Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 119–136
doi: 10.5282/f7edyy10

Gesine Drews-Sylla

Zemfira in Montana. Vogelmetaphorik, ‚going native' und koloniale Apologetik von „Cygany" (1824) zu "Yellowstone" (2018–2024)

Zusammenfassung: Dieser Beitrag liest Taylor Sheridan's *Yellowstone* (2018–2024) und seine Prequels als eine Reaktualisierung transimperialer Legitimationspoetiken, die romani und indigene Alterität als heterotope Freiheitsräume inszeniert. Koloniale Gewalt wird als eine Ursünde dargestellt, von der in Variationsformen eines *going native* über eine genealogische Verschmelzung mit dem Land und die Appropriierung indigenen Leids Erlösung gefunden werden kann. Im Zentrum des Arguments stehen symbolisch doppelt kodierte Vögel, die zugleich als Freiheitssymbol und als Embleme imperialer Souveränität fungieren. Über eine intertextuelle Lektüre von *Yellowstone* mit Bizets *Carmen* und Puškins *Cygany (Die Zigeuner)* wird einer transimperialen Praxis des Weiterschreibens gefolgt, mit *Carmen* als Bindeglied zwischen Puškins kolonialer Poetik und Sheridans neo-Western. In beiden imperialen Formationen wird die koloniale Gewalt in eine Verlusterzählung überführt, die sich auf die Kolonisator*innen konzentriert, während symbolische Indigenisierung Eroberung in Zugehörigkeit und Herrschaft in Erlösung verwandelt. Die blonden Dutton-Töchter erscheinen in *Yellowstone* als Verkörperungen der Manifest Destiny, die sich strukturell bis zu Aleko und Zemfira in *Cygany* zurückverfolgen lassen. Aus dieser Perspektive erweist sich *Yellowstone* als gegenwärtige Variante einer sehr viel älteren imperialen Grammatik, über die sich die apologetischen Strukturen der Manifest Destiny und die Legitimationsnarrative des Russländischen Imperiums als auffallend ähnlich erweisen.

Kernbegriffe: Puškin, Bizet, „Carmen", Transimperialität, Siedlerkolonialismus

Going native und koloniale Apologetik in *Yellowstone*

Taylor Sheridans *Yellowstone* (2018–2024), eine der erfolgreichsten Serienproduktionen der späten 2010er- und 2020er-Jahre, ist als ambivalente Revision des Westerns, als Auseinandersetzung mit sowie Reaktualisierung von Frontier-Mythen, Gewalt oder kolonialer Landnahme im US-Kontext rezipiert worden. Die Serie und ihre Prequels *1883* (2021–2022) und *1923* (2022–2025) greifen dabei jedoch auf symbolische und narrative Strukturen zurück, die weit über den amerikanischen Imperialraum hinausreichen und auf die Parallelitäten der Legitimationspoetiken von US-amerikanischem und russländischem Kolonialismus verweisen. *Yellowstone* lässt sich als Reaktualisierung einer transimperialen Struktur lesen, in der koloniale Gewalt nicht aufgehoben, sondern über Figuren des *going native*, über Indigenisierungsmetaphern und über quasi-eschatologische Exkulpationsfiguren überformt wird, wobei indigene und romani Alterität als symbolische Freiheitsräume funktionalisiert werden. Dieses Konstrukt lässt sich über eine mehrschichtige Vogelmetaphorik fokussieren, durch die sich eine intertextuelle und strukturelle Verbindung zu George Bizets *Carmen* (1875) und Aleksandr Puškins *Cygany* (*Die Zigeuner*, 1824[1]) herausarbeiten lässt. Die Vögel fungieren als Freiheitssymbol, als Zeichen existenzieller Ungebundenheit, aber zugleich auch als imperiales Herrschaftssymbol. In ihnen treffen sich semantische Ebenen, über die Befreiungsversprechen und koloniale Ordnung ineinandergreifen. *Yellowstone* reaktiviert über Vogelmetaphorik und *going native*-Figuren somit eine transimperiale Legitimationspoetik, die sich bereits in Puškins *Cygany* findet und in beiden Imperialräumen Freiheit mit Herrschaft kurzschließt.

Yellowstone schließt schon allein durch die Besetzung der Patriarchenrolle mit Kevin Costner an einen Paradigmenwechsel des Western an, für den Costners *Dances With Wolves* (1990) steht.[2] Obwohl der Film für seine wertschätzende Darstellung von Native Americans seinerzeit gelobt wurde (Wanzo 2022: 78), ist er ein Paradebeispiel eines *going native*, der Inszenierung einer Weltflucht aus der Moderne, in der die zur Vernichtung verdammten Native Americans eine der kolonialen Gewalt diametral entgegengesetzte, letztlich

1 Geschrieben 1824, erstmals publiziert 1827.

2 Zum Western vgl. allgemein Slotkin 1998, Lusted 2014; zu *Dances With Wolves* auch Kiefer/Stiglegger 2003: 345–350. Zum Verhältnis von *Dances With Wolves* und *Yellowstone* vgl. auch Wanzo 2022: 78–79.

heterotopische Lebenswelt repräsentieren. Der Film übernimmt dabei apologetische Funktionen (Norton 2015: 86). Norton (2015: 114) spricht von einer therapeutischen Kommodifizierung indigener Menschen, deren Leiden angesprochen, narrativ und visuell aber dennoch ausgelöscht wird.

Ein paradigmatisches Momentum hierfür ist, dass die Gewalt, die den indigenen Bevölkerungen der Amerikas angetan wurde und wird, ausschließlich über den Weißen Körper affektiv erlebbar gemacht wird, nämlich den Körper des von Costner gespielten John Dunbar, der im Verlauf des Films durch ein *going native* zu Dances With Wolves wird. Zentral ist die Transformation der Kolonisierenden in neue ‚Natives', denen allein die Erzähllogik des Films Zukunft, insbesondere Reproduktion, zugesteht.

