

ZENO ACKERMANN

Gedächtnis- Mediale Erinnerungsfiktionen

und literarischer Eigensinn in britischen Romanen
zum Zweiten Weltkrieg



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



ANGLISTISCHE FORSCHUNGEN

Band 454

Begründet von
Johannes Hoops

Herausgegeben von
Rüdiger Ahrens
Heinz Antor
Klaus Stierstorfer



ZENO ACKERMANN

Gedächtnis- Fiktionen

Mediale Erinnerungsfiguren
und literarischer Eigensinn
in britischen Romanen
zum Zweiten Weltkrieg

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

UMSCHLAGBILD

Umschlag unter Verwendung einer Fotografie von Sperrballons
über London während des Zweiten Weltkriegs:
"Photograph of Barrage balloons over London during World War II.
Buckingham Palace and the Victoria Memorial can be seen in the middle ground"
(unbekannter Fotograf, Entstehungsdatum zwischen 1939 und 1945):
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABarrage_balloons_
over_London_during_World_War_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABarrage_balloons_over_London_during_World_War_II.jpg)

ISBN 978-3-8253-6527-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

„We didn't ought to 'ave trusted 'em. I said so, Ma, didn't I? That's what comes of trusting 'em. I said so all along. We didn't ought to 'ave trusted the buggers.‘ But which buggers they didn't ought to have trusted Winston could not now remember.

George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949)

Interviewer: [...] You've described your novels as ‚non-representational‘. I wonder if you'd mind defining that term?

Mr. Green: ‚Non-representational‘ was meant to represent a picture which was not a photograph, nor a painting on a photograph, nor, in dialogue, a tape-recording. For instance the very deaf, as I am, hear the most astounding things all round them, which have not, in fact, been said. This enlivens my replies until, through mishearing, a new level of communication is reached. [...] Thus when writing, I ‚represent‘ very closely what I see (I'm not seeing so well now) and what I hear (which is little) but I say it is ‚non-representational‘ because it is not necessarily what others see and hear.

„The Art of Fiction“, Interview mit Henry Green (1958)

Inhalt

Danksagung	9
Einleitung	11
Mythen totaler Mediation – Ausgangs- und Abstoßungspunkte	13
Der britische Roman im Zweiten Weltkrieg und der Zweite Weltkrieg im britischen Roman – Forschungsstand	19
Gedächtnis-Fiktionen: Ansatz und Gang der Untersuchung	29
Vermittlung des Unvermittelbaren – Dialektische und dialogische Fassungen des Romans	33
 A. Kriegskultur Mobilisierung – Medien – Literatur 	
1 Mobilisierung als Mediation	41
1.1 „The greatest civilian army ever to be assembled“ – Mobilisierung	42
1.2 „The staggering power of broadcasting“ – Mediation	51
1.3 „We have the pie“ – Figuren der Mediation	63
2 Literatur und Kriegskultur	73
2.1 „Herr Hitler and English literature“ – Literatur als integrales Gegenüber	73
2.2 <i>A Canterbury Tale</i> – Literarische Demobilisierung im Kriegskino	81
 B. Gegenkultur Erzählerische Demobilisierung im Roman der Nachkriegszeit 	
3 Nachkrieg und Roman	91
3.1 „Not actively fighting, we aren’t at peace“ – Erschöpfung und permanente Mobilisierung	93
3.2 „Unamenable to Coercion“ – Poetologien des Nachkriegs	98
3.3 „Calling the great bluff of the novel“ – Vom Scheitern der Mediation	106
4 Mediation und Dissoziation bei Woolf und Orwell	121
4.1 „Thinking against the current“? – Woolf und Orwell in der Kriegskultur	122
4.2 „A minority of one“? – <i>Nineteen Eighty-Four</i>	143

5	Überbietung medialisierter Sinnlichkeit – Bowens <i>The Heat of the Day</i>	165
5.1	„Merging“ und „resistance writing“	168
5.2	„Forever dissolved“ – Eigensinnlichkeit und Gemein Sinn	173
5.3	„Break-down of projection“ – Das Feld des Romans	187
6	Vermittlungen des Eigensinns	197
6.1	„Caught in this dreary interminable war“ – Radikale Dissoziation	197
6.2	Zerstörung als Ermöglichung – Waugh's <i>Sword of Honour</i>	205
6.3	Repräsentative Marginalität – Mannings <i>Fortunes of War</i> und das Ende der Nachkriegszeit	212

C. Erinnerungskultur

Neuverhandlung der Figuren im Roman der Gegenwart

7	Paradigmen der Erinnerungskultur	225
7.1	„Trapped in a convent run by crazy nuns“ – Generationenwechsel	228
7.2	„Spoiling the vintage World War II tale“ – Öffnungsstrategien	232
7.3	„Does anybody here remember Vera Lynn?“ – Terminale Affirmation	240
7.4	„Representational projects“ – Der erinnerungskulturelle Raum der Uneigentlichkeit	246
8	Im Reich totaler Imagination – J. G. Ballard	257
8.1	„Therapeutic exercise“ – Die Exappropriation der Erinnerungskultur	258
8.2	„War had never touched their imaginations“ – Die Logik des Lagers	269
8.3	„Aircraft“ – Entfesselung der Figur	282
9	Übersetzungen des Zivilisationsbruchs	295
9.1	„A vastly different inheritance“ – Großbritannien und die transnationale Erinnerung des Holocaust	299
9.2	„The world is going to start making sense“ – Translation als Substitution (Amis, Fry und Harris)	308
9.3	„Die Idee eines Netzwerks“ – Translation als Investigation (Faulks, McEwan und Sebald)	327

Re-Assemblage:

A. L. Kennedys <i>Day</i> und die Romanliteratur zum Zweiten Weltkrieg	361
Literatur und Materialien	385
Chronologie zentraler Erzähltexte und Filme	411

Danksagung

Dieses Buch, das auf einer im Sommer 2014 an der Goethe-Universität Frankfurt eingereichten Habilitationsschrift beruht, hat mich über eine sogenannte ‚längere Zeit‘ begleitet. Und noch weiter zurück reicht meine Beschäftigung mit dem größeren (erinnerungs-)geschichtlichen Themenkomplex, den die vorliegende Studie nun mit einer anglistischen, literaturästhetischen und medienwissenschaftlichen Blickrichtung bearbeitet. Entsprechend groß ist die Zahl derer, denen ich mich für entscheidende Hilfestellungen, grundlegende Anregungen und zündende Kritik tief verbunden fühle.

In chronologischer Reihenfolge möchte ich zunächst den Kollegen und Freunden danken, mit denen ich mich zwischen 2001 und 2006 im Rahmen des Nürnberger Projekts DIDANAT den Herausforderungen von ‚Erinnerungsarbeit‘ stellen durfte. Namentlich zu nennen sind wenigstens Dr. Siegfried Grillmeyer, Dr. Doris Katheder, Dr. Susanne Kiewitz und Matthias Weiß.

An der Freien Universität Berlin hatte ich anschließend das Glück, von Prof. Dr. Sabine Schülting in das Forschungsprojekt „Shylock und der (neue) deutsche Geist“ aufgenommen zu werden. Ihr gebührt mein ganz herzlicher Dank, zum einen für die mich prägende Zusammenarbeit zur Shakespeare-Rezeption im Kontext deutscher Erinnerungsdiskurse (erfreulicherweise ‚an ongoing project‘!) sowie zum anderen für die niemals nachlassende und im allerbesten Sinn kritische Begleitung meiner parallel laufenden Forschungen zu Krieg und Gewalt in der britischen Literatur.

In gleichem Maß bin ich Prof. Dr. Susanne Scholz verpflichtet. Sie machte nicht nur die Fortsetzung meines Habilitationsprojekts in Frankfurt möglich, sondern sie hat – durch eine großartige Mischung von unbegrenztem philologischen Interesse und klug begrenzenden Setzungen – auch dessen glücklichen Abschluss bewirken können. Für erfrischende Offenheit und entscheidende Anregungen, die mir in Frankfurt zuteil wurden, danke ich zudem Prof. Dr. Astrid Erl und Prof. Dr. Julika Griem sowie den Mitgliedern des dortigen ‚Kränzchens‘, namentlich Dr. des. Martina Allen, Dr. Daniel Dornhofer und Nina Holst. Prof. Dr. Ralf Schneider (Universität Bielefeld) gilt meine Dankbarkeit nicht nur für seine spontane Bereitschaft, als Gutachter zu fungieren, sondern vor allem für die wunderbare wissenschaftliche Intensität, mit der er diese Funktion füllte.

Für seine stetig die Forschungslust stimulierende oder auch wiederherstellende akademische ‚Mitreiterschaft‘ möchte ich Dr. des. Lukas Lammers danken. Alexandra Messer will ich endlich einmal auch im Druck drücken: für alles, einschließlich behutsam erzwungener großer und kleiner Spaziergänge – und auch dafür, dass sie mich immer wieder an lohnende Lektüren jenseits des ‚Erinnerungskosmos‘ herangeführt hat. Und meine Eltern haben mir durch ihr großartiges Interesse an meiner Arbeit sehr viel Mut gemacht.

Schließlich ist es mir ein Bedürfnis, Frau Dr. Christina Hünsche vom Universitätsverlag Winter meinen sehr herzlichen Dank für das in seiner Professionalität und Ernsthaftigkeit im positiven Sinn zeitgemäße Lektorat auszusprechen.

Thanks!

Stuttgart, November 2015

Einleitung

Seit 1963 ist Doctor Who für die BBC im Weltall unterwegs. Seine Zeitreisen führen den dezidiert ‚britischen‘ Außerirdischen immer wieder an bestimmende Momente der Nationalgeschichte.¹ In einem 2005 ausgestrahlten Zweiteiler der TV-Serie ist es das London des ‚Blitz‘, in das der Doctor gerät, als er ein unbekanntes Flugobjekt durch Raum und Zeit verfolgt. In der Hauptstadt trifft er auf eine junge Mutter aus einfachen Verhältnissen, deren Sohn bei einem Luftangriff tödlich verletzt worden ist. Vor dem Hintergrund fallender Bomben kommt es zu einem emotional hoch aufgeladenen Gespräch zwischen der jungen Frau und dem Botschafter aus der Zukunft:

Doctor: Amazing.

Nancy: What is?

Doctor: 1941. Right now, not very far from here the German war machine is rolling up the map of Europe. Country after country, falling like dominoes. Nothing can stop it, nothing. Until one tiny, damp, little island says „No. No, not here.“ A mouse in front of a lion. [Pause.] You’re amazing. The lot of you. Don’t know what you do to Hitler, but you frighten the hell out of me. [Pause.] Off you go, then. Do what you got to do. Save the world.²

Die Episode zeigt, welche große Bedeutung dem Zweiten Weltkrieg und den Mustern einer unter dem Druck der deutschen Aggression etablierten Kriegskultur (war culture³) bei der Artikulation von kollektiven und subjektiven Selbstverständnissen zugeschrieben wird. Als Beleg für dieses Phänomen hat der lange nach Kriegsende geborene Historiker Mark Connelly nicht nur die Geschichte seiner eigenen Sozialisation, sondern gleich seine ganze Person angeboten: „My own history is evidence of a culture saturated

¹ Vgl. Nicholas [J.] Cull, „Bigger on the Inside...: *Doctor Who* as British Cultural History“, *The Historian, Television and Television History*, hg. v. Graham Roberts und Philip M. Taylor (Luton: U of Luton P, 2001) 95-111, siehe bes. 99-101: „*Doctor Who* and British-ness [sic]“. Bei Nina Holst bedanke ich mich für wertvolle Hinweise zur Serie.

² „The Empty Child“, *Doctor Who*, Volume 3 (BBC DVD, 2005) 28:49-29:32. Der aus den Episoden „The Empty Child“ (Erstausstrahlung 21. Mai 2005) und „The Doctor Dances“ (28. Mai) bestehende Zweiteiler wurde 2006 mit dem Hugo Award for Best Dramatic Presentation ausgezeichnet. Eine zentrale Rolle spielt der Zweite Weltkrieg u. a. auch in den Episoden „Victory of the Daleks“ (April 2010) und „The Doctor, the Widow and the Wardrobe“ (Dez. 2011).

³ Zum Begriff ‚war culture‘ siehe Patrick Deer, „Introduction: The Ends of War and the Limits of War Culture“, *The Ends of War*, Themenheft von *Social Text* 91, 25.2 (2007): 1-11, sowie ders., *Culture in Camouflage: War, Empire, and Modern British Literature* (Oxford: Oxford UP, 2009), bes. 1-14. Vgl. Marianna Torgovnick, *The War Complex: World War II in Our Time* (Chicago: U of Chicago P, 2005), wo von „sustained wartime consciousness“ und „war complex“ die Rede ist.

in the Second World War. I am a piece of evidence.“⁴ In seinem 2004 erschienenen Buch zur Darstellung des Kriegs in britischen (Unterhaltungs-)Medien nimmt sich Connelly ein Thema vor, das so dringlich ist, dass es sich der analytischen Bearbeitung scheinbar entzieht: „This book is about the British myth of the Second World War. It does not intend to undermine that myth because it is too deeply implanted in the hearts and minds of the British people to do that.“⁵

Was Connelly aus dieser sehr persönlichen Perspektive beschwört, ist eine produzierte Assoziationskultur: ein System eingespielter und mit einer gewissen Notwendigkeit vollzogener Verknüpfungen, die unter den Bedingungen des Kriegs als machtvolle ideologische Vermittlungen institutionalisiert wurden. Dieses System beruht nicht nur auf expliziten Botschaften, sondern vor allem auf sprachlich, visuell sowie auditiv vermittelten Bildern und Räumen. Im Zentrum des *Doctor Who*-Zweiteilers steht so die nächtliche Stadtlandschaft von London im Krieg mit ihren zugehörigen Szenerien, darunter die Jazz-Bar, wo eine Sängerin Balladen vorträgt, oder die fragilen in Privatgärten errichteten Anderson Shelters.⁶ Ein Kunstgriff ermöglicht die panoramische Perspektive: Rose, die irdische Begleiterin des Doctor, lässt sich von der Fangleine eines Sperrballons in die Höhe ziehen. Mit einem Union-Jack-T-Shirt bekleidet schwebt die junge Frau aus der Gegenwart im Himmel des ‚Blitz‘, der von deutschen Bomberverbänden und den Lichtbahnen der Flugabwehr durchschnitten wird.

