

PASTORAL CONVENTION

Edmund Blundens ›Undertones of War‹
im erinnerungskulturellen Kontext der 1920er-Jahre

Von Astrid Erll (Gießen)

I.

Edmund Blundens ›Undertones of War¹⁾ ist neben Robert Graves' ›Good-bye to All That‹ (1929) und Siegfried Sassoons ›Sherston‹-Trilogie (1928–1936) einer der bis heute bekanntesten und von der Literaturwissenschaft am meisten beachteten literarischen Texte über den Ersten Weltkrieg. Er erschien 1928, am Beginn des so genannten *War Fiction Boom*, und stieß wie unzählige andere *war books* (so wurden die literarischen und zumeist autobiographisch geprägten Kriegserzählungen damals bezeichnet) auf eine enorme Resonanz bei der zeitgenössischen Leserschaft. Die Bilder vom Weltkrieg, die gegen Ende der 1920er-Jahre in den Werken von heute nur noch wenigen bekannten Autoren – Richard Aldington, Frederic Manning, Evadne Price, H. M. Tomlinson oder Henry Williamson – entworfen wurden, haben die Vorstellungswelten englischer Erinnerungskulturen nachhaltig geprägt. Grauen und Sinnlosigkeit der Materialschlachten an der Westfront, der Untergang der edwardianischen Vorkriegswelt und die ‚verlorene Generation‘ sind bis heute wirkungsvolle Erinnerungsfiguren, die in nicht unbedeutendem Maße auf die Formung, Narrativisierung und symbolische Deutung des Krieges in jenen literarischen Texten zurückzuführen sind.

Die Literaturwissenschaft hat sich den Werken des *War Fiction Boom* seit jeher mit kontextualisierenden, dabei zugleich jedoch auch stark referentialisierenden und biographistischen Ansätzen genähert. Noch in der allerneuesten Forschung wird – ganz in der Tradition des Lesepublikums der 1920er-Jahre – nach der ‚Wahrheit‘ der Texte und nach den ‚authentischen‘ (und zumeist: ‚traumatischen‘) Kriegserfahrungen ihrer Autoren gefragt.²⁾ Welche Probleme eine solche Heran-

¹⁾ EDMUND BLUNDEN, *Undertones of War*, London 1982 [1928]. Seitenzahlen im Text verweisen auf diese Ausgabe.

²⁾ Vgl. z. B. die beiden einflussreichsten Studien zur englischen Literatur über den Ersten Weltkrieg: BERNARD BERGONZI, *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great*

gehensweise birgt, ist unschwer zu erkennen: Auch noch so autobiographisch geprägte Texte bilden vergangene Wirklichkeiten nicht ab; vielmehr erweist sich gerade die als Erfahrungsbericht daher kommende Weltkriegsliteratur auf den zweiten Blick zumeist als stark fikionalisiert und hochgradig literarisch überformt. Zudem vermag eine Fokussierung auf die literarische Erfahrungsexegese ehemaliger Frontsoldaten kaum die Frage zu klären, warum diese Texte bei ihrer zeitgenössischen Leserschaft zu Massenerfolgen wurden und wie es ihnen gelang, kollektive Mentalitäten mitzuprägen.

Dieser Artikel will am Beispiel von Edmund Blundens ›Undertones of War‹ die Erkenntnismöglichkeiten eines kontextorientierten – genauer: eines erinnerungshistorischen – Ansatzes in der Literaturwissenschaft aufzeigen. Die erinnerungshistorische Forschung richtet ihr Interesse auf die Medien, sozialen Praktiken und Institutionen, aufgrund derer die gesellschaftlichen Gemeinschaften (z. B. Familie, Religionsgemeinschaft, Nation) ihre Vergangenheit deuten, um in der Gegenwart Sinn zu stiften, Identitäten zu konstruieren, geteilte Werte und Normen zu etablieren, politische Systeme zu legitimieren oder Zukunftsentwürfe zu plausibilisieren. Da solche Ausprägungen des kollektiven Bezugs auf zeitliche Prozesse geschichtlich und kulturell höchst variabel sind, rücken dabei die Pluralität, die Unterschiede und Transformationen von Erinnerungskulturen ins Blickfeld.³⁾

Die einer erinnerungshistorisch ausgerichteten Literaturwissenschaft zugrunde liegende Annahme lautet, dass Literatur ein konstitutiver Teil der Erinnerungskultur ist. Sie ist eine spezifische kulturelle Praxis (bzw. eine ‚Weise‘) der ‚Gedächtniserzeugung‘. Literarische Werke, Gattungen und Verfahren (z. B. ›The Pilgrim's Progress‹, Seelentagebuch und Allegorie) sind dabei nicht nur erinnerbare *Inhalte* des kulturellen Gedächtnisses, die durch Kanonbildung gesichert und in speziellen Institutionen wie Kirche, Schule und Universität vermittelt werden. Sie dienen zudem – und dies ist der Fokus des vorliegenden Beitrags – als *Medien* verschiedener Rahmen des kollektiven Gedächtnisses: Mit ihrem Entwurf von Vergangenheitsversionen, Werthierarchien sowie Selbst- und Fremdbildern prägen literarische Texte

War, London 1965; – PAUL FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, London 1975. Stellvertretend für die neuere Kriegsliteratur-Forschung sei genannt: Patrick J. Quinn und Steven Trout (Hrsgg.), *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, Basingstoke 2001.

³⁾ Die Wurzeln der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung sind bis zu den Studien von Maurice Halbwachs und Aby Warburg Anfang des 20. Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Zu der Ende der 1980er-Jahre entworfenen Theorie des kulturellen Gedächtnisses vgl. JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; – ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. Zur Beschäftigung mit ‚Erinnerungskulturen‘ vgl. GÜNTER OESTERLE (Hrsg.), *Formen der Erinnerung. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs Erinnerungskulturen*, Göttingen 2000ff. Für einen Überblick über die interdisziplinäre und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung vgl. ASTRID ERLI, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, in: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, hrsg. von VERA NÜNNING und ANSGAR NÜNNING, Stuttgart 2003, S. 156–185.

das von Aleida und Jan Assmann theoretisierte kulturelle Gedächtnis aktiv mit. Literatur ist aber nicht allein an der verbindlichen, monumentalen Sinnstiftung im ‚Fernhorizont‘ von Kultur, Nation oder Religionsgemeinschaft beteiligt. Sie dient überdies – um ein Wort von Maurice Halbwachs für diese Zwecke zu adaptieren – als eine Art *cadre medial* für das alltagsweltliche, ‚flüssige‘ kommunikative Gedächtnis. Erinnerungen an eine nahe, oft selbst miterlebte Vergangenheit können literarische Werke – häufig ohne, dass es dem Leser bewusst wäre – mitgestalten und überformen.⁴⁾

Die *war books* der ausgehenden 1920er-Jahre können aus erinnerungshistorischer Perspektive als ‚kollektive Texte‘ bezeichnet werden. Zu kollektiven Texten werden literarische Texte, wenn sie in bestimmten erinnerungskulturellen Kontexten als Medien des kollektiven Gedächtnisses rezipiert werden. Geschieht dies auf breiter gesellschaftlicher Basis, so kann ihnen mit einiger Sicherheit eine Mentalitäten modellierende Wirkung zugeschrieben werden. Kollektive Texte bereichern und (über)formen, reorganisieren und reflektieren Kollektivgedächtnis. Im 19. Jahrhundert haben viele historische Romane diese gedächtnisbildenden und -reflexiven Funktionen erfüllt. Heute werden Texte der so genannten Holocaust-Literatur zumeist als kollektive Texte gelesen. In den 1920er-Jahren wurden literarische Kriegserzählungen nicht nur in England, sondern auch in Frankreich (Henri Barbusse ›Le Feu‹, 1917), Deutschland (Erich Maria Remarque ›Im Westen Nichts Neues‹, 1929), den USA (Ernest Hemingways ›A Farewell to Arms‹, 1929) und vielen anderen Ländern massenhaft rezipiert und auf breiter gesellschaftlicher Basis

⁴⁾ Zur Unterscheidung der beiden *modi memorandi* ‚kommunikatives‘ und ‚kulturelles‘ Gedächtnis vgl. J. ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis (zit. Anm. 3), S. 48-56: Das kommunikative Gedächtnis entsteht durch Alltagsinteraktion, hat die Geschichtserfahrungen der Zeitgenossen zum Inhalt und bezieht sich daher immer nur auf einen begrenzten, ‚mitwandernden‘ Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren. Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses sind veränderlich und erfahren keine feste Bedeutungszuschreibung. Jeder gilt hier als gleich kompetent, die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern und zu deuten. Dem kulturellen Gedächtnis sind hingegen an feste Objektivationen gebundene, hochgradig gestiftete und zereemonialisierte, in der kulturellen Zeitdimension des Festes vergegenwärtigte kollektive Erinnerungen zuzuordnen. Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses sind mythische, als die Gemeinschaft fundierend interpretierte Ereignisse einer fernen Vergangenheit. Tradiert wird ein fester Bestand an Inhalten und Sinnstiftungen, zu deren Kontinuierung und Interpretation Spezialisten ausgebildet werden. Das verbindliche Wissen des kulturellen Gedächtnisses wird durch eine Trägerschaft vermittelt, die eine wissenssoziologische Elite darstellt. Zu den diesen beiden Gedächtnis-Rahmen hier zugeordneten Begriffen ‚flüssig‘ und ‚fest‘ sowie ‚Lebenswelt‘ und ‚Monument‘, vgl. ALEIDA ASSMANN, Kultur als Lebenswelt und Monument, in: Kultur als Lebenswelt und Monument, hrsg. von ALEIDA ASSMANN und DIETRICH HARTH, Frankfurt/M. 1991, S. 11–25. Literatur als Medium des kommunikativen Gedächtnisses ist bislang noch kaum in den Blick gekommen, weil geformte Objektivationen, wie literarische Werke, in der Regel dem kulturellen Gedächtnis zugeordnet werden. Vgl. zu einer Konzeptualisierung von Literatur als Medium des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses aber ASTRID ERLI, Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er-Jahren, Trier 2003. Der vorliegende Artikel soll darüber hinaus den Ansatz einer erinnerungshistorischen Literaturwissenschaft konturieren.