> John Dunbar and a presumably pregnant Stands With a Fist […] ride like Joseph and Mary into a white reproductive future. […] The film reserves futurity for its white characters, denies futurity to indigenous people, and constructs colonial violence as a historical event.
> (Norton 2015: 87)

Dunbar und seine Frau Stands With a Fist, eine bei Native Americans aufgewachsene Siedlertochter, werden so zu symbolischen Ahnen der neuen Amerikaner*innen, die durch den Sündenfall der kolonialen Gewalt aus dem heterotopischen Raum vertrieben werden. Das *going native* rechtfertigt so, trotz aller Kritik an der Auslöschung der indigenen Bevölkerung und ihrer Lebenswelten, das Narrativ der US-amerikanischen Manifest Destiny, über die seit dem 19. Jahrhundert die koloniale Landnahme, der Landraub und die damit verbundene Vertreibung und genozidale Gewalt (Wolfe 2006: 388) als göttlich legitimiert begründet werden (Hebel 2008: 118, 313; Baigell 1990).

Der erste Vertreter der im Mittelpunkt von *Yellowstone* stehenden Familie der Duttons ist in *1883*, wie Dunbar, ein Bürgerkriegsveteran. James Dutton macht sich gegen Ende der Epoche der Manifest Destiny mit einem der vermutlich letzten Siedlertrecks auf den Weg in eine unbekannte Zukunft, die vermeintliche Freiheit. Rund drei Jahrzehnte nach *Dances With Wolves* ist die historische Schuld, die Gewalt, mit der die Landnahme ausagiert wurde, die Ursünde des Landraubs, der Geschichte der Duttons nun programmatisch eingeschrieben. *1883*, *1923* und *Yellowstone* bedienen sich dabei allerdings noch immer der Indigenisierungslogik, über die der Anspruch der Siedler auf

das Land über eine symbolische Verschmelzung mit dem Land und schließlich mit den ‚ursprünglichen' Native Americans legitimiert wird. Der koloniale Landraub und die genozidale Gewalt werden so radikal relativiert.

Paradigmatisch hierfür ist, dass auch *Yellowstone* die Gewalt an Native Americans über den Weißen Körper erlebbar macht. John Duttons Tochter Beth wird als Jugendliche in einer Reservatsklinik auf Veranlassung ihres Adoptivbruders Jamie ohne ihr Wissen sterilisiert (Staffel 3, Episode 5). Das sehr reelle Leiden zwangssterilisierter, indigener Frauen (Pegoraro 2015) spielt in *Yellowstone* narrativ keine Rolle. Anders als in *Dances With Wolves* ist es in *Yellowstone* vor allem der weibliche Körper, über den die Indigenisierungsmetapher konstruiert wird. Es ist dieser Gendershift, über den sich das russländische und das US-amerikanische kolonial-imperiale Projekt intertextuell miteinander kurzschließen lassen.

In *1883* wird die Figur der freiheitshungrigen, blonden Dutton-Tocher eingeführt, deren erste Vertreterin Elsa (*1883*), und deren letzte Beth (*Yellowstone*) ist. Diesen jungen Dutton-Frauen wird im Serienuniversum ihr unbezähmbarer Freiheitsdrang zu einem Fluch, von dem sich erst Beth im Serienfinale wird befreien können. Das mit dem Fluch verbundene Todesurteil begründet jedoch zugleich die Verankerung der Siedler*innen im Land, die durch die Heirat und Familiengründung von Beths Bruders Kayce mit der aus dem Reservat stammenden Native American Monica in eine genealogische Verbindung der Duttons mit der indigenen Bevölkerung mündet.

Am Anfang steht jedoch der Tod Elsas, die den Treck nicht überlebt. Dort, wo sie begraben wird, gründet ihr Vater seine Ranch, so dass die Ranch und die Duttons durch dieses fast schon sakrale Opfer narrativ untrennbar mit dem Land verbunden sind (Episode 10), bezeichnenderweise an einem Ort, der den Namen Paradies trägt. Zugleich begründet das Opfer von Elsas Leben auch die das Serienuniversum durchziehende Freiheitsmetaphorik. Denn Elsa durchlebt, wie Dunbar in *Dances With Wolves*, eine zunehmende innere wie äußere Emanzipation, was in ihrem Fall bedeutet, dass sie sich desto mehr als eine sexuell begehrende und in der Liebe freie junge Frau erleben darf, je weiter sie in die Prärie vordringt und den Normen der Gesellschaft, aus der sie stammt, entkommt.

Am Ende wird sie eine intensive, aber am Beginn des *Yellowstone*-Narrativs nicht zukunftsfähige Liebe zu einem Native American, Sam, erleben, während sie, beispielsweise durch Kleidung, symbolisch zunehmend indige-

nisiert wird (Episode 8), bevor sie schließlich dann doch, ähnlich wie Dunbar, von der Gesellschaft der Siedler*innen eingeholt wird. Wieder in die alte Rolle gezwängt, wird sie, die doch innerlich längst mit dem Land verschmolzen ist, dennoch in einer aporetischen Konstellation aus diesem Land heraus von einem vergifteten Pfeil getroffen und somit zur Märtyrerin der apologetisch reaktualisierten Variante des kolonialen Freiheitsnarrativs (Episode 9).

Wie zentral diese Konfiguration für die gesamte Serie ist, lässt sich daran ersehen, dass die Bilder der von einem Pfeil durchbohrten Elsa *1883* eröffnen (Episode 1). Über Elsa wird die Gewaltlogik eingeführt, auf deren Aporien die Ranch basiert. Denn Elsa erliegt nicht nur der Gewalt, sondern wird selbst, wie später Beth, zur Rächerin. Nachdem Elsas erste Liebe ermordet wurde, ein den Treck begleitender Cowboy, über den sie noch vor der nicht lebbaren Liebe zu Sam ihre Sexualität entdecken darf, ermordet sie ihrerseits den Mörder ihres ersten Liebhabers und begeht damit die Ursünde der Duttons (Episode 5). Die Nachfolgegenerationen der ersten Duttons werden durch Elsas Opfer schließlich zu neuen ‚Natives', die – aus Dunbar / Dances With Wolves und Elsa symbolisch hervorgehend – als Amerikaner*innen ein (noch immer sakral und spirituell) legitimiertes Geburtsrecht im Land und auf das Land haben, in dem Freiheit und Gewalt einander die Hand reichen.

