

Erfahrungsgeschichte und die ‚Quelle‘ Literatur

Zur Relevanz genretheoretischer Reflexion am Beispiel der britischen Literatur des Ersten Weltkriegs

BARBARA KORTE

1. Literatur in der (erfahrungs-)geschichtlichen Forschung

Mit dem *Cultural Turn* haben sich die Literaturwissenschaften zu den Gegenständen der Geschichts- und Sozialwissenschaften geöffnet. Umgekehrt hat die Geschichtswissenschaft die Literatur (wieder-) entdeckt, um historischen Milieus, erinnerungskulturellen Konstellationen oder Dimensionen vergangener Erfahrung auf die Spur zu kommen. Aus diesen Synergien hat die seit den 1990er Jahren (zuerst in den USA) praktizierte ‚New‘ *Cultural History* wichtige Impulse bezogen¹ – ein Ansatz, der so neu allerdings nicht ist. Bereits vor einem halben Jahrhundert hat einer der Gründerväter der britischen *Cultural Studies* eine literaturwissenschaftlich fundierte Kulturgeschichte betrieben. Raymond Williams betonte, unter anderem in *The Long Revolution* (1961), die Bedeutung der Künste und hier insbesondere der Literatur für die Annäherung an die gelebte Erfahrung vergangener Epochen:

1 Vgl. den programmatischen Band von HUNT, 1989.

„The most difficult thing to get hold of, in studying any past period, is this felt sense of the quality of life at a particular place and time: a sense of the ways in which the particular activities combined into a way of thinking and living. [...] This is potentially of very great importance, and I think the fact is that we are most conscious of such contact in the arts of a period. [...] For here, if anywhere, this characteristic is likely to be expressed; often not consciously, but by the fact that here, in the only examples we have of recorded communication that outlives its bearers, the actual living sense, the deep community that makes the communication possible, is naturally drawn upon.“²

Williams antizipierte ein Vorgehen, das man in der neueren kulturgeschichtlichen Forschung als ‚erfahrungsgeschichtlich‘ bezeichnen würde.³ Williams, seiner ‚eigentlichen‘ disziplinären Ausrichtung nach Literaturwissenschaftler, war sich bei seinen kulturhistorischen Betrachtungen immer der besonderen Qualität von Literatur sowie ihrer spezifischen systemischen Bedingungen bewusst. Eine solche Sensibilität ist in neueren erfahrungsgeschichtlichen Untersuchungen nicht immer ausgeprägt; hier werden zum Beispiel Texte verschiedener Genres ohne weitere Differenzierung nebeneinander als ‚Quellen‘ herangezogen, und ein literaturwissenschaftlicher Kenntnisstand über die unterschiedliche wirklichkeitskonstituierende Wirkung literarischer Genres bleibt unreflektiert.⁴ Ein ähnliches Defizit dürfte aus Sicht der Kunst- oder Filmwissenschaft festzustellen sein, deren Gegenstände ebenfalls häufig in den kulturhistorischen Studien der neueren Art herangezogen werden, oft ohne genaue Berücksichtigung ihrer spezifischen Medialität und Ästhetik. Zwar wissen Erfahrungshistoriker grundsätzlich, dass Literatur Wirklichkeitskonstrukte in spezifisch ästhetischen Formen entwirft und literarische Texte (oder andere künstlerische Produkte) als ‚Quellenmaterial‘ somit eine andere Qualität haben als die Memoiren eines Politikers, Feldpostbriefe oder Urkunden, aber sie beziehen diese Spezifik des Materials nicht immer systematisch genug in ihre Analysen ein, was dann zu verzerrten Aussagen führen kann. Dies gilt nicht nur für Stil- und Formmerkmale einzelner Texte. Fast noch zentraler für erfah-

2 WILLIAMS, 1965, S. 63-65.

3 In einem weiten Verständnis umfasst ‚Erfahrungsgeschichte‘ alle geschichtswissenschaftlichen Verfahren, um auf Befindlichkeiten und Bewusstseinszustände einer Kultur Zugriff zu nehmen. Zur genaueren Bestimmung siehe unten.

4 Vgl. hier u. a. neuere Arbeiten zur Bedeutung von Genres in der Erinnerungskulturforschung; einen Überblick bietet der Artikel von GYMnich, 2006, S. 1-7. Vgl. auch VAN GORP/MUSARRA-SCHROEDER, 2000.