äußerst kontrovers diskutiert.⁵⁾ Literatur avancierte nach der ‚Urkatastrophe Europas‘ (Kennan) international zu einem erinnerungskulturell höchst bedeutsamen Medium.

Ein solches Verständnis von literarischen Kriegererzählungen als kollektive Texte eröffnet die Möglichkeit, den literarischen Charakter und die fiktionalen Anteile der *war books* anzuerkennen und die Texte *zugleich* als erinnerungsgeschichtliche ‚Quellen‘ in den Blick zu bekommen. Werke wie Blundens ›Undertones of War‹ geben Aufschluss über Imaginationen, Deutungen und Wertungen in der kollektiven Erinnerung an den Krieg. Aus ihnen sind damit tatsächlich Erkenntnisse über die ‚Wirklichkeit‘ ableitbar – allerdings weniger über die historische Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs selbst als über die Wirklichkeit englischer Erinnerungskulturen der 1920er-Jahre.

Die vielfältigen Vernetzungen von Literatur und Erinnerungskultur werden deutlich, wenn man drei Dimensionen der Verwobenheit von literarischem Text und außertextueller Wirklichkeit unterscheidet, die Paul Ricœur als ‚Präfiguration‘, ‚Konfiguration‘ und ‚Refiguration‘ bezeichnet hat:⁶⁾ Literarische Werke können erstens deutlich Bezug auf Kollektivgedächtnisse ihrer Entstehungszeit nehmen. Sie sind dann erinnerungskulturell präfiguriert. Zweitens vermögen sie durch poetische Verfahren Vergangenheitsversionen, Geschichtsbilder, Wertesysteme und Identitätskonzepte zu entwerfen: Sie erzeugen, bzw. (re-)konfigurieren Modelle des kollektiven Gedächtnisses. Drittens können sie auf Erinnerungskulturen zurückwirken und kommunikative wie kulturelle Gedächtnisse mitprägen. Ricœur zufolge ist uns jedoch allein die Konfiguration des literarischen Textes zugänglich, so dass „eine Wissenschaft vom Text [...] nur die inneren Gesetze des literarischen Kunstwerks berücksichtigen kann.“⁷⁾

Die Gesamtheit der ‚inneren Gesetze‘ bzw. der literarischen Verfahren, durch die literarische Werke auf verschiedenen textinternen Ebenen als Medien und Modelle des kollektiven Gedächtnisses inszeniert werden, wird im Folgenden als ‚Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses‘ bezeichnet. Zwei Ausprägungen dieser Rhetorik sollen hier vorgestellt werden: der ‚kommunikative Modus‘ und der ‚kulturelle Modus‘. Beide Modi konstituieren sich als Ensembles textueller Darstellungsverfahren, deren spezifisches Wirkungspotential zu verschiedenen erinnerungskulturellen Aktualisierungen der Erzähltexte führen kann: Ein dominant kommunikativer Modus trägt dazu bei, dass der literarische Text als Medium des

⁵⁾ Zu einer internationalen und vergleichenden Perspektive auf Kriegsliteratur und Erinnerungskulturen der 1920er-Jahre vgl. HOLGER KLEIN (Hrsg.), *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*, 2. Aufl., Basingstoke 1978; – KLAUS VONDUNG (Hrsg.), *Kriegererlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, Göttingen 1980; – FRANZ K. STANZEL und MARTIN LÖSCHNIGG (Hrsgg.), *Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918*, Heidelberg 1993; – BERND HÜPPAUF (Hrsg.), *War, Violence and the Modern Condition*, Berlin 1997.

⁶⁾ Vgl. PAUL RICŒUR, *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, München 1988.

⁷⁾ Ebenda, S. 88.

alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses lesbar wird. Bei einem dominant kulturellen Modus erscheint er als ein Medium des verbindlichen kulturellen Gedächtnisses. Kommunikativer und kultureller Modus sind als Eckpunkte auf einer Skala möglicher Formen der Vergangenheitsdarstellung zu begreifen, die sich (wie die beiden *modi memorandi* in der außertextuellen Wirklichkeit) im literarischen Text vielfach durchdringen.⁸⁾

Die Analyse der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses und ihrer Modi kann in zweierlei Hinsicht Aufschluss über kontextuelle Faktoren geben: Geht man erstens davon aus, dass literarische Werke ‚Antworten‘ auf erinnerungskulturelle Herausforderungslagen bieten, dann können aus ihrer Rhetorik Rückschlüsse auf Konstellationen und Probleme präexistenter Kollektivgedächtnisse gezogen werden (Präfiguration). Nimmt man zweitens – etwa im Sinne der neueren Funktionsgeschichte⁹⁾ – an, dass die Formen und Verfahren literarischer Texte ein spezifisches Wirkungspotential entfalten, dann können, ausgehend von eben dieser Rhetorik, zudem Hypothesen zur Funktionalisierung der Werke durch die Leserschaft entwickelt werden (Refiguration). Diese beiden möglichen Interpretationsbewegungen einer erinnerungshistorisch ausgerichteten Literaturwissenschaft sollen am Beispiel von Blundens ›Undertones of War‹ vorgeführt werden. Dabei wird sich zeigen, dass Blundens Text – wie viele andere literarische Kriegserzählungen seiner Zeit – nicht nur als *war memoir* (Fussell), als literarische Deutung traumatischer individueller Kriegserfahrung, zu begreifen ist, sondern überdies als ein zu aktuellen erinnerungskulturellen Problemlagen aktiv Stellung beziehendes, machtvolles Medium des kollektiven Gedächtnisses.

II.

›Undertones of War‹ weist die typischen Merkmale eines Frontromans auf:¹⁰⁾ Nur zwei Jahre umfasst die erzählte Zeit. Geschildert werden die Kriegserfahrungen des jungen Blunden als literarisch erinnertes Ich, der von 1916 bis zum Frühjahr 1918 als Offizier an der Westfront dient. Kennzeichnend für die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses in ›Undertones‹ ist eine Synthese von kommunikativem und kulturellem Modus. Der Krieg wird als Teil eines ‚Nahhorizonts‘, als Umfeld partikularer, gruppenspezifischer Erfahrungen inszeniert und zugleich im ‚Fernhorizont‘ einer kulturellen Tradition verortet und gedeutet.

⁸⁾ Zu einer detaillierten Übersicht über die literarischen Verfahren, die zur Konstitution beider Modi beitragen können, sowie zum ‚antagonistischen‘ und zum ‚reflexiven‘ Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses vgl. ERLI, Gedächtnisromane (zit. Anm. 4).

⁹⁾ Vgl. WINFRIED FLUCK, Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans, Frankfurt/M. 1997.

¹⁰⁾ Vgl. zum Frontroman KARL PRÜMM, Das Erbe der Front. Der antidemokratische Kriegsroman der Weimarer Republik und seine nationalsozialistische Fortsetzung, in: Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen, hrsg. von HORST DENKLER und KARL PRÜMM, Stuttgart 1976, S. 138–164.

Diese Doppelgesichtigkeit von Blundens ›Undertones of War‹ – sein Status als Medium des kommunikativen *und* des kulturellen Gedächtnisses – wird schon an Formen der inszenierten Autorschaft deutlich. Zwar trägt die Ich-Erzählsituation des klar als autobiographisch gekennzeichneten Textes in hohem Maße zur Etablierung eines kommunikativen Modus bei, denn sie weist die für eine *personal voice* charakteristischen Merkmale der epistemologischen Beschränktheit, der emotionalen Involviertheit und der dominanten Darstellung von Spezifika vergangener Lebenserfahrung auf.¹¹⁾ Es ist aber auch zu fragen, *wer* erzählt und welche Stellung der Autor in der außerliterarischen (bzw. die Erzählinstanz in der erzählten) Gesellschaft einnimmt.

Der Autor Edmund Blunden war Soldat und Dichter. Er hatte sich schon während des Kriegs als *soldier poet* etabliert. In den 1920er-Jahren arbeitete er als Autor von Reiseberichten, als Literaturkritiker sowie als Herausgeber und Verfasser bukolischer Gedichtbände. 1924 hatte Blunden einen Lehrstuhl für englische Literatur in Tokio inne, wo er auch ›Undertones of War‹ schrieb. All das sind nicht nur Informationen, die bei der britischen Leserschaft als Vorwissen angenommen werden können und im Rahmen des ›autobiographischen Paktes‹ (Lejeune) vom Autor auf Erzählinstanz und Protagonist übertragen werden. Auf Blundens Status als Dichter wird auch im Text angespielt. Seine literarische Tätigkeit findet als außertextuelle Referenz im Erzählerdiskurs Erwähnung und ist Teil der Handlungsebene.¹²⁾ Schließlich ist die Kriegserzählung eingerahmt durch die im Vorwort problematisierte dichterische Tätigkeit des Autors sowie durch die Auswahl von Kriegsgedichten Blundens im Anhang. Diese Selbstinszenierung als Dichter – auf Erzähl-, Handlungs- und auf paratextueller Ebene – ist Teil der Etablierung eines kulturellen Modus.¹³⁾

¹¹⁾ Der Begriff *personal voice* entstammt der feministischen Narratologie. Vgl. SUSAN SNIADER LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, NY 1992. Eine Applikation von Lansers Kategorien auf eine ›erinnerungshistorische Narratologie‹ zeigt, dass es sich bei der *personal voice* um eine typische Erzählsituation zur Inszenierung der Trägerschaft von kommunikativem Gedächtnis handelt; eine *authorial voice* (weitgehend Stanzels ›auktorialer Erzähler‹) hingegen dient in vielen Fällen der Darstellung einer autoritativen, verbindlichen Sinn stiftenden Trägerschaft des kulturellen Gedächtnisses.

¹²⁾ So unterbricht das erinnernde Ich die Handlung, um auf die (außertextuelle) literarische Zukunft des jungen Blunden zu verweisen: „One could find books in Thiepval; I am guilty of taking my copy of Ferdinand von Freiligrath's bombastic poems from that uncatalogued library. (Von Freiligrath had been a regular contributor to the London ›Athenæum‹. I did not know it in 1916, but I was to become a writer for that journal too.)“ (133). Blundens Status als Dichter wird auf der Handlungsebene inszeniert, wenn das erinnernde Ich bemerkt: „A review of my poems has been printed in the ›Times Literary Supplement‹ [...] and my Colonel has seen it and is overjoyed at having an actual author in his battalion“ (78).