In *Yellowstone* schließlich ist Beth die nun gebrochene, ihrer Gebärfähigkeit beraubte aber dadurch umso unbezähmbarere blonde Frau, die einerseits die Gewaltbereitschaft der Dutton-Frauen auf die Spitze treibt und schließlich zur finalen Rächerin wird, der es aber andererseits am Ende der letzten Staffel von *Yellowstone* auch gelingen wird, diese zu überwinden und die Verschmelzung der Duttons mit dem Land sowie die eigene Naturalisierung als ‚Natives' symbolisch zu vollenden. Das Land, das Freiheit versprach und zum Ort der Unfreiheit wurde, wird zu einem symbolischen Preis an das Reservat verkauft, und Beths leiblicher Bruder Kayce wird mit seiner Frau Monica zum Stammvater einer neuen Genealogie der Duttons. Das Narrativ befreit die Duttons so von den Fesseln der Gewalt, die sie sich mit der ursprünglichen Landnahme angelegt haben – womit auch *Yellowstone* wie *Dances With Wolves* in einer mehr als fragwürdigen apologetischen Erlösungsgeste eines reaktualisierten *going native* mündet.

Zemfira, Carmen, Elsa: Vogelmetaphorik und transimperiale Freiheitssemantik

Die sich emanzipierende, blonde junge Frau ist also eine Schlüsselfigur für die das gesamte Serienuniversum durchziehende, mit Freiheitsmetaphorik und Gewaltlogik verschränkte Indigenisierungssemantik. Wer ist diese so zentrale weibliche Figur? Sie basiert, so meine These, gebrochen durch eine lange transkulturelle Intertextualitäts- und Rezeptionsgeschichte, für die Bizets *Carmen* den Nukleus bildet, auf einer Verschmelzung von Aleko und Zemfira aus Puškins Poem *Cygany* (1824), dem letzten der Südlichen Poeme, die alle im russländischen Kolonialraum angesiedelt sind und im russländischen Kolonialdiskurs eine ähnliche Legitimierungsfunktion erfüllen wie die Manifest Destiny im US-amerikanischen.

Die Dutton-Töchter lassen sich weder eindeutig auf Aleko noch auf Zemfira zurückführen, beide Figuren sind gleichermaßen prätextuell relevant. Allerdings ist Aleko ein Mann auf Weltflucht (und als solcher ein eindeutiger Vorläufer von John Dunbar). Zemfira ist eine Frau, aber als Romni – das Poem betont ihre schwarzen Augen («чернооκая Земфира», Z. 98[3]) – phänotypisch ein Gegensatz zu den blonden Dutton-Frauen.

Die Dutton-Töchter lassen sich sehr viel unmittelbarer als Referenz auf John Gasts *American Progress* (1872)[4] lesen. In dem programmatischen Gemälde, einer Allegorie der Manifest Destiny (Baigell 1990; Aikin 2000; Engler/Scheiding 2007: 410–411), schwebt eine übergroße, blonde Frau mit nach Westen gerichtetem Blick über die Prärie. Sie ist die als Lichtgestalt inszenierte Liberty, die Fortschritt und Moderne bringt. Büffel und Native Americans werden hingegen aus dem Bild gedrängt. Das Bild rechtfertigt also den Genozid, den Landraub – der die Duttons, Siedler*innen wie die auf dem Gemälde abgebildeten, ins „Paradies" führt – als Fortschrittserzählung, ohne auf das den indigenen Bevölkerungsgruppen zugefügte Leid und die damit einhergehende Gewalt hinzuweisen.[5] Kurz nach der Zeit der Serienhand-

3 Ich zitiere nach der digitalen Edition *Puškin <cifrovoj>* (Puškin o. J.), die, da durchsuchbar, keine Vers- oder Seitenzahlen angibt. Die Zeilenangaben wurden von mir ergänzt.

4 Gast, John (1872): *American Progress* (auch *Westward the Course of Destiny*). Gemälde. Reproduktion in: Library of Congress Prints and Photographs Division. https://www.loc.gov/pictures/item/97507547/ (10.06.2026).

5 Zum Zusammenhang zwischen Siedlerkolonialismus und Genozid im US-Kontext vgl. Wolfe 2006.

lung, im Jahr 1885, formulierte John Fiske in seinem programmatischen Essay *Manifest Destiny* (1885) den christlich-eschatologischen Anspruch der kolonialen Landnahme deutlich aus, die im endgültigen Sieg des Guten über das Böse münden und ewigen (Welt)Frieden bringen werde (Engler/Scheiding 2007: 413–414).

Sowohl die Bildlogik von *American Progress* als auch Fiskes eschatologischer Anspruch finden sich transformiert noch immer in *Dances With Wolves* und *Yellowstone*. Die blonden Dutton-Töchter lassen sich daher als medial und narrativ reaktualisierte Nationalallegorien Amerikas lesen, die die Landnahme noch immer heilsgeschichtlich aufladen und dabei Gewalt und Vernichtung zwar den Diskursverschiebungen entsprechend mitdenken, aber dennoch legitimieren.

Von zentraler Bedeutung für diese Lesart ist nicht nur die phänotypische Gestaltung der drei Frauenfiguren, sondern insbesondere auch die Vogelperspektive, aus der die Liberty in *American Progress* auf die Prärie blickt und der eine ganz zentrale Funktion zukommt, wird die Vogelperspektive in *Yellowstone* doch unmittelbar zitiert. Elsa lebt nach ihrem Tod als Vogel gleichsam weiter, erreicht sogar den Pazifik (Episode 10); ihre Stimme löst sich vom in der Erde bestatteten Körper und kommentiert in allen drei Serien des *Yellowstone*-Universums aus dem filmischen Off, gleichsam aus einer überzeitlichen, transzendentalen Perspektive, das weitere Geschehen. In der Vogelmetaphorik verbinden sich dabei imperiale Perspektivierung, Indigenisierungsfiguren, Freiheitssymbolik und ein narrativer Appropriierungsgestus.