rungsgeschichtliche Untersuchungen sind Erwägungen, die das gesamte literarische System einer Zeit und Kultur betreffen und die für die Einschätzung des erfahrungsgeschichtlichen Aussagepotentials auch von Einzeltexten erheblich sein können. Dieses Potential hängt unter anderem damit zusammen, welchem Genre ein Einzeltext angehört und welche Eigenschaften und Bewertungen ihm aufgrund dieser Zugehörigkeit zugeschrieben wurden. Genres haben in einem bestimmten zeitlich-kulturellen Umfeld unterschiedliches kulturelles Prestige, etwa weil sie der Hoch- oder Populärkultur zugeschrieben werden, oder weil manche Textarten als künstlerisch anspruchsvoller und ‚bewahrenswerter‘ gelten als andere. Um die kulturhistorische Aussagekraft, die kulturelle Signifikanz oder gar Repräsentanz eines literarischen Textes einschätzen zu können, bedarf es also eines Wissens auch über *literatursoziologische* Aspekte: die Bedingungen, unter denen ein Text produziert wurde, den gesellschaftlichen ‚Umgang‘ mit dem Text und seine Verbreitung in bestimmten Segmenten der Leserschaft – alles Aspekte, die sich in der Genrezugehörigkeit eines Textes kristallisieren.⁵ Die Frage nach dem Genre eines Textes impliziert die erfahrungsgeschichtlich wichtige Frage, wie die kulturelle Signifikanz oder Repräsentanz eines Textes überhaupt einzuschätzen ist. Populäre Genreliteratur,⁶ wie Kriminalerzählungen oder Liebesromane, dürfte quantitativ mehr Leser erreicht (und deren emotionale und ideologische Bedürfnisse bedient) haben als viele Texte mit einem höheren kulturellen Prestige. Dieses Prestige hat aber zumindest im 20. Jahrhundert dazu geführt, dass die Texte von den hierfür maßgeblichen Institutionen tradiert und womöglich sogar kanonisiert wurden, während man populärkulturelle Texte als nicht bewahrenswert erachtete. So ist auch in vielen kulturhistorischen Studien typische Genreliteratur, die bei Lesern beliebt war, vernachlässigt worden – selbst noch nach dem Durchbruch der *New Cultural History* und einer wissenschaftlich anerkannten Forschung im Bereich der *popular culture*. Das Übersehen populärer Genres ist dabei heute in der Regel nicht mehr eine Frage der Wertung, sondern hat den simplen Grund, dass ältere populäre Literatur oft immer noch schlechter verfügbar ist als kanonisierte ‚Klassiker‘ – mit erheblichen Konsequenzen für das kulturhistorische Arbeiten: Denn für die Extrapolation zum Beispiel von Bewusstseinszuständen und Befindlichkeiten vergangener Epochen macht es einen Unterschied, aus welcher Art von Literatur und für welche Leserschaften solche Schlüsse gezogen werden.

5 Vgl. zur soziologischen Signifikanz von Genres auch VOSSKAMP, 1977, S. 27-42.

6 GELDER, 2004.

Im Folgenden sollen diese Zusammenhänge und ihre Konsequenzen für die kultur- und speziell die erfahrungsgeschichtliche Forschung an einem Fallbeispiel genauer verfolgt werden: der Konstruktion einer britischen Erfahrungsgeschichte des Ersten Weltkriegs, die seit den 1990er Jahren durch US-amerikanische und britische Historiker intensiv betrieben wird, gerade auch unter Rückgriff auf Literatur und andere künstlerische Produkte.⁷ Die Entscheidung gerade für dieses Beispiel fiel auch deshalb, weil ich auf diesem Gebiet selbst in einem erfahrungsgeschichtlich orientierten Umfeld gearbeitet habe, nämlich dem Tübinger Sonderforschungsbereich *Kriegserfahrungen – Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit*.⁸ Als dessen Forschungszentrum identifizieren Nikolaus Buschmann und Horst Carl

„[...] die Deutungen von Akteuren und Beobachtern als Versuche, der Erfahrung des Krieges einen Sinn zu geben. Kriegserfahrung kommt dabei nicht nur in den Sinnstiftungs- und Deutungsmustern während eines Krieges zum Ausdruck, sondern setzt sich in den Kommunikations- und Interaktionsprozessen der Nachkriegszeit fort. Auf diese Weise bleiben Kriegserfahrungen in ihren symbolischen Repräsentationen, Ästhetisierungen und als individuelle und kollektive Erinnerung auch für nachfolgende Generationen präsent und handlungsorientierend.“⁹

Der hier zugrunde liegende Begriff der ‚Erfahrung‘ gründet in der Wissenssoziologie von Thomas Berger und Peter Luckmann und bezeichnet

„[...] einen permanenten Verarbeitungsprozeß, in welchem Wahrnehmung, Deutung und Handeln miteinander koordiniert werden. Neben dieser akteurs-spezifischen Dimension enthält der Erfahrungsbegriff eine gesellschaftliche Dimension, denn Sprache, Institutionen und Traditionen liefern die soziokulturell objektivierten Rahmenbedingungen, die der subjektiv erfahrenen Wirklichkeit vorgelagert sind und auf sie zurückwirken. Wirklichkeit erweist sich so als eine soziale Konstruktion, die über Erfahrung reproduziert und modifiziert wird.“¹⁰

7 Vgl. u. a. WINTER, 1995; SHEFFIELD, 2001; BOND, 2002; WATSON, 2004.

8 KORTE, 2005.

9 BUSCHMANN/CARL, 2001, hier Vorwort, S. 9.

10 Ebd., S. 18.

Die immer schon durch Objektivationen (und das heißt ganz wesentlich Repräsentationen in verschiedenen Medien) geprägten Erfahrungen werden ihrerseits wieder repräsentiert und kommuniziert. Sie sind dann als Kommunikate u. a. für kulturhistorische Untersuchungen zugänglich. Der erfahrungsgeschichtliche Ansatz muss sich also für Fragen der medialen Darstellung öffnen: „Die Konstitution von Erfahrung als kulturellen Prozeß zu verstehen, muß in methodischer Hinsicht gleichzeitig bedeuten, sich explizit mit der medialen Vermittlungspraxis historischer Erfahrungen auseinanderzusetzen.“¹¹

Diese Vermittlungspraxis hat in jeder Kultur verschiedene Formen und wird mit dem Entstehen der modernen Mediengesellschaft immer vielfältiger. Erfahrungsgeschichtlich ergiebige Mediengattungen für eine Untersuchung des Ersten Weltkriegs sind unter anderem Briefe, Autobiographien, Fotos, Songs, dokumentarische und Spielfilme sowie eine Vielzahl literarischer Texte, die einer großen Bandbreite von Genres angehören. Für alle diese Mediengattungen erfordert die erfahrungsgeschichtliche Auswertung ein Bewusstsein für die jeweiligen Kodes, den jeweiligen systemischen Kontext und die Konsequenzen, die sich hieraus für die Konstruktion der Erfahrungsgeschichte ergeben.

