufig abwertend über deren wichtigste Wegbereiter und beschuldigen diese, das Genre entwertet zu haben, indem sie es in enge Grenzen einhegten und ihm eine klare Marktposition als Kulturware zuwiesen. Gernsback selbst war offenbar ein unangenehmer Charakter; es ist bekannt, dass er seine Autor:innen schlecht und verspätet bezahlte, während er gleichzeitig mit der Vergrößerung seines Zeitschriftenimperiums und persönlichen Reichtums beschäftigt war. Obwohl man sich, wie Ross (1991: 412) anmerkt, sowohl in der SF-Theorie als auch unter SF-Fans oft für den Ursprung des Genres in der frühen Pulp-Literatur schäme, lasse sich nicht leugnen, dass diese Magazine der SF ihren Namen gaben und einen Ort bereitstellten, an dem sie sich entwickeln konnte. Ohne Gernsbacks synthetisierende Funktion für die Genrebildung ließe sich heute keine bis auf Shelley zurückgehende Tradition der SF annehmen.

Als der gebürtige Luxemburger Gernsback, inspiriert von den Erfindungen Thomas Edisons, in die USA reiste, war er erstaunt darüber, wie wenig das amerikanische Publikum über Technologie wusste und schwor sich, diesen Zustand zu ändern (Ashley 2000: 28). Im Jahr 1908 brachte er die Zeitschrift *Modern Electrics* (1908–1914) auf den Markt, im Jahr 1913 *The Electrical Experimenter*, deren Namen er 1920 in *Science and Invention* (1920–1931) änderte; beide Sachzeitschriften machten sich das allgemein zunehmende Interesse am Amateurfunk zunutze. In ihnen kündigte sich zudem die beginnende Hinwendung Gernsbacks zur Erzählliteratur an. Im Jahr 1911 veröffentlichte er in

Modern Electrics eine eigene Fortsetzungsgeschichte mit dem Titel »Ralph 124C 41+«. Wie Ashley (2000: 29-30) in seiner hervorragenden Geschichte der Science-Fiction-Magazine mit dem Titel *Time Machines* beschreibt, sah Gernsback die Radartechnik in seiner Erzählung so präzise vorher, dass deren späterer Erfinder, der Physiker Robert Watson-Watt, Gernsback im Nachhinein als geistigen Vater der Technik anerkannte. 1923 stellte Gernsback für *Science and Invention* eine »Science Fiction Number« zusammen, die sechs Erzählungen enthielt. Da er überzeugt war, dass eine sich ganz solchen Inhalten widmende Zeitschrift bei seiner wachsenden wissenschafts- und technikbegeisterten Leserschaft auf Interesse stoßen würde, begann Gernsback im April 1926 mit der Herausgabe von *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction*. Der Slogan des Magazins, »Extravagant Fiction Today – Cold Fact Tomorrow«, war der perfekte Ausdruck von Gernsbacks formgebender Vision für das neue Genre: »[A] charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision« (Gernsback 1926: 3). Als Vorbild nannte Gernsback den Roman *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* von Jules Verne. Er hob hervor: »[Verne] predicted the present day submarine almost down to the last bolt! New inventions pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow« (Gernsback 1926: 3).