Aus der US-Perspektive lässt sich die symbolische Funktionalisierung des Vogels als Referenz auf die oder als narrative Appropriierung der zentralen Rolle von Vögeln in indigenen Mythologien verstehen.[6] Das Seriennarrativ verschachtelt sie dabei mit einer dezidiert imperialen Metaphorik, über die

6 Es übersteigt den Rahmen dieses Essays und auch meine individuelle Kompetenz, diese Referenzen aufzuarbeiten. Ein kurzer Blick ins Internet reicht aber aus, um annehmen zu dürfen, dass sie für viele Rezipient*innen leicht erkennbar sind. Stellvertretend sei die Website *Native American Mythology* (https://nativeamerican.mythologyworldwide.com/) genannt, auf der es zahlreiche, populär aufbereitete Einträge zu den Symboliken und Funktionen gibt, die unterschiedlichen Vögeln in den Mythologien indigener Bevölkerungsgruppen in den Amerikas zukommt.

der Landraub legitimiert wird.[7] Zugleich aber weist sie über den US-amerikanischen Imperialraum hinaus, bis in die Steppen des russländischen Kolonialraums.

Ungefähr zu der Zeit, in der intradiegetisch der Beginn des Seriennarrativs situiert ist und historisch Gasts Bild sowie Fiskes Essay entstanden, fand auch eine der Liberty diametral entgegengesetzte Frauenfigur ihren Weg in den US-amerikanischen Raum: Carmen. Georges Bizets Oper, 1875 in Paris skandalbehaftet uraufgeführt, war ab 1878 in den USA zu sehen (Turner 2020: 113). Carmen galt in der zeitgenössischen Rezeption als die Verkörperung der Femme fatale, als die in ihrer sexuellen Freizügigkeit lasterhafte Verführerin. Die Spezifika der US-amerikanischen Inszenierungspraxis intensivierte die bis weit ins 20. Jahrhundert andauernde Rezeption der Figur der Carmen als Personifikation des Bösen, als Paradebeispiel für die gefallene Frau, die den unschuldigen Mann mit in ihren Abgrund zieht und deshalb den Tod verdient hat – oder aber aus Amerika verbannt werden muss (Turner 2017: 146), also keine Amerikanerin sein oder werden darf. Carmen war eine Anti-Liberty; die amerikanischen Kritiker des 19. Jahrhunderts assoziierten sie mit den aus zeitgenössischer Perspektive schlimmsten und über rassifizierende und diskriminierende Stereotype ausgedrückten Eigenschaften, die einer Frau zugeschrieben werden konnten (ebd.: 144, 148).[8]

Ex negativo spiegelt sich darin die Welt, aus der Elsa sich in *1883* durch ihr *going native* emanzipiert. Carmen lässt sich als das Bindeglied sehen, über das Elsas weiblich kodierter Freiheitsdrang semantisch mit John Gasts Versprechen der Liberty kurzgeschlossen wird. Die Referenz wird in *1883* auf mehreren Ebenen motiviert, am deutlichsten wird der Konnex jedoch im überkodierten Motiv des Vogels. Der Vogel ist das zentrale Motiv in der Habanera « L'amour est un oiseau rebelle », der Arie Carmens, in der er als zentrale Freiheitsmetapher fungiert. Die Habanera, die in der US-amerikanischen Rezeption von *Carmen* als Musik afrikanischen Ursprungs betrachtet und dement-

7 Das *going native*, der Indigenisierungsgestus findet sich somit nicht nur auf der Sujetebene, sondern auch auf der der Narration, was die zentrale Funktion weiter unterstreicht.

8 "[…] many distinct types of marginalized groups (women, Gypsies, 'new' immigrants, African Americans, and the working class), and her actions confirmed their fears" (Turner 2017: 151). Turner (ebd.: 155) merkt hierzu an: „Carmen is still one of the few operatic title roles routinely sung by a black woman. Today's singers interpret her as sultry, powerful, and reveling in her sexual freedom – certainly not an evil seductress who deserves to die."

sprechend rassifizierend konnotiert wurde (Turner 2020: 119), bringt jenen unbezähmbaren Anspruch Carmens auf Freiheit in der Liebe zum Ausdruck, den Elsa während ihrer Reise durch die Prärie entdecken wird.

Elsa lässt sich als eine blonde Carmen sehen, mit deren zunehmender sexueller Emanzipation die filmische Narration eine positive Identifikation ermöglicht. Sie spiegelt die Verschiebungen in der Rezeption von *Carmen*, die etwa zu der Zeit stattfanden, in der die Handlung von *Yellowstone* im 20. Jahrhundert angesiedelt ist. Denn mit den dekonstruktivistischen Relektüren *Carmens* der 1980er- und 1990er-Jahre (Hagen 2009: 145–175) wurde aus der als zerstörerisch und in ihrem Ausleben weiblicher Sexualität als dämonisch gelesenen Carmen eine protofeministische Figur,[9] deren blonde, US-amerikanische Verkörperung Elsa ist, wenn auch die Unbezähmbarkeit Carmens und die ihr in der negativen Rezeption zugeschriebenen Charakteristika vor allem in Beth ebenfalls nachwirken. Beth ist nicht nur autonom und sexuell selbstbestimmt, sie ist auch aggressiv, gewaltbereit und scheut keinen Kampf.

Anders als Carmen (und auch Puškins Zemfira) oder Elsa gelingt es Beth jedoch, das Geschlechterverhältnis umzudrehen. Ganz der US-amerikanischen Inszenierungspraxis verpflichtet, die an diesem Punkt von Bizets Oper abweicht, indem sie die Ermordung Carmens mit einem Messerangriff Carmens auf Don José rechtfertigt, der so in der Oper nicht vorkommt (Turner 2020: 120–126), greift auch sie ihren Adoptivbruder Jamie, der wie Don José ihre Freiheit bedroht, mit einem Messer an. Es gelingt ihr, ihn nach einem erbitterten Kampf zu erstechen und sie entgeht so, anders als ihre Vorgängerinnen, ihrer Ermordung (Staffel 5, Episode 14). Beth rächt damit nicht nur Carmen, sondern löst – als Mörderin wie Elsa – den Fluch. Das Serienende von *Yellowstone* markiert schließlich das Ende der ewigen durch den Landraub begründeten Gewaltzyklen. In der Quintessenz wird also im Serienuniversum die Gewalt explizit miterzählt, aber es sind vor allem die Duttons, die unter ihr leiden und die am Ende erlöst werden. In dieser Befriedungsgeste ist die Serie noch immer ganz John Fiske verpflichtet.

Das Leiden an der Freiheit und die Unentrinnbarkeit von Gewalt sind nun mitnichten spezifisch für *Yellowstone* oder den US-amerikanischen Siedlerkolonialismus. Eine der paradigmatischsten Ausgestaltungen ist Aleksandr

9 Paradigmatisch hierfür ist die Relektüre von *Carmen* durch Elisabeth Bronfen in *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) (2004: 266–276).