Hier wird ein mit Kulissenmalerei ausgehängter Theaterraum des kulturellen Selbstverständnisses offeriert. Diesen imaginären, aber an konkrete Lokalitäten gebundenen Raum hat die britische Bildwissenschaftlerin Annette Kuhn als „national imaginary“ beschrieben. Mit Bezug auf eine berühmte Fotografie der Kuppel von St. Paul im ‚Blitz‘ (1940) sowie auf den Propagandafilm *Listen to Britain* (1942) betont Kuhn die integrative Energie eines solchen Imaginären – wobei sie ähnlich wie Connelly ganz von ihrer eigenen Person ausgeht: „Whatever might be my considered opinion on the construction of the Second World War as a moment of unprecedented national unity in my country, this image never fails to move me. If part of its message is universal, it nevertheless seems to speak to me – to interpellate me – in a very particular way.“⁷ Hier wird eine Spannung deutlich, die entsprechende Stellungnahmen häufig durchzieht und die der

⁴ Mark Connelly, *We Can Take It! Britain and the Memory of the Second World War* (Harlow: Pearson, 2004) 18. Zu den Zusammenhängen zwischen Kriegskultur, Erinnerung und Identitätskonstruktionen siehe Barbara Korte und Ralf Schneider, Hgg., *War and the Cultural Construction of Identities in Britain* (Amsterdam: Rodopi, 2002). Siehe dort zum Zweiten Weltkrieg: Paul Addison, „National Identity and the Battle of Britain“ (225-240), sowie Helge Nowak, „Britain, Britishness and the Blitz: Public Images, Attitudes and Visions in Times of War“ (241-260).

⁵ Connelly, *We Can Take It!* 1.

⁶ Dargestellt wird aber auch eine Gruppe von Kindern und Jugendlichen, die auf der Straße leben und ihr Essen von gut versorgten Bürgern stehlen. Das tradierte Narrativ über den Krieg wird also – weiterhin – mit ostentativ vorgetragenen sozialen Realitäten belastet, die es integrieren soll.

⁷ Annette Kuhn, „A Phantasmagoria of Memory“, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (London: Verso, 1995) 105-121, hier: 106. Zum Begriff „national imaginary“ siehe bes. 112; 117; 120. Zu *Listen to Britain* und Kuhns Bezugnahmen auf den Film siehe unten, Kap. 5.2.

Definition stabiler analytischer Beobachtungspunkte im Weg steht: einerseits das Bewusstsein um die Beschränkungen präformierter Erinnerungsakte, andererseits das Festhalten an Vergangenheitsbezügen, die für Subjekt und Kollektiv sowie für das Verhältnis von beiden als konstitutiv gesetzt sind.⁸

Die vorliegende Studie beschäftigt sich nicht nur mit den historischen Ursachen dieser Bindekraft, sondern sie thematisiert auch die kulturellen Symptome des Ungenügens jenes Arrangements, das im Vorangehenden als „British myth of the Second World War“, als „national imaginary“ sowie als produzierte Assoziationskultur bezeichnet worden ist. Im Vordergrund stehen Versuche, dieses Ungenügen mit den Mitteln des Romans zu fassen oder zu überwinden. Ich will das Problem der Erinnerung an den Krieg somit als Problem des Umgehens mit einer sich fortsetzenden Kriegskultur in den Blick nehmen, und zwar insbesondere als Problem der schriftlich erzählenden Auseinandersetzung mit der Mobilisierung der Medien und mit den Medien der Mobilisierung. Dieser Ansatz verbindet erinnerungsgeschichtliche und romantheoretische Interessen. Gesucht wird *erstens* nach neuen – literaturwissenschaftlich getragenen – Perspektiven auf die noch unzureichend erforschte britische Erinnerungsgeschichte bezüglich des Zweiten Weltkriegs. Hier sollen geschlossene Konstruktionen eines kraft medialer Potenz unumgehbar nationalen ‚Mythos‘ oder eines unhintergehbaren nationalen Imaginären durch die Auseinandersetzung mit literarischen Artikulationen oder Fiktionen von Eigensinn und Eigensinnlichkeit geöffnet werden. Damit wird *zweitens* eine Reihe miteinander verbundener poetologischer Probleme aufgeworfen. Diese betreffen die Artikulationspotenziale und Vermittlungsfunktionen des Romans (1.) im Kontext audiovisueller Medien, (2.) im Kontext totaler Mobilisierung sowie (3.) im Kontext radikaler Gewaltereignisse und Gewalterfahrungen.

Mythen totaler Mediation – Ausgangs- und Abstößungspunkte

Mark Connellys eingangs zitierte Stellungnahme zur Unverrückbarkeit eines den Subjekten eingepflanzten „British myth of the Second World War“ schreibt eine ältere Forschungstradition fort, in der sich die Hinterfragung affirmativer Erinnerungsnarrative mit ihrer erneuten Ratifikation verband. Besonders wichtig ist hier Angus Calders Studie *The Myth of the Blitz* (1991) gewesen. Der bei Calder stets großgeschriebene „Myth“ von der im Kontext der Bedrückungen des Kriegs gelungenen (Re-)Integration der britischen Gesellschaft zeichnet sich angeblich durch unangreifbare Stabilität aus. Er vermag alle Herausforderungen zu integrieren und alle Interventionen zu neutralisieren: „[E]very new ‚fact‘ or ‚memory‘ slots into the Myth. There is nowhere else for it to go, within the parameters of our present consciousness. The Myth that the British were Bombed and Endured stands, supported by the Big Facts.“⁹

Diese Stabilität habe nicht nur mit der Schwierigkeit zu tun, außerhalb des „Myth“ einen Standpunkt zu finden, von dem aus Geschichte erzählt werden könnte. Vielmehr

⁸ Zu einem anderen Beispiel für diesen Widerspruch siehe: Zeno Ackermann, „Rocking the Culture Industry / Performing Breakdown: Pink Floyd’s *The Wall* and the Termination of the Post-War Era“, *Popular Music and Society* 35.1 (Mai 2012): 1-23.

⁹ Angus Calder, *The Myth of the Blitz* (London: Jonathan Cape, 1991) 120.

stimme die etablierte nationale Erzählung mit den wesentlichen historischen Tatsachen überein.¹⁰ Tatsächlich ist der von Calder beschriebene „Myth“ mehr als eine bloße Repräsentation. Er ist untrennbar mit den historischen Vorgängen verbunden, scheint in sie ein- oder ihnen sogar vorausgegangen zu sein: „An historian cannot damage the Myth without appearing petulantly wilful, because the Myth soaked deeply into the very first-hand evidence which he must come to at last if he wishes to destroy it.“¹¹ Was hier mit dem traditionellen Überlieferungszusammenhänge und bündige Narrative evozierenden Begriff des „Myth“ gefasst wird, wäre präziser als mächtiger Diskurs zu beschreiben, der in einer bedrohlichen historischen Situation durch eine breite Koalition von Akteuren unter staatlicher Lenkung und mit Hilfe moderner Medien institutionalisiert wurde. Über den Begriff des Mythos schreibt Calder diesem Diskurs nicht nur eine enorme Durchschlagskraft zu, sondern auch den Status von etwas auf unhintergehbare Weise Gesetztem. Wirklich überraschend erscheint es dann aber, dass er die Wirkmächtigkeit des Diskurses mit der ästhetischen Kraft seiner einschlägigen Medientexte begründet:

Paradoxical as it may seem, much of the most effective propaganda about 1940-41 – the speeches of Churchill, the broadcasts of Priestley and Murrow, the films which Jennings and others created for the Crown Film Unit, the cartoons of David Low – remains more impressive as literary and artistic production than almost all independently conceived poems, prose and artworks which address the Battle and the Blitz.¹²

Calders Ausführungen sind widersprüchlich. So münden seine wiederholten Affirmationen der unhintergehbaren Stabilität des „Myth“ schließlich in die Beobachtung, dass die Bindekraft des Diskurses als Folge seiner Appropriation für die Kriegspolitik Margaret Thatchers nachlasse.¹³ Und den Appellen für „a more relaxed view of the Myth“¹⁴ stehen an anderer Stelle Äußerungen des Autors gegenüber, die eben doch von bemerkenswerter Erregung zeugen. Dort erscheint die nationale Erzählung, die doch angeblich historisch gültig sein soll, plötzlich als lähmende Ideologie, die dringend eigensinniger literarischer Bearbeitungen bedarf. Tatsächlich impliziert das zitierte medienästhetische Lob („more impressive as literary and artistic production“) im Umkehrschluss die

¹⁰ Siehe z. B. Calder, *The Myth of the Blitz* 48: „Because, I repeat, what happened was not a crude propagandist distortion à la post-war Bonn Republic, à la post-resistance France, à la post-Vietnam USA.“

¹¹ Calder, *The Myth of the Blitz* 143. Mit der These von der historiografischen Unhintergebarkeit des „Myth“ reagiert Calder auf Erfahrungen, die er im Zusammenhang mit seiner früheren Studie *The People's War: Britain 1939-1945* (1969; London: Granada, 1971) gemacht hatte: Während der Autor beabsichtigt hatte, Vorstellungen nationaler Geschlossenheit mit widersprechenden historischen Detailerzählungen zu konfrontieren, war sein Buch als Bestätigung etablierter Selbstbeschreibungsmuster rezipiert worden.

¹² Calder, *The Myth of the Blitz* 180f. Mit ‚Battle‘ ist das sogenannte ‚Battle of Britain‘ gemeint, d. h. der Kampf zwischen der deutschen Luftwaffe und der Royal Air Force um die Luftherrschaft. Diese sich über Sommer und Herbst 1940 erstreckende Phase wird üblicherweise vom anschließenden systematischen Bombenkrieg gegen britische Städte („Blitz“) – schwerpunktmäßig von September 1940 bis Mai 1941 – unterschieden.

¹³ Calder, *The Myth of the Blitz* 271.

¹⁴ Calder, *The Myth of the Blitz* xv. Vgl. xiii und 271.

Poetik einer notwendigen, aber weitgehend ungeschriebenen Literatur über den Krieg. Es wäre eine im vollen Sinn „unabhängige“ Literatur („independently conceived“) – eine Literatur, der es gelänge, wirklich tragfähige Gegenpositionen zur Kriegspropaganda zu formulieren. Aufgrund der Wirkmächtigkeit dieser Propaganda müsste sich ihr literarisches Gegenüber allerdings durch radikale Positionen auszeichnen, so wie dies Francis Bacon mit seinem 1944 entstandenen Triptychon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* in der Malerei vorexerziert habe.¹⁵

Solche der Affirmation des „Myth“ entgegengesetzten poetologischen Forderungen kommen in einem etwas jüngeren, ursprünglich 1995 in *History Today* veröffentlichtem Text Calder mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck. Dort werden die Kriegsromane Evelyn Waugh, insbesondere seine zwischen 1952 und 1961 publizierte Roman-Trilogie *Sword of Honour*, als Ausnahmen von der Regel des literarischen Versagens vor dem Zweiten Weltkrieg genannt:

It is significant that the outstanding British fiction about the Second World War was produced by a snobbish Catholic reactionary, Evelyn Waugh. [...] His books may be seen as the most powerful exception proving the rule that the mythology of victorious ‚People’s War‘ inhibited for decades realization of what war had in fact entailed and prevailed in a collective suppression of memory.¹⁶

Insgesamt entwirft Calder also eine komplizierte, mit Bedeutungen geradezu überladene Opposition. Auf der einen Seite steht eine mit Hilfe moderner Medien konstituierte, faszinierende und bindende, aber letztlich psychologisch und ideologisch ungenügende kollektivistische Erzählung vom Krieg. Den Gegenpol bildet eine dringend notwendige, aber nur punktuell mögliche erratische Gegen-Fiktion, die mit der Form des Romans verbunden scheint.

Diese offenbar konstruierte, jedoch in unterschiedlichen Kontexten wiederkehrende Dichotomie von nationaler Erzählung und Roman, Massenmedien und Literatur, Kollektiv und Subjekt, Gemeinsinn und Eigensinn, kulturellem Monument und kommunikativem Moment, vermittelter und erfahrener Gewalt ist der Gegenstand meiner Untersuchung. Wie sich zeigen wird (Teil B dieser Studie), wiederholt Calder in seinen an Waugh geknüpften Feststellungen die wesentlichen Setzungen eines literaturästhetischen Diskurses, der die Nachkriegszeit – nicht nur Waugh’s Trilogie, sondern gleichermaßen viele andere Erzähltexte – tatsächlich prägte. Es handelt sich um eine Romanpoetik, die aus der bewusst gesetzten Opposition zu Mediendiskursen hervorgeht und deren wirkungsästhetisches Moment in der vorliegenden Studie mit den Begriffen

¹⁵ Calder, *The Myth of the Blitz* 143: „The artist or the writer, who can (most can’t) step outside conventional discourses and paradigms, is in a position to defy the Myth’s status as an adequate and convincing account of human feeling and behaviour. Very few writers during the war, or in nearly half a century since, have come close to the radicalism of Bacon, or even matched the side-step of Louis MacNeice.“ Alternative Aussagen – Calder spricht von „formulations of feeling“ – scheinen demnach (ansatzweise) in der Lyrik oder (deutlicher) in der Malerei möglich, kaum aber in der Erzählprosa.

¹⁶ Calder, „Britain’s Good War“, *History Today* (1995), ND in Calder, *Disasters and Heroes: On War, Memory and Representation* (Cardiff: U of Wales P, 2004) 61-69, hier: 69. Zu Waugh’s *Sword of Honour* siehe unten, Kap. 6.2.

Demobilisierung und *Dissoziation* beschrieben werden soll. Der Kern dieser von Calder im konstitutiven Widerspruch zu seiner eigenen mediatorischen Emphase neu entdeckten Poetik besteht darin, den Roman als Plattform des Widerstands gegen die kriegskulturelle Verknüpfung von medienpoetischen, sozialideologischen und gedächtnispolitischen Programmatiken zu profilieren. Mit Hilfe des Romans bzw. mit Hilfe von Romanen soll so ein Eigentliches und Eigenes wieder zu Tage gefördert werden, das die Propaganda der Kriegszeit durch ihren machtvollen Zugriff auf das Gedächtnis unterdrückt hat. Es geht um „the realization of what war had in fact entailed“.¹⁷ Es geht aber auch um kollektive Dispositionen und Möglichkeiten, die von mythisierenden Konstruktionen der mobilisierten Nation verzerrt oder verdeckt werden.