Ashley (2000: 51) merkt an, dass die Auflage der *Amazing Stories* innerhalb weniger Monate 100.000 Exemplare überstieg, und dass Gernsback kurz darauf mit dem Aufbau eines Verlagsimperiums aus weiteren Magazinen begann, die auf demselben prophetischen Versprechen basierten, wie etwa *Science Wonder Stories* (1929-1955), dessen Slogan verkündete: »Prophetic Vision is the Mother of Scientific Fact«. Gernsbacks SF-Pulps, von denen er hoffte, dass sie ein Massenpublikum erreichen würden, waren nicht nur aufgrund ihrer fantastischen Technologien und Plots, sondern auch wegen ihrer Publikumsansprache so beliebt: Als Herausgeber vermittelte Gernsback seinen Leser:innen das Gefühl, sie könnten in die Zukunft sehen und erhielten Einblick in Zusammenhänge, die anderen Menschen in ihrem privaten und beruflichen Umfeld unbekannt waren. Gemessen an der Extravaganz der Pulp-Stories wurde er diesem Anspruch sogar oft gerecht. Ron Goulart schreibt: »[He] foresaw countless innovations of the decades to follow with amazing accuracy: night baseball, vending machines, metal foil, radar and television« (1972: 162). Goulart zufolge war Gernsback dabei der erste Autor, der den Begriff »television« verwendete.

Abbildung 1: Cover, *Amazing Stories*, 1.9 (December 1926), Experimenter Publishing Co. Kein Urheberrechtsschutz.



Pulp-Magazine wie *Amazing Stories* waren auch auf vielfältige andere Weise daran beteiligt, SF in Populärkultur zu überführen – vor allen anderen Dingen verdankt ihnen das Genre seinen Namen. Ross (1991: 419) führt an, dass rivalisierende Magazine um Begriffe wie »pseudoscientific stories«, »fantascience« oder »super-science« konkurrierten. Gernsback hatte stets seine eigene Wortschöpfung »scientifiction« vorgezogen, doch Anfang der 1930er Jahre beugte er sich der allgemeinen Vorliebe seiner Leser:innen-schaft und begann, die Bezeichnung »science fiction«, die sich inoffiziell durchgesetzt hatte, auch im Editorial seiner Magazine zu verwenden, wo er Tausenden von Leser:innen seine Kernideen zum Genre auseinandersetzte. In den ersten Ausgaben von *Amazing Stories* konzentrierte sich Gernsback auf die Erstellung einer literarischen Frühgeschichte der SF. Indem er Autoren wie Jules Verne, H.G. Wells und Edgar Allen Poe als Vorläufer benannte, erhob er Anspruch auf ein breites kulturelles Erbe. Die frühen Ausgaben bestanden fast vollständig aus Neuabdrucken der Werke dieser Autoren, insbesondere der von Wells – einem Autor, dem Scholes und Rabkin (1977: 14) die Verschmelzung mehrerer

wichtiger Strömungen der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts attestieren, darunter »Poe's metaphysical speculation, Verne's romance of hardware« sowie die exotischen Erzählungen von Edgar Rice Burroughs. Gernsbacks Hausillustrator Frank R. Paul steuerte dieser Neuverpackung älteren Materials ungewöhnliche und häufig schrille Covermotive bei, die Ashley (2000: 49, 56) zufolge dafür sorgen sollten, dass die Zeitschrift an den Bücherständen nicht übersehen wurde, obgleich sie innen aus Kostengründen nur spärlich illustriert war und manche potenziellen Käufer:innen hinter der aufdringlichen Gestaltung nichts als »trash« vermuten würden. Für die Dezemberausgabe 1926 wandte Gernsback eine bemerkenswerte Werbestrategie an. Er ließ Paul das Cover mit einem besonders ausgefallenen Motiv gestalten: Es zeigt Außerirdische mit gefiederten Köpfen beim Beobachten eines Ozeankreuzers, der an einer Art Gyroskop aufgehängt ist (siehe Abb. 1). Im Editorial der Ausgabe forderte er die Leser:innen auf, Geschichten zu verfassen, die diese Szene erklärten. Selbst angesichts eines ausgelobten ersten Preises von 250 US-Dollar war die Menge an Einsendungen kaum vorhersehbar: Gernsback erhielt 360 Manuskripte aus seiner kreativen Fangemeinde (siehe Ashley 2000: 52). Darunter befand sich Clare Winger Harris' Erzählung »The Fate of the Poseidonia«, die den dritten Platz erreichte und im Juni 1927 in der Zeitschrift erschien. In einer redaktionellen Anmerkung hob Gernsback (siehe Harris 1927: 245) hervor, dass das Wissen und die generelle Neigung von Frauen in Bezug auf wissenschaftliche Themen normalerweise begrenzt seien, Harris' Einsendung jedoch eine der Überraschungen innerhalb des Wettbewerbs dargestellt habe. Im Unterschied zu späteren Herausgebern von SF-Erzählungen und -Anthologien, die einen ausgeprägten Sexismus an den Tag legten und die frühen Beiträge von Frauen zur Entwicklung des Genres unsichtbar machen sollten, hieß Gernsback, wie Farah Mendlesohn (2009: 59) schreibt, Autorinnen aktiv willkommen; in den Jahren von 1962 bis 1954 erschienen in seinen Pulp Beiträgen von mindestens 65 Frauen.