¹³⁾ Blunden platziert sein Buch selbstbewusst in der Reihe der existenten Medien des kollektiven Gedächtnisses: „[T]his book is for publication“ (224), lässt er das erinnernde Ich die gedächtnismediale Dimension des Erzählten kommentieren. Die autoritative Stimme des Dichters als Stifter von kulturellem Gedächtnis wird in Erzählerkommentaren wie „Man, [...] it is time to hint to a new age, what your value, what your love was“ (168) angenommen. An solchen Stellen geht es nicht mehr nur um die Artikulation begrenzter, spezifischer Kriegserfahrung, sondern um mehr: um den Anspruch auf die prospektive Festschreibung der Erfahrungen, Werte und Identität einer sozialen Gruppe im kulturellen Gedächtnis – über den Horizont der Gegenwart hinaus und für zukünftige Generationen.

Mit seinem starken Oszillieren zwischen kommunikativem und kulturellem Modus steht Blundens ›Undertones of War‹ paradigmatisch für Tendenzen der literarischen Kriegsdarstellung seiner Entstehungszeit. Bruno Schultze beschreibt genau diese Doppeltheit der Gedächtnis-Rhetorik, wenn er feststellt:

Die fiktive Ausweitung ganz persönlicher Erlebnisse ins Allgemeingültige [...] und die paradoxe rückbezügliche Verteidigung dieses Anspruchs auf Allgemeingültigkeit mit dem Hinweis auf die individuellen Erfahrungen des jeweiligen Autors machen einen der interessantesten Charakteristika des Kriegsromans aus.¹⁴⁾

Die spezifische Ausprägung der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses in literarischen Kriegserzählungen der 1920er-Jahre ist erinnerungskulturell präformiert: Knapp ein Jahrzehnt nach dem Weltkrieg stellen Erinnerungskulturen in Großbritannien einen typischen Fall für die Koexistenz, Überlagerung und gegenseitige Durchdringung von kulturellem und kommunikativem Gedächtnis dar. Der Krieg hatte für die Menschen der 1920er-Jahre zwei Bedeutungsdimensionen, er konnte innerhalb zweier *modi memorandi* vergegenwärtigt werden. Er war Teil einer vergangenen Lebenswelt, die das Individuum mit zeitgenössischen sozialen Milieus verbindet, und zugleich Ereignis der nationalen Geschichte, das nach Deutung im Horizont kultureller Tradition verlangt.

Aus den kommunikativen Gedächtnissen erwachsen sehr heterogene Deutungen des Kriegs, die kaum mit den notwendig abstrahierenden und damit verkürzenden Sinnkonstruktionen des kulturellen Gedächtnisses vereinbar waren. Wir haben es in den Erinnerungskulturen der 1920er-Jahren mit starken Brüchen *zwischen* kommunikativem und kulturellem Gedächtnis zu tun. Denn für die Mehrzahl der Bevölkerung standen die Medien, Praktiken und Sinnstiftungen der Kriegserinnerung im Modus des kulturellen Gedächtnisses (Grabmal des Unbekannten Soldaten, Cenotaph, *Two Minutes Silence* etc.) recht losgelöst von der in sozialen Gruppen zirkulierten Lebenserfahrung, von den Inhalten kommunikativer Gedächtnisse also. So gilt für die 1920er-Jahre in besonderem Maße, was Lutz Niethammer generell mit Blick auf die Koexistenz von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis in Erinnerungskulturen festhält:

Jeder Versuch, die Erinnerungen der einzelnen zu mehr als divergenten Erfahrungstypen zu synthetisieren und zu einem sinnhaften Identitätsmuster der nationalen Geschichtserfahrung vorzustoßen, ist zum Scheitern verurteilt oder muß von der Differenz der Erfahrung absehen; zwischen Mythos und der Erfahrung klafft ein Loch. Die Nation ist keine Erfahrungskohorte, sondern ein pluraler Handlungsraum [...]. Wer den einheitsstiftenden Mythos will, muß warten, bis die Differenz der Erfahrung schweigt.¹⁵⁾

¹⁴⁾ BRUNO SCHULTZE, Der englische Kriegsroman in den Zwischenkriegsjahren, in: DERS.: Studien zum politischen Verständnis moderner englischer Unterhaltungsliteratur, Heidelberg 1977, S. 94–159, hier: S. 135. Dieselbe Beobachtung macht Ann Linder: „[T]he author presents both the experience and the meaning of that experience as representative truth.“ ANN P. LINDER, Princes of the Trenches. Narrating the German Experience of the First World War, Columbia, SC, 1996, S. 1.

¹⁵⁾ LUTZ NIETHAMMER, Konjunkturen und Konkurrenzen kollektiver Identität. Ideologie, Infrastruktur und Gedächtnis in der Zeitgeschichte, in: Prokla. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft 24,3 (1994), S. 378–399, hier: S. 395f.

Aus der ‚Doppeldeutigkeit‘ des Kriegs, als Gegenstand des kulturellen *und* des kommunikativen Gedächtnisses, resultierte eine besondere soziale Sprengkraft. Die Kriegsdeutungen wissenssoziologischer Eliten – Politiker, Intellektuelle, Klerus etwa als Träger des kulturellen Gedächtnisses – konnten durch die Berufung auf Zeugenschaft und Teilhabe an kommunikativen Gedächtnissen jederzeit in Frage gestellt werden. Das kommunikative Gedächtnis war durch seine Anbindung an organische Gedächtnisse und durch den daraus resultierenden Anspruch auf ‚die Wahrheit‘ der in seinem Rahmen generierten Erinnerungen¹⁶⁾ ein machtvolles Instrument und potentielles Korrektiv für die sich herausbildenden ‚kulturellen‘ Versionen des Weltkriegs.

Gerade die englischen *soldier poets*, zu denen Blunden zu zählen ist, stehen für eine Synthese zwischen der Trägerschaft des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses. Sie bildeten diejenige gesellschaftliche Gruppe, die schon vor 1918 in ihren Gedichten Kritik geübt und damit die dominante kulturelle Sinnstiftung Ende der 1920er-Jahre vorweggenommen und maßgeblich beeinflusst hatte. Zum einen hatten sie den Krieg selbst als Kämpfende und Augenzeugen miterlebt. Zum anderen gehörten sie als Dichter zur Elite der ‚Stifter und Bewahrer‘ des kulturellen Gedächtnisses.

›Undertones of War‹ ist gedächtnisreflexive Erinnerungserzählung und gedächtnisbildender kollektiver Text zugleich – ein literarisches Werk, in dem Prozesse und Probleme individueller Erinnerung thematisiert und inszeniert werden und das zugleich mit der Ausformung und Transformation von Kollektivgedächtnissen seiner Entstehungszeit auf das Engste verwoben ist. Die Darstellung des Kriegs steht in einem dialogischen Verhältnis zur zeitgenössischen Erinnerungskultur, deren Strukturen sie reorganisiert und ikonisch anreicht. Eine zentrale erinnerungskulturelle Funktion der Kriegsdarstellung in ›Undertones‹ besteht darin, beispielhaft die Kluft zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis zu überwinden. Die Kriegserfahrung britischer Soldaten an der Westfront wird als eine „British experience“ (181) gestaltet: Details und die spezifische Atmosphäre vergangener Lebenswelt werden evoziert und zugleich im Horizont des national-kulturellen Gedächtnisses verortet. ›Undertones of War‹ ist reich an einprägsamen Erinnerungsfiguren, die prospektiv, für kommende Generationen, kulturelles Gedächtnis stiften und Konzepte kultureller Identität sowie geteilte Werte vermitteln.

III.

Das erinnerungskulturelle Wirkungspotential von ›Undertones of War‹ basiert auf der literarischen Darstellung autobiographisch-individueller Erinnerung, die als

¹⁶⁾ Zum kommunikativen Gedächtnis aus sozialpsychologischer Perspektive vgl. auch HARALD WELZER, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002.

„Ausblickspunkt“¹⁷⁾ auf das kollektive Gedächtnis inszeniert wird. Zwischen individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis vermittelt ein Konzept von *loci et imagines* der Kriegserfahrung. Im Vorwort heißt es:

And I have been attempting ‚the image and horror of it‘ with some other personations, in poetry. Even so [...] it was impossible not to look again, and to descry the ground, how thickly and innumably yet it was strewn with the facts or notions of war experience. I must go over the ground again.

A voice, perhaps not my own, answers within me. You will be going over the ground again, it says, until that hour when agony’s clawed face softens into the smilingness of a young spring day (8)

Diese Ankündigung verweist zunächst auf eine reflexive literarische Inszenierung der Prozesse und Probleme individueller Erinnerung, wie wir sie in modernistischen Erinnerungserzählungen, etwa bei Marcel Proust, finden. Ausgangspunkt der literarischen Tätigkeit ist eine traumatische Erfahrung, deren Bewältigung durch Erinnerungsarbeit niemals abschließbar sein wird. Dennoch weist die in ›Undertones of War‹ zum Ausdruck kommende Erinnerung eine stark kollektive Dimension auf. Durch eine markierte Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses wird schon im Vorwort die Verwobenheit der individuellen Erinnerung mit dem kollektiven Gedächtnis hervorgehoben.

Blundens Vorrede ist eine Strategie der Etablierung eines autobiographischen Paktes mit dem Leser. Dabei wird nicht nur der Status des Erzählten als Wiedergabe individueller Lebenserfahrung unterstrichen. Der Autor verortet sich und seinen Text damit auch in der zeitgenössischen Erinnerungskultur. Blunden ist „the man who was there“¹⁸⁾, ein Träger des kommunikativen Gedächtnisses der Frontsoldaten. So kritisch-reflexiv die Möglichkeiten individueller Erinnerung in der Vorrede auch betrachtet werden – mit Blick auf das kollektive Gedächtnis hebt Blunden durch die Thematisierung seiner Kriegserinnerung auch den Anspruch auf Augenzeugenschaft und auf die Authentizität seiner Darstellung hervor. Der Verweis auf individuelle Erinnerungsarbeit gehört also zur Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses in ›Undertones of War‹. Die kollektive Dimension des zu Erzählenden wird in den einleitenden Worten an zwei Stellen besonders deutlich: im Bild der Westfront als Gedächtnisraum und in der expliziten Bezugnahme auf Ausprägungen kollektiver Deutungstätigkeit in der zeitgenössischen Erinnerungskultur.