Nach Ansicht Calders war freilich allein der sich auf eine radikale Sonderposition stellende „Snob“, Katholik und „Reaktionär“ Waugh in der Lage, Entsprechendes zu leisten. Dessen monumentales Erzählwerk über den Krieg soll ja die Ausnahme darstellen, welche die Regel vom Versagen der Literatur bei der Darstellung des Zweiten Weltkriegs bestätigt. Mit dieser These schließt Calder an Vorstellungsmuster an, die bereits während des Kriegs etabliert worden waren. Zu Neujahr 1940 rief das *Times Literary Supplement* die „Poets of 1940“ dazu auf, den bevorstehenden Kampf mit „fresh songs of deliverance“ zu begleiten. Doch im November registrierte die gleiche Zeitschrift das Ausbleiben der erwarteten Produktion: „[T]he creative imagination today is, not non-existent, but put on the shelf for the duration.“¹⁸ Im Oktober 1941 machte Robert Graves die bereits zum Topos gewordene Frage „Why has this war produced no war poets?“ zum Thema eines Radio-Essays.¹⁹ Und schon im Februar dieses Jahres hatte Cecil Day Lewis mit seinem ironischen Gedicht „Where are the War Poets?“ auf die Stimmung reagiert.²⁰

Die Diagnose, dass die britische Literatur den Zweiten Weltkrieg – ganz im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg – nicht bearbeitete oder nicht bearbeiten konnte, wurde in der Nachkriegszeit aufrechterhalten. In den Siebzigerjahren prägte Peter Conrad das griffige Diktum, die Literatur habe die Teilnahme an diesem Krieg aus Gewissensgründen verweigert: „This was a war to which literature conscientiously objected.“²¹ Und vor dem Hintergrund einer gewissermaßen umgekehrten Interpretation der ethischen Implikationen des Kriegs erklärt noch eine 2007 erschienene Einführung in die britische Erzählliteratur der Gegenwart:

¹⁷ Calder, „Britain’s Good War“, *Disasters and Heroes* 69.

¹⁸ Zitate aus dem TLS nach Daniel Swift, *Bomber County: The Lost Airmen of World War Two* (London: Hamish Hamilton / Penguin, 2010) 12f. Swift führt weitere Beispiele für die Frage nach dem Ausbleiben von ‚war poets‘ an.

¹⁹ Eine Druckfassung des Essays erschien 1942; eine überarbeitete Version unter dem Titel „The Poets of World War II“ ist enthalten in Robert Graves, *The Common Asphodel: Essays on Poetry* (London: Hamish Hamilton, 1949) 307-312.

²⁰ Cecil Day Lewis, „Where are the War Poets?“, *Penguin New Writing*, Februar 1941, ND in *The Oxford Book of War Poetry*, hg. v. Jon Stallworthy (Oxford: Oxford UP, 1984) 245. Siehe dazu ausführlicher unten, Kap. 2.1.

²¹ Peter Conrad, „Tones of Fear“, *New Statesman*, 28. Juli 1978, zit. nach Paul Fussell, *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War* (New York: Oxford UP, 1989) 133.

World War II was, though unwelcome and horrible, far less morally ambiguous than its predecessor; a just and honourable campaign against a demonstrably evil aggressor. This might be the reason why so many professional writers who lived through and fought in the war have offered relatively slight treatment of it in their work: to make use of such experiences in what is, in the end, a recreational and diversionary medium, tarnishes their memory. Hence the contemporary novelist, detached by a generation or more from the event, faces a dilemma: how can they [sic] make literary claims upon territory that their immediate predecessors, who knew it intimately, have kept at a respectful distance?²²

Zum Diskurs der Kriegszeit beobachtet Daniel Swift: „We can see here the thickening of a theme, as patterns of thinking harden into assumptions and as poetry is pushed from the war.“²³ Die Feststellung gilt insgesamt für die Vorstellung vom Ausbleiben einer literarischen Repräsentation des Kriegs: Entsprechende, bis heute anhaltende Postulate bezeugen weniger ein Problem literarischer Produktivität als eines ihrer Sichtbarkeit, Evaluierung und Kanonisierung. Swifts Formulierung, lyrische Texte seien aus den Diskursen der Kriegszeit systematisch verdrängt worden („pushed from the war“), deutet an, dass die Unsichtbarkeit der literarischen Produktion zum Zweiten Weltkrieg auch mit bestimmten Strategien der Kriegführung bzw. der öffentlichen Fassung des Kriegs zusammenhängt: Ob ‚der Krieg‘ in der Literatur zu finden ist, hat damit zu tun, nach welchem Krieg eigentlich gesucht und was von seiner literarischen Bearbeitung verlangt wird.²⁴

Interessanterweise steht der Vorstellung von der literarischen Uneinholbarkeit des Zweiten Weltkriegs die ebenfalls weit akzeptierte Vorstellung gegenüber, dass der Erste Weltkrieg sozusagen ganz in literarischen Zeugnissen aufgegangen sei. Die einschlägigen Bücher Paul Fussells demonstrieren eine Tendenz, die beiden Weltkriege im Sinn gegensätzlicher Paradigmen der Repräsentation zu konstruieren. So handelt die enorm einflussreiche Studie *The Great War and Modern Memory* (1975) nicht nur von der

²² Richard Bradford, *The Novel Now: Contemporary British Fiction* (Malden, Mass.: Blackwell, 2007) 98.

²³ Swift, *Bomber County* 14.

²⁴ Vgl. Alan Munton, *English Fiction of the Second World War* (London: Faber, 1989) 20, wo entsprechende Beschränkungen der Perspektive gleichzeitig festgestellt und fortgeschrieben werden: „These are the ‚lost years‘ of English fiction. Yet, quite obviously, a great deal happened. Everything depends upon how the years 1939-45 are defined. It is not unduly paradoxical to argue that they are significant precisely because indisputably great fiction was *not* written then.“ Eine neuere Darstellung der Gegensätze zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg bietet Damon Marcel DeCoste, „The Literary Response to the Second World War“, *A Companion to the British and the Irish Novel: 1945-2000*, hg. v. Brian W. Shaffer (Malden, MA: Blackwell, 2005) 3-20, bes. 3-7. Zwar hält DeCoste fest: „If one war most influenced British literature in the last century, that war was certainly Wilfred Owen’s, the Great War, 1914-18“ (3). Dann aber geht er in der Revision von Ausschlussmechanismen weiter als Munton: „Despite all this, wartime fiction, and certainly postwar novels that chronicle Britain’s Second World War, are scarcely negligible in either quantity or quality. In fact, the long-standing ‚invisibility‘ of Second World War fiction seems to have less to do with any actual paucity of works dealing with this conflict than it has with such works’ ‚failure‘ to be the kind of war literature the critics want“ (7).

nachträglichen Literarisierung des Ersten Weltkriegs, sondern auch von der *vorgängigen* Prägung der Kriegserfahrung selbst durch literarische Muster. Im Vorwort geht der Autor so weit, als möglichen Untertitel vorzuschlagen: „An Inquiry into the Curious Literariness of Real Life“.²⁵ Tatsächlich setzt sich *The Great War* mit Phänomenen einer literarischen Stilisierung der Schrecken des Kriegs auseinander. Es ließe sich sogar behaupten, dass das Buch, als Gedenkakt bzw. Gedächtnis-Fiktion eigenen Rechts, diese Stilisierung fortschreibt.²⁶

Fussells knapp fünfzehn Jahre später publizierte Studie *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War* (1989) hingegen tauscht das literaturästhetische Instrumentarium des früheren Buchs gegen eine soziologische Perspektive. Während in *The Great War* von „Myth, Ritual, and Romance“ oder von „Arcadian Recourses“ die Rede gewesen war, handelt *Wartime* vom angeblich ganz und gar ‚unliterarischen‘ Bathos jenes *zweiten* Weltkrieges, an dem der Autor selbst in der amerikanischen Armee teilgenommen hatte. Dies verdeutlichen Kapitelüberschriften wie „Chickenshit, An Anatomy“ oder „Drinking Far Too Much, Copulating Too Little“. Erklärtermaßen geht es Fussell darum, beschönigende Darstellungen zurechtzurücken: „For the past fifty years the Allied War has been sanitized and romanticized almost beyond recognition [...]. I have tried to balance the scales.“²⁷ Im Gegensatz zum früheren Buch des Autors gelangt *Wartime* so zu einer ausgeprägten kulturkritischen Dynamik. Fussell handelt diesmal nicht von der Literarisierung, sondern von der Medialisierung des Kriegs, und zwar sowohl in Großbritannien wie auch in den USA. Er zeichnet das Bild eines Kriegs, dessen Totalität nur durch den Einsatz gleichermaßen moderner wie regressiver Techniken der illusionären Sinnstiftung – durch „tricks of publicity and advertising“²⁸ – ideologisch zu kontrollieren war. Ergebnis des Kriegs sei darum der irreversible Sieg einer mediatisierten und medialisierten Kultur des Mittelmaßes und der Entfremdung gewesen:

The postwar power of ‚the media‘ to determine what shall be embraced as reality is in large part due to the success of the morale culture in wartime. It represents, indeed, its continuation.²⁹

²⁵ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (New York: Oxford UP, 1975) ix.

²⁶ Von einer durch die Lyrik des Ersten Weltkriegs etablierten Stilisierung der Kriegsschrecken handelt auch Vernon Scarnells wichtiges Gedicht „The Great War“ (1962; *The Oxford Book of War Poetry*, hg. v. Stallworthy, 223f.). Es beginnt mit der Beobachtung „Whenever war is spoken of / I find / The war that was called Great invades the mind“. Hierauf werden ikonische Bilder des Ersten Weltkriegs fast wie in einer Liste zitiert. Scarnell reflektiert so die Schwierigkeit, über den Zweiten Weltkrieg zu schreiben, den er selbst als Soldat erlebte: „And I remember, / Not the war I fought in / But the one called Great / Which ended in a sepia November / Four years before my birth.“ Interessanterweise fasst Scarnell den Unterschied zwischen den beiden Kriegen sowie die Differenz zwischen Erinnerungsmuster und Erfahrungsrealität mit einer medienästhetischen Analogie. Denn der Ausdruck „sepia November“ spielt ja auf die spezifische Tönung älterer Kriegsphotografien an.

²⁷ Fussell, *Wartime* ix.

²⁸ Fussell, *Wartime* 268.

²⁹ Fussell, *Wartime* 164. Vgl. dort 179, wo ein zeitgenössisches Diktum des amerikanischen

Was im Kontrast zwischen *The Great War* und *Wartime* greifbar wird, ist eine bis heute nachklingende Tendenz, die beiden Weltkriege im Sinn von dichotomischen Paradigmen zu konstruieren. Dem ‚literarischen‘ Ersten Weltkrieg steht dann der ‚(mas- sen-)mediale‘ Zweite Weltkrieg gegenüber. Eine solche Perspektive blendet zum einen die – inzwischen gut erforschte – Bedeutung moderner Medientechnologien und Mobilisierungsstrategien während des früheren Kriegs aus.³⁰ Sie hat andererseits zur lang anhaltenden Marginalisierung eines in Wirklichkeit umfangreichen Korpus literarischer Texte zum Zweiten Weltkrieg geführt. Studien, die von solchen Denktraditionen ausgehen, müssen es versäumen, nach den wichtigen Funktionen zu fragen, die literarische Texte und Diskurse im Kontext und im Nachgang des Zweiten Weltkriegs gespielt haben: als Orte der Formierung von Medienbegriffen, als Vorlage und Referenzpunkt audiovisueller Medientexte, als propagandistisch genutzte Moderatoren von Mobilisierung sowie als Plattform der teilweise polemischen Reflexion von Medialisierung und Mediatisierung.³¹ Damit wird die Chance verschenkt, eine tragende dichotomische Konstruktion zu beleuchten, die sich dialektisch nutzen lässt, um die scheinbar geschlossenen Systeme der Mobilisierung – jene Systeme, die von Connelly als „British myth of the Second World War“ und von Calder als „Myth of the Blitz“ festgeschrieben werden – zu öffnen.

Der britische Roman im Zweiten Weltkrieg und der Zweite Weltkrieg im britischen Roman – Forschungsstand

Als Angus Calders *The Myth of the Blitz* 1991 erschien und die These vom Versagen der Literatur erneuerte, war die Forschungspraxis eigentlich schon im Begriff, sich zu verändern. Etwa seit Beginn der Achtzigerjahre wurde die Vielfalt relevanter literarischer Texte verstärkt anerkannt und untersucht. Was die Kriegsliteratur betrifft, so hatte diese Entwicklung mit der Auflösung der Gleichsetzung von ‚war poets‘ mit ‚soldier poets‘ zu tun. Bereits 1966 war die maßgebliche Anthologie *The Terrible Rain: The War Poets 1939-1945* erschienen, in die Brian Gardner eben nicht nur Gedichte zur Fronterfahrung aufgenommen hatte. Das von Jon Stallworthy herausgegebene *Oxford Book of War Poetry* (Erstveröffentlichung 1984) enthielt dann mehr Gedichte, die den

Dichters Delmore Schwartz zustimmend zitiert wird: „Our movies are bad, our plays, our books, our education, and winning the war without criticism will be the victory of Henry Luce.“ Luce war Verleger des *Time Magazine*.

³⁰ In den wichtigen Mediengeschichten Paul Virilios und Friedrich Kittlers spielt der Erste Weltkrieg eine große Rolle. Siehe Paul Virilio, *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung* (1984; Frankfurt a. M.: Fischer, 1989); Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986). Siehe auch David Williams, *Media, Memory, and the First World War* (Montreal: McGill-Queen’s UP, 2009), der bereits die Dichtung der kanonischen „war poets“ als Reaktion auf neue Wahrnehmungsmuster begreift, die der Film damals etablierte. Siehe ferner Helmut Korte, „Die Mobilisierung des Bildes – Medienkultur im ersten [sic] Weltkrieg“, *Krieg – Medien – Kultur: Neue Forschungsansätze*, hg. v. Matthias Karmasin und Werner Faulstich (München: Fink, 2007) 35-66.

³¹ Zu den Begriffen von Medialisierung und Mediatisierung, deren Zusammenhänge ich als Mediation fassen werde, siehe ausführlicher unten, Kap. 1.2.