Der von Gernsback durchgeführte Publikums Wettbewerb ist beispielhaft für die rekursive Dynamik, die das Verhältnis der Populärzeitschriften zu ihrer Leser:innenschaft (siehe Schneider im Band) auszeichnet. Während die von Ezra Pound und Margaret Anderson herausgegebene *Little Review* sich mit dem Slogan »Making No Compromise with the Public Taste« schmücken konnte (siehe Ernst im Band), waren die durch Werbung anstelle von Mäzenatentum finanzierten Pulp-Magazine darauf angewiesen, eine homogene, klar definierte Zielgruppe anzusprechen und zu unterhalten. Ungeachtet ihrer stilprägenden Funktion mussten die Herausgeber somit sensibel auf die Vorstellungen und Bedürfnisse ihres Publikums reagieren und ihre Inhalte danach ausrichten. Wie Smith (2002: 126) darlegt, druckten die meisten Pulp Leser:innenbriefe ab, führten periodische Publikumsbefragungen durch und enthielten Coupons zum Heraustrennen, über die Leser:innen in jeder Ausgabe ihre Lieblingsstories und -autor:innen wählen konnten. Gernsback forderte sein Publikum bspw. regelmäßig auf, im Rahmen eines »Readers' Vote of Preference« über Erzählungen und Illustrationen abzustimmen. Er führte zudem eine Umfrage zum gewünschten Erscheinungsrhythmus (siehe Fröhlich im Band) der *Amazing Stories* durch, zu der etwa 33.000 Zuschriften eingingen (siehe Ashley 2000: 51). Auf diese Weise gelang es Gernsback, die Wünsche seines Publikums in eine Marke zu transformieren, die er dann mit Beiträgen wie »How to Write »Science« Stories« in *Writer's Digest* und anderen General-Interest-Magazinen bewarb (siehe Westfahl 1999: 190). Gary Westfahl (1999) liefert in seinem Essay »The Pop-

ular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980« eine Chronik der Entwicklung der SF-Fankultur über die Pulp hinaus; um das Genre herum entstand innerhalb kurzer Zeit eine große Gemeinschaft von Anhänger:innen. Scholes und Rabkin (1977: 39) beschreiben, dass in den frühen 1930er Jahren SF-Fans überall in den USA Clubs gründeten und eigene Magazine mit Kommentaren, Kritiken, Klatsch, Poesie und Nachahmungen professioneller SF-Literatur veröffentlichten – ein Phänomen, das die Frage aufwirft, wo Populärkultur endet und Amateurliteratur und -kunst beginnen. Im Fall von Jerry Siegel und Joe Shuster war der Übertritt aus der Fankultur in den Mainstream ohne Zweifel erfolgreich: Das Duo lernte sich über die Diskussionsspalten der *Amazing Stories* kennen und veröffentlichte das wahrscheinlich erste SF-Fanmagazin, *Cosmic Stories* (1941). Berühmt wurden Siegel und Shuster jedoch für eine spätere Erfindung – einen Comichelden mit dem Namen Superman (siehe Scholes and Rabkin 1977: 39). Auch heute ist die SF, wie Ross (1991: 415) anmerkt, das einzige kulturelle Genre, in dem die Aktivität der Fans in Form von Fanzines, -treffen und -konferenzen gegenüber den Veröffentlichungen professioneller Autor:innen deutlich überwiegt.