Puškins Verspoem *Cygany* (*Die Zigeuner*) (1824), zu dem sich über *Carmen* eine direkte Linie ziehen lässt.

Die Oper *Carmen* basiert auf Prosper Mérimées gleichnamiger Novelle (vgl. ausführlich Hagen 2009: 105–145), welche ihrerseits starke Ähnlichkeiten mit *Cygany* hat (Lowe 1996, Briggs 2008). So unterschiedlich die Narrative im Einzelnen auch sind, im Kern geht es in Poem, Novelle und Oper um einen Mann (Aleko bzw. Don José), der sich in eine Romni (Zemfira bzw. Carmen) verliebt, sich der Gemeinschaft der Rom*nja in einem Akt der Weltflucht anschließt und schließlich die Geliebte, deren Freiheitslust er nicht gewachsen ist, in einem Gewaltakt ersticht, der nach heutigem Verständnis ein Femizid ist.

Mérimée, gut vernetzt mit der russischen Diaspora in Paris, besaß eine Erstausgabe von *Cygany*, hielt das Poem gar für Puškins bestes (Briggs 2008: 91). Und auch wenn er zum Zeitpunkt, als er *Carmen* schrieb, wohl kaum gut genug Russisch lesen konnte, um direkte Referenzen auf das Poem wahrscheinlich zu machen, so ist doch davon auszugehen, dass Mérimée mit dem Poem im Kern vertraut war (ebd.: 91, 92). In Bizets Oper, über die schließlich die globale Rezeption *Carmens* erfolgte, können im von Henri Meilhac und Ludovic Halévy geschriebenen Libretto sogar direkte Zitate aus Mérimées späterer Übersetzung von *Cygany* (*Les Bohémiens*, 1852) gefunden werden, darunter Zeilen, die aus einem moldauischen Volkslied stammen (Lowe 1996: 75, Briggs 2008: 85).

Für den hier aufgemachten intertextuellen Verweisbogen am entscheidendsten ist allerdings wieder das Vogelmotiv, das zwar nicht als wortwörtliches Zitat, jedoch als zentrales Motiv das *Yellowstone*-Narrativ über die Oper *Carmen* mit *Cygany* verbindet. Die Funktionalisierung des Vogels in der Oper *Carmen* und im *Yellowstone*-Universum ähnelt stark der in *Cygany*, wenn auch mit einer Differenz. Bei Puškin ist zunächst Aleko, also der Mann, und nicht Zemfira, die Frau, die Figur, deren Freiheitsliebe und -sehnsucht metaphorisch mit der eines Vogels verglichen wird. Während es in der Habanera um die unbegrenzte Freiheit der Liebe und der Sexualität Carmens geht (Hagen 2009: 135, vgl. auch Lowe 1996: 75, Briggs 2008: 92, 93), geht es in *Cygany* um den Moment der Weltflucht, des Ausbruchs aus der Gesellschaft mit ihren Regeln und Gesetzen, das Nichtbelastetsein durch Gram, Trauer und Leidenschaften, die doch nur zeitweise zurückgedrängt werden können. Aleko ist ein ruhe- und heimatloser Wanderer («изгнанник перелетный», Z. 121), der sich als Verbannter oder Exilant begreift, das Streben nach Ruhm, Glanz oder

Reichtum hinter sich gelassen hat und sich wie ein sorgloser Vogel treiben lassen, einem Zugvogel gleich in ein wärmeres Land ziehen kann. Aleko ist bereits einem Vogel ähnlich («Подобно птичке беззаботной», Z. 120), als er sich Zemfira und den Rom*nja anschließt, die so aber natürlich sekundär ebenfalls mit Vögeln assoziiert werden, allen voran Zemfira. Sie und nicht Aleko werden zur Verkörperung der Freiheit, für die der Vogel steht.

Alekos Sorgenfreiheit wird auch nicht lange anhalten, die Leidenschaften, die Eifersucht und der Gram werden wieder erwachen, wie schon früh im Poem erahnbar wird («Они проснутся: погоди!», Z. 145). Genau das ist es, was zur Ermordung von Zemfira führt, hiervon erzählt das Poem. Oder anders ausgedrückt: Bereits in *Cygany* findet sich die Apologetik der kolonialen Gewalt, die sich bis *Yellowstone,* wo sie sich mit der der Manifest Destiny verbindet und dabei die Genderlogik invertiert, im Kern nicht verändern wird.

Yellowstone, Cygany und die koloniale Doppelkodierung des Vogels

Zentral für die semantische Konfiguration in *Cygany* ist die Differenz zwischen „svoboda" (rechtliche Freiheit, d. h. Freiheit innerhalb eines Regelsystems) und „volja" (existentielle Ungebundenheit, innerliche Freiheit, freier Wille), wobei „volja" untrennbar mit "female, foreign sexuality" (Lemon 2000: 37) verknüpft wird. Nach der Ermordung Zemfiras wird Aleko nicht nach dem Gesetz bestraft und in seiner äußeren Freiheit („svoboda") begrenzt. Seine Strafe besteht in der Unerreichbarkeit der „volja", umgesetzt durch die Verbannung aus der Heterotopie.[10] Diese Grundkonfiguration findet sich (anders als in Mérimées und Bizets *Carmen*-Narrativen) auch in *Yellowstone*, wo es ebenfalls nicht das Gesetz ist, über das die zahlreichen Morde der Duttons gesühnt werden. Die Strafe liegt vielmehr in der inneren Unfreiheit, den Aporien der Gewalt, die ewigen Unfrieden und Qual mit sich bringen, und die daher auch nur in einer quasi-eschatologischen Erlösung aufgehoben werden können.