Zweiten Weltkrieg und den Holocaust bearbeiten, als Gedichte zum Ersten Weltkrieg.³² Eine frühe Auseinandersetzung mit britischen Erzähltexten zum Zweiten Weltkrieg leisteten Mary Cadogan und Patricia Craig in Teilen ihrer Studie *Women and Children First: The Fiction of Two World Wars* (1978).³³ In seinem Beitrag zu einer 1984 publizierten international orientierten Sammlung mit dem Titel *The Second World War in Fiction* versuchte Holger Klein einen ersten typologischen Überblick zur einschlägigen britischen Romanliteratur.³⁴ 1989 erschien dann Alan Muntons kurze Darstellung *English Fiction of the Second World War*, die ebenfalls vor und nach 1945 entstandene Texte behandelte. Nicht ohne Berechtigung konnte Munton noch behaupten: „This is a virtually untouched subject, as far as criticism is concerned.“³⁵

Seit Mitte der Neunzigerjahre ist die Verarbeitung des Kriegs in der britischen Erzählliteratur zum Gegenstand ausführlicher Studien geworden. So fragen vier in enger Folge zwischen 1996 und 1998 von Gill Plain, Jenny Hartley, Karen Schneider und Phyllis Lassner publizierte Bücher danach, wie Autorinnen ihre Kriegserlebnisse erzählerisch fassten.³⁶ Die Literatur zum Krieg wird nun sichtbar, weil sich die Definition des Kriegs verändert hat: Nicht nur die angeblich ‚unmittelbaren‘ Erlebnisse der Soldaten im Feld interessieren, sondern auch und vor allem die Erfahrungen der – in den ‚totalen Krieg‘ ja umfassend hineingezogenen – Zivilbevölkerung. Das Kriterium der Unmittelbarkeit bleibt aber dadurch erhalten, dass sich die genannten Studien in erster Linie mit Texten aus der Kriegszeit auseinandersetzen. In der Tat könnte es scheinen, als seien die Untersuchungen in den Diskursen der Kriegskultur gefangen: Diese Diskurse werden zwar in revisionistischer Absicht hinterfragt, sie bestimmen aber weiterhin das Spektrum der Fragestellungen. Im Zentrum steht damit immer wieder das Paradigma des ‚people’s war‘ und die Frage nach der Gültigkeit dieses Paradigmas – so auch in Kristine Millers *British Literature of the Blitz: Fighting the People’s War* (2009).³⁷ Selbst wenn einschlägige Publikationen das Konzept des Gedächtnisses aufrufen, wie das in Victoria Stewarts *Narratives of Memory: British Writing of the 1940s* (2003) geschieht,

³² Auch das aktuelle *Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, hg. v. Tim Kendall (Oxford: Oxford UP, 2007), beleuchtet den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust eher noch ausführlicher als den Ersten Weltkrieg.

³³ Mary Cadogan und Patricia Craig, *Women and Children First: The Fiction of Two World Wars* (London: Victor Gollancz, 1978). Relevant sind die beiden abschließenden Kapitel: „The Gaps between the Bombs: Today’s View of Children in Wartime“ (238-271) und „In the Sombre Season: Recent Adult Fiction of the Second World War“ (272-286).

³⁴ Holger Klein, „Britain“, *The Second World War in Fiction*, hg. v. Holger Klein, John Flower und Eric Homburger (London: Macmillan, 1984) 1-46.

³⁵ Alan Munton, *English Fiction of the Second World War* (London: Faber, 1989) ix. Vgl. die ähnliche Aussage bei Klein, „Britain“ vii: „The literature of the Second World War – and especially fiction – has been largely neglected by critics, if not by readers.“

³⁶ Gill Plain, *Women’s Fiction of the Second World War: Gender, Power and Resistance* (Edinburgh: Edinburgh UP, 1996); Jenny Hartley, *Millions Like Us: British Women’s Fiction of the Second World War* (London: Virago, 1997); Karen Schneider, *Loving Arms: British Women Writing the Second World War* (Lexington: UP of Kentucky, 1997); Phyllis Lassner, *British Women Writers of World War II: Battlegrounds of their Own* (Basingstoke: Macmillan, 1998).

³⁷ Kristine A. Miller, *British Literature of the Blitz: Fighting the People’s War* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).

ist eher ein bestimmter Modus synchroner Erfahrungsverarbeitung als die retrospektive Konstruktion des Kriegs gemeint.³⁸ Wie der Krieg in den Kontexten der Nachkriegszeit perspektiviert worden ist, kann aus solchen Perspektiven heraus meist nur in Ergänzungen oder Exkursen diskutiert werden. Die Auseinandersetzung mit der Darstellung des Zweiten Weltkriegs im britischen Roman findet also vor allem als Auseinandersetzung mit dem britischen Roman im Zweiten Weltkrieg statt.

Eine solche Ausrichtung auf das Schwerpunktzentrum des Kriegs hat nicht nur die literaturwissenschaftliche, sondern auch die historiografische Forschung geprägt. Hier stand ebenfalls die Auseinandersetzung mit Texten, Praktiken und Vorgaben der Kriegskultur im Vordergrund – und nicht die Frage nach späteren (Re-)Konstruktionen der Vergangenheit. Beispielhaft sei an dieser Stelle auf Tony Kushners *The Holocaust and the Liberal Imagination: A Social and Cultural History* (1994) verwiesen. Die Studie trifft wichtige Aussagen zu den Diskurslagen der Nachkriegszeit, von denen sie offenbar bewegt wird. Zu Recht gilt sie als Schlüsselwerk zur Erinnerung des Holocaust in Großbritannien. Der kompositorischen Anlage nach liegt der Schwerpunkt von *The Holocaust and the Liberal Imagination* allerdings auf der Kriegszeit. Für die eigentliche Erinnerungsgeschichte des Holocaust ausschlaggebend sind die Einleitung sowie das lange letzte Kapitel.³⁹ Die hier deutlich werdende Orientierung der Forschungsdiskussion hat damit zu tun, dass das Konzept der Erinnerung in der britischen Diskussion generell weniger prononciert ist als in der deutschen, französischen oder amerikanischen Forschung.⁴⁰ Ein wichtiger weiterer Grund liegt in der schieren kulturellen Prägekraft der Kriegskultur, die offenbar nur schwer zu distanzieren ist. Jüngste Veröffentlichungen zur Erinnerung des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust zeigen freilich einen Paradigmenwechsel an. Hervorzuheben ist hier zum einen der von Lucy Noakes und Juliette Pattinson herausgegebene Band *British Cultural Memory and the Second World War* (2014) und zum anderen die von Caroline Sharples und Olaf Jensen verantwortete Sammlung *Britain and the Holocaust: Remembering and Representing War and Genocide* (2013).⁴¹ Bei beiden Veröffentlichungen fällt aber nun wieder auf, dass die ein-

³⁸ Victoria Stewart, *Narratives of Memory: British Writing of the 1940s* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003).

³⁹ Tony Kushner, *The Holocaust and the Liberal Imagination: A Social and Cultural History* (Oxford: Blackwell, 1994). Siehe dort bes. 1-27 („Introduction: The Holocaust in Global Perspective and as Social History“) sowie 205-269 („Liberal Culture and the Post-War Confrontation with the Holocaust“). Zu Kushner siehe unten, Kap. 9.1 und 9.2.

⁴⁰ Vgl. Ansgar Nünings Editorial zum Themenheft *Fictions of Memory* des *Journal for the Study of British Cultures* 10.1 (2003): 3-9, hier: 7: „Britain’s memory-sites (*sensu* Pierre Nora) [...] provide a very rich subject that yet remains to be charted as comprehensively as the French *lieux de mémoire* (cf. Nora *et al.* 1984-1992) or the German *Erinnerungsorte* (François & Schulze 2001).“

⁴¹ Lucy Noakes und Juliette Pattinson, Hgg., *British Cultural Memory and the Second World War* (London: Bloomsbury Academic, 2014); Caroline Sharples und Olaf Jensen, Hgg., *Britain and the Holocaust: Remembering and Representing War and Genocide*, The Holocaust and Its Contexts (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013). Als wichtige ältere erinnerungsge-schichtlich orientierte Buchveröffentlichungen sind neben Calders *The Myth of the Blitz* (1991) und Connellys *We Can Take It!* (2004) zu nennen: Martin Evans und Ken Lunn, Hgg., *War and Memory in the Twentieth Century* (Oxford: Berg, 1997), sowie Timothy G. Ashplant, Graham Dawson und Michael Roper, Hgg., *The Politics of War Memory and Com-*

schlägige Romanliteratur nur ganz am Rande, also im Sinn von Verweisen und Anmerkungen, eine Rolle spielt. Dabei haben, wie zu demonstrieren sein wird, Romane in den Erinnerungsdiskursen der Nachkriegszeit eine zentrale – bestimmte Diskursbewegungen initiiierende und ermöglichende – Rolle gespielt.

Die These, dass literarische Texte wichtige oppositionelle Funktionen übernehmen konnten, kommt in Adam Piettes bereits 1995 erschienenem Buch *Imagination at War: British Fiction and Poetry, 1939-1945* zum Tragen. Wie die bereits genannten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen der Neunzigerjahre konzentriert sich Piettes wegbereitende Studie auf Texte aus der Kriegszeit. Sie fasst diese allerdings aus einer Perspektive ins Auge, die von der Nachkriegskultur ausgeht – und zwar von einer radikal negativen Bewertung dieser Kultur als entleert, ermüdet und traumatisiert. Die Ursachen für die behauptete Dysfunktionalität werden im Rückblick auf den Krieg gesucht: „It was during the war that British culture broke its back, and in many ways it has never quite recovered.“⁴² Piette argumentiert weniger politisch als kulturkritisch. Statt die Versprechungen des ‚people’s war‘ noch einmal auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen, will er in den Diskursen der Mobilisierung vor allem einen groß angelegten Anschlag auf das Individuum sehen: „The gigantic energies and complexities of the war-machine enervated and outclassed the private imagination, enmeshing it into the network of its fabrications, enforcing complicity in the double-dealing of its rhetoric and history-making.“⁴³ Der als „wartime culture, with its big propaganda machines“ oder als „militarized culture“⁴⁴ bezeichneten Kriegskultur stellt Piette das Feld der Literatur gegenüber: „I found myself increasingly astonished at the extraordinary variance between the public stories we feel we all know and the private stories told by the writers and poets.“⁴⁵ In ihren Grundlinien steht Piettes Konstruktion von Literatur- und Kulturgeschichte Fussell und Calder nahe. Der Unterschied besteht darin, dass Piette von der tatsächlichen Existenz einer umfangreichen literarischen Gegenkultur ausgeht. Sein Ansatz, der Kriegskultur und Literatur als separate kulturelle Spielfelder postuliert und isoliert, hat apodiktische Züge. Andererseits gelingt es Piette, einen Kontrapunkt zu setzen, mit dessen Hilfe sich die geschlossenen Diskurse der Mobilisierung öffnen lassen. Dabei rückt auch die Frage nach der Wahrnehmung des Holocaust ins Gesichtsfeld.⁴⁶

Obwohl er die polemischen Züge von Piettes Argumentation kritisiert, zielt Patrick Deer mit seiner 2009 erschienen Studie *Culture in Camouflage: War, Empire, and Modern British Literature* in eine ähnliche Richtung. Wie Piette beschränkt sich Deer

memoration (London: Routledge, 2000) – wobei sich allerdings beide Bände nicht ausschließlich auf Großbritannien konzentrieren. Relativ deutlich tritt ein erinnerungsgeschichtliches Paradigma in Publikationen zur Filmgeschichte hervor, siehe z. B. Geoff Hurd, Hg., *National Fictions: World War Two in British Films and Television* (London: British Film Institute, 1984), sowie S. P. MacKenzie, *The Battle of Britain on Screen: ‚The Few‘ in British Film and Television Drama* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2007). Auch in Connellys *We Can Take It!* stehen ja Filme im Vordergrund.

⁴² Adam Piette, *Imagination at War: British Fiction and Poetry, 1939-1945* (London: Papermac, 1995) 1.

⁴³ Piette, *Imagination at War* 2.

⁴⁴ Piette, *Imagination at War* 2; 5.

⁴⁵ Piette, *Imagination at War* 4f.

⁴⁶ Siehe Piettes Unterkapitel zu „Rationalizations of Prejudice“ (*Imagination at War* 190-197).

auf die literarische Produktion der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit. Aber auch Deer motiviert seine Auseinandersetzung mit dieser Literatur durch (Fehl-)Entwicklungen, die noch das kulturelle Klima der Gegenwart bestimmen. Um einen „comprehensive account of the emergence of modern war culture“ vorzulegen, will er in die historische Situation zurückgehen, in der die bis heute anhaltenden Setzungen ursprünglich institutionalisiert wurden.⁴⁷ Bei seiner Analyse der Mobilisierung als anhaltende militärische Kolonisierung des kulturellen Felds und somit als heimliche Transformation der Kultur in ein Instrument der Kriegführung⁴⁸ operiert Deers innovative Studie mit symptomatischen Begriffen aus der Kriegszeit und wendet diese analytisch: „Oversight“ erscheint als Bezeichnung einer zentralen Programmatik der Kriegskultur wie auch als Hinweis auf ihre Blindstellen; „blackout“ benennt nicht nur eine Technik der Kriegführung an der ‚home front‘, sondern auch die subjektiven Begleiterscheinungen totaler Mobilisierung; „camouflage“ ist sowohl eine Strategie der Kriegskultur als auch eine des Widerstands gegen ihre Zumutungen.

Deer setzt sich intensiv mit der Medialität der Kriegskultur auseinander. Ähnlich wie Piette stellt er der massenmedial getragenen Macht dieser Kultur das literarische Feld gegenüber. Dabei appropriiert Deer eine Wendung aus Elizabeth Bowens um das Kriegsende herum verfasstem Nachwort zu *The Demon Lover*, um literarische Tätigkeit im Krieg insgesamt als „resistance writing“ zu werten: „Working in the shadow of this war culture, war writers challenged the dominant narratives and imaginaries projected by an enormously powerful and persuasive mass media and culture industry, engaging in what Elizabeth Bowen memorably called ‚resistance writing‘.“⁴⁹ „Resistance“ ist dabei als Widerstand gegen totale Vereinnahmung zu verstehen, als Artikulation von Eigensinn. Sicherlich sei auch die Literatur in das komplexe System der Kriegskultur eingebunden gewesen. Aufgrund ihres Festhaltens an persönlicher Erfahrung und individuellem Ausdruck sowie an selbstreflexiven Verfahren der Auseinandersetzung hätten Lyrik und Erzählliteratur aber doch eine differenzierte und privilegierte Perspektive („a privileged perspective“) auf die verwirrenden Realitäten des totalen Kriegs aufrechterhalten.⁵⁰

Dieser Ansatz eröffnet erhellende Einsichten in die bei Deer besprochenen Texte, insbesondere von Virginia Woolf, Henry Green, James Hanley, Graham Greene, Elizabeth Bowen und Evelyn Waugh. Es fällt jedoch auf, dass die Studie eine Version eben jener Konstruktion restituert, die in Deers Einleitung mit gebotennem Abstand als „traditional, Arnoldian notion of English culture as autonomous and disinterested“⁵¹ angesprochen wird. Gleichzeitig tauscht der Autor die alte These, dass die Vierzigerjahre literarisch unterproduktiv gewesen seien, gegen ein neues Postulat vom Versagen der Literatur. Demnach ereignete sich die literarische Dürreperiode nicht im Krieg, sondern

⁴⁷ Deer, *Culture in Camouflage* 2.

⁴⁸ Vgl. die folgenden (in unterschiedlichen Formen wiederkehrenden) Wendungen Deers: „militarized forms of modern mass culture“ (3); „every cultural resource could be looted and pillaged by the wartime state“ (3); „[modern war culture’s] struggle to colonize and militarize the cultural field“ (4); „culture’s transformation into an instrument of warfare“ (5).