Doch trotz all ihrer widerständigen Kraft, mit der sie kulturellen Ausdruck und gemeinschaftliche Identität förderten, waren Populärzeitschriften – und hier kommt Stuart Halls Ansatz wieder ins Spiel – unleugbar immer auch Instrumente der Einhegung. Smith (2002: 128) zufolge wurden Pulp-Magazine hauptsächlich von jungen, proletarischen Männern mit niedrigem Bildungsstand und häufig auch Migrationshintergrund rezipiert. Dieser Lesergruppe lieferten die Pulp nicht nur verlässliche Freizeitunterhaltung; sie boten ihr auch einen imaginären Ausgleich angesichts der sich wandelnden sozioökonomischen Bedingungen in den USA. Smith (2002: 133) schreibt: »By 1930, half of all single women were in the paid workforce« und »[t]he all-male imagined communities of readers called into being by detective, Western, and adventure pulps compensated for the disappearance of all-male work and leisure spaces in working-class communities«. Lisa Yaszek (2010: 149) und andere haben gezeigt, dass frühe SF-Autor:innen wie C.L. Moore den Leser:innen zumindest Ahnungen alternativer wissenschaftlicher, sozialer und sexueller Ordnungen vermittelten. Der Großteil der Erzählliteratur dieser Ära stärkte jedoch das patriarchale und heteronormative Wertesystem, indem sie ihr Publikum mit starken männlichen Helden und verletzlich-schönen Frauenfiguren versorgte. Häufig wird zudem kritisch angemerkt, dass die Pulp für die Bildung einförmiger »Genreghefts« verantwortlich waren. Durch auf Genreliteratur spezialisierte Magazine mit Titeln wie *Detective Story* (1915-1949), *Sport Story* (1923-1943) oder *Love Story* (1921-1947) hatten sich bis in die 1930er Jahre bereits Konventionen etabliert, die sich in den populären Medien noch über ein Jahrhundert halten sollten. Indem sie das System der Genreliteratur innerhalb eines Mediums durchsetzten, das durch niedrige Preise bestimmt und finanziell von der Zufriedenheit des Publikums abhängig war, demnach also kaum Risiken einging, bewirkten die Pulp eine Abspaltung der SF und anderer Genres vom Bereich angesehener Literaturformen. Folgt man Bourdieus Theorie, ist dies allerdings weniger auf einzelne Beteiligte oder Magazine zurückzuführen als auf den modernen Markt und dessen strukturelle Unterscheidung zwischen einer durch die allgemeine Nachfrage bestimmten Populärkultur und einer durch ihre exklusive Zielgruppe definierten Hochkultur. Im Zuge des Börsen-crashs im Jahr 1929 wurde diese Verwobenheit mit den Marktstrukturen unübersehbar;

zur Deckung ihrer Fixkosten benötigten die Pulp-Herausgeber mehrere Magazine, und um viele Werbeanzeigen verkaufen zu können, produzierten sie zudem übermäßig hohe Auflagen. Folglich waren sie besonders empfindlich gegenüber plötzlichen Einbrüchen. Mit dem Wirtschaftseinbruch schwand auch die Nachfrage nach populärkulturellen Produkten wie Zeitschriften. Goulart bemerkt: »[The 1930s] were filled with the sound of one Gernsback science fiction magazine after another falling over« (1972: 167). Im Jahr 1929 übernahmen Gernsbacks Gläubiger die Kontrolle über die *Amazing Stories*; 1936 war die zunehmend schwächelnde einstige Pionierzeitschrift beinahe allein auf dem US-amerikanischen Markt – ihre einzige aufstrebende Konkurrentin war die *Astounding Stories*.