Mit der Versicherung ‚I must go over the ground again‘ wird eine zentrale Vorstellung der aus der Antike stammenden Mnemotechnik evoziert. Die antike Gedächtnislehre basiert auf der Methode, bei der Enkodierung des zu Erinnernden Bilder (*imagines*) gedanklich an eine feste Folge von Orten (*loci*) zu heften.

¹⁷⁾ Vgl. zum Verhältnis von individuellem und kollektivem Gedächtnis MAURICE HALBWACHS, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1991 [1950], S. 31: „[J]edes individuelle Gedächtnis ist ein ‚Ausblickspunkt‘ auf das kollektive Gedächtnis“.

¹⁸⁾ So der Titel des Kapitels zum Verhältnis von Augenzeugenschaft und literarischer Gestaltung in Samuel Hynes’ Studie über autobiographische Kriegserzählungen vom Ersten Weltkrieg bis zum Vietnamkrieg. Vgl. SAMUEL HYNES, *The Soldiers’ Tale. Bearing Witness to Modern War*, New York 1997, S. 1–30.

Ein späteres ‚Abgehen‘ der Orte ermöglicht ein ‚Aufsammeln‘ der Bilder und führt so zu dem gewünschten Abruf. Aber während die antike Mnemotechnik ein Verfahren für das individuell-semantische Gedächtnis ist (sie wurde vor allem für das Einstudieren von Reden genutzt), geht es in Blundens Vorwort um ein kollektiv-episodisches Gedächtnis: Die Gedächtnisorte der Westfront sind keine neutralen Träger von individuell zu erinnernden Daten und Fakten, sondern traumatische Orte, an denen die Stimmung und Atmosphäre einer geteilten Kriegserfahrung ‚haftet‘.¹⁹⁾

Für die kollektive Erinnerung an den Ersten Weltkrieg hatten topographische Aspekte eine zentrale Bedeutung, weil die Kriegshandlung weitgehend auf bestimmte Orte beschränkt war. Die belgische Stadt Ypres etwa, einer der bedeutendsten Kriegsschauplätze der Westfront, stand (und steht) im englischen kollektiven Gedächtnis symbolisch verdichtet für die Grauen des Krieges und seine Zerstörungsmacht, die dort bis weit in die 1920er-Jahre auch noch ablesbar war. Schon die Nennung von Ortsnamen – La Bassée, Hamel, Thiepval oder Ypres – genügte, um die *imagines agentes* traumatischer kollektiver Erfahrung zu evozieren.

Blunden betont sein Ziel, der Kriegserfahrung ‚auf den Grund‘ zu gehen, beim Abgehen der Kriegsschauplätze in der Erinnerung also solche *imagines* zu finden, die dem Erlebten gerecht werden und es deuten helfen. Problematisiert werden jedoch schon in der Einleitung die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung und Deutung des Kriegs. ‚Facts and notions‘ sind Resultate der bereits erfolgten kollektiven symbolischen Aneignung von Vergangenheit. Blundens Bemerkung, dass solche *imagines* über den Grund gestreut würden, verweist auf Prozesse und Probleme der zeitgenössischen Erinnerungskultur. Ihm zufolge haben bestehende *imagines* – und dazu zählen auch die seiner eigenen Gedichte – die Kriegserfahrung weder angemessen darstellen noch das Trauma der Kriegserfahrung heilen können. Beinahe zwanghaft (‚impossible not to look again‘) wird die Erinnerungsarbeit fortgesetzt.

Blundens Vorhaben, gedanklich den Boden seiner Kriegserfahrung abzugehen, hat also kollektive Implikationen. Denn bei den *loci* handelt es sich um den Boden, den er mit Tausenden anderer Soldaten geteilt hat, und bei den *imagines* um die noch nicht – und für die Angehörigen einer kriegstraumatisierten Generation wohl niemals – befriedigende Resultate kollektiver Deutungsarbeit.

Wie im Vorwort bildhaft angekündigt, besteht tatsächlich ein Großteil der Handlung in der Darstellung der Bewegung zwischen Orten des Kriegs. Die Schauplätze changieren zwischen den Frontstellungen in den Schützengräben der Westfront und den Ruhestellungen im Hinterland. Diese Zweiteilung des Raums ist als Erinnerungslandschaft des Ersten Weltkriegs in das kollektive Gedächtnis eingegangen.

¹⁹⁾ Fussell weist darauf hin, dass in Blundens Vorwort „memory as something like a ritual obligation“ inszeniert werde, und interpretiert ‚going over the ground again‘ als „the act of memory conceived as an act of military reconnaissance“. FUSSELL, *The Great War* (zit. Anm. 2), S. 259f.

Beide Räume sind mit *imagines agentes*, emotionsgeladenen Vorstellungen von einer vergangenen Kriegswirklichkeit, verbunden. Mit der Front werden die alltägliche Lebensgefahr, die schreckliche Situation in den Schützengräben assoziiert, mit den Ruhestellungen im Hinterland hingegen die idyllische Friedlichkeit der belgischen und französischen Landschaft, die Höfe, die teilweise noch von Bauern bewohnt wurden (und deren stoische Gelassenheit – „c'est la guerre“ – leitmotivisch in der Kriegsliteratur Erwähnung findet), die zerstörten und verlassenen Dörfer und Städte, deren Ruinen (ganz in der Tradition der englischen Romantik) eine besondere Faszination auf den Betrachter auszuüben scheinen.

Solche topographischen Gegensätze finden sich in beinahe allen Kriegserzählungen. Sie werden in ›Undertones of War‹ allerdings besonders akzentuiert und gehören, wie noch zu zeigen sein wird, zu den literarischen Darstellungsverfahren, auf denen die Synthese von kommunikativem und kulturellem Modus basiert. Durch welche literarische Formen beide Modi etabliert werden, an welchen Stellen sie Verbindungen eingehen und wie aus ihnen zentrale literarische Erinnerungsfiguren für das englische kulturelle Gedächtnis hervorgehen, soll im Folgenden untersucht werden.

IV.

In ›Undertones of War‹ wird ein kommunikativer Modus vor allem durch zwei literarische Strategien etabliert: durch den im Erzählerdiskurs aufgenommenen Dialog mit zeitgenössischen kommunikativen Gedächtnissen und durch Besonderheiten der Textstruktur, die als eine Art ‚Poetik des kommunikativen Gedächtnisses‘ an einigen Stellen explizit thematisiert werden.

Die soziale Einbettung und kollektive Relevanz der dargestellten individuellen Erinnerungen wird dadurch hervorgehoben, dass sie durch soziale Rahmen ergänzt und korrigiert werden. Das wechselseitige Verhältnis zwischen individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis, wie es von Halbwachs formuliert wurde, wird im Erzählerdiskurs immer wieder deutlich.

Die Funktion des kommunikativen Gedächtnisses als sozialer Rahmen der individuellen Erinnerung wird dort relevant, wo diese versagt. So fügt Blunden nach der Schilderung einer britischen Offensive, an der er selbst als Infanterieoffizier beteiligt war, in Klammern an: „I have been reminded that two of our working party were killed, but at the time the fact was lost in the insane unrealities all round“ (198). Umgekehrt inszeniert sich das erinnernde Ich als Ausblickspunkt auf das kommunikative Gedächtnis, wenn der Erzähler darauf hinweist, dass die dargestellte individuelle Erinnerung für die Erinnerungen vieler anderer Soldaten steht. Über die Stadt Etaples etwa, die erste Station an der Westfront für aus England neu angekommene Soldaten, sagt das erinnernde Ich: „I associate it, *as millions do*, with ‚The Bull-Ring‘, that thirsty, savage, interminable training ground“ (17, Hervorh. A. E.). Funktionen solcher expliziten Thematisierungen geteilter Erinnerung sind

die Authentisierung des Erzählten und der Verweis auf seinen Status als Artikulation von Kollektivgedächtnis. Die Gruppenkohärenz der Kriegsteilnehmer wird dort gestärkt, wo spezielle soldatische Erinnerungsgemeinschaften beschworen werden. So ruft der Erzähler etwa seine alten Kameraden an: „Daniels, Davey, Ashford, Roberts, Worley, Clifford, Seall, Unsted, do you remember me yet? I should know you among ten thousand“ (147). Nicht zuletzt ist die Anrufung sozialer Rahmen auch eine literarische Form des Totengedenkens.

Neben der Artikulation eigener Erfahrung, die durch den Verweis auf soziale Rahmen als repräsentativ für die Gruppe inszeniert wird, werden in ›Undertones of War‹ auch die Erfahrungen anderer weitererzählt, etwa wenn Blunden ankündigt: „Corporal Candler [...] will perhaps forgive me for telling a story of Maily Wood for him“ (94). Das gilt zumindest für solche Erfahrungen, die bereits narrativ verfasst und Gegenstand eines kommunikativen Gedächtnisses sind, zu dessen Trägerschaft auch das erinnernde Ich gehört. Auf Inhalte anderer kommunikativer Gedächtnisse hat der Erzähler – ganz gemäß den epistemologischen Grenzen der Ich-Erzählsituation – allerdings keinen Zugriff. So muss er an einer anderen Stelle einräumen: „What the companies in the forward craters experienced now I never heard in detail. Their narrative would make mine seem petty and ridiculous“ (214).

Die Grenzen der literarischen Inszenierung von kommunikativem Gedächtnis sind nicht nur an der Gruppengrenze erreicht, sondern auch an der Grenze des Artikulierbaren: „Imagine their message; they will never open their mouths, unless perhaps one hour, when the hooded shape comes to call them away“ (52). Auch dieser Erzählerkommentar weist eine enge Verbindung zu einem Topos des kollektiven Gedächtnisses in den 1920er-Jahren auf, dem der Unkommunizierbarkeit traumatischer Kriegserfahrung. Wie noch zu zeigen sein wird, kann das Unartikulierbare des Gruppengedächtnisses in ›Undertones of War‹ zwar nicht explizit thematisiert werden, findet aber durch strukturelle Verfahren und den Übergang in den kulturellen Modus zur Darstellung.