2. Literarische Genres und die (britische) Erfahrungsgeschichte des Ersten Weltkriegs

Für den Zusammenhang von Kulturgeschichte und Literatur ist die britische Erfahrungsgeschichte des Ersten Weltkriegs ein besonders interessantes Fallbeispiel. In ihrer Konstruktion hat Literatur nämlich schon immer eine besondere Rolle gespielt – vor allem in Bezug auf ein Kriegsnarrativ, das in der britischen Kultur eine hohe Deutungsmacht erlangt hat. Es handelt sich um ein fast zum Mythos geronnenes Bild, das die Erfahrung des Ersten Weltkriegs englinig auf die Westfront perspektiviert und weitgehend negativ konnotiert: als das sinnlose große Abschlagen einer ganzen Generation durch inkompetente Militärs und Politiker.¹² Exemplarisch auf der Basis literarischer Quellen formuliert, findet sich diese Deutung der Erfahrung des Ersten Weltkriegs in der einflussreichen Studie von Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975). Für Fussell ist der Erste Weltkrieg ein essentiell ‚literarischer‘

11 BUSCHMANN/CARL, 2001, S. 265.

12 Eine genauere Darstellung dieses Mythos findet sich in KORTE, 2005, S. 26-29.

Krieg, in dem an der Front viel gelesen wurde, der unter seinen Kombattanten eine bis dahin nicht gekannte Welle literarischer Produktivität auslöste und dessen kollektive Erinnerung prominent durch eine literarische Überlieferung getragen wurde. Literatur der Kriegsjahre selbst und der ersten Nachkriegsdekaden ist für Fussell ein zentraler Ort der Kriegsdeutung und bietet einen prädestinierten Zugang zur Erfahrung dieses Krieges:

„Indeed, if the book had a subtitle, it would be something like ‘An Inquiry into the Curious Literariness of Real Life.’ I have focussed on places and situations where literary tradition and real life notably transect, and in doing so I have tried to understand something of the simultaneous and reciprocal process by which life feeds materials to literature while literature returns the favor by conferring forms upon life.“¹³

Dieses Zitat aus Fussells Vorwort suggeriert Allgemeingültigkeit, aber tatsächlich entwirft seine Studie eine eng geführte Erfahrungsgeschichte des Krieges, weil ihre Literaturbasis zwar materialreich ist, sich aber im Wesentlichen auf das oben benannte Westfrontnarrativ und seine negative Deutung der Kriegserfahrung beschränkt. Eine Sinnabschreibung an den Krieg lässt sich anhand bestimmter Sparten der britischen Weltkriegsliteratur durchaus auch absichern: etwa die kriegskritischen Gedichte der so genannten *trench poets* (wie Wilfred Owen und Siegfried Sassoon) oder einige Romane und Memoiren aus den pazifistischen späten 1920er Jahren (wie Richard Aldingtons *Death of a Hero*, Edmund Blundens *Undertones of War* und Robert Graves’ *Goodbye to All That*). Auch Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1928) gehört in diese semantische Linie.

Die Schützengräben der Westfront und ihre hohen Verluste waren jedoch nicht das einzige Erfahrungsszenario des Ersten Weltkriegs, und literarische Texte haben zwischen 1914 und dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs auch andere Facetten der Kriegserfahrung artikuliert und sind zu anderen Bewertungen des Krieges und seiner Erfahrung gekommen. Und auch viele dieser Texte fanden zur Zeit ihrer Ersterscheinung weite Verbreitung und waren beim Lesepublikum beliebt. Die Dominanz des ‚Westfrontnarrativs‘ in kulturhistorischen Studien (und in der britischen kulturellen Erinnerung) lässt sich u. a. dadurch erklären, dass die zahlreichen alternativen Narrative, die in den Kriegsjahren und unmittelbar danach zirkulierten, nicht lange – d. h. zumindest nicht

13 FUSSELL, 1975, S. ix.

mehr nach dem Zweiten Weltkrieg – tradiert wurden. Sie wurden nämlich häufig in Genres mit relativ geringem kulturellen Prestige verfasst (wie Abenteuerliteratur, Thrillern oder ‚Frauenromanen‘), d. h. in Formen, deren ästhetische Innovativität und/oder Qualität in den für die literarische Tradierung maßgeblichen Institutionen gering geschätzt wurden. Sie blieben zum Beispiel in Literaturgeschichten unerwähnt und wurden in Schule und Universität nicht gelehrt. Im Gegensatz dazu sind jene Gedichte, Prosatexte oder Filme, die das dominante kulturgeschichtliche Bild des Ersten Weltkriegs bis heute bestimmen, überwiegend Texte, die aufgrund ihrer Ästhetik und/oder der Reputation ihrer Autoren bewahrt, bewusst weitergegeben und zu einem kleinen Teil sogar kanonisiert wurden. An erster Stelle sind hier einige Gedichte der *trench poets* zu nennen, wie Wilfred Owens *Anthem for Doomed Youth* mit Anfangszeilen, die das große Abschlagen des Krieges deutlicher nicht ansprechen könnten: „What passing-bells for these who die as cattle? / Only the monstrous anger of the guns. / Only the stuttering rifles’ rapid rattle / Can patter out their hasty orisons.“¹⁴