Und so wurde der Stab der Prophetin weitergereicht. Die bald darauf in *Astounding Science Fiction* umbenannte Zeitschrift übernahm ab Mitte der 1930er Jahre die Rolle der allgemein anerkannten, Maßstäbe setzenden Autorität und läutete die später als ›Golden Age‹ der SF bezeichnete Ära ein. Einmal mehr steht vor allem der Name eines Mannes stellvertretend für diese Zeit: John W. Campbell. Als Herausgeber der *Astounding Stories* übernahm er vieles aus Gernsbacks Repertoire, darunter regelmäßig erscheinende Kolumnen; »The Analytical Laboratory« etwa versammelte Publikumsreaktionen auf die Storys vorhergegangener Ausgaben (siehe Ashley 2000: 107). Doch während Gernsbacks Traum die wissenschaftliche Bildung eines Massenpublikums mithilfe fantastischer Erzählungen gewesen war, kultivierte Campbell, wie Ashley (2000: 86) anmerkt, eine besser informierte und reifere Leser:innenschaft; wo Gernsback zunächst im Rückgriff auf die Literaturgeschichte eine brauchbare Vergangenheit der SF modellieren musste, konnte Campbell sich der Erweiterung des Kanons widmen. In der *Astounding Stories* erschienen Autoren wie Isaac Asimov, Robert Heinlein und A.E. van Vogt, die Campbell nicht nur wegen ihrer geschliffenen Prosa, sondern auch für ihre Erweiterung des SF-Horizonts um Gedankenexperimente und Gesellschaftskritik bewunderte. Dank solcher Beiträge drückte die *Astounding Stories* oft weit mehr Skepsis gegenüber Wissenschaft und Technik aus als ihre auf Sensationen setzenden Konkurrenzzeitschriften. Allein im Jahr 1941 veröffentlichte das Magazin »By His Bootstraps«, eine von Heinleins beiden logisch konsistenten Zeitreise-Erzählungen sowie zwei Kurzgeschichten von Asimov: »Reason«, in der die Asimov'schen Robotergesetze eingeführt werden, und »Nightfall«, die 1968 von der Organisation Science Fiction Writers of America zur besten SF-Erzählung aller Zeiten gewählt wurde. Doch kaum hatte die SF ihre Blütezeit erreicht und sich ihren Platz in der US-amerikanischen Populärkultur gesichert, als die Ära der Pulps endete. Nach dem Zweiten Weltkrieg schossen die Fixkosten in der Zeitschriftenbranche drastisch in die Höhe, und die Pulp-Herausgeber gaben ihre Magazine entweder auf oder versuchten, die Inhalte wiederzuverwerten, um am Marktboom eines neuen Massenformats teilzuhaben: dem Taschenbuch (siehe Peterson 1964: 78). Wie Milner (2012: 56) beschreibt, hatte sich der Genreroman in Vorstößen von auf SF-Literatur spezialisierten Verlagen wie Fantasy Press, Hadley Publishing und Shasta als tragfähig erwiesen. Daraufhin übernahmen große, auf breite Zielgruppen ausgerichtete Verlagshäuser in den 1950er Jahren zunehmend SF-Autor:innen oder erstellten ihre eigenen SF-Programme. Aus diesem ›Golden Age‹ und der darauf folgenden ›New Wave‹ gingen nicht nur neue Formen von Populärliteratur, sondern auch viele der Plots hervor, die später ihren Weg nach Hollywood finden sollten, als das in den Pulps entstandene Genre auf die große Leinwand übersiedelte.