⁴⁹ Deer, *Culture in Camouflage* 3. Vgl. Elizabeth Bowen, „[Postscript to] *The Demon Lover*“, *The Mulberry Tree: Writings of Elizabeth Bowen*, hg. v. Hermione Lee (London: Virago, 1986) 94-99. Bowens wichtiger Text wird unten (Kap. 5.1) diskutiert.

⁵⁰ Deer, *Culture in Camouflage* 4f.; Zitat: 5.

⁵¹ Deer, *Culture in Camouflage* 8.

folgte auf ihn: „[P]eacetime was to be a more hostile environment for literary creation than the war years. [...] The late 1940s saw the emergence of a narrowly British national ‚victory culture‘ in which the ambivalence and experimentation of writers like Bowen, Woolf, and Green had no place.“⁵² In dieser Nachkriegsatmosphäre sei die literarische Auseinandersetzung mit dem Krieg abgebrochen.⁵³ Natürlich hält dieses neue summarische Diktum einer Auseinandersetzung mit der tatsächlichen literarischen Produktion genauso wenig stand wie das ältere von der gänzlichen Abwesenheit literarischer Bearbeitungen des Kriegs.

Immer wieder impliziert die referierte Diskussion ein widersprüchliches (Ideal-)Bild von den Funktionen literarischer Texte: Diese sollen offenbar ihre Zeit umfassend repräsentieren und ihr doch gleichzeitig vollkommen fremd sein. Hier manifestieren sich widersprüchliche normative Zuschreibungen. Zum Tragen kommt auch eine ins Ästhetische verschobene Unsicherheit über die politische Einordnung des britischen ‚war effort‘ und seiner soziokulturellen Wirkungen. Mark Rawlinsons bereits im Jahr 2000 vorgelegter Studie *British Writing of the Second World War* gelingt es am besten, solche Widersprüche herauszuarbeiten und zu reflektieren. Die Untersuchung hält daran fest, dass ein dominantes Modell literarischer Sinnstiftung darauf beruhe, eine Differenz zu anderen kulturellen Diskursen zu behaupten:

It is a commonplace that the modern literature of war holds an oppositional relationship to the reified abstractions of the discourses which administer the larger movements of conflicts between states. Literature becomes war’s secret history, bringing to light a truth of war which is always vulnerable to suppression, theoretical idealization or amnesia.⁵⁴

Rawlinson besteht aber zu Recht auf der Gesetztheit und Uneindeutigkeit dieser konstitutiven Opposition. Es sei nicht plausibel, aus dem Krieg hervorgegangenen Texten eindeutige Funktionen im Sinn von Affirmation oder Opposition zuzuschreiben.⁵⁵ Stattdessen seien alle Texte – auch jene, die mit Markierungen von Literarizität ausgestattet sind – notwendig in die Vermittlungsökonomie der Kriegskultur eingespannt gewesen: „The ensuing chapters argue that literary culture is implicated in a network of represen-

⁵² Deer, *Culture in Camouflage* 239.

⁵³ Deer, *Culture in Camouflage* 199: „Ironically, though they had succeeded in preserving and even invigorating the literary record during the conflict, the expected years of delay, in which writers would recollect their experiences in tranquility before producing the ‚real‘ war books stretched out into indefinite deferral and silence.“

⁵⁴ Mark Rawlinson, *British Writing of the Second World War* (Oxford: Oxford UP, 2000) 111. Rawlinson hat zudem überblickende Aufsätze zum Thema vorgelegt. Siehe „This Other War: British Culture and the Holocaust“, *Cambridge Quarterly* 25.1 (1996): 1-25, sowie „The Second World War: British Writing“, *The Cambridge Companion to War Writing*, hg. v. Kate McLoughlin (Cambridge: Cambridge UP, 2009) 197-211. Trotz ihrer weiter gefassten thematischen Anlage beschäftigen sich auch diese Aufsätze überwiegend mit der Literatur der Kriegs- oder unmittelbaren Nachkriegszeit.

⁵⁵ Rawlinson, *British Writing* 205: „The complexity of those discourses [...] does not permit the description of wartime culture in terms either of top-down propaganda or of spontaneous consensus. In consequence it is not plausible to ascribe straightforwardly consensual or oppositional meanings to many wartime texts.“

tations which mediate the semantic operations crucial to the function of war. From this perspective, it is possible to reassess questions about literature's consensual or oppositional character."⁵⁶ Zu fragen ist also nach den spezifischen Vermittlungsleistungen, die literarische Texte im Rahmen einer Kriegskultur vollbringen, die auf der permanenten Verhandlung von Widersprüchen beruht. So liest Rawlinson Edward Hillarys zwischen autobiografischer Meditation und propagandistischer Fiktion changierendes Erinnerungsbuch *The Last Enemy* (1942) als einen „meeting point of individualist and collectivist narratives which, while often opposed for heuristic and propaganda purposes, in practice interpenetrated“.⁵⁷ Im Zusammenhang mit solchen Prozessen der Vermittlung und Verwischung gebraucht Rawlinson den Begriff der *Figur* („the figure of the airman“; „the figure of the prisoner of war“). Er geht dabei über die bloße Bezeichnung fiktionaler Subjekte oder stereotypisierter Rollen hinaus und deutet das wichtige Problem von bild- bzw. raumhaften ideologischen Bewegungsvorschriften an. Rawlinson baut zudem auf der wichtigen Beobachtung auf, dass die Figuren der Kriegszeit bereits vor dem künstlichen Horizont einer vorweggenommenen Erinnerung konstituiert wurden: „The Second World War was fought with an eye on posterity's memory“, wie gleich zu Beginn von *British Writing of the Second World War* festgestellt wird.⁵⁸

Hier will die vorliegende Studie ansetzen, indem sie danach fragt, wie die Figuren der Mobilisierung und die mit ihnen verbundenen Fiktionen eines künftigen Gedächtnisses in der Romanliteratur der Nachkriegszeit reflektiert und transformiert worden sind. Dabei betritt sie im Wesentlichen Neuland. Denn den inzwischen zahlreichen Studien zur literarischen Produktion der Kriegszeit – die, wie festgestellt wurde, freilich öfter in die Nachkriegszeit ausgreifen – stehen nur sehr wenige systematische Untersuchungen zur literarischen *Erinnerung* des Kriegs gegenüber. Beinahe scheint es, als würde die Forschung die von Rawlinson für die Kriegskultur konstatierten Versuche der Vorausbestimmung des Gedächtnisses ratifizieren, indem sie vor allem *im* Krieg nach der Erinnerung *des* Kriegs sucht. Tatsächlich ist seit der knappen, die Nachkriegszeit einbeziehenden Überblicksdarstellung Alan Muntons (1989) nur eine einzige Monografie erschienen, die sich systematisch mit der nachträglichen literarischen Darstellung des Kriegs beschäftigt: Victoria Stewarts *The Second World War in Contemporary British Fiction: Secret Histories* (2011). Diese Studie versucht keine Gesamtdarstellung zur britischen Erzählliteratur seit Kriegsende. Ihr Schwerpunkt liegt auf Romanen, die seit Beginn der Neunzigerjahre erschienen sind. Stewart geht aber von der These aus, dass die zahlreichen aktuellen Romane zum Zweiten Weltkrieg ein bestimmtes Thema fort- und umschreiben, das in die Diskurse der Kriegszeit zurückzuverfolgen ist: „[T]hese authors recognise that the particular conditions of wartime fostered and produced secrets and infrastructures of secrecy that still retain their power for a contemporary reader.“⁵⁹ Stewart konzentriert sich also auf das Nachwirken eines Aspekts der Kriegskultur. Diesen aber wendet sie in ein vielseitiges Interpretat. „Secrecy“ war demnach nicht nur eine Strategie der Kriegsführung und eine wesentliche Verhaltensvor-

⁵⁶ Rawlinson, *British Writing* 37. Diese Tatsache sieht übrigens auch Deer; er macht sie aber nicht zur Grundlage seiner Analysen.

⁵⁷ Rawlinson, *British Writing* 45.

⁵⁸ Rawlinson, *British Writing* 2.

⁵⁹ Victoria Stewart, *The Second World War in Contemporary British Fiction: Secret Histories* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2011) 17.

schrift („Careless Talk Costs Lives“). Das in den Kalten Krieg hineingetragene Paradigma der Heimlichkeit hat vielmehr auch die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg bestimmt und eingeschränkt. Die Geschichte dieses Kriegs erscheine so gleichzeitig als eine Geschichte der Heimlichkeit und als eine in wesentlichen Punkten verheimlichte Geschichte. Zudem sei „secrecy“ nicht nur als Thema von Romanen von Bedeutung. Das Syndrom der Heimlichkeit, der Verheimlichung und des daraus resultierenden Misstrauens stelle auch ein durchgängiges Strukturelement („structural device“⁶⁰) des britischen Romans seit 1945 dar. Dieser habe mit seinen „secret histories“ die Kultur der „secrecy“ gleichzeitig fortgeschrieben und durchbrochen.

Es ist möglich, *The Second World War in Contemporary British Fiction* als Antwort auf die nachwirkende Vorstellung von der Abwesenheit literarischer Bearbeitungen des Zweiten Weltkriegs zu lesen. Auf diese alte These antwortet Stewart zunächst einmal mit der Fülle des Materials, das sie in ihrem kurzen Buch ausbreitet: Mehr als dreißig nach 1945 erschienene Romane, die sich mit dem Krieg auseinandersetzen, werden mehr oder weniger ausführlich diskutiert. Zweitens demonstriert Stewart, dass es gerade seit Beginn der Neunzigerjahre eine Welle von einschlägigen Romanpublikationen gegeben hat – wobei sich viele dieser Fiktionen bemühen, die historischen Ereignisse nun doch noch mit dem Anspruch auf einen übergreifenden Blick zu repräsentieren, der mit Heimlichkeiten aufräumt. Drittens macht Stewart mit ihrer Konzentration auf das Problem der „secrecy“ aber auch deutlich, dass die Forschung eigentlich nach anderem fragen und suchen sollte: nicht nach „that great British novel about the last war“, als deren überfällige Verwirklichung Angela Carter J. G. Ballards *Empire of the Sun* (1984) begrüßte,⁶¹ sondern auch und gerade nach den verzweigten und verwischten Spuren des Kriegs, welche die britische Romanliteratur seit 1945 durchzogen haben.

Obwohl entsprechende Einzelstudien weitgehend fehlen, ist diese andere Perspektive auf die literarische Präsenz oder Latenz des Kriegs schon seit Längerem greifbar. Bereits in einer 1964 erschienenen Überblicksdarstellung zum englischsprachigen Roman stellte der Literaturwissenschaftler und Romancier Walter Allen fest:

Since war was the inescapable experience of everyone, civilians as much as soldiers, we find the war present throughout the fiction of the forties and the decades that follow, not necessarily shown directly but there as the ineluctable shadow under which characters and events have their being.⁶²

Inzwischen gehen Literaturgeschichten durchweg auf die Bedeutung des Zweiten Weltkriegs ein. Dabei erscheint der Krieg nicht bloß als wichtige Zäsur der Zeitläufte, die neue gesellschaftliche Konstellationen hervorbrachte und damit auch die Literatur veränderte. Vielmehr wird er als Ausgangspunkt ungeheurer Belastungen, die das gesamte System kultureller Sinnstiftung verändern mussten, und damit als zentrales literaturgeschichtliches Interpretat erkannt.⁶³ Im zwölften Band (2004) der aktuellen *Oxford Eng-*

⁶⁰ Stewart, *The Second World War* 2.

⁶¹ Angela Carter, zit. nach John Baxter, *The Inner Man: The Life of J. G. Ballard* (London: Weidenfeld and Nicolson, 2011) 264.

⁶² Walter Allen, *Tradition and Dream: The English and American Novel from the Twenties to Our Time* (London: Phoenix House, 1964) 262.

⁶³ So beginnt *A Companion to the British and the Irish Novel: 1945-2000*, hg. v. Brian W.

lish Literary History, der den Zeitraum zwischen 1960 und 2000 behandelt, betont Randall Stevenson die Belastung und Überforderung kultureller Deutungsmechanismen durch den Krieg. Freilich will er auf diese Weise eine (angebliche) Verzögerung der literarischen Auseinandersetzung erklären. Ausgehend von Ted Hughes' Rede vom Zweiten Weltkrieg als einer „colossal negative revelation“ bemerkt Stevenson: „[T]he overwhelming immensity of this ‚negative revelation‘ also suppressed, or postponed, its imaginative exploration within English literature: the exhaustion and shock of the war contributed to reluctance to contemplate events at its conclusion immediately.“⁶⁴ Später habe sich die Situation jedoch verändert, ja geradezu umgekehrt: „By the 1980s, writers seemed to have travelled far enough down the road of history to discern even the deepest shadows of the war beginning to form themselves, when they looked behind them, into manageable outlines at last.“ Inzwischen durchdringe die Erinnerung an den Krieg und insbesondere an die Verbrechen der Kriegszeit die Imagination vollständig – Stevenson spricht von „the gradual seepage of the war's dark memory through every storey of late twentieth-century imagination.“⁶⁵

In einem *The Modern British Novel* (1994) abschließenden Ausblick beobachtete Malcolm Bradbury diese Tendenzen bereits zu Anfang der Neunzigerjahre. Er beurteilte sie allerdings gänzlich negativ:

What the Modernist writers of the early part of the century explored or darkly predicted, present-day writers mostly look back on, writing in what Graham Swift calls the ‚aftermath,‘ pressed on as much by what has been as what is to come. [...] In the Booker Prize of 1992, five out of the six novels selected for the shortlist dealt with ‚historical‘ subjects, quite a few of them with recent history in its most

Shaffer (Malden, MA: Blackwell, 2005), mit dem bereits zitierten Aufsatz DeCostes: „The Literary Response to the Second World War“ (3-20). Das von Paul Poplawski herausgegebene Handbuch *English Literature in Context* (Cambridge: Cambridge UP, 2008) teilt das zwanzigste Jahrhundert in zwei große Kapitel auf: Paul Poplawski, „The Twentieth Century, 1901-1939“ (519-592) und John Brannigan, „The Twentieth Century, 1939-2004“ (593-663). Damit wird dem durch den Ersten Weltkrieg bestimmten ersten Drittel des Jahrhunderts ein hohes Gewicht eingeräumt. Andererseits erscheint der Beginn des Zweiten Weltkriegs als Hauptachse des Jahrhunderts. Entsprechend beginnt Brannigans Darstellung: „The war has lived on in the British cultural imagination perhaps longer than is the case for other combatant nations“ (601). Auch im *Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel* (hg. v. Robert L. Caserio, Cambridge: Cambridge UP, 2009) wird die Zentralität des Zweiten Weltkriegs deutlich: Nicht nur in Marina MacKays Aufsatz „World War Two, the Welfare State, and Post-War ‚Humanism‘“ (146-162) spielen entsprechende Romane eine herausgehobene Rolle, sondern auch in den meisten anderen Beiträgen, die sich mit Entwicklungen seit 1945 auseinandersetzen. Zudem fällt auf, dass Petra Raus der Grundintention nach komparatistischer Aufsatz „The War In Contemporary Fiction“ im *Cambridge Companion to the Literature of World War II*, hg. v. Marina MacKay (Cambridge: Cambridge UP, 2009) 207-219, den Schwerpunkt auf Texte setzt, die der britischen Literatur zugeordnet werden können (J. G. Ballard, Louis de Bernières, Peter Ho Davies, Ian McEwan, A. L. Kennedy, Penelope Lively, Olivia Manning, Rachel Seiffert, aber auch W. G. Sebald).