Man kann Paul Fussells Studie nicht vorwerfen, *nur* solche kanonischen Autoren und Texte zu behandeln; *The Great War and Modern Memory* zieht zahlreiche Beispiele heran, die in den 1970er Jahren schon lange vergessen waren. Literatur in populären Genres wird von Fussell jedoch nicht einbezogen, und im Register seines Buches sucht man vergeblich nach Autoren, die sich in und auch nach dem Krieg großer Beliebtheit bei einem breiten Lesepublikum erfreuten. Zu nennen wären etwa John Buchan, von dessen Thrillern um den Agenten Richard Hannay einige direkt Bezug auf den Ersten Weltkrieg nehmen,¹⁵ oder Captain W. E. Johns, der seit den 1930er Jahren mehr als 70 Erzählungen über das Fliegerass Biggles verfasste, nicht nur für junge Leser. Die Protagonisten solcher Weltkriegserzählungen erleben den Krieg als Abenteuer und männliche Bewährungsprobe, nicht als sinnloses Desaster. Auch die Figuren bei ‚Sapper‘ (Pseudonym von H. C. McNeile), einem äußerst produktiven und populären Autor von Kurzgeschichten und Romanen über die Westfront, haben den Glauben an den Sinn ihres Kämpfens noch nicht verloren und ertragen den Krieg stoisch und oft sogar mit Humor. Sind die hier in populären Modi artikulierten Kriegserfahrungen und -deutungen erfahrungsgeschichtlich oder erinnerungskulturell weniger relevant als die später tradierten Gedichte,

14 Zitiert nach WALTER, 2006, S. 131.

15 Insbesondere *Greenmantle* (1916) und *Mr. Standfast* (1919).

Autobiographien und Romane? Neuere Forschungen zur Literatur des Ersten Weltkriegs beantworten diese Frage mit einem deutlichen Nein.

So hat Rosa-Maria Bracco in ihrer Untersuchung *Merchants of Hope* (1993) auf einer umfangreichen Textgrundlage nachweisen können, dass Romane einer gehobenen Unterhaltungsliteratur, für die man im England der Zwischenkriegszeit den Begriff *middlebrow* prägte,¹⁶ ein anderes erfahrungsgeschichtliches Spektrum eröffnen als die von Fussell herangezogenen Beispiele. Die *middlebrow fiction* wollte ihre Leser nicht befremden, sondern, in zugänglicher Gestaltung und mit einer Affirmierung traditioneller Werte, Hilfe bei der Bewältigung der Kriegserfahrung bieten:

„It stood in the vast space between lowbrow fiction, designed merely to entertain, and highbrow works, increasingly alienated from a common reference of values. Its authors were from the middle classes and addressed a middle-class audience; they mediated between conflicts and extremes, and balance was their alleged trademark.“¹⁷

Für Bracco erfüllten die Autoren der *middlebrow novels* eine wichtige kulturelle Funktion:

„It is the social consciousness of the writers, their inserting themselves into a wider dialogue of shared social knowledge and assumptions, that reveals them as important agents of cultural communication, as sources of explanations and meanings, even in the simple role of narrators of common experience.“¹⁸

Die *middlebrow novels* fanden bei Lesern der Mittelschichten, an die sie sich vor allem richteten, großen Zuspruch, und man kann aufgrund dieser Verbreitung vermuten, dass die Romane Deutungs- und Trostbedürfnissen ihrer Leser tatsächlich entgegen kamen. Für das kriegskritische *Im Westen nichts Neues* wird immer wieder auf seine weltweit hohen Verkaufszahlen verwiesen,¹⁹ aber

16 „This term, now in virtual disuse, was coined in the 1920s to designate those novels and plays which made no attempt to go beyond or [...] to deviate from comfortably familiar presentations.“ BRACCO, 1993, S. 10.

17 Ebd., S. 12.

18 Ebd., S. 153.

19 „Its impact was exceptional: published at the end of 1928 in Germany, it sold 640,000 copies in three months; in Great Britain, where it was published in March 1929, 25,000 copies were sold in a fortnight.“ (ebd., S. 145)

auch die wenige Jahre früher in Großbritannien erschienenen Romane erreichten eindrucksvolle Auflagenzahlen. Sie waren ein Hauptartikel in Leihbüchereien wie Buchhandlungen, wurden viel rezensiert und fanden sich in Bestselerlisten – „Middlebrow fiction was the mainstay of the book industry.“²⁰ Gilbert Frankaus *Peter Jackson, Cigar Merchant* (1919) war der erste Roman der Nachkriegszeit, von dem innerhalb kurzer Zeit mehr als 100.000 Exemplare verkauft wurden.²¹ A. S. M. Hutchinsons *If Winter Comes* (1921) hatte ein Jahr nach der Ersterscheinung bereits die 19. Auflage erreicht,²² und Wilfrid Ewarts *Way of Revelation* (1921) war nicht nur bei Lesern beliebt, sondern begeisterte auch die Kritiker.²³ Vom Ersten Weltkrieg zeichneten solche Romane ein versöhnlicheres Bild als die später kanonisierten Anti-Kriegsromane. Ohne den Krieg zu beschönigen, nahmen sie Sinnzuschreibungen vor und versicherten Lesern, die sich mit einem Leben nach dem Krieg arrangieren mussten, dass es nicht vergeblich gewesen war, den Krieg gekämpft und Angehörige verloren zu haben.