3. Unpopuläre Kultur? Lovecrafts *Weird Tales*

In den Jahren von 1890 bis 1950 machten die Pulp ein Millionenpublikum mit SF-Literatur vertraut; sie prägten die Gestalt des Genres und verschafften ihm einen Platz in der US-amerikanischen Populärkultur. Anhand dieser Geschichte wurde im vorhergehenden Teil dieses Beitrags herausgearbeitet, welche materiellen und intellektuellen Aspekte für die Forschung zu Populärzeitschriften bestimmend sind. Im Folgenden soll diese orthodoxe Perspektive auf dem Feld der Kultur hinterfragt werden, und zwar anhand einer kurzen Betrachtung der Zeitschrift *Weird Tales* – einem äußerst heterodoxen Phänomen. Die *Weird Tales* war Veröffentlichungsorgan für Gothic- und Dark-Fantasy-Erzählungen sowie für genreüberschreitende Literatur; heute ist sie vor allem bekannt für den kosmischen Horror H.P. Lovecrafts und seines Zirkels. Lovecrafts immer wieder als »Anti-Science-Fiction« bezeichneten Erzählungen beschreiben die Hybris einer zum Scheitern verurteilten rational-materialistischen Weltanschauung. Mit seiner Mythenwelt aus unermesslichen, in den Tiefen des Kosmos lauenden Bedrohungen betonte Lovecraft die Begrenztheit des menschlichen Wissens. Nachdem seine Erzählung »At the Mountains of Madness« unerwartet in der *Astounding Stories* veröffentlicht worden war, erschien ein Leserbrief mit der angewiderten Frage: »Why in the name of science-fiction did you ever print [...] this kind of drivel« (Joshi 2001: 374). Dies mag zunächst nur wie eine typische Fanbeschwerde klingen. Lovecraft und die *Weird Tales* werfen jedoch wichtige Fragen über den Geltungsbereich des Begriffs der Populärkultur auf, denn Autor und Zeitschrift verfehlten den Erfolg der SF nicht einfach, sondern sie verweigerten sich der Popularität des Genres aktiv und begriffen ihren eigenen Zirkel als Refugium für eine kleine Auswahl ungewöhnlicher Geister. Das mit »Why *Weird Tales*« überschriebenen Editorial der einjährigen Jubiläumsausgabe des Magazins (Anon. 1924: 1) monierte, dass der erzählerische Mainstream den Charakter einer exakten Wissenschaft mit festen Regeln angenommen habe, denen er sich mechanisch beuge. Man versprach, in Zukunft ausschließlich »weird and highly imaginative fiction« zu veröffentlichen. Diese bewusst experimentelle Ausrichtung brachte allerdings kommerzielle Schwierigkeiten mit sich. Obwohl die *Weird Tales* der Kritik und den Fans von heute als kulturelle Größe gilt, die mehrere Genres in ihrer Entwicklung förderte, war die Zeitschrift nie ein rentables oder auch nur stabiles Unternehmen: Wie Everett und Shanks (2015: 8) anmerken, hatte sie zu keinem Zeitpunkt mehr als 50.000 Leser:innen, und ihr finanzieller Status war in ihrer rund dreißigjährigen Erscheinungszeit (1923-1954) meist prekär.

Aus diesem Grund lässt sich die *Weird Tales* möglicherweise am treffendsten als Beispiel »unpopulärer Kultur« beschreiben. Lütke und Pohlmann (2016: 17) bestehen auf der Notwendigkeit des Begriffs einer »unpopular culture«, die im umkämpften Terrain zwischen Hoch- und Populärkultur angesiedelt ist. Ihnen zufolge zielen unpopuläre Phänomene wie etwa Black-Metal-Musik gerade darauf ab, zu provozieren, nicht gemocht zu werden und in gewissem Sinne als »minderwertig« zu erscheinen; damit werden elitäre Vorstellungen ebenso zurückgewiesen wie die Idee einer Massentauglichkeit (siehe Lütke/Pohlmann 2016: 9). Im Widerspruch zu aktuellen Bemühungen, Lovecraft als Modernisten zu reintegrieren, lehnte der Lovecraft-Zirkel um die *Weird Tales*, wie Everett und Shanks (2015: xi) anführen, sowohl die literarische Freiheit des Modernismus als auch die