In Blundens Text geht es jedoch nicht nur um die Stabilisierung einer vorhandenen, kommunikativen Gedächtnisgemeinschaft der Soldaten, sondern auch um deren Erweiterung. Dadurch, dass Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses literarisch inszeniert werden, werden sie auch intersubjektiv nachvollziehbar. Der Leser kann so zum Teil einer Erinnerungsgemeinschaft werden. Zum kommunikativen Modus tragen daher auch Darstellungsverfahren bei, die im Leser eine Vorstellung von der Vergangenheit gemäß dem kommunikativen Gedächtnis-Rahmen evokieren. ›Undertones of War‹ zeichnet sich vor allem durch literarische Techniken der Inszenierung von Erfahrungsspezifität aus: durch detailreiche Beschreibungen von Personen, Dingen und Orten, vor allem aber durch die Darstellung sinnlicher Wahrnehmungen an der Westfront – der visuellen, olfaktorischen, auditiven und taktilen Eindrücke des Stellungskriegs. Ganz offensichtlich wird der Versuch, den Leser in die Erinnerungsgemeinschaft mit einzubeziehen, in direkten Leser-anreden:

I would have you see that little reconaissance in its natural or unnatural evolution. Date yourself 1916, and come [...] We cross the Nab [...] here the wood-path comes out [...] There are signposts [...] but we turn along the road [...] and then we have on our left hand a downland cliff or quarry, on our right hand a valley rich in trees. [...] But here we leave the road, and file along the railway track [...]; surely the 2.30 for Albert will come round the bend puffing and clanking in a moment? (113)

Eine Einladung zu einem imaginären ‚Rundgang‘ durch den Kriegsschauplatz ist ein in literarischen Kriegserzählungen häufig genutztes Verfahren der Etablierung eines kommunikativen Modus. Die direkte Hinwendung zu einem fiktiven Adressaten wird vor allem diejenigen Leser angesprochen haben, die den Krieg nicht selbst miterlebt haben. Sie gewährt die Illusion eines unmittelbaren Einblicks in die Kriegswirklichkeit und der Teilhabe an einer Erfahrungsgemeinschaft. Gemeinsam mit dem erlebenden Ich wird der Leser an dieser Stelle zum Bewusstseinszentrum. Dazu tragen Besonderheiten der Personal-, Lokal- und Temporaldeixis bei: die Bildung einer Gruppe von Erzähler und Leser („we“), der Zeigegeus, der nicht nur den Erzähler, sondern auch den Leser zur Fokalisierungsinstanz werden lässt („here“, „there“), der Übergang in das Präsens und schließlich Temporaldeiktika, die ein unmittelbares Miterleben suggerieren („in a moment“).

Die Etablierung eines kommunikativen Modus beschränkt sich nicht nur auf die Anrufung von *cadres sociaux*, auf die Inszenierung von Spezifika vergangener Erfahrung und auf die Einladung an den Leser, die Vergangenheit mitzuerleben. Die gesamte Struktur des Textes ist durch eine Dominanz des kommunikativen Modus geprägt. Spezifik und Funktionen der Darstellungsweise in ›Undertones of War‹ werden explizit in zwei metanarrativen Kommentaren des erinnernden Ich thematisiert:

And let me say here that, whereas to my mind the order of our humble events may be confused, no doubt reference to the battalion records would right it; yet does it matter greatly? or are not pictures and evocations better than horology? What says Tristram? – “It was some time in the summer of that year.” (32)

Do I loiter too long among little things? It may be so, but those whom I foresee as my readers will pardon the propensity. Each circumstance of the British experience that is still with me has ceased for me to be big or little [...] [A] peculiar difficulty would exist for the artist to select the sights, faces, words, incidents which characterized the time. The art is rather to collect them, in their original form of incoherence. [...] There was a difference prevailing in all things. (181f.)

Diese beiden Stellen können als ‚Poetik des kommunikativen Gedächtnisses‘ und als literarische ‚Antwort‘ auf Herausforderungslagen von Erinnerungskulturen der 1920er-Jahre verstanden werden. Wie kann ein Weltkrieg – wie können Ypres und die Somme, schwere Artillerie, Gas und Panzer, Schützengräben, Schlamm und Ratten, Grauen, Angst und Tod – knapp ein Jahrzehnt nach seinem Ende angemessen erinnert und literarisch dargestellt werden? Auffällig ist Blundens Privilegierung der Atmosphäre der erinnerten Zeit vor Daten und Fakten. Die ‚pictures and evocations‘ erinnern an Halbwachs’ ‚Stil der Epoche‘ und ‚Bild der

Zeit‘ als Erinnerungsinhalte des lebendigen Gedächtnisses,²⁰⁾ und ihre Aufwertung gegenüber den ‚battalion records‘ gemahnen an dessen Gegenüberstellung von Gedächtnis und Geschichte:²¹⁾ Die typische Qualität der Inhalte des kollektiven Gedächtnisses kann durch die exakte, jedoch erfahrungsleere militärische Chronik nicht evoziert werden. Das für eine Darstellung vergangener Atmosphäre geeignete Gedächtnismedium scheint der literarische Text zu sein, wie das Zitat aus Sternes ›Tristram Shandy‹ nahe legt.

Programmatisch werden verschiedene Darstellungsverfahren einander gegenübergestellt: ‚Kollektion statt Selektion‘ und ‚Kombination statt Konfiguration‘. Selektion und Konfiguration stellen die Basis der Geschichtsschreibung dar. Durch die Auswahl des zu Erinnernden wird zwischen Wichtigem und Unwichtigem unterschieden. Die Selektion weniger, aber paradigmatischer Aspekte impliziert ein Vorhandensein mentaler Kategorien, unter denen ähnliche Phänomene subsumiert werden können. Selektion bedeutet Komplexitätsreduktion. Blunden hingegen betont die Unterschiede zwischen den Phänomenen: „I have not noticed a compelling similarity between a bomb used as an inkpot and a bomb in the hand of a corpse“ (182). Sein Verfahren der Kollektion impliziert, dass angesichts der vielfältigen Schrecken des Kriegs und der zahllosen Opfer eine Selektion (und damit ein Vergessen oder die Suggestion der Ähnlichkeit und damit der Redundanz des Nicht-Ausgewählten) unmöglich ist. Alles scheint gleich wichtig für eine Erinnerung an den Ersten Weltkrieg.²²⁾

Während das Auswahlverfahren ‚Kollektion‘ einem moralischen Imperativ folgt, wird in Blundens Kriegserzählung mit dem Strukturierungsprinzip ‚Kombination‘ üblichen Weisen der Sinnstiftung eine Absage erteilt. Statt einer Konfiguration finden wir (scheinbar) eine bloße Aneinanderreihung des Gesammelten. Deshalb weist der Text auch nicht das auf, was unter einem Plot verstanden wird: ›Undertones of War‹ hat keinen Spannungsbogen, keinen Konflikt an zentraler Stelle und vor allem keine erkennbare Kausalkette. Viele der einzelnen Episoden erscheinen

²⁰⁾ Vgl. MAURICE HALBWACHS, Das kollektive Gedächtnis (zit. Anm. 17), S. 41 zur *mémoire vecue* des – in Jan und Aleida Assmanns Worten – ‚kommunikativen Gedächtnisses‘, die für ihn die lebendige Erinnerung an eine „psychologisch und sozial einzigartige Atmosphäre“ ist. In der Terminologie der neueren Gedächtnispsychologie fungieren die von Halbwachs genannten „Bilder und Eindrücke“ als *retrieval cues*: Ein Erinnerungsprozess setzt ein, „sobald ich die Gemälde, die Portraits, die Stiche aus dieser Zeit betrachte, sobald ich an die Bücher denke, die erschienen, an die Stücke, die aufgeführt wurden, an den Stil der Epoche, an die Scherze und die Art der Komik, die damals beliebt waren.“ Zur ‚Fiktion als Spur‘ bei Halbwachs vgl. ASTRID ERLI, ‚Mit Dickens spazieren gehen.‘ Kollektives Gedächtnis und Fiktion, in: Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses, hrsg. von GERALD ECHTERHOFF und MARTIN SAAR, Konstanz 2002, S. 253–265.

²¹⁾ Vgl. Ebenda, S. 41–54.

²²⁾ Vgl. auch Blundens Titelgebung: ‚Untertöne‘. Mallon führt (ohne freilich die ‚dunkleren‘ Untertöne des Kriegs in ›Undertones of War‹ mit in Betracht zu ziehen) aus: „That war was more than a matter of battle; it was an entire way of life, with its boredom, intimacies, hilarities, and private fears – in short, its undertones.“ THOMAS MALLON, Edmund Blunden, Boston 1983, S. 64.

austauschbar. Diese Merkmale führen dazu, dass der Text heute so schwierig zu lesen und die Abfolge der Handlung schwer zu erinnern ist. Diese ‚Plotlosigkeit‘ ist jedoch semantisiert. Sie verweist zum einen auf die Inhalte des individuellen Gedächtnisses und lässt Rückschlüsse auf die inkohärente Erfahrung des Kriegs zu. Zum anderen bedeutet *emplotment* auch retrospektive Sinnzuschreibung, und eben diese Art des Sinns wird verweigert.

Bei der Privilegierung von Kollektion vor Selektion und von Kombination vor Konfiguration handelt es sich um eine literarische Erinnerungsfigur, die aus dem kommunikativen Modus heraus kulturelles Gedächtnis kritisiert, aber auch formt. Mit ihr wird der Krieg, auch für kommende Lesergenerationen, als ein nicht klassifizier- oder strukturierbares und damit als ein sinnloses Geschehen begreifbar.