Wie Rosa-Maria Bracco hat sich auch Michael Paris bis dahin vernachlässigten populären Bereichen der Repräsentation des Ersten Weltkriegs zugewandt, darunter auch Produkten, die in den 1920er Jahren als *lowbrow* bezeichnet worden wären: Abenteuerliteratur für Jugendliche, unterhaltenden Spielfilmen und Comics.²⁴ Der Blick auf diese Medienprodukte wirft ebenfalls ein Schlaglicht auf die Erfahrungs- und Deutungsvielfalt des Ersten Weltkriegs, denn hier hielt sich bis weit in die Zwischenkriegszeit (und teils darüber hinaus) ein Bild des Krieges als großes Abenteuer, das Fussell in seiner Studie bezeichnenderweise als obsoletes Wahrnehmungsschema behandelt, das in und durch den Ersten Weltkrieg entwertet worden sei.²⁵

Solche Studien belegen die Wichtigkeit, in erfahrungsgeschichtlichen Untersuchungen auf ein generisch breites Textkorpus zurückzugreifen. Dies ist aber auch eine Herausforderung, denn nur ein Bruchteil der literarischen Gesamtproduktion aus der Zeit des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegsdekaden

20 Ebd., S. 153.

21 Ebd., S. 71.

22 COCKBURN, 1972, S. 109.

23 Vorwort zu EWART, 1986, S. viii.

24 Vgl. PARIS, 2000; DERS. 1999. Speziell Literatur für junge Leser wird untersucht bei FLOTHOW, 2007. Zur Bandbreite der filmischen Verarbeitung des Krieges siehe auch STERNBERG, 2005. Neuerdings misst auch Jay Winter in seinen erinnerungskulturellen Untersuchungen populären Repräsentationen größere Bedeutung bei: WINTER, 2006.

25 FUSSELL, 1975, S. 21-29.

ist in Bibliotheken bewahrt worden (sieht man von den Beständen der großen nationalen Copyright-Bibliotheken ab), und noch weniger ist in Verlagsprogrammen erhältlich geblieben. Nur diese Bruchteile des literarischen Spektrums, unter denen Genres und Einzeltexte mit hochkulturellem Prestige klar überwiegen, sind unmittelbar sichtbar und zugänglich, während das Auffinden oder gar In-die-Hand-Bekommen alternativer Repräsentationen mit deutlich mehr Aufwand verbunden ist.

Es gibt aber Gattungen, deren Texte fast zwangsläufig dazu verdammt scheinen, in der Versenkung zu verschwinden und denen man selbst in Nationalbibliotheken nur unter großen Mühen auf die Spur kommt. Dabei handelt sich um alle Kurzgattungen, von denen hier die Short Story als Beispiel angeführt sei. Diese Gattung war in Großbritannien im späten 19. Jahrhundert und im frühen 20. Jahrhundert hoch produktiv. Sie ist aber von der Literaturgeschichte generell stark vernachlässigt worden und wurde von der kulturhistorischen Forschung bislang so gut wie vollständig übersehen – obwohl sie ihr ganz eigenes kulturelles Aussagepotential hat.

Die Gründe für dieses Übersehen liegen zu einem großen Teil in den Produktions- und Disseminationsbedingungen von Kurzgeschichten. Ihre Überlieferung ist notorisch ‚flüchtig‘, weil sie in der Regel in Periodika erscheinen; nur in geringen Anteilen werden sie später in Anthologien gesammelt und bleiben so über die Buchpublikation weiter zugänglich. Zudem haben es literarische Kleinformen schwerer, literarisches Prestige beigemessen zu bekommen, wie Suzanne Ferguson dargestellt hat:

„Like short poems, short stories must be printed with something else to make their circulation profitable. What they come with [...] may distract readers from perceiving them as discrete works of art. Another problem for the prestige of the short story is its lack of ‚magnitude‘: like the lyric poem, it tends to be regarded as less serious and important than a longer work. [...] It commands less attention and less space; it is easier to ‚lose‘.“²⁶

Die Zahl ‚kanonisierter‘ oder wenigstens hinreichend bekannter Kurzgeschichten zu einem bestimmten Themenbereich ist aus solchen Gründen grundsätzlich gering, und es gibt auch nur begrenzt Ressourcen, über die sich Kurzgeschichten thematisch recherchieren lassen.