Standardformeln der Pulp-Literatur ab und beanspruchte, für sich allein zu stehen. Die besten Erzählungen Lovecrafts inkarnieren dieses ästhetische Ideal durch ihre Form. In beispiellos schwülstiger Sprache werden Ungeheuer an der Grenze des Begreifbaren beschrieben, die keinerlei Verwandtschaft mit gängigen literarischen Figuren aufweisen: Es sind nicht menschenähnliche Wesen wie Vampire oder Werwölfe, sondern Cthulhu und Yog-Sothoth, die die Gesetze der Physik missachten und die Kapazitäten der Sprache übersteigen. Über die Fremdenfeindlichkeit und den Rassismus des in Neuengland in verarmten Verhältnissen aufgewachsenen Autors hinaus offenbaren seine Erzählungen einen zutiefst misanthropischen, antipopulistischen Blick auf die Welt; Lovecraft (2000: 122) selbst beschrieb sein literarisches Ziel als »psychological detachment from the human scene«. In privaten Briefen äußerte er sich ablehnend, was die Erfordernisse massentauglichen Schreibens anging, und machte sich zugleich über Modernisten wie T.S. Eliot und Sherwood Anderson lustig. Aufgrund seiner Verweigerung in beide Richtungen, so gab er zu, sitze er mit seiner Arbeit zwischen den Stühlen: »[...] not bad enough for cheap editors, nor good enough for standard acceptance and recognition« (120, 261). Indem er seine eigene Unpopularität akzeptierte, wies Lovecraft die Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur zurück und machte die impliziten ästhetischen Vorstellungen sichtbar, auf denen solche Beurteilungen von Kultur stets beruhen (siehe Lüthe/Pohlmann 2016: 20). Obwohl Lovecrafts Literatur immer schon einige überzeugte Anhänger:innen hatte, gelang es ihr nie, ein breites Publikum anzusprechen.

Lovecraft und das Magazin *Weird Tales* – unpopulär, aber dennoch einflussreich – können möglicherweise als Ermahnung dienen, sich Zeitschriften und ihrem Publikum nicht lediglich über den binären Gegensatz einer elitären Hochkultur und einer Populärkultur für die Massen zu nähern, sondern stattdessen verschiedene Öffentlichkeiten, bzw. »publics«, nach dem Begriff Michael Warners (2002) in den Blick zu nehmen: selbstorganisierte soziale Räume, errichtet von Unbekannten, deren gemeinsame Aufmerksamkeit neue Welten zu schaffen vermag. Als sich das moderne Feld der Kultur herausbildete, sorgte der Markt unweigerlich für die Verfestigung von Genres und unterteilte Kultur in hohe und niedrige Formen. Zugleich behielten einzelne, mehr oder weniger breite Öffentlichkeiten bedienende Autor:innen, Herausgeber:innen und Magazine ausreichend Handlungsspielraum, um Genrekonventionen hinterfragen oder verändern zu können. Genres räumen Schriftsteller:innen eine relative Autonomie ein: Sie formieren sich innerhalb der Grenzen der Kulturindustrie – doch ihre Regeln können beim Schreiben stets gebrochen werden. Auf diese Weise bieten sie sowohl Kulturschaffenden als auch Fans immer neue Möglichkeiten, Erwartungen infrage zu stellen. Aktuelle Debatten zum Ursprung der SF, wie etwa die über Lovecrafts Ästhetik, belegen, dass Populärzeitschriften ihr Provokationspotenzial bis heute nicht verloren haben.

Literatur

- Aldiss, Brian W./Wingrove, David (1986): *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*. New York: Atheneum Books.
- Anon. (1924): *Why Weird Tales*. In: *Weird Tales* 2.5 (1924). S. 1-3.