Aus Blundens Betonung der ‚original form of incoherence‘ ist nicht zu schließen, dass wir es mit unbearbeiteter Erinnerung zu tun hätten (‚Originale‘ gibt es bei narrativer Erinnerung ohnehin nicht, bei der literarischen noch weniger). Die Wendung weist aber darauf hin, dass hier die ‚Flüssigkeit‘ des kommunikativen Gedächtnisses literarisch inszeniert und als Erinnerungsfigur semantisiert wird. Die semantische Aufladung des kommunikativen Modus wird an der Art der Kombination des ‚Gesammelten‘ deutlich. Eindrucksvolles Beispiel hierfür ist folgende Szene:

Not far away from that shafthead, a young and cheerful lance-corporal of ours was making some tea as I passed one warm afternoon. Wishing him a good tea, I went along three firebays; one shell dropped without warning behind me; I saw its smoke faint out, and I thought all was lucky as it should be. Soon a cry from that place recalled me; the shell had burst all wrong. Its butting impression was black and stinking in the parados where three minutes ago the lance-corporal's mess-tin was bubbling over a little flame. For him, how could the gobbets of blackening flesh, the earth-wall sorted with blood, with flesh, the eye under the duckboard, the pulpy bone be the only answer? (67)

Solche Kontraste zwischen Idylle und Grauen gehören zu den typischen Verfahren der Kriegsdarstellung in ›Undertones of War‹. Schockierend wirkt nicht nur die Tatsache, dass in die friedliche Szene eine Granate einbricht, die einen Soldaten das Leben kostet. Auch durch die detailgenaue Beschreibung der Zerstörung werden Absurdität und Grausamkeit des Kriegs offenbar. An dieser Szene wird deutlich, wie das Strukturierungsprinzip der Kombination und Blundens Detailrealismus dazu beitragen, das Unartikulierbare – ‚imagine their message‘ – literarisch darzustellen. Wenn die Leserschaft die Semantisierung solcher Kontraste nachvollzieht und von dem dargestellten Einzelfall auf das gesamte Kriegsgeschehen schließt, dann können aus dem im kommunikativen Modus Dargestellten Erinnerungsfiguren hervorgehen, die das kulturelle Gedächtnis mitformen und durch ihre Prägnanz eine besondere ‚Überlebenskraft‘ (im Sinne von Warburgs ‚Pathosformeln‘) aufweisen. Tatsächlich ist gerade diese Erinnerungsfigur (‚the eye under the duckboard‘) über sechzig Jahre später aktualisiert worden: Die zitierte Episode wurde in Pat Barkers ›Regeneration‹ wieder aufgenommen.²³⁾

²³⁾ PAT BARKER, *Regeneration*, London 1991, S. 103.

Wenn *Blundens Text* in diesem Beitrag als Paradigma einer Synthese zwischen der literarischen Inszenierung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis vorgestellt wird, dann aufgrund der Tatsache, dass *Blunden* sich zwar zum einen weitgehend und programmatisch auf die Darstellung vergangener Lebenswelt beschränkt, seine ›*Undertones of War*‹ zum anderen aber durchtränkt sind mit intertextuellen Verweisen, die einen kulturellen Modus konstituieren. Der Text steht in engem Bezug zu zwei symbolischen Formen des kulturellen Gedächtnisses: zur religiösen Tradition (mit der Bibel als zentralem kulturellen Text) und zur Nationalliteratur, die durch eine Fülle von Einzeltext- und Gattungsreferenzen auf den literarischen Kanon aufgerufen wird.

Die Referenzen auf Elemente des kulturellen Gedächtnisses haben eine Doppelfunktion inne. Zum einen tragen sie zu einer Inszenierung des Textes als Medium des kulturellen Gedächtnisses bei. Der Text wird selbstbewusst in einer kulturellen Tradition verortet. Er bezieht seinen Geltungsanspruch aus seiner Verbundenheit mit dem kulturellen Erbe, dessen aktualisierte Elemente ihn mit Autorität ausstatten. Zum anderen wird durch die Funktionalisierung intertextueller Verweise als ›kulturelle Paradigmen‹ eine literarische Schnittstelle zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis hergestellt.²⁴⁾ Mit ihrer Hilfe können Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses durch Konzepte, die der Tradition entstammen, gedeutet werden. Das Kriegsgebiet als „Golgotha“ (122) oder „Aceldama“ (62) zu bezeichnen, bedeutet neben der Verortung des Textes in einer kulturellen Tradition auch die Darstellbarkeit der so schwierig artikulierbaren Kriegserfahrung durch Bilder, die bereits bekannt sind.

Die bedeutendste Quelle kultureller Paradigmen in ›*Undertones of War*‹ ist die Tradition der pastoralen Dichtung. Paul Fussell nennt den Text daher auch „[a]n extended pastoral elegy in prose“.²⁵⁾ Explizite Referenzen auf die pastorale Tradition finden sich in Kapitelüberschriften wie „The Path without Primroses“ oder „The Cherry Orchard“. Die Tatsache, dass *Blundens* Bursche ein Gärtner ist (40) verweist ebenso wie die Bezeichnung eines jungen Offiziers als „Cupid“ (114) darauf, dass pastorale Paradigmen zudem die Figurendarstellung prägen. Schließlich finden Muster pastoraler Imagination auch in der Raumdarstellung ihren Ausdruck: *Blunden* spricht beispielsweise von einem „Arcadian environment“ (158) oder von der „Arcadian quality“ seiner Erinnerung an Givenchy (80).

Obwohl die pastorale Tradition ein europäisches Phänomen ist, das seine Wurzeln in der antiken Dichtung hat, spricht viel dafür, dass die Pastorale in den 1920er-Jahren als Gegenstand eines spezifisch englischen kulturellen Gedächtnisses wahrgenommen wurde. Fussell führt zur pastoralen Tradition in England aus: „English writing from the beginning (,Whan that April with his showres soote/ The

²⁴⁾ Zum Begriff der kulturellen Paradigmen vgl. PAUL FUSSELL, Der Einfluß kultureller Paradigmen auf die literarische Wiedergabe traumatischer Erfahrung, in: VONDUNG, *Kriegserlebnis* (zit. Anm. 5), S. 175–187.

²⁵⁾ FUSSELL, *The Great War* (zit. Anm. 2), S. 254.

droughte of March hath perced to the roote²⁶) has been steeped in both a highly sophisticated literary pastoralism and what we can call a unique actual ruralism.“²⁶) Welche Gründe auch immer für die Omnipräsenz pastoraler Dichtung in der englischen Literatur angeführt werden mögen – sie ist ein wichtiger Teil des englischen kulturellen Gedächtnisses. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren pastorale Texte nicht nur kanonisiert, sondern wurden auch in weiten Teilen der Bevölkerung rezipiert.

Das Außergewöhnliche an Blundens ›Undertones of War‹ – das bei vielen heutigen Kritikern ein gewisses Unwohlsein hervorruft (ebenso wie es für die zeitgenössische Leserschaft wahrscheinlich suggestiv war)²⁷) – ist, dass dem kulturellen Gedächtnis noch eine Deutungshoheit zukommt, die es in vielen anderen englischen Kriegserzählungen der Zeit (etwa in den satirischen Texten Graves' und Aldingtons) nicht mehr besitzt. Blundens Verwendung kultureller Paradigmen ist zwar hochselektiv, denn Englands heroische, militaristische oder imperialistische Tradition kommt kaum in den Blick. Die ausgewählten – zumeist pastoralen – Paradigmen sind jedoch ›deutungshomogen-kontrapräsentisch‹: Mit ihnen wird die Kriegswirklichkeit zum einen kritisch und auch ironisch beleuchtet (kontrapräsentisch), zum anderen aber kann die Erfahrung des Kriegs im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses noch gedeutet werden (deutungshomogen). Die Spezifika einer traumatisierenden Kriegserfahrung, die im kommunikativen Modus so detailreich evoziert werden, finden im kulturellen Modus ihre Deutung im Horizont einer als positiv empfundenen kulturellen Tradition. Genau diesen Doppelaspekt – den man als deutungshomogen-kontrapräsentische Funktionalisierung kultureller Paradigmen bezeichnen könnte – beobachtet Hans Ulrich Seeber auch in Blundens Kriegsgedichten:

Blundens bleibt dem pastoralen Bezugssystem gerade auch dort verpflichtet, wo er es negiert und ins Gegenteil verkehrt. Seine Version der Antipastorale zerstört nicht eigentlich die Verbindlichkeit des ‚pastoral dream‘, sondern schärft das Bewußtsein des Verlusts. Statt die Deformation und Umwertung pastoraler Motive radikal zu Ende zu führen, um die unüberwindliche Kluft zwischen den Sinngehalten der traditionellen Zeichen und der neuen Wirklichkeit zu verdeutlichen, biegt Blundens Verfahren sie ins Elegische oder gar Kapriziöse ab.²⁸)

Die Verbindlichkeit der ›traditionellen Zeichen‹ in Blundens ›Undertones of War‹ steht in engem Zusammenhang mit den erinnerungskulturellen Funktionen

²⁶) Die Erfahrung des Weltkriegs als Anti-Pastorale wird in der Wiederaufnahme und Umdeutung der ersten Zeilen von Chaucers ›Canterbury Tales‹ in T. S. Eliots ›The Waste Land‹ (1922) inszeniert: „April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land“. Fussell weist darauf hin, dass das Frühjahr eine beliebte Zeit für die zumeist Abertausende von Toten fordernden Offensiven an der Westfront war. Vgl. FUSSELL, *The Great War* (zit. Anm. 2), S. 239.

²⁷) „Undertones of War‹ is a curious book, well respected by critics even as it generates a distinct sense of unease.“ TRUDI TATE, *Modernism, History and the First World War*, Manchester 1998, S. 76.

²⁸) HANS ULRICH SEEBER, *Moderne Pastoralgedichtung in England. Studien zur Theorie und Praxis der pastoralen Versdichtung in England nach 1800 mit besonderer Berücksichtigung von Edward Thomas (1878–1917)*, Frankfurt/M. 1979, S. 191f.

des Textes: Sie unterstreicht seinen Status als Medium des Gedächtnisses und fördert die literarische Vermittlung von Wertsystemen und Konzepten kollektiver Identität.