In Puškins Poem repräsentieren Vögel und die mit ihnen assoziierten Rom*nja den heterotopischen Raum der „volja", die Zemfira über die Vogel-

10 Das Poem verhandelt hier, typisch für Puškin, auch der Epochenpoetik der Romantik entsprechend Fragen von Autorschaft und Schöpfertum, die jedoch für den Vergleich mit *Yellowstone* sekundär sind.

metaphorik an Carmen weitergibt, von wo sie wiederum in *1883* auf Elsa übergeht. In Elsa verschmelzen Aleko, für den trotz Weltflucht die innere Freiheit der „volja" unerreichbar bleibt, nachdem er sie flüchtige Momente lang erahnen durfte, und Zemfira, die, wie Elsa zwar ihre „volja" auch als begehrende Frau flüchtig auslebt, dann aber sterben muss und erst so zum Vogel und zur neuen Liberty werden kann. Anders als Zemfira, Carmen oder auch Aleko wird sie im Tod als Vogel aber ganz frei, sie wird gar vor der intertextuellen Folie des Poems zu Puškins der Sonne und dem fernen Meer entgegenfliegendem Vogel, wenn sie ganz am Ende der letzten Folge von *1883* als Vogel den Pazifik erreicht.

Die Vogelmetaphorik wird in der Parallellektüre von Poem und Serienepos aber auch noch auf einer weiteren Ebene intertextuell wirksam, die den Blick zurück auf die imperial-koloniale Gewalt lenkt, in deren Kontext die „volja" steht. *Cygany* endet mit einem Epilog, der die zuvor so präsentisch erzählte Geschichte Alekos und Zemfiras in eine mythische Vergangenheit zurückverweist.

Der Epilog blickt aus einer imperialen Gegenwart auf das nunmehr unter kolonialer Herrschaft stehende Bessarabien, das in etwa das heutige Moldau und Teile der Ukraine umfasste. Im Epilog werden die imperialen Strukturen in einer von kolonialistischen Tropen geprägten Sprache legitimiert. Im einst von Gewalt durchzogenen, mit Blut getränkten Land, das, von den Osmanen befreit, nun unter russischer Herrschaft steht, sind, so heißt es, noch immer gastfreundliche und friedliche Rom*nja anzutreffen, sie verkörpern aber nun nicht mehr das Ideal der „volja", sondern werden als Kinder einer genügsam-demütigen Freiheit charakterisiert («Встречал я посреди степей / Над рубежами древних станов / Телеги мирные цыганов, / Смиренной вольности детей», Z. 550–553). Auch sie sind, wie alle Menschen, ihren Leidenschaften unterworfen, können dem Schicksal nicht entgehen. Mit anderen Worten: sie sind ganz wie Aleko. Doch während sich dieser kurzfristig in einen utopischen Freiheitsraum retten konnte, gibt es für die Romn*ja im Epilog der kolonialen Gegenwart noch nicht einmal mehr diese Möglichkeit, waren sie doch selbst die verlorene Heterotopie, die nur in der Dichtung, beispielsweise im Poem, so momenthaft wie flüchtig eingeholt werden kann – ganz so, wie nur noch das Netflix-Epos *Yellowstone* auf das Versprechen der Manifest Destiny als Verheißung gebrochen zurückblicken kann, ohne jedoch deren heilsgeschichtliches Versprechen aufzulösen.

Das Serienepos und das Poem unterliegen gleichermaßen den imperialen Spielregeln. Symbolisiert wird dies im Epilog des Poems durch den zweiköpfigen Adler («старый наш орел двуглавый», Z. 548), der die russländische Imperialmacht repräsentiert, die durch das Poem ganz im Said'schen Sinne eine aktive und bis heute wirkmächtige Legitimation erfährt. Wie stark Puškins Texte mit dem russländisch-imperialen und dem russisch-nationalen Nationbuilding-Prozess verwoben sind, wie sehr sie zum Inbegriff des russischen Imperialismus und Kolonialismus geworden sind, ist hinlänglich herausgearbeitet worden (paradigmatisch Hokanson 1994, Layton 1995; vgl. auch Lemon 2000: 38).[11] In *Cygany* findet eine Projektion in eine mythisierte und utopisierte Vergangenheit statt, die nie existiert hat und in der imperialen Gegenwart uneinholbar ist, was – wie auch die Geschichte der Duttons in *Yellowstone* – als Verlustgeschichte der Täter, nicht der Opfer inszeniert wird. Poem wie Serienepos bedienen damit eine imperiale Nostalgie, während sie zugleich das imperiale Konstrukt legitimieren.

Wie sehr die US-amerikanische Netflixserie des 21. Jahrhunderts das russländisch-imperiale Poem des 19. Jahrhunderts fortschreibt, wird durch das Vogelmotiv am offensichtlichsten. In *Cygany* wird es zugleich als Freiheitssymbol und als den Imperialismus und die koloniale Landnahme affirmierendes Herrschaftssymbol in Spannung zueinander eingesetzt. Dieses Konstrukt findet sich in ebensolcher Funktion in *Yellowstone*, nun noch spezifisch durch die Appropriierung indigener Mythologeme ergänzt.

Denn nicht nur Elsa wird nach ihrem Tod zu einem Vogel – einem kleinen Vogel, einer Taube –, was dem Diminutiv „ptička" in *Cygany* nahesteht. Nach seinem Tod, in dem Moment, in dem er der Erde, dem Land übergeben wird, wird auch John Dutton symbolisch in einen Vogel (Staffel 5, Episode 14) transformiert, in einen Wanderfalken. Während Elsa zur Liberty aus den Versprechungen der Manifest Destiny wird, wird John Dutton zwar nicht ganz so direkt, aber doch annäherungsweise und verstärkt durch die intertextuelle Referenz zu *Cygany,* auch mit dem Wappenvogel der institutionalisierten Vereinigten Staaten von Amerika assoziierbar, dem Weißkopfseeadler. Wanderfalke und Weißkopfseeadler sind symbolisch – auch in den verschiedenen

11 Die flächendeckende Demontage von Puškindenkmälern als Reaktion auf den erneuten Überfall Russlands auf die Ukraine, zu der Teile des Raums gehören, in dem die Südlichen Poeme angesiedelt sind, zeugt von der bis heute andauernden Wirkmacht dieser Symbolik.

kulturellen Kontexten, in denen der Wanderfalke in *Yellowstone* figuriert – unterschiedlich kodiert, haben aber eine gemeinsame Eigenschaft. Beide sind Greifvögel. Dieser assoziative Umweg ermöglicht nun noch einmal konnotative Verknüpfungen zu *Cygany*.