26 FERGUSON, 1989, S. 178.

Trotzdem ist die Gattung, wenn man sich die Mühe der Recherche macht, gerade für erfahrungsgeschichtliche Untersuchungen ein lohnender Indikator – auch im Vergleich zu literarischen Langformen. Auf der gleichen Seitenzahl wie ein Roman präsentiert eine Auswahl von Kurzgeschichten nämlich ein unter Umständen viel breiteres und heterogeneres Spektrum synchroner Erfahrungsdimensionen. Man kann zudem die These aufstellen, dass sich Kurzgeschichten auch durch eine besondere Nähe zum aktuellen Moment auszeichnen. Ihr Schreib- und Veröffentlichungsprozess ist weniger zeitaufwändig als bei einem Roman, und sie können daher – zumindest tendenziell – unmittelbarer auf Meinungen, Stimmungen und Bedürfnisse ihrer Leserschaft eingehen. Periodika als ihr primärer Publikationsort haben gerade im englischsprachigen Raum allgemein zu einer besonderen Markt- und damit Publikumsorientierung der Kurzgeschichte geführt, die sich zum Beispiel in zahlreichen Anleitungen für das kommerzielle Schreiben von Geschichten niederschlägt. Auch W. Somerset Maugham, einer der produktivsten und populärsten Short Story-Autoren der englischen Literatur im frühen 20. Jahrhundert, hat eine besondere Orientierung der Gattung an Leserbedürfnissen festgehalten: „The possibility of Publication, the exigencies of editors, that is to say their notions of what readers want, have a great influence on the kind of work that at a particular time is produced.“²⁷

Gerade um die Zeit des Ersten Weltkriegs wurden immer mehr Zeitschriften gegründet, die nach Short Stories verlangten und dem Genre so generell zu einem großen Aufschwung verhelfen.²⁸ Es ist somit nicht zufällig, wenn H. E. Bates, ein weiterer für seine Kurzgeschichten bekannter Autor, das ‚Zeitgemäße‘ der Gattung ausdrücklich in Bezug auf den Ersten Weltkrieg formuliert:

„A particular artistic form does not flourish in a particular age because of a happy accident, but because certain cultural, inventive, revolutionary, or popular forces combine to stimulate its growth: so that finally, perhaps, it becomes the most necessary and natural expression of the age. This was necessarily true of the drama in Elizabethan times, the heroic couplet in the eighteenth century, the novel in the nineteenth century, and in a lesser but increasing way is true of the short story to-day. The war of 1914-18 prepared the ground for a new story; the intermediate period of distrust and dislocation fostered it; and it would not surprise me very much if the literature of the second war, and its inevitable af-

27 MAUGHAM, 1958, S. 149.

28 Vgl. KORTE, 2004, S. 117-118.

termath of still more distrustful dislocation, found in the short story the essential medium for whatever it has to say.“²⁹

Als eine zeitgemäße Gattung („the most necessary and natural expression of the age“) hat die Short Story eine beachtliche erfahrungsgeschichtliche Relevanz, und für entsprechende Untersuchungen gäbe es potentiell reichhaltiges Material, dessen Erschließung jedoch erst an den Anfängen steht. So gibt es auch zur britischen Short Story des Ersten Weltkriegs erst seit Kurzem eine Erschließungsressource.³⁰ Mit derzeit etwa 500 Einträgen ist diese Datenbank für Short Stories, die in Sammelbänden und Anthologien abgedruckt wurden, bereits recht vollständig. Es sind aber kontinuierlich Geschichten zu ergänzen, die nur in Zeitschriften oder Tageszeitungen erschienen sind und für deren Ermittlung die Bände einzelner Jahrgänge dieser Periodika systematisch durchgesehen werden müssen. Aus rein literaturwissenschaftlicher Sicht mag es fraglich sein, ob sich diese Mühe lohnt, denn in ihrer Ästhetik sind viele Kurzgeschichten, die über den Ersten Weltkrieg geschrieben wurden, wenig bemerkenswert. Man würde sie, mit der Terminologie der damaligen Zeit, als *lowbrow* bis *middlebrow* einstufen, denn sie wurden als literarische Alltagskost verfasst und sind vielfach deutlich nach Erfolgsmustern der Zeitschriften gestrickt. Für erfahrungsgeschichtliche Fragestellungen kann aber *gerade* solche Alltagskost aussagekräftig sein.

Mit einer Auswahl von Kurzgeschichten lässt sich Einblick zum Beispiel in die große Heterogenität der Weltkriegserfahrungen und ihrer Deutungen gewinnen – sowohl für die Kriegsjahre selbst als auch die nachfolgenden Jahrzehnte. Zwischen 1914 und 1939 erschienen Hunderte dieser Geschichten in einer Spanne von Zeitschriften, die das Massenbedürfnis nach Lesestoff zu Beginn des 20. Jahrhunderts befriedigten und sich dabei auch auf bestimmte Segmente der Leserschaft spezialisierten. Publikationen für die Mittelschichten nehmen den breitesten Raum ein; hiervon kam das *Strand Magazine* bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs auf eine Leserschaft von ca. 2 Millionen pro Ausgabe, und allein hier finden sich für den Zeitraum 1914-39 ca. einhun-

29 BATES, 1965, S. 222.

30 Die Datenbank (<http://www.anglistik.uni-freiburg.de/literatur>) ist Ergebnis eines Forschungsprojekts, das ich mit Ann-Marie Einhaus bis Ende 2007 durchgeführt habe. Die sich anschließenden Ausführungen basieren auf ersten Auswertungsergebnissen dieses Projekts; die Detailauswertung, auch unter erfahrungsgeschichtlicher Perspektive, erfolgt derzeit im Dissertationsvorhaben von Ann-Marie Einhaus.