Pastorale Dichtung ist in zweierlei Hinsicht ein Medium des kollektiven Gedächtnisses: Die pastorale Tradition ist erstens Gegenstand des englischen Kulturgedächtnisses. Dies ist ein Resultat der Auswahl und Kanonisierung von zu erinnernden Elementen der gemeinsamen Vergangenheit. Unabhängig davon sind pastorale Texte zweitens auch Medien, die Kollektivgedächtnis textuell inszenieren. Sowohl auf der Handlungsebene als auch in struktureller Hinsicht geht es in der Pastorale um gemeinschaftliches Erinnern. Gerade die pastorale Elegie, die ihre Urszene in Vergils Ekloge 5, in dem Totengedenken an Daphnis hat, verbindet das Thema der Verlusterfahrung mit der Etablierung von fiktionalen Gedächtnisgemeinschaften und der Vorstellung von Erinnerung durch Gesang. Für Paul Alpers zählt dieser Erinnerungs- und Gemeinschaftsaspekt zu den konstitutiven Merkmalen der Pastorale: „In convoking his fellow shepherds, the singer brings into their presence the dead companion they commemorate.“²⁹⁾ Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Begriff der ‚Zusammenkunft‘: „[P]astoral convention is a poetic practice that makes up for a loss, a separation, or an absence.“³⁰⁾ Dabei kommen nicht nur die Figuren des pastoralen Gedichtes – zumeist einfache Schäfer – zusammen; auch Texte, Autoren und Leser verschiedener Epochen werden durch Intertextualität zusammengeführt.³¹⁾

Die Pastorale kontiniert ihr eigenes Gattungsgedächtnis.³²⁾ Kaum eine andere literarische Form hat eine so lange Geschichte – von Theokrit und Vergil über Spenser und Milton bis hin zu Blunden – und ist von so dichten intertextuellen Bezügen geprägt, die inszeniert werden als „act of re-singing their predecessors“³³⁾, als Kontinuitätsstiftung durch Wiederholung und Aktualisierung also, durch die sich auch der Prozess des kulturellen Gedächtnisses auszeichnet: „[C]ontinuity is conceived in terms of the conventions that ensure repetition and that constitute the world of pastoral song.“³⁴⁾ Pastorale kann also als eine Form der literarischen Inszenierung von kollektivem Gedächtnis par excellence bezeichnet werden.

Eine pastorale Zusammenkunft wird auch in Blundens Text inszeniert. ›Under-tones of War‹ steht nicht nur in einem dialogischen Verhältnis zu den sozialen Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses. Auch mediale und ‚kulturelle‘ Rahmen

²⁹⁾ PAUL ALPERS, *What is Pastoral?* Chicago 1996, S. 85.

³⁰⁾ Ebenda, S. 89.

³¹⁾ Ebenda, S. 81: „[T]he Intertextuality of pastoral brings poet and reader(s) together in a literary space“.

³²⁾ SEEBER, *Moderne Pastoralidichtung* (zit. Anm. 28), S. 52, macht diese Einsicht zum Ausgangspunkt seiner ‚Poetik der Erinnerungen‘. Er betont, „daß man die Konsonanz oder Verwandtschaft eines Textes mit ihr [der historischen Gattung Pastorale] nur dann erkennt, wenn man zugleich den literarischen Traditionsraum mit bedenkt und mit empfindet, auf den die einzelnen Elemente [...] verweisen.“

³³⁾ ALPERS, *What is Pastoral?* (zit. Anm. 29), S. 6.

³⁴⁾ Ebenda, S. 91.

werden evoziert. Blundens Text zeichnet sich durch eine Fülle von außertextuellen Referenzen auf Medien und ‚Sänger‘ der zeitgenössischen Erinnerungskultur aus. Als ‚mediale Rahmen‘ finden die Kriegsmemoiren von Neville Lytton (›The Press and the General Staff‹, 1920; 24, 38, 49) ebenso Erwähnung wie H. M. Tomlinsons ›Waiting for Daylight‹ (1922; 56), Henri Barbusses ›Le Feu‹ (1916; 117), C. E. Montagues ›Disenchantment‹ (1922; 208) und nicht zuletzt „Sassoon’s splendid war on the war“ (196). Etabliert wird auf diese Weise eine Vernetzung zwischen Medien des kollektiven Gedächtnisses, durch die zugleich das Gedächtnis der Gruppe derjenigen Autoren, die im Krieg gedient haben, privilegiert wird.³⁵⁾

‚Kulturelle‘ Rahmen werden durch die zahlreichen intertextuellen Verweise auf Werke der pastoralen Tradition etabliert. An einigen Stellen imaginiert der Erzähler sogar eine Erinnerungsgemeinschaft mit deren Autoren. Er ruft die alten Dichter an und sucht einen Dialog mit ihnen. Hierfür stehen Bemerkungen wie „the luggage of war, as Milton calls it“ (117), „Hamel Church [...] still had that spirit clinging to it which would have been the richest poetry to George Herbert“ (117) oder „Chatterton might have refused to leave the muniment room of St. Mary Redcliff whether five-nines were occasionally whooping past or not“ (158). So wird die für deutungshomogene kulturelle Paradigmen typische ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ evoziert. Kulturelle Traditionen und ihre Vertreter sind auch im modernen Maschinenkrieg präsent – und besitzen Deutungsmacht.³⁶⁾

Durch die Inszenierungen von pastoraler Zusammenkunft in ›Undertones of War‹ wird Konnektivität in synchroner und diachroner Hinsicht etabliert:³⁷⁾ Tote und Lebende verschiedener Epochen und Länder sowie ihre ‚Lieder‘ (von kanonischen Texten bis hin zu erinnerungswürdigen Alltagserzählungen) kommen im literarischen Text zusammen und werden erinnert.

Über pastorale Paradigmen konstituiert sich in Blundens literarischer Kriegserzählung ein kultureller Modus ohne autoritative Implikationen. Denn die pastorale

³⁵⁾ Blundens Etablierung ‚medialer‘ Rahmen impliziert natürlich eine Kanonbildung von Kriegsliteratur. Privilegiert wird eine literarische Erinnerungskultur, die sich aus der Zeugenschaft des Kriegs speist. Eingeschlossen werden in diese Gruppe auch nicht-englische Künstler, wie das Beispiel Barbusses zeigt. Ausgeschlossen und damit in diesem Kontext vergessen werden zum einen Texte derjenigen Autoren, die nicht im Krieg gekämpft haben, zum anderen bestimmte Textsorten und Darstellungsformen: Blunden erwähnt ausschließlich literarische und journalistische Texte, die die Sicht des Kriegs von ‚unten‘ vermitteln. Formen der Geschichtsschreibung finden entweder keine Erwähnung oder werden, wie in Blundens Verweis auf die ‚battalion records‘ (32), kritisch betrachtet.

³⁶⁾ Vgl. ALPERS, *What is Pastoral?* (zit. Anm. 29), S. 6: Jeder „act of re-singing“ ist verbunden mit der Hoffnung „that the song of an absent master can have power in our present circumstances“.

³⁷⁾ Manchmal treffen ‚kulturelle‘ und ‚kommunikative‘ Rahmen in einer einzigen Szene zusammen und etablieren so nicht nur in diachroner Hinsicht Gemeinschaft, sondern auch in synchroner. So berichtet Blunden etwa von seinem Verweilen in den Ruhestellungen: „I am free for an hour to play *Il Penseroso*: round the cherry orchard and between the orderly thrifty root-crops. I will stay in this farmhouse [...] and get the old peasant in the evenings to recite more *La Fontaine* to me [...] and walk out [...] and read [...] my *John Clare*“ (40).

Tradition weist Eigenschaften auf, die den typischen Merkmalen des kulturellen Gedächtnisses – Autorität der Trägerschaft, Zentralität und Verbindlichkeit der vermittelten Inhalte etwa – entgegenstehen. Bezeichnenderweise spricht William Empson in seiner klassischen Schrift ›Some Versions of Pastoral‹ von dem „pastoral process of putting the complex into the simple“.³⁸⁾ Zur Trägerschaft des pastoralen Gedächtnisses bemerkt er: „If you choose an important member the result is heroic; if you choose an unimportant one the result is pastoral.“³⁹⁾

Aus der Privilegierung pastoraler Paradigmen ergibt sich eine Ablehnung des heroischen Soldatenbildes und dessen Verkehrung in das Bild des einfachen Schäfers. Was Alpers mit Blick auf Vergils Ekloge 1 bemerkt, gilt auch für die pastorale Darstellung des Kriegs in ›Undertones of War‹: „In their simplicity and vulnerability, shepherds fittingly represent those whose lives are determined by the actions of powerful men or by events and circumstances over which they have no control.“⁴⁰⁾ Die Aufnahme einer kulturellen Tradition dient daher nicht einer legitimatorischen, autoritativen oder monumentalisierenden Kriegsdarstellung, sondern erweist sich als eine Form der Darstellung von Erfahrungen Machtloser und impliziert Hoffnung auf Trost durch gemeinsames Erinnern.

Auch Werte und Normen werden durch pastorale Paradigmen vermittelt. Der Schäfer trägt Verantwortung für seine Herde (wie die britischen Offiziere für die einfachen Soldaten). Christliche Implikationen des Schäferbildes liegen nahe. Der Krieg erfährt durch die Wahl pastoraler Paradigmen eine deutliche Ablehnung, denn die Pastorale ist die Antithese zum Krieg: „If the opposite of war is peace, the opposite of experiencing moments of war is proposing moments of pastoral.“⁴¹⁾ Blundens Text führt zu einem „understanding of war as a travesty [...] of nature“⁴²⁾.

›Undertones of War‹ evoziert beinahe auf jeder Seite, was der Erzähler einmal konzise als „a garden-gate, opening into a battlefield“ (84) bezeichnet: den Kontrast zwischen Idyll einerseits, Grauen des Kriegs andererseits, zwischen einer als positiv empfundenen kulturellen Tradition und der bis dahin größten Katastrophe des 20. Jahrhunderts. Doch zugleich – und hier liegt die besondere Suggestionskraft von Blundens literarischer Erinnerung für die englische Erinnerungskultur der 1920er-Jahre – wird durch die Wahl pastoraler Paradigmen die Unschuld der Schäfer/Soldaten unterstrichen. Sie sind für den Krieg nicht verantwortlich und machtlos, seinen Gang zu unterbrechen.

Ein zentrales Darstellungsmittel der Pastorale ist die von Empson so bezeichnete ‚comic primness‘. Alpers führt dazu aus: „This is a form of irony which works by having a character say something in (apparently) perfect innocence which at the same time is felt to open up a range of critical attitudes and ironic perspectives.“⁴³⁾

³⁸⁾ WILLIAM EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, London 1935, S. 23.

³⁹⁾ Ebenda, S. 81.

⁴⁰⁾ ALPERS, *What is Pastoral?* (zit. Anm. 29), S. 24.

⁴¹⁾ FUSSELL, *The Great War* (zit. Anm. 2), S. 231.