Es ist bezeichnend, dass John Dutton gerade nicht zum Adler und somit zum institutionellen Machtsymbol wird, dass dies eine vage, auch durch die visuelle Gestaltung bedingte Assoziation bleibt. John Dutton bleibt ein Wandernder, so wie auch Aleko, der in *Cygany* zwar nicht das kleine Vögelchen bleiben kann, als das er flüchtig „volja" erleben darf. Wohl aber wird er als Angehöriger der Kolonialmacht mit dem explizit im Poem benannten zweiköpfigen Adler des Russländischen Imperiums kurzschließbar und wird, so eine mögliche Lektüre, in dem im Epilog beschriebenen kolonialen Projekt schließlich „svoboda" erlangen. So ähnlich verhält es sich auch bei den Duttons, die zuerst über Elsa als ein Vögelchen, dann aber mit dem Greifvogel und so zumindest indirekt mit dem Weißkopfseeadler der U.S.-Heraldik assoziierbar sind. Auch die Duttons erleben am Ende keine flüchtige „volja", wie einst Elsa. Das Begehren nach „volja" realisiert sich für John Dutton erst nach seinem gewaltsamen Tod ebenfalls nur als Vogel. Die Duttons finden aber ihren Frieden und ihre Freiheit mit und auf dem geraubten Land, das symbolisch und rechtlich korrekt nicht nur ‚zurückgegeben', sondern auch von fremden Ansprüchen ‚befreit' wurde.[12] Man könnte diese Freiheit als eine Variante der „svoboda" beschreiben, in der das Poem Puškins im Epilog mündet. Die göttlich legitimierte Kolonialisierung, auf deren Seite Aleko letztlich zu verorten ist, trotz seines temporären byronschen Ausbruchs aus der Gesellschaft in einer mythischen Vergangenheit, bringen sowohl in Montana als auch in Moldau, zu Puškins Zeiten Bessarabien, Frieden und Freiheit, so der den Kolonialismus und seine Grausamkeiten legitimierende und zynisch exkulpierende Subtext. In der „svoboda" realisiert sich, so ließe sich überspitzt formulieren, die Manifest Destiny, *Yellowstone* schreibt das Poem Puškins damit konsequent fort und erzählt es in einem anderen imperialen Kontext weiter.[13]

12 Das Land wird in Staffel 5 durch einen juristischen Trick im Rahmen des Rückverkaufs an das Reservat durch die Erklärung zum Naturschutzgebiet vor den Begehrlichkeiten unterschiedlichster ausbeutender Industrien gerettet.

13 Symptomatisch für die kulturelle Wirksamkeit dieser diskursiven Konfiguration sind auch die (Selbst)Inszenierungen von Putin und Trump im Kontext eschatologischer Symboliken, auch wenn sie sich im Detail stark unterscheiden (zu Putin vgl. Adams 2023, Epstein 2023;

Die intertextuelle Konstellation von Puškins *Cygany* über *Carmen* bis *Yellowstone* verweist auf die Persistenz einer transimperialen Struktur, in der Vögel zugleich als Freiheits- und Herrschaftssymbol fungieren.[14] In dieser doppelten Codierung bündelt sich jene apologetische Logik, über die koloniale Gewalt nicht aufgehoben, sondern symbolisch überformt und in ein Narrativ von Verlust, Naturalisierung und Erlösung überführt wird.

Was in *Yellowstone* als Verschmelzung mit dem Land und als versöhnende Naturalisierung erscheint, erweist sich aus dieser Perspektive als Reaktualisierung einer Legitimationspoetik, die bereits in *Cygany* angelegt ist. In beiden Narrativen wird Gewalt nicht ausgestellt, sondern in die Aporien der Täter verlagert; nicht die Opfergeschichte, sondern die Verlustgeschichte der Kolonisierenden sowie die Notwendigkeit ihrer ‚Befreiung' rücken ins Zentrum. Zwischen dem kleinen Vogel der „volja" und dem imperialen Greifvogel wird sichtbar, wie eng Befreiungsversprechen und koloniale Ordnung ineinandergreifen – und wie sich dies noch immer in Poetiken des *going native* fortschreibt.

Das transimperiale Intertextualitätsgeflecht in *Yellowstone* umspannt und verbindet den britischen, den russländischen, den französischen und den US-amerikanischen kolonialen Imaginationsraum. Puškins Überführung byronscher Motive in den russischen Literaturraum, für das die Südlichen Poeme paradigmatisch sind, schafft eine im russländischen Kolonialismus begründete Blaupause für eine transimperiale Legitimations- und Erlösungsmetaphorik, die, vermittelt über *Carmen*, bis heute wirksam bleibt. Dass zwischen *Cygany* (1824) und *Yellowstone* (2018–2024) genau zweihundert Jahre

---

zu Trump vgl. beispielsweise Goldstein 2021, Willenbrink 2021). Wenn Putin sich wiederholt zwischen Ikonen positioniert (Adams 2023, Epstein 2023) und Trump sich als Jesus inszeniert (Brooks et al. 2026, Coster 2026), dann lohnt ein vergleichender Blick auf die Bildikonographien.

14 Beide Narrative ähneln sich auch insofern, als sie die Gewalt, die mit der Landnahme und der Eroberung einhergeht, ausklammern. Während *Yellowstone* die Gewalt mitdenkt, aber doch vor allem als Problem der Duttons schildert, verliert das Poem über die Versklavung der Rom*nja in moldauischen Gebieten zu Lebzeiten Puškins, also dort, wo *Cygany* spielt, kein Wort. Und auch die sowjetische Rezeption des Poems im 20. Jahrhundert, die vor allem die Freiheitsmetaphorik fortschreibt, klammert Aspekte der Unfreiheit oder gar die genozidale Gewalt gegenüber Rom*nja während der deutschen Besatzung völlig aus (Lemon 2000: 53). Zur Rezeptionsgeschichte im Hinblick auf die Darstellung der Rom*nja, auch innerhalb von romani Communities, vgl. auch O'Keeffe 2013 und, weniger auf im Hinblick auf Musikkontexte, Piotrowska 2022.

liegen, ist dabei hochsymbolisch als Verweis auf die bemerkenswerte Persistenz einer imperialen Erzählgrammatik.