⁶⁴ Randall Stevenson, *1960-2000: The Last of England?* (Oxford: Oxford UP, 2004) 54; Bd. 12 von *The Oxford English Literary History*.

⁶⁵ Dieses und das vorangehende Zitat: Stevenson, *The Last of England?* 56.

forbidding guise: above all with the Second World War and i[t]s now familiar themes and motifs, the extermination camps, the destruction of identity, the loss of historical significance, the taints and guilts of the period that followed. The dominant mood is retrospective rather than experimental; most are written in a tone of poeticized nostalgia that suggests these themes have become conventional literary tropes.⁶⁶

Wie der Schlussteil meiner Studie (C. Erinnerungskultur) zeigen wird, sind bestimmte Punkte dieser Kritik durchaus nachvollziehbar. Andererseits konstruiert *The Modern British Novel* Literaturgeschichte von einer Perspektive aus, die den Zweiten Weltkrieg als – teils propagandistisch-affirmativen, teils negativistischen – Einbruch in ein natürliches Gefüge des britischen Romans erscheinen lässt: als Störung seiner progressiven sozialkritischen und sozial-konstruktiven Aufgaben. So scheinen die Wendungen, mit denen Bradbury den Abschnitt zur Literatur der Kriegszeit einführt, eine Haltung auszudrücken, welche die historischen Ereignisse nur ungern als Bestimmungsmomente der Romangeschichte anerkennt: „There is no doubt that the Second World War was as terrible a fracture in the twentieth-century experience as the First had been. In fact its impact on world history, human consciousness, and artistic expression was ultimately far greater than that of the conflict of just twenty-five years before.“⁶⁷ Hier wird das Unleugbare mit dem Gestus eines Zugeständnisses oder gar einer überraschenden Feststellung anerkannt. Gleichzeitig reklamiert die Modifikation „ultimately“ eine unbestimmte Verzögerung, eine Art Aufschub für die literaturgeschichtlichen Auswirkungen der Kriegserfahrungen.

Eine solche Zwischenzeit stellen entsprechende Darstellungen immer wieder fest. Es scheint dann, als habe der britische Roman zunächst über keine Sprache verfügt, in der sich die ungeheuerlichen Vorgänge der jüngst vergangenen Periode ausdrücken ließen. Wäre es aber nicht denkbar, dass hier eher ein literaturwissenschaftliches als ein literarisches Ausdrucksproblem vorliegt? Darauf könnten etwa auffallende Leerstellen in dem von Adam Piette und Mark Rawlinson gemeinsam herausgegebenen *Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature* (2012) hindeuten. Die Einleitung dieses ganz verschiedene Kriege sowie das Kriegerische an sich perspektivierenden Handbuchs propagiert die Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen von Krieg und Literatur als neues Forschungsparadigma:

The focus on the two World Wars since the 1990s has revolutionised the ways modern literature is explored [...], significantly shaping the ways cultural studies and historicist methodologies have impacted on both British and American literature. War studies is now one of the leading, core approaches to the twentieth-century literary-historical record, determining new modes of engagement with key research areas such as modernism and postmodernism.⁶⁸

⁶⁶ Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel* (London: Secker & Warburg, 1994) 452f.

⁶⁷ Bradbury, *The Modern British Novel* 264.

⁶⁸ Adam Piette und Mark Rawlinson, Hgg., *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2012) 1.

Insbesondere vor dem Hintergrund dieser emphatischen Programmatik muss es freilich erstaunen, dass das umfassend angelegte Handbuch keinen Aufsatz über die britische Erzählliteratur zum Zweiten Weltkrieg enthält: Sharon Ouditts Beitrag zu „British First World War Prose Fiction“ hat kein chronologisches und John Limons Beitrag zu „The Second World War in American Fiction“ kein nationales Pendant.⁶⁹

Woher rühren solche Leerstellen? Warum sind die von Stewart festgestellten „secrets and infrastructures of secrecy“⁷⁰ offenbar auch für die Forschung wirkungsvoll geblieben? Wichtige Gründe liegen im Nachwirken von älteren Setzungen, die ich bereits skizziert habe: in der Sehnsucht nach eindeutigen Perspektiven auf ein vielschichtiges Kriegsgeschehen; in der Vorstellung von der Unhintergebarkeit einer zum ‚Mythos‘ stilisierten nationalen Erzählung; in der resultierenden Schwierigkeit, zwischen völliger Ratifikation und radikaler Ablehnung einer solchen Erzählung zu vermitteln; in der Festlegung des Verhältnisses von Krieg und Literatur auf einen eindeutigen Gegensatz, demgemäß sich Literatur durch eine grundlegende Infragestellung der Logik des Kriegs beweisen muss; im Versuch, die Opposition von ‚Literatur‘ und ‚Medien‘ festzuschreiben, statt sie zu historisieren; in der Tendenz, zentrale politische Diskurse der Kriegszeit gleichsam ‚von innen‘ verstehen zu wollen; und schließlich in Funktionsbestimmungen des (britischen) Romans als eines Instruments der kritischen, aber stets auch konstruktiven Reflexion von Zivilgesellschaft. Die referierte neuere Forschungsliteratur zeigt Ansätze zur Lösung von diesen Setzungen. Evident sind allerdings auch die Schwierigkeiten des Ablösungsprozesses – teilweise ließe sich sogar von einem Gefangensein im Schwerkraftzentrum des Kriegs oder der Kriegskultur sprechen.

Gedächtnis-Fiktionen – Ansatz und Gang der Untersuchung

In der Tat lassen sich der Zweite Weltkrieg und die mit ihm verbundenen Gewalttaten kaum als abgeschlossener Ereigniszusammenhang (be)greifen. Aufgrund der widersprüchlichen Gegenwärtigkeit des Kriegs – als fortwirkender Bruch vermeintlicher zivilisatorischer Gewissheiten,⁷¹ aber umgekehrt auch als Ankerpunkt affirmativer Identitätskonstruktionen – ist es schwierig, eine adäquate und stabile Beobachtungsperspektive zu definieren. Es sind drei Entscheidungen, auf deren Grundlage ich einen analytischen Standpunkt zu gewinnen suche:

(1.) Anstelle des Problems der *Repräsentation* soll hier das Problem der *Präsenz* und *Latenz* von Krieg, Kriegskultur und Holocaust im Vordergrund stehen. Anders gesagt: statt nach Darstellungen ‚des Kriegs‘ und ‚des Holocaust‘ zu suchen und ihre Gültigkeit zu bewerten, schlage ich vor, nach Gesten und Symptomen zu fragen, die als Resonanzen der geschichtlichen Vorgänge und Setzungen, aber auch als Ausweis ihrer Inkommensurabilität verstanden werden müssen. An die Stelle des Paradigmas der Repräsen-

⁶⁹ Der Band enthält allerdings einen Aufsatz von Victoria Stewart zu „The Second World War in British Drama Since 1968“ (*The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature* 118-125).

⁷⁰ Stewart, *The Second World War in Contemporary British Fiction* 17; vgl. oben.

⁷¹ Nicht nur begriffsprägend war in diesem Zusammenhang: Dan Diner, Hg., *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz* (Frankfurt: Fischer, 1988).

tation rückt dann die Frage nach Verfahren der Bewältigung von Inkommensurabilität. Und an die Stelle des Paradigmas der Gültigkeit rückt das der Signifikanz.

(2.) In diesem Sinn stelle ich zweitens *poetologische* sowie *medienästhetische* Fragestellungen in den Vordergrund. Dabei geht es nicht darum, Theorieentwürfe zu verifizieren, die den Zusammenhang von modernen Medien und modernem Krieg vereindeutigen – wie dies etwa Friedrich Kittler oder Paul Virilio getan haben. Vielmehr soll ein literarischer Diskurs untersucht werden, der in der Form des Romans die Auseinandersetzung mit dem Krieg als Auseinandersetzung mit den Mediationen der Kriegskultur führt und dabei meist intermediale Konkurrenzverhältnisse ins Spiel bringt.

(3.) Drittens sollen die (medien-)ästhetischen und mnemonischen Konstruktionen und Oppositionen, welche die untersuchten Diskurse und Texte strukturieren, so konsequent wie möglich *historisiert* werden. Die Arbeit versteht sich somit als Auseinandersetzung mit bedeutungsvollen Konstruktionen:

Zum einen geht es um eine Konstruktion, welche die Dichotomie von Kollektivität und Individualität bzw. von Gemeinsinn und Eigensinn mit einer zweiten Dichotomie überblendet: der Vorstellung, dass es einen wesentlichen Gegensatz gibt zwischen einem Feld der ‚Literatur‘ und einem Feld der ‚Medien‘ im engeren Sinn moderner Medientechniken und -systeme. Während das eine dieser künstlich getrennten Felder an das Symbolsystem der Schrift gebunden ist, erscheint das andere durch jüngere Techniken der Vervielfältigung, Speicherung und Übertragung geprägt. Sicherlich handelt es sich hier um Setzungen. Es sind aber eben doch poetologisch, politisch und ethisch bedeutungsvolle und folgenreiche Setzungen. Sie medientheoretisch zu neutralisieren wäre genauso falsch wie nach ihrer literaturwissenschaftlichen Verifizierung zu streben.

Zum anderen soll im gegenwärtigen Zusammenhang auch das Problem des Gedächtnisses, seiner kollektiven und individuellen Dimensionen, poetologisch und diskursgeschichtlich perspektiviert werden. Im Vordergrund steht die Frage, welche Konzeptionen von Gedächtnis die untersuchten Romane projizieren und wie sie sich damit zu machtvollen Postulaten mnemonischer Kollektivität verhalten. Es geht also darum, wie die schriftlichen *Gedächtnis-Fiktionen* des Romans mit den audiovisuellen *Gedächtnis-Fiktionen* moderner Medien interagieren oder konkurrieren und welche Rolle dabei die Vorstellung eines alternativen ‚literarischen Gedächtnisses‘⁷² spielt.

⁷² Emphatische Konzeptionen von ‚literarischem Gedächtnis‘ als einer alternativen Formation des kulturellen Gedächtnisses schwingen auch in der wissenschaftlichen Diskussion häufig mit. Explizit ausformuliert haben solche Konzeptionen z. B. Philipp Wolf und Oliver Scheiding. Siehe Philipp Wolf, „The Anachronism of Modern Cultural Memories, and an Ethics of Literary Memory“, *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, hg. v. Herbert Grabes, *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* 21 (2005): 331-348. Hier wird die Möglichkeit eines literarischen Gedächtnisses („literary memory“) postuliert, das als ethisches Gedächtnis („ethical memory“) fungieren kann oder könnte. Unter den Bedingungen der Gegenwart soll es an die Stelle des erodierten kulturellen Gedächtnisses treten, um die Perspektiven der Unterprivilegierten und Misshandelten zu bewahren. Siehe weiterhin Oliver Scheiding, „Intertextualität“, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, hg. v. Astrid Erll und Ansgar Nünning (Berlin: de Gruyter, 2005) 53-72. Scheiding verbindet Ansätze Michail Bachtins mit Renate Lachmanns Ausführungen zur Intertextualität, um die „literarische Imagination“ als „das lebendige Gedächtnis der Kultur“ zu postulieren. Zu Bachtin heißt es: „Obwohl nie systematisch ausformuliert, entfaltet Bachtin aus der Dichotomie von

Maurice Halbwachs hat gezeigt, dass individuelles Gedächtnis unabhängig von kollektiven Rahmungen kaum möglich ist.⁷³ Allerdings spricht der Begriff des kollektiven Gedächtnisses eine dynamische Interaktion außerordentlich vielfältiger Akteure und vielschichtiger Systeme an. Die Komplexität dieser Interaktion nimmt mit der Größe des unterstellten Kollektivs zu. Daher müssen Versuche, das kollektive Gedächtnis im Sinn einer arretierten ‚Form‘ oder als Summe irgendwie beschreibbarer ‚Inhalte‘ – etwa gar als Reservoir einer sogenannten nationalen Identität – zu bestimmen, ausgesprochen problematisch erscheinen. So hat Susan Sontag mit dem entschiedenen Zugriff der Essayistin behauptet:

Strictly speaking, there is no such thing as collective memory – part of the same family of spurious notions as collective guilt. But there is collective instruction. All memory is individual, unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened.⁷⁴

Freilich muss die Vorstellung von der grundsätzlichen Individualität des Gedächtnisses („all memory is individual“) fragwürdig erscheinen, weil auch der sinnvolle Zugriff auf die in Körper und Bewusstsein eingeschriebenen Erfahrungsspuren wohl nur in sozialen und kulturellen Kontexten möglich ist.⁷⁵ Sontags Zweifel an vorschnellen Bestimmungsversuchen mnemonischer Kollektivität möchte ich allerdings ernst nehmen. Zu einer bedenklichen und ideologischen Vorstellung („spurious notion“) wird das kollektive Gedächtnis mit Sicherheit dann, wenn es als bestimmbares Attribut eines bestimmbaren Kollektivs vorgestellt wird. Sontag verweist darauf, dass solche Setzungen als Postulate erkannt werden müssen („not a remembering but a stipulating“). Mit anderen Worten: Das, was als kollektives Gedächtnis angesprochen wird, erweist sich häufig als eine aufwändig hergestellte Fiktion. Der Begriff soll hier weniger den Grad der Gültigkeit einer Vorstellung anzeigen als den machtabhängigen Aufwand, der zu ihrer Herstellung, Durchsetzung und Aufrechterhaltung notwendig ist. Fingiert wird dabei nicht nur ein bestimmtes Gedächtnis, sondern vor allem auch das Kollektiv, welches dieses Gedächtnis angeblich trägt.⁷⁶

Monologizität und Dialogizität indirekt ein Konzept des literarischen Gedächtnisses. Das romanhafte Dialogwort als Wort der Kultur ist Träger des lebendigen Gedächtnisses; das monologische, auf *einer* Wahrheit beharrende Wort befördert hingegen das monumentale bzw. erstarrte Gedächtnis der Geschichte“ (58; Hervorhebung im Original).