dert Short Stories, die den Krieg und seine Folgen unmittelbar thematisierten. Viele stammen aus der Feder bekannter und zu ihrer Zeit beliebter Autoren wie Arthur Conan Doyle oder die heute vergessenen Schriftsteller Stacy Aumonier und ‚Sapper‘. Wie bereits festgestellt, waren Sappers Spezialität Geschichten über meist einfache Soldaten an der Front. Im Gesamtkorpus der Geschichten sind Frontgeschichten allerdings durchaus nicht so dominant, wie man nach der Lektüre von Paul Fussells *The Great War and Modern Memory* annehmen müsste; sie machen nur schätzungsweise ein Viertel aus. Ansonsten thematisieren die Geschichten andere Kriegserfahrungsbereiche und bedienen sich dafür aller Untergenres, die beim Publikum bereits im späten 19. Jahrhundert populär gewesen waren: Liebes- und Ehegeschichten, Spionage- und Detektivgeschichten, Geistergeschichten und humoristische Stories, eine traditionelle Domäne der Kurzgeschichte. Ein solches Genrespektrum stellt den Krieg in einer großen Breite der Emotionen und Interpretationen dar, und die Geschichten präsentieren disparate Erfahrungen, die auch viele ihrer Leser in und nach dem Krieg machten und verarbeiten mussten: von der Angst vor deutschen Zeppelinen über Herausforderungen im Alltag an der Heimatfront und die Veränderungen in der britischen Geschlechter- und Klassenordnung bis zur Kritik an Kriegsprofiteuren. Auffällig tritt die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Einstellungen zum Krieg zutage: Für die ersten Kriegsjahre zum Beispiel findet man erwartungsgemäß viele propagandistische und offen patriotische Geschichten, in denen Deutschenhass ist ein häufiges Motiv ist, aber noch während des Krieges artikulieren Geschichten auch differenziertere Meinungen über die Deutschen.³¹

Kurzgeschichten bieten also theoretisch reichhaltiges Material für Untersuchungen zum Erfahrungsspektrum des Ersten Weltkriegs – sowie zahlreicher anderer Bereiche. Dass dieses ‚Quellenmaterial‘ bislang ignoriert wurde, hängt mit den besonderen Publikations- und Tradierungsformen der Gattung zusammen, die in einer vergleichsweise geringen Sichtbarkeit resultieren, für die die Literaturgeschichtsschreibung mit verantwortlich zeichnet. Entsprechend dürftig ist das kulturhistorische Interesse an der Gattung, das durch einen Mangel an relevantem Datenmaterial noch zusätzlich gebremst wird: schon Ort und Jahr der Erstveröffentlichung sind in vielen Fällen Zufallsfunde, noch schwie-

31 Vgl. etwa Arthur Machens *The Bowmen* (1914), Arthur Conan Doyles *His Last Bow* (1917, eine späte Sherlock Holmes-Geschichte) oder Rudyard Kiplings *Mary Postgate* (1915), im Gegensatz zu Stacy Aumoniers *Them Others* (1917); alle genannten Kurzgeschichten sind abgedruckt in KORTE, 2007.

riger ist das Verfolgen der Publikationsgeschichte, das Auffinden von Informationen zu weniger bekannten Autoren, und anderes mehr.

3. Schlussfolgerungen

Der erfahrungsgeschichtliche und allgemein der kulturhistorische Umgang mit Literatur muss sich bewusst machen, auf welche Segmente der literarischen Gesamtproduktion einer Zeit Aussagen gegründet werden: Ob überwiegend ‚hochkulturelle‘, womöglich ‚kanonisierte‘ Gattungen und Untergattungen ausgewertet werden, ist kulturgeschichtlich signifikant, und Schwerpunkte in der einen oder anderen Richtung müssen explizit gemacht werden. Wichtig ist also ein Wissen darüber, welche Genres im Literatursystem einer Zeit nebeneinander Bestand hatten, welche Leserschaften durch sie erreicht wurden und mit welchem kulturellen Prestige sie jeweils belegt wurden.

In vielen Fällen bedarf ein kulturhistorisches Arbeiten mit Literatur, das über unmittelbar zugängliche Bestände hinausgehen und die Gesamtproduktion einer Zeit in den Blick nehmen will, auch der systematischen Textarchäologie. In den vergangenen Jahrzehnten sind große Bereiche einer vergessenen weiblichen Literaturproduktion wieder entdeckt worden (auch für die Zeit des Ersten Weltkriegs); damit wurden zentrale geschlechtsspezifische Erfahrungen für kulturgeschichtliche Untersuchungen neu erschlossen. Vergleichbares muss für Literatur in populären Genres noch geleistet werden, aber auch, wie das Beispiel der Kurzgeschichte zeigt, unter Umständen für ganze Gattungen. Das Internet schafft heute Möglichkeiten, literarische Texte auch unabhängig von der Zahl der in Bibliotheken noch erhaltenen Exemplare wieder öffentlich zu machen. Immer mehr rechtefreie Texte kommen dazu, und für das (kultur-)historische Arbeiten mit Literatur ist dies eine nicht zu unterschätzende Chance. Auch in Zeiten des Internet müssen jedoch viele Texte (wie etwa die große Zahl von Kurztexten in Periodika) erst einmal wieder gefunden werden, um auf breiter Basis für die Forschung nutzbar zu werden.