"It turns out […]," schreibt Lowe (1996: 76), "that Aleksandr Pushkin's influence on operatic history is even greater than we had known." Dies gilt ganz offensichtlich ebenso für zentrale Topoi der transimperialen Imaginations- und Legitimationslogiken der kolonialen Landnahmen. Oder noch einmal anders ausgedrückt: *Yellowstone* lässt sich über die intertextuellen Verknüpfungen (auch) als ein direktes Weiterschreiben (Lachmann/Schahadat 1995) einer Konfiguration verstehen, für die Puškin eine zum Klassiker des nationalen Literaturraums geronnene Form fand und die in eine unabschließbare, globale Rezeptions- und Verflechtungsgeschichte überführt wurde, die es dringender denn je kritisch zu hinterfragen gilt.

Filmographie

1883 (2021–2022). Konzept: Taylor Sheridan. Regie: Ben Richardson, Christina Alexandra Voros u. a. USA: Paramount+.

1923 (2022–2025). Konzept: Taylor Sheridan. Regie: Ben Richardson, Guy Ferland u. a. USA: Paramount+.

Dances with Wolves (1990). Regie: Kevin Costner. USA/Großbritannien: Tig Productions / Majestic Films International.

Yellowstone (2018–2024). Konzept: Taylor Sheridan und John Linson. Regie: Taylor Sheridan, Christina Alexandra Voros, Stephen Kay u. a. USA: Paramount Network / Paramount+.

Literatur

Adams, Amy Singleton (2023): "War and Peace: Orthodox Icons and Putin's Politics of the Sacred", in: *Slavic Review* 82/2, 447–473.

Aikin, Roger Cushing (2000): "Paintings of Manifest Destiny: Mapping the Nation", in: *American Art* 14/3, 78–89.

Baigell, Matthew (1990): "Territory, Race, Religion: Images of Manifest Destiny", in: *Smithsonian Studies in American Art* 4/3–4, 2–21.

Briggs, A. D. P. (2008): "Did Carmen Really Come from Russia (with a Little Help from Turgenev)?", in: Andrew, Joe / Offord, Derek / Reid, Robert (Hgg.): *Turgenev and Russian Culture. Essays to Honour Richard Peace*. Amsterdam / New York: Rodopi, 83–102.

Bronfen, Elisabeth (2004): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Brooks, Brad / Coster, Helen / Ax, Joseph (2026): "Trump's AI Image of Himself as Jesus-like Figure Follows Feud with Pope Leo", in: *Reuters*, 13. April. https://www.reuters.com/business/media-telecom/trump-posts-ai-image-himself-jesus-like-figure-drawing-outrage-2026-04-13/ (10.06.2026).

Coster, Helen (2026): "Trump Posts Image of Himself with Jesus as Administration's Pope Criticism Continues", in: *Reuters*, 15. April. https://www.reuters.com/world/us/trump-posts-image-himself-with-jesus-administrations-pope-criticism-continues-2026-04-15/ (10.06.2026).

Engler, Bernd / Scheiding, Oliver (Hgg.) (2007): *Key Concepts in American Cultural History*. Trier: WVT.

Epstein, Mikhail (2023): "The Politics of Apocalypse: On the Russian Anti-world", in: *Common Knowledge* 29/2, 141–172.

Goldstein, Warren S. (2021): "Trump, the Religious Right, and the Spectre of Fascism", in: *Critical Research on Religion* 9/1, 3–7.

Hagen, Kirsten von (2009): *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. München/Paderborn: Wilhelm Fink.

Hebel, Udo J. (2008): *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Hokanson, Katya (1994): "Literary Imperialism, Narodnost′ and Pushkin's Invention of the Caucasus", in: *The Russian Review* 53/3, 336–352.

Kiefer, Bernd / Stiglegger, Marcus (Hgg.) (2003): *Western*. Stuttgart: Reclam.

Lachmann, Renate / Schahadat, Schamma (1995): „Intertextualität", in: Brackert, Helmut / Stückrath, Jörn (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek: Rowohlt, 677–685.

Layton, Susan (1995): *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lemon, Alaina (2000): *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. Durham/London: Duke University Press.

Lowe, David A. (1996): "Pushkin and 'Carmen'", in: *19th-Century Music* 20/1, 72–76.

Lusted, David (2014): *The Western*. London: Routledge.

Norton, Steven David (2015): *Primitivism and Contemporary Popular Cinema*. Dissertation, University of Oregon. Ann Arbor, MI: ProQuest. https://hdl.handle.net/1794/19678 (19.05.2026).

O'Keeffe, Brigid (2013): *New Soviet Gypsies. Nationality, Performance, and Selfhood in the Early Soviet Union*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Pegoraro, Leonardo (2015): "Second-rate Victims: the Forced Sterilization of Indigenous Peoples in the USA and Canada", in: *Settler Colonial Studies* 5/2, 161–173.

Piotrowska, Anna G. (2022): "Tsyganshchina (цыганщина) and Romani Musicians in Tsarist, Soviet and Post-Soviet Russia: Change and Continuity", in: *European History Quarterly* 52/4, 554–571.

Puškin, Aleksandr S. (o. J.): „Cygany", in: *Puškin <cifrovoj>. Ėlektronnoe akademičeskoe izdanie sočinenij A. S. Puškina* (Institut russkoj literatury [Puškinskij Dom] RAN). https://pushkin.digital/katalog/tvorchestvo/tsygany-b16 (10.06.2026).

Slotkin, Richard (1998): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.

Turner, Kristen M. (2017): "Justifiable Homicide: The Life and Death of Carmen in Late Nineteenth-Century America", in: Fallwell, Lynne Anne / Williams, Keira V. (Hgg.): *Gender and the Representation of the Evil*. New York / London: Routledge, 143–159.

Turner, Kristen M. (2020): "A New Performance for the New World: Carmen in America", in: Smith, Richard Langham / Rowden, Clair (Hgg.): *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 113–129.

Wanzo, Rebecca (2022): "Taylor Sheridan Is Sorry but His Characters Are Not: The Messiness of Categorizing Conservative Television", in: *Film Quarterly* 76/2, 78–82.

Willenbrink, Hank (2021): "Vessel, Messiah, Warrior: Donald Trump in Evangelical Christian Narratives", in: *Ecumenica* 14/2, 221–247.

Wolfe, Patrick (2006): "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", in: *Journal of Genocide Research* 8/4, 387–409.