⁷³ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925); übersetzt als *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008).

⁷⁴ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003) 85.

⁷⁵ Vgl. etwa Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* 201: „So schließen die Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses unsere persönlichsten Erinnerungen ein und verbinden sie miteinander. Es ist nicht notwendig, daß die Gruppe sie kenne. Es genügt, daß wir sie nicht anders als von außen ins Auge fassen können, d. h. indem wir uns an die Stelle der anderen versetzen, und daß wir, um sie wiederzufinden, den gleichen Weg nehmen müssen, den sie an unserer Stelle verfolgt hätten.“

⁷⁶ Die Gefahr, solche Prozesse des Postulierens und Fingierens zu übersehen, geht ebenso mit Begriffen ‚nationale Erzählung‘ („national narrative“) oder gar ‚national myth‘ einher. Sie benennen das Phänomen, dass im Feld des Nationalen ein Repertoire von kanonisierten Narrati-

Von der aufwändigen Herstellung einer solchen Gedächtnis-Fiktion handelt der *erste Teil* der vorliegenden Studie (A. Kriegskultur: Mobilisierung – Medien – Literatur). Er beschäftigt sich mit der Kriegskultur sowohl als Voraussetzung wie auch als Problemstellung der Romanliteratur der Nachkriegszeit. Als prägender Aspekt der Kriegszeit wird die systematische Verknüpfung von medienpoetischen, sozialideologischen und gedächtnispolitischen Programmatiken herausgearbeitet. Ich bezeichne die Summe dieser Programmatiken als ein Projekt der Mediation. Der – später im Detail einzuführende – Begriff soll den Versuch kennzeichnen, das kollektive Gedächtnis als gestaltbaren nationalen Raum gemeinsamer Medienproduktion und Medienrezeption zu imaginieren. In diesem gedachten Rahmen wurden bereits während des Kriegs verpflichtende Figuren der Erinnerung an den Krieg geprägt. Und vielfach wurden solche Figuren *im Vorgriff* auf die zu erinnernden Ereignisse festgelegt: „Men will [...] say: ‚This was their finest hour.‘“⁷⁷ Die beiden Kapitel dieses ersten Teils beleuchten nicht nur die emphatische Konzeptionalisierung audiovisueller Medien, die im Kontext der Herausforderungen des Kriegs erfolgte, sondern sie fragen auch nach der Rolle, die gleichzeitig der Literatur als Sozial- und Symbolsystem zugewiesen wurde.

Der *zweite Teil* (B. Gegenkultur: Strategien erzählerischer Demobilisierung im Roman der Nachkriegszeit) untersucht, wie die Romanliteratur der Nachkriegszeit die Setzungen einer Kriegskultur bearbeitete, deren tragende Figuren gleichzeitig im Kino wiederholt wurden. Zunächst nehme ich romangeschichtliche und romanpoetische Ansätze in den Blick, die unter dem nachwirkenden Eindruck des Kriegs entstanden: vor allem F. R. Leavis' *The Great Tradition* und Alex Comfords *The Novel & Our Time* (beide 1948), aber auch Ian Watts *The Rise of the Novel* (1957) und Frank Kermodes *The Sense of an Ending* (1967). Hier und in den anschließenden Romanlektüren soll gezeigt werden, dass sich Versuche einer synthetisierenden Formalisierung der Kriegserfahrungen als wenig tragfähig erwiesen. Stattdessen wurde im Sinn von Comfords

ven und Figuren bereitsteht, auf die sich auch abweichende Äußerungen beziehen müssen. Allerdings drohen die genannten Begriffe, monolithische und hegemonische Konstruktionen von Kollektivität zu ratifizieren. Einen differenzierten Ansatz zu den Begriffen ‚narrative‘ und ‚national narrative‘ bieten Timothy G. Ashplant, Graham Dawson und Michael Roper in der umfangreichen Einleitung ihres Sammelbands *The Politics of War Memory and Commemoration*, hg. v. Ashplant, Dawson und Roper (London: Routledge, 2000). Siehe ebenfalls Harald Welzer und Claudia Lenz, „Opa in Europa: Erste Befunde einer vergleichenden Tradierungsforschung“, *Der Krieg der Erinnerung: Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, hg. v. Harald Welzer und Christian Gudehus (Frankfurt am Main: Fischer, 2007) 7-40, bes. 17f., die in Anlehnung an Anne Eriksen, Claus Bryld und Annette Warring den Begriff „nationale Basiserzählung“ einführen. Der dem Begriff der nationalen Erzählung eigenen Suggestion von Homogenität ist – wie auch Welzer betont hat – entgegenzuhalten, dass gerade jene Diskurse, die den Deutungsrahmen der Nation bestimmen, uneindeutig und vielstimmig sind. Vgl. dazu Homi K. Bhabha, „Introduction: Narrating the Nation“, *Nation and Narration*, hg. v. Bhabha (London: Routledge, 1990) 1-7. Durch die Formel „narrating the nation“ bzw. „nation as narration“ wird eben nicht postuliert, dass das Konstrukt der Nation sich als ein Bündel von Erzählungen darstelle (es müsste dann heißen: ‚nation as narrative‘). Vielmehr geht es um die Vorstellung der Nation als (unüberschaubare) Aggregation und (flexibler) Rahmen von Erzählakten.

⁷⁷ Churchill, Rede vom 18. Juni 1940, ND in *Complete Speeches*, hg. v. Robert R. James (New York: Chelsea House, 1971) 6: 6231-6238, hier: 6238.

Verständnis des Romans als „unamenable to coercion“⁷⁸ eine zum Teil polemische Poetik der Dissoziation maßgeblich – eine Poetik also, die auf die Lösung von Bindungen zielte. Diese profilierte den Roman als Plattform einer Ästhetik des Eigensinns oder der Eigensinnlichkeit und setzte ihn gleichzeitig in ein Konkurrenzverhältnis zu audiovisuellen Medien. Der Schwerpunkt der gebotenen Lektüren liegt auf Texten, die noch während der Vierzigerjahre erschienen, wobei im Sinn eines Rückgriffs auch Virginia Woolfs *Between the Acts* (1941) ausführlicher zu diskutieren ist. Das letzte Kapitel dieses Teils führt die Analyse bis zum Beginn der Ära Thatcher fort. Hier ist zu zeigen, wie die Romanliteratur der Fünfziger-, Sechziger und Siebzigerjahre – insbesondere auf dem Umweg über monumentale Romanserien – Ansatzpunkte für eine neue Vereinbarungslogik schuf.

Der *dritte und letzte Teil* der Studie (C. Erinnerungskultur: Neuverhandlung der Figuren im Roman der Gegenwart) untersucht die Funktionen und Möglichkeiten, die sich für den Roman mit dem Ende der Nachkriegszeit ergeben haben. Es zeigt sich, dass die Romanliteratur seit Beginn der Achtzigerjahre zunehmend als Teil eines erinnerungskulturellen Medienverbunds auftritt, in dem Schrift, Bild und Ton bei der beständigen Rekonstruktion der Vergangenheit interagieren. In diesem Rahmen wird auch das Inkommensurable des totalen Kriegs und des Holocaust für Vermittlungen zugänglich. Dies bedeutet aber nicht, dass die einst während des Kriegs etablierten Erinnerungsfiguren grundsätzlich delegitimiert wären. Vielmehr zeichnet sich eine Tendenz zu umfassenden (Re-)Assemblagen ab, die alte und neue, betont affirmative und radikal negative Erinnerungsbestände gemeinsam umgreifen wollen. Bei der Erstellung eines solchen intermedialen und ideologisch heterogenen Portfolios der Erinnerung scheint Roman-texten auch und gerade in der Gegenwart eine wichtige, ja in gewisser Hinsicht eine führende Rolle zuzukommen.

Vermittlung des Unvermittelbaren – Dialektische und dialogische Fassungen des Romans

Im Folgenden wird also sowohl das Problem der Mediation der Vergangenheit als auch das Problem der Auseinandersetzung mit vergangenen Mediationen untersucht. Dabei gehe ich von der Hypothese aus, dass sich Erinnerungsgeschichte poetologisch fassen lässt – nämlich als Folge unterschiedlicher impliziter und expliziter Konstruktionen des Vermittlungspotenzials und der Vermittlungsaufgaben der (gedachten) Form des Romans. Als Grundkonstante unterschiedlicher Romantheorien und -poetiken der Nachkriegszeit hat Daniel R. Schwarz in *The Humanistic Heritage* (1986) einen Imperativ der Auseinandersetzung mit dem totalen Krieg und dem Holocaust herausgearbeitet. Er spricht von „the tendency in the 1950s for critics of all persuasions to feel compelled to address the Holocaust and the spectre of nuclear war“.⁷⁹ Mit Blick auf Dorothy Van Ghents *The English Novel: Form and Function* (1953) wird die Beobachtung geäußert: „Order, harmony, form, schematization – all these words, taken in the context of references to Hiroshima, the Holocaust, concentration camps, show how art for Van Ghent

⁷⁸ Alex Comfort, *The Novel & Our Time* (London: Phoenix House, 1948) 14.

⁷⁹ Daniel R. Schwarz, *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller* (Basingstoke: Macmillan, 1986) 136.

becomes what Frye has called the ‚secular scripture‘.⁸⁰ Zu Erich Auerbachs während des Kriegs verfasstem *Mimesis*-Buch (1953), das Schwarz wenigstens teilweise als eine Theorie des Romans liest, heißt es: „The final paragraph of the epilogue [...] is a testament to Auerbach’s humanistic faith that Western civilization will survive the Holocaust and cataclysmic strife of World War II.“⁸¹ Und die von Frank Kermode in *The Sense of an Ending* (1967) vorgetragene romantheoretisch relevante Theorie der Fiktionalität sei nicht zuletzt „Kermode’s elaborate response to the inexplicable evil of the Holocaust and the World War“.⁸²

Solche Aufladungen von Literaturgeschichte und Romantheorie – oder anders formuliert: solche Programmatiken einer ästhetischen Bändigung der unerträglichen Gewalt des Kriegs und des Holocaust – greifen auf eine lange poetologische Tradition zu. Diese assoziiert den Roman mit bestimmten Mustern der Positionierung und des Handelns in der Geschichte. Einen bündigen Ausdruck fand diese idealistische Tradition bereits in Hegels Äußerungen zum Roman, wie sie in den *Vorlesungen über Ästhetik* gewissermaßen aus zweiter Hand überliefert sind. In der am meisten einschlägigen Passage heißt es über die „bürgerliche Epopöe“:

Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt.⁸³

Typisch für die Handlung von Romanen sei daher der „Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse“. Aus einem gewissen ironischen Abstand heraus stellt dieses Modell den Roman als Verhandlungsraum vor, in dem ältere und neuere Ordnungen, zentripetale und zentrifugale Kräfte, Kontinuität und Bruch in ein sinnvolles Verhältnis gesetzt werden. Dabei identifiziert Hegel die alten Ordnungen mit den Bedürfnissen der „Individuen“ und mit den Strukturen der Literatur im engeren Sinn eines Systems abgehobener Konventionen. Im Roman gelangt der Konflikt alter imaginärer Ordnungen („die Poesie des Herzens“) mit der entfremdenden Bewegung der Geschichte („eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit“) zur Darstellung. Neben dem komischen oder tragischen Sieg der Verhältnisse über die

⁸⁰ Schwarz, *The Humanistic Heritage* 89. Fryes *The Secular Scripture: A Study of the Structure of the Romance* erschien 1973, seine grundlegende *Anatomy of Criticism* bereits 1957. Beide Studien interessieren sich nicht primär für den Roman im engeren Sinn („novel“), sondern für ‚romance‘ als Modus der Vereinbarung zwischen literarischer Formensprache und Wirklichkeitsbezug.

⁸¹ Schwarz, *The Humanistic Heritage* 132f.

⁸² Schwarz, *The Humanistic Heritage* 172.

⁸³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, dritter Teil (Das System der einzelnen Künste), dritter Abschnitt (Die romantischen Künste), drittes Kapitel (Die Poesie), C. (Die Gattungsunterschiede der Poesie), I. (Die epische Poesie), 2. (Besondere Bestimmungen des eigentlichen Epos), c. (Das Epos als einheitsvolle Totalität): *Vorlesungen über die Ästhetik*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986) 3: 392f. (Hervorhebung im Original). Vgl. auch 3: 414f.

Formkonstrukte der Tradition und über die Bedürfnisse der Individuen stelle nun der Roman eine andere Variante in Aussicht. Sie besteht darin,

daß einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen.⁸⁴

Dies wäre gelungene Vereinbarung im Sinn aktiven Eintretens der Individuen in die Geschichte bei gleichzeitiger Humanisierung der Verhältnisse. Hier ist eine Funktionsästhetik formuliert, die in der Situation des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit von Bedeutung war. Zum einen steckt in der Opposition zwischen der „Poesie des Herzens“ und der „Prosa der Verhältnisse“ die Opposition zwischen individuellen Positionen und gesellschaftlichen Strukturen. Der Roman erscheint in dem Sinn ‚objektiv‘, ‚realistisch‘ oder ‚neu‘ (*novel*), als er die aktuelle Wirklichkeit zu fassen sucht. Anstatt aber die Verhältnisse zu ratifizieren, bleibt der Roman gleichsam auf dem Standpunkt des Individuums stehen, das diese Verhältnisse als prosaische Zerstörung einer poetischen Ordnung empfindet. Gleichzeitig implizieren die Ausführungen Hegels ein literarisches Gedächtnis („Poesie“), das der Roman als beharrendes Gegengewicht zu den Bewegungen der Modernisierung aufruft. Und schließlich wird über die Analogien „Poesie“ und „Prosa“ der Gegensatz zwischen Literatur und Welt als Gegensatz von Vermittlungsformen gefasst.

Aus einer solchen Perspektive konnte der Roman als Instrument einer Remediation der Kriegskultur erscheinen: als imaginärer Ort der Neuverhandlung der Relationen zwischen Literatur und modernen Medien, zwischen Beharrung und Mobilität, zwischen Subjekt und Kollektiv, zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, zwischen Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Er mochte sich, wie Schwarz dies zu zeigen versucht, gleichzeitig als eine Form anbieten, in der sich die totale Gewalt und die ungeheuren Gewalttaten der Kriegszeit, vielleicht sogar der Zivilisationsbruch des Holocaust, direkt oder indirekt für eine Bearbeitung öffnen ließen. Wie meine Untersuchung zeigen wird, lassen sich solche Hoffnungen in den literarischen Diskursen der Nachkriegszeit tatsächlich nachweisen. Vor allem aber ist herauszuarbeiten, dass und wie sie zunächst scheiterten.