- Arnold, Matthew (1869): *Culture and Anarchy*. In: Collini, Stefan (Hg.): *Culture and Anarchy and Other Writings* (1993). New York: Cambridge University Press. S. 53-211.
- Ashley, Mike (2000): *The Time Machines. The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bourdieu, Pierre (1992): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Everett, Justin/Shanks, Jeffrey H. (Hg.) (2015): *The Unique Legacy of Weird Tales. The Evolution of Modern Fantasy and Horror*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Gernsback, Hugo (1926): *A New Kind of Magazine*. In: *Amazing Stories* 1.1 (April 1926). S. 3.
- Glover, David (2012): *Publishing, History, Genre*. In: Glover, David/McCracken, Scott (Hg.): *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 15-32.
- Goulart, Ron (1972): *Cheap Thrills. An Informal History of the Pulp Magazines*. New Rochelle, NY: Arlington House.
- Hall, Stuart (1981): *Notes on Deconstructing »The Popular«*. In: Samuel, Raphael (Hg.): *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge. S. 227-240.
- Harris, Clare Winger (1927): *The Fate of the Poseidonia*. In: *Amazing Stories* 2.6 (June 1927). S. 245-252.
- Joshi, S.T. (2001): *A Dreamer and a Visionary. H.P. Lovecraft in His Time*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Lovecraft, H.P. (2000): *Lord of a Visible World. An Autobiography in Letters*. Joshi, S.T./Schulz, David E. (Hg.). Athens: Ohio University Press.
- Lütke, Martin/Pohlmann, Sascha (2016): *What is Unpopular Culture?* In: Lütke, Martin/Pohlmann, Sascha (Hg.): *Unpopular Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press. S. 7-29.
- Mendlesohn, Farah (2009): *Fiction, 1926-1949*. In: Bould, Mark/Butler, Andrew M./Roberts, Adam/Vint, Sheryl (Hg.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. London: Routledge. S. 52-61.
- Milner, Andrew (2012): *Locating Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Peterson, Theodore (1964): *Magazines in the Twentieth Century*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ross, Andrew (1991): *Getting Out of the Gernsback Continuum*. In: *Critical Inquiry* 17.2 (1991). S. 411-433.
- Scholes, Robert/Rabkin, Eric S. (1977): *Science Fiction. History, Science, Vision*. New York: Oxford University Press.
- Shiach, Morag (1989): *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*. Cambridge: Polity Press.
- Smith, Erin A. (2002): *»The ragtag and bobtail of the fiction parade«*. *Pulp Magazines and the Literary Marketplace*. In: Schurman, Lydia Cushman/Johnson, Deidre (Hg.): *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*. Westport: Greenwood Press. S. 123-145.

- Smith, Erin A. (2012): Pulp Sensations. In: Glover, David/McCracken, Scott (Hg.): *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 141-158.
- Tynn, Marshall B./Ashley, Mike (1985): *Science Fiction, Fantasy, and Weird Fiction Magazines*. Westport: Greenwood Press.
- Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Westfahl, Gary (1999): The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980. In: *Science Fiction Studies* 26.2 (1999). S. 187-212.
- Williams, Raymond (1983): Culture. In: Williams, Raymond: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Wilson, Christopher P. (1983): The Rhetoric of Consumption. Mass-Market Magazines and the Demise of the Gentle Reader, 1880-1920. In: Fox, Richard Wightman/Lears, T.J. Jackson (Hg.): *The Culture of Consumption. Critical Essays in American History, 1880-1980*. New York: Pantheon Books. S. 39-64.
- Yaszek, Lisa (2010): Introduction. Women and Writing. In: Hellekson, Karen/Jacobsen, Craig B./Sharp, Patrick B./Yaszek, Lisa (Hg.): *Practicing Science Fiction. Critical Essays on Writing, Reading and Teaching the Genre*. Jefferson, NC: McFarland. S. 149-153.