⁴²⁾ Ebenda, S. 261.

⁴³⁾ ALPERS, *What is Pastoral?* (zit. Anm. 29), S. 40.

Mit dem Konzept der ‚comic primness‘ lässt sich auch die Diskrepanz zwischen dem expliziten Anspruch auf ‚incoherence‘ und den tatsächlichen scharfen Kontrasten in der Darstellung erklären, wie sie bereits in der zitierten ‚Tee/Tod-Szene‘ offenbar wurden. Es ist die Diskrepanz zwischen pastoralem Anspruch auf Einfachheit und Unschuld und tatsächlicher kritisch-ironischer Darstellung.⁴⁴⁾ Unschuld wird nicht nur durch Darstellungsformen inszeniert, sondern bildet auch im Erzählerdiskurs ein wichtiges Leitmotiv. Aussagen wie „As yet my notion of modern war was infinitesimal“ (31), „my infant war-mind“ (36) oder „My ignorance carried me through it with less ado than I now can understand“ (45) ziehen sich durch den gesamten Text.⁴⁵⁾

Unwissenheit und Unschuld werden in ›Undertones‹ in der Regel als Kontrastfolie zum Grauen erregenden Kriegsgeschehen funktionalisiert. Sie werden jedoch auch als typisch englische Charaktereigenschaft inszeniert. Denn obgleich in ›Undertones of War‹ (wie in den meisten Kriegserzählungen der 1920er-Jahre) ein recht positives Bild vom ehemaligen Feind gezeichnet wird, wird doch die Professionalität und technische Überlegenheit der deutschen Kriegsführung hervorgehoben. Die Anreicherung des englischen Selbstbilds mit *innocence* und die Abgrenzung zum kriegserfahrenen Deutschland knüpft an Diskurse der Kriegszeit an, als man sich in England die Verachtung des Kaisers gegenüber den wenigen und schlecht ausgerüsteten britischen Infanterieregimentern (Großbritannien war eine Seemacht) aneignete und Haigs Rede von den ‚old contemptibles‘ in den kollektiven Wortschatz einging. Ein wichtiges Indiz für eine solche Lesart der *innocence* als Teil des in ›Undertones of War‹ inszenierten englischen nationalen Selbstbilds ist auch die Tatsache, dass noch am Ende des Textes, nach eingehender Kriegserfahrung des Protagonisten, Unwissenheit und Unschuld des erinnerten Ich hervorgehoben werden. Die letzten Sätze sind für eine Deutung der im Text inszenierten kulturspezifischen Erinnerung wohl die wichtigsten. Hier bezeichnet sich der Erzähler explizit als unschuldiger Schäfer:

Could any countryside be more sweetly at rest, more alluring to naiad and hamadryad, more incapable of dreaming a field-gun? Fortunate it was that at the moment I was filled with this simple joy. I might have known the war by this time, but I was still too young to know its depth of ironic cruelty. No conjecture that, in a few weeks, Buire-sur-Ancre would appear much the same as the cataclysmal railway cutting by Hill 60, came from that innocent greenwood. No destined anguish lifted its snaky head to poison a harmless young shepherd in a soldier's coat. (242)

⁴⁴⁾ Vgl. FUSSELL, *The Great War* (zit. Anm. 2), S. 261: „[W]ith ironic mock-wonder (‘This is not what we were formerly told’), he will invoke all the beloved details of literary pastoral as a model and measure.“

⁴⁵⁾ Vgl. auch die Seiten 37, 44 und 55 in ›Undertones of War‹. Daher verweist die Kapitelüberschrift „Trench education“ (19) natürlich nicht auf die Plotstruktur und Gattungsmerkmale des Bildungsromans, aber auch nicht auf die des Anti-Bildungsromans bzw. eines ‚Desillusionierungsromans‘, wie sie Montagues ›Disenchantment‹ (1922) oder Remarques ›Im Westen Nichts Neues‹ (1929) aufweisen, denn Blunden ist unschuldig bei Beginn des Kriegs und bleibt es bis zu seinem Ende.

Diese Selbstinszenierung ist eine machtvolle Erinnerungsfigur für die britische Leserschaft: Der Krieg befällt den Einzelnen, der sich nicht wehren kann, aber unschuldig bleibt. Individuelle Verantwortung wird ausgeblendet, die Unschuld der britischen Soldaten bewahrt.⁴⁶⁾ Die Kontinuität dieser Erinnerungsfigur im englischen kulturellen Gedächtnis beweist etwa Philip Larkins 1960 verfasstes Gedicht ›MCMXIV‹, das mit dem Ausruf endet: „Never such innocence again“.

V.

Das für seine zeitgenössische Leserschaft ebenso kommunikatives wie kulturelles Gedächtnis bildende Funktionspotential von ›Undertones of War‹ basiert auf der Koexistenz, gegenseitigen Durchdringung und Ausdeutung des kulturellen und kommunikativen Modus seiner Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses. Denn anders als die in der Einleitung vorgenommene Problematisierung individueller Erinnerungsprozesse vermuten lässt, geht es in ›Undertones of War‹ um Kollektivgedächtnis – und zwar in mehrfacher Hinsicht: Es geht um die kollektive Dimension individueller Erinnerung und um Totengedenken, inszeniert durch den Aufruf sozialer Rahmen. Es geht um eine literarische Darstellung des Ersten Weltkriegs aus der Retrospektion, die die spezifische Erfahrung der Beteiligten nicht aus dem Blick verliert (und damit um eine Aufwertung des kommunikativen Gedächtnisses, inszeniert durch die Verfahren der ‚Kollektion‘ und der ‚Kombination‘). Es geht um die Frage, wie traumatische Erfahrung artikuliert und sinnhaft verortet werden kann, ohne dabei auf überkommene heroische (und damit kriegsbejahende) Paradigmen rekurren zu müssen. Schließlich geht es darum, für England modellhaft ein kulturelles Gedächtnis zu konstituieren, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein sinnvolles Gefüge setzt und Konzepte von nationaler Identität, von geteilten Werten und Normen sowie von *Englishness* vermittelt. Blunden knüpft dazu (hochselektiv) an die bestehende Tradition pastoraler Imagination an und erzeugt durch pastorale Paradigmen machtvolle Erinnerungsfiguren für das kulturelle Gedächtnis.

Edmund Blundens ›Undertones of War‹ zeigt in paradigmatischer Weise, dass und wie in der Literatur der Zwischenkriegszeit ‚typisch englische‘ Synthesen zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis erzeugt wurden. Anders als etwa in der deutschen kriegskritischen Literatur der 1920er-Jahre erweisen sich in England Bestände des kulturellen Gedächtnisses auch nach der Erfahrung des Ersten Weltkriegs noch als aktualisierbar. Während von der heroischen und imperialistischen Tradition des 19. Jahrhunderts Abstand genommen wird, werden im Rahmen einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses diejenigen Bestände als

⁴⁶⁾ FUSSELL, *The Great War* (zit. Anm. 2), S. 255 bemerkt ebenso enthusiastisch wie unkritisch zu Blundens Schlussworten: „That characterization is English to a fault, and beautiful“. Er folgert: „Blunden’s style is his critique“ (ebenda, S. 268), was richtig ist. Aber Blundens Stil ist zugleich auch seine Affirmation der Unschuld englischer Soldaten im Weltkrieg.

deutungshomogen-kontrapräsentische kulturelle Paradigmen aktiviert, die England als zivile und friedliche Gesellschaft erinnern – Bestände, die etwa auf die Herausbildung einer englischen Zivilgesellschaft Ende des 17. Jahrhunderts, auf das Gentleman-Ideal oder eben auf die pastorale Tradition verweisen.⁴⁷⁾ Damit demonstriert die kriegskritische englische Literatur der Endzwanziger die Aktualität und Deutungsmacht des kulturellen Gedächtnisses und inszeniert eine Kontinuität des englischen Werte- und Normensystems, der gesellschaftlichen Verhältnisse und des nationalen Selbstbildes.

Die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses ist damit mehr als ein rein ästhetisches Verfahren. Sie ist Antwort auf erinnerungskulturelle Herausforderungslagen, Mittel der Konstruktion fiktionaler Gedächtnismodelle und Angebot für die außerliterarische Gedächtnisbildung. Gerade als Gestaltungsmittel der viel gelesenen Populärliteratur ist sie daher als Ausdrucksweise historischer Erinnerungskulturen und Motor ihrer Entwicklungs- und Transformationsprozesse zu begreifen.

Welche Möglichkeiten birgt also, zusammenfassend, ein erinnerungshistorischer Ansatz der Literaturwissenschaft? Literatur als Teil der Erinnerungskultur zu begreifen, bedeutet, die kollektive Dimension der Produktion und Rezeption literarischer Werke mit zu bedenken. Die Analyse von Blundens ›Undertones of War‹ hat beispielhaft gezeigt, dass literarische Formen und Verfahren (wie erzählerische Vermittlung, Selektionsstruktur, Plot und Intertextualität) im gedächtnisbildenden literarischen Text auf die Wirklichkeit der Kollektivgedächtnisse bezogen sind. Sie sind als Elemente einer ‚Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses‘ integrativer Teil historischer Erinnerungskulturen und können nur im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung erfasst werden, die die geschichtlich und kulturell variablen Funktionsweisen, Machtstrukturen und Verfahren der Sinnstiftung kollektiver Gedächtnisse bei der Analyse literarischer Formen mit bedenkt und ihre Kategorien darauf ausrichtet. Werden diese Voraussetzungen erfüllt, so können im Rahmen eines erinnerungshistorischen Ansatzes die Kernkompetenzen der Literaturwissenschaft (die Analyse literarischer Formen und Verfahren) produktiv genutzt werden, um damit zugleich zu tief greifenden kulturhistorischen Einsichten zu gelangen.

⁴⁷⁾ Diese Selektionsprinzipien sind ein Phänomen der Endzwanziger. Anfang der 1920er-Jahre beherrschen noch Romane den Markt, die den Krieg befürworten und ihn anhand von Paradigmen der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in einem britisch-imperialistischen kulturellen Gedächtnis verorten. Vgl. etwa Gilbert Frankaus ›Peter Jackson‹ (1920) oder Ernest Raymonds ›Tell England‹ (1922).