Um die ästhetische Programmatik der Romanliteratur der Nachkriegszeit zu beschreiben, ist auch ein Ansatz in Betracht zu ziehen, der eine Alternative zur Konzeption des Romans als vermittelnder dialektischer Intervention in die von totaler Mobilisierung und totaler Gewalt gestörte Geschichte darstellt. Ich meine die Romantheorie, die Michail Bachtin seit den 1920er-Jahren vor dem Hintergrund des totalitären Kollabierens marxistischer Programmatiken in der Sowjetunion, dann aber auch vor dem Hintergrund des totalen Kriegs gegen die Sowjetunion entwickelte. Nach Bachtin besitzt der Roman, den er als „das einzige im Werden begriffene und noch nicht fertige Genre“⁸⁵ begreift, das Potenzial, sich zu einer vollkommen „dialogischen“ oder „polypho-

⁸⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* 3: 393.

⁸⁵ Michail M. Bachtin, „Epos und Roman: Zur Methodologie der Romanforschung“, *Formen der*

nen“ Darstellungsform zu entwickeln. Die idealtypische und in gewisser Hinsicht normative Romantheorie, welche Bachtin vor allem mit Bezug auf die Romane Dostojewskis ausführte, ist zwar vom Denken Hegels beeinflusst, sie verneint aber alle Programmatiken einer dialektischen Vermittlung. Dialogische oder polyfone Romane, die Bachtin gleichsam als Erfüllung einer Bestimmung der Gattung begreift, kehren die Bewegungsrichtung dialektischer Synthetisierung um: In solchen Texten sollen alle Positionen manifest bleiben, die in machtvollen monologischen Konstruktionen von Geschichte stets nur in ihren ‚Aufhebungen‘ präsentabel sind. Der „dialogische“ Roman vermittelt also nichts. Vielmehr bewahrt er, was in Vermittlungen verloren oder verwischt wird. Dem, was F. R. Leavis in *The Great Tradition* (1948) mit der Geste eines nationalistischen Universalismus als „the English-speaking consciousness“ postulierte,⁸⁶ steht Bachtins Konzeption des polyfönen Romans als Ausdruck eines „vielsprachigen Bewußtseins“ gegenüber.⁸⁷

Wenn Roman-Fiktionen eine solche polyfone und dialogische Programmatik konsequent entwickeln, müssen sie sich freilich gegen alle fixierenden Fiktionen von Kollektivität und kollektivem Gedächtnis wenden. Solche – zum Teil radikale – Bewegungen werden in der Romanliteratur der Nachkriegszeit deutlich. Vor allem zahlreiche in den Vierziger- und Fünfzigerjahren publizierte Romane scheinen eine Konzeption erfüllen zu wollen oder erfüllen zu müssen, die Salman Rushdie 1990 in seiner – wegen der Fatwa gegen den Autor durch Harold Pinter vorgetragenen – Read Memorial Lecture in die Formel kleidete: „the most freakish, hybrid and metamorphic of forms, the novel“.⁸⁸

Allerdings zeichnet sich in Rushdies offensichtlich von Bachtin inspiriertem Vortrag eine Tendenz ab, die in der Rezeption Bachtins häufiger hervortritt. Ich meine eine – wenn man so will: paradoxe – Tendenz, die Denkfigur der Dialogizität erneut einer dialektischen Programmatik unterzuordnen. So sucht Rushdie nach Möglichkeiten, die Vorstellung vom Roman als einem radikal immanenten Raum unabschließbarer Dialogizität mit dem Postulat einer quasi-religiösen Transzendenz von Kunst zu vereinbaren: „Can art be the third principle that mediates between the material and spiritual worlds; might it [...] offer us something new – something that might even be called a secular definition of transcendence?“⁸⁹ Bachtin direkt oder indirekt verpflichtet ist Rushdies Feststellung, dass der Roman keine bestimmte Sprache privilegiere. Gleichzeitig aber

Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik, hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey (Frankfurt a. M.: Fischer, 1989) 210-251, hier: 210.

⁸⁶ F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London: Chatto & Windus, 1948) 2, Anm. 2. Vgl. dazu unten, Kap. 3.2.

⁸⁷ Bachtin, „Epos und Roman“ 218 (Rede vom „vielsprachigen Bewußtsein“). Zu den im Zusammenhang mit Bachtin zu differenzierenden Begriffen „Stimmenvielfalt“, „Sprachvielfalt“ und „Redevielfalt“ siehe Rainer Grübel, „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, *Die Ästhetik des Wortes*, von Bachtin, hg. v. Grübel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979) 21-78, hier: 52: „Stimmenvielfalt liegt dort vor, wo sich innerhalb einer Sprache bleibende Sprecher nach ihren Sinnintentionen unterscheiden lassen, *Redevielfalt* dort, wo sich (wiederum innerhalb einer Sprache) Ideolekte, Soziolekte oder Dialekte voneinander abheben, *Sprachvielfalt* aber dort, wo verschiedene (meist National-)Sprachen in einem Sprachraum nebeneinander vorkommen.“ Vgl. Sylvia Sasse, *Michail Bachtin* (Hamburg: Junius, 2010) 119-122.

⁸⁸ Salman Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, *Granta* 31 (1990): 97-111; hier: 108.

⁸⁹ Rushdie, „Is Nothing Sacred?“ 103.

wird der Roman als Raum einer Debatte definiert, die dann eben doch als bewertbar und abschließbar erscheint: „The novel does not seek to establish a privileged language, but it insists upon the freedom to portray and analyse the struggle between the different contestants for such privileges.“⁹⁰ Mit der von Carlos Fuentes übernommenen Vorstellung vom Roman als einer „privileged arena“⁹¹ fasst Rushdie die Form erneut im hegelianischen Sinn als Forum und Kampfplatz einer Auseinandersetzung, aus der übergreifende Lösungen hervorgehen.

Demnach würde die Bedeutung des Romans darin liegen, festgefahrene Synthetisierungen aufzubrechen, um frische Synthetisierungen zu ermöglichen.⁹² Einen entsprechenden Prozess will meine Studie in seiner ganzen Ambivalenz verfolgen. Denn insgesamt ist davon zu handeln, wie auf dem Umweg über radikal dissoziative und teilweise geradezu ‚medienfeindliche‘ Poetiken die inkommensurablen Erfahrungen totaler Mobilisierung und totalitärer Gewalt schließlich doch noch in eine im Wechselspiel vielfältiger Medienpraktiken vermittelte und als Ganzes ‚sinnvoll‘ erscheinende Geschichte eingeordnet werden. Die These lautet, dass Romane und Roman-Poetiken in diesem Prozess der Etablierung von Erinnerungskultur im engeren Sinn des Begriffs eine zentrale Rolle spielten und weiterhin spielen.

⁹⁰ Rushdie, „Is Nothing Sacred?“ 103.

⁹¹ Rushdie, „Is Nothing Sacred?“ 103. Vgl. Carlos Fuentes, „Words Apart“, *The Guardian*, 24. Feb. 1989, ND in *The Rushdie File*, hg. v. Lisa Appignanesi und Sara Maitland (London: Fourth Estate, 1989) 245-248.

⁹² Dies klingt auch in Oliver Scheidings bereits zitiertem Aufsatz zu „Intertextualität“ durch. Demnach theoretisiere Bachtin den Roman als „System der Ent- und Reaktivierung des kulturellen Gedächtnisses“ (58). Zwischen dem, was mit einem Zitat Hubert Zapfs als „Bannung übermächtiger Realitätssysteme“ und als „Aufbrechen kultureller Zwangsstrukturen“ (zit. 68) bezeichnet wird, und dem, was der Aufsatz in Anlehnung an Renate Lachmann als „Umperspektivierung“, „Bilanzierung“ und „Revision von Texten aus dem Textmassiv einer Kultur“ (66) beschreibt, scheint es eine Spannung zu geben. Es ist die Spannung zwischen „Ent- und Reaktivierung“: zwischen den Postulaten der kulturellen Dysfunktionalität und der kulturellen Funktionalität von Literatur, die notwendig aufeinander verwiesen sind.

A.
Kriegskultur:
Mobilisierung – Medien – Literatur

1 Mobilisierung als Mediation

It was never my intention to publish the following talks, which were meant to be spoken and heard over the air and not to be read in cold print.
J. B. Priestley, *Postscripts* (1940)

Die in der Einleitung gebotenen Beispiele – nicht nur die Episode aus *Doctor Who*, sondern auch die Studie Mark Connellys oder die wissenschaftlichen Selbstbeobachtungen Annette Kuhns – zeigen die Stabilität einer Assoziationskultur, die auf einem eng umrissenen Repertoire von Vorstellungen und Beziehungsbewegungen hinsichtlich der Kriegserfahrung beruht. In der Tat scheinen Versuche der Intervention in das von Connelly als „British myth of the Second World War“ und von Kuhn als „national imaginary“ bezeichnete Arrangement verdammt, letztlich jene Festschreibungen zu wiederholen, zu deren Kritik sie antreten. So stellte Angus Calder fest: „[D]ebunking‘ the Myth component by component ensures that you end up with the same pattern.“¹

Woher rührt diese Bindekraft? Sie mit Konzeptionen von ‚Britishness‘ oder ‚Englishness‘ erklären zu wollen kann nicht befriedigen. Dies hieße, bei der Untersuchung eines Diskurses einen seiner Kernbegriffe zum zentralen analytischen Instrument zu erheben.² Ebenso problematisch wäre es, das kollektive Gedächtnis als übermächtiges System der Koordination zu denken, das alle Manifestationen von Eigensinn automatisch unterbindet. Stattdessen soll im Folgenden an die enormen politischen, administrativen, medialen und intellektuellen Anstrengungen erinnert werden, die zur Etablierung nicht nur der *konstitutiven Fiktionen*, sondern auch der *übergreifenden Fiktion* eines ‚national imaginary‘ notwendig waren.

Mit Blick auf die Propaganda der Kriegszeit sprachen Peter Miles und Malcolm Smith 1987 von „the biggest exercise in mass communications ever undertaken by the British state“.³ Und mit gleicher Endgültigkeit stellt Richard Weight in seiner Darstel-

¹ Calder, *The Myth of the Blitz* 157. Die Aussage bezieht sich auf Derek Robinsons Fliegerroman *Piece of Cake* (1983; siehe Kap. 8.3). Calder will aber eine übergreifend gültige Regel formulieren.

² Dennoch zieht auch die wissenschaftliche Literatur die Formeln des Nationalen immer wieder als Interpretat heran. Vgl. neben der Monografie Connellys z. B. Nicholas J. Cull, „Great Escapes: ‚Englishness‘ and the Prisoner of War Genre“, *Film History* 14.3/4 (2002): 282-295.

³ Peter Miles und Malcolm Smith, *Cinema, Literature & Society: Elite and Mass Culture in Interwar Britain* (London: Croom Helm, 1987) 229. Diese weiterhin wichtige Studie betrachtet die Zwischenkriegszeit mit Blick auf die Mobilisierungsanstrengungen der Kriegszeit. – Gegen Ende des Ersten Weltkriegs waren die Einrichtungen zur Koordination der Propaganda (Wellington House; Department of Information) in Ministry of Information umbenannt worden. Das MOI wurde allerdings Ende 1918 aufgelöst und musste 1939 neu aufgebaut werden. Zur Propagandatätigkeit während des Ersten Weltkriegs siehe Mark Wollaeger, *Modernism, Media, and Propaganda: British Narrative from 1900 to 1945* (Princeton: Princeton UP,

lung *Patriots: National Identity in Britain, 1940-2000* (2002) fest: „What resulted was the biggest informational exercise ever undertaken by the British state.“⁴ Diese „informational exercise“ stellte aber keinesfalls nur ein machtvolleres Unternehmen der Indoktrination dar, das allein vom Staat und seinen Propagandainstitutionen getragen worden wäre. Vielmehr schien es unter dem Druck des Kriegs möglich und erforderlich, ausgeprägte ideologische und soziale Gegensätze zu verhandeln und dabei ein relativ weites Spektrum von Akteuren einzubeziehen. Dieses Kapitel will solche Zusammenhänge zwischen Mobilisierung und Mediation untersuchen. Meine beispielhafte Darstellung bezieht sich vor allem auf zwei zentrale Dokumente aus dem Jahr 1940: zum einen auf die Radioansprache J. B. Priestleys sowie zum anderen auf den Propagandafilm *London Can Take It*.

1.1 „The greatest civilian army ever to be assembled“ – Mobilisierung

Am 20. August 1940 erklärte Churchill im Unterhaus:

There is another more obvious difference from 1914. The whole of the warring nations are engaged, not only soldiers, but the entire population, men, women and children. The fronts are everywhere. The trenches are dug in the towns and streets. Every village is fortified. Every road is barred. The front line runs through the factories. The workmen are soldiers with different weapons but the same courage.⁵

Churchill postuliert, dass Großbritannien auf den von Deutschland betriebenen ‚totalen Krieg‘⁶ mit einer totalen Mobilisierung antworten muss – und dass es zu einer solchen

2006), bes. 13-23. Schon für den früheren Krieg ist dort von „the most effective propaganda machine the world had ever seen“ die Rede. Dies muss der zitierten Aussage von Miles und Smith nicht widersprechen – zumal Wollaeger festhält, dass im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg noch nicht von einer „highly integrated culture industry“ gesprochen werden kann (19).

⁴ Richard Weight, *Patriots: National Identity in Britain, 1940-2000* (2002; London: Pan Macmillan, 2003) 25.

⁵ Churchill, Rede im House of Commons vom 20. Aug. 1940, ND in *Complete Speeches* 6: 6260-6268, hier: 6261.

⁶ Zum Begriff ‚totaler Krieg‘ siehe Ian F. W. Beckett, „Total War“, *Total War and Historical Change: Europe 1914-1955*, hg. v. Arthur Marwick, Clive Emsley und Wendy Simpson (Buckingham: Open UP, 2001) 24-41, wo folgende Merkmale eines so beschriebenen Kriegs angeführt werden: „disruption and destruction on a vast and unprecedented scale; the testing of the existing social and political structures of states and societies; the participation, in the context of the total mobilization of a state’s resources, of previously disadvantaged groups in the war effort; and, lastly, a ‚colossal psychological experience““ (25). – Der Begriff, der eigentlich älter ist, gewann im Nachgang des Ersten Weltkriegs besonderes Gewicht und Bedeutung, und zwar nicht als kritisches Interpretat, sondern als neue militärische Doktrin. Als solche wurde er u. a. in Erich Ludendorffs militärstrategischer und politischer Programmschrift *Der totale Krieg* (München: Ludendorffs Verlag, 1935) propagiert. Erinnerung wird die Formel meist im Zusammenhang mit Goebbels’ Rede im Berliner Sportpalast am 18. Februar 1943 („Wollt ihr den totalen Krieg?“). Wie Beckett hervorhebt, wurde der Begriff aber nicht