Des Weiteren besteht Bedarf an Daten zur Sozialgeschichte der Literatur, ohne die die kulturelle Bedeutung von Genres und Einzeltexten schwer einschätzbar ist. So ist es für die britische Literatur noch immer schwierig, an Daten zu Auflagenzahlen oder -stärken zu kommen. Diese müssen in der Regel in Verlagsarchiven ermittelt werden; auch für Bibliotheksbestände gibt es nur lückenhafte Verzeichnisse und keine zentralen Ressourcen. Für das kultur-

geschichtliche Arbeiten mit Literatur wäre es ein wertvolles Hilfsmittel, wenn empirische Daten aus dem Publikationswesen und zur historischen Rezeption leichter und vor allem in systematischer Erschließung vorlägen. Sozialgeschichtliche Ansätze in der Literaturwissenschaft, auch in einem ganz konkret quantitativen Sinn, kamen jedoch nach einer Konjunktur in den 1970er Jahren ab etwa Mitte der 1980er Jahre wieder aus der literaturwissenschaftlichen Mode. Eine Wiederbelebung solcher Ansätze ist für das kulturgeschichtliche Arbeiten mit Literatur eine wichtige Ergänzung, und die *History of the Book-Forschung* hat dem Bereich für die englischsprachige Literatur bereits wieder wichtige Impulse verliehen.³² Das kulturhistorische Arbeiten mit Literatur hat sich in den vergangenen Jahren stark auf Analysen des diskursiven Gehalts einzelner Texte konzentriert und hier wichtige Ergebnisse vorlegen können. Zur Einschätzung der kulturellen Signifikanz von Texten und Diskursen bedarf es aber in vielen Fällen konkreter sozialgeschichtlicher Informationen über Literatur und ihre gesellschaftliche Vermittlung, zu deren Bereitstellung in Zukunft auch die Literaturwissenschaft wieder vermehrt beitragen sollte.

Literatur

- BATES, HERBERT E., *The Modern Short Story: A Critical Survey*, London 1965 (zuerst 1941).
- BOND, BRIAN, *The Unquiet Western Front: Britain's Role in Literature and History*, Cambridge 2002.
- BRACCO, ROSA MARIA, *Merchants of Hope: British Middlebrow Writers and the First World War, 1919-1939*, Providence, RI 1993.
- BUSCHMANN, NIKOLAUS/CARL, HORST, *Neue Wege zu einer Erfahrungsgeschichte des Krieges*, in: *Die Erfahrung des Krieges: Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg*, hg. von NIKOLAUS BUSCHMANN/HORST CARL, Paderborn 2001, S. 261-271.
- COCKBURN, CLAUD, *Bestsellers: The Books That Everyone Read 1900-1939*, London 1972.

32 Vgl. etwa den aufschlussreichen Überblick von Alexis Weedon über vorhandene Informationsquellen für quantifizierende Zugänge zur englischen Buchkultur, aus dem neben vielen positiven Angaben auch hervorgeht, wie viele Lücken für derartige Recherchen weiterhin bestehen: WEEDON, 2007, S. 33-49.

- EWART, WILFRID, *Way of Revelation: A Novel of Five Years*, Gloucester 1986.
- FERGUSON, SUZANNE, *The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres*, in: *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, hg. von SUSAN LOHAFFER/JO ELLYN CLAREY, LA 1989, S. 176-192.
- FLOTHOW, DOROTHEA, *Told in Gallant Stories: Erinnerungsbilder des Krieges in britischen Kinder- und Jugendromanen 1870-1939*, Würzburg 2007.
- FUSSELL, PAUL, *The Great War and Modern Memory*, Oxford 1975.
- GELDER, KEN, *Popular Fiction*, London 2004.
- GYMNICH, MARION u. a., *Gauging the Relation between Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, in: *Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, hg. von ANSGAR NÜNNING u. a., Tübingen 2006, S. 1-7.
- HUNT, LYNN AVERY (Hg.), *The New Cultural History (Studies in the History of Society and Culture 6)*, Berkeley, CA 1989.
- KORTE, BARBARA/EINHAUS, ANN-MARIE (Hg.), *The Penguin Book of First World War Stories*, Harmondsworth 2007.
- KORTE, BARBARA, *The Short Story in Britain*, Tübingen 2004.
- KORTE, BARBARA u. a., *Der Erste Weltkrieg und die Mediendiskurse der Erinnerung in Großbritannien: Autobiographie – Roman – Film (1919-1999)*, Würzburg 2005.
- MAUGHAM, WILLIAM S., *The Short Story*, in: DERS., *Points of View*, London 1958, S. 142-188.
- BUSCHMANN, NIKOLAUS/CARL HORST (Hg.), *Die Erfahrung des Krieges: Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg*, Paderborn 2001.
- PARIS, MICHAEL (Hg.), *The First World War and Popular Cinema: 1914 to Present*, Edinburgh 1999.
- DERS., *Warrior Nation: Images of War in British Popular Culture, 1850-2000*, London 2000.
- SHEFFIELD, GARY, *Forgotten Victory: The First World War. Myths and Realities*, London 2001.
- STERNBERG, CLAUDIA, *Der Erinnerungsdiskurs im Spielfilm und Fernsehspiel*, in: BARBARA KORTE u. a., *Der Erste Weltkrieg und die Mediendiskurse der Erinnerung in Großbritannien: Autobiographie – Roman – Film (1919-1999)*, Würzburg 2005, S. 243-342.

- VAN GORP, HENDRIK/MUSARRA-SCHROEDER, ULLA (Hg.), *Genres as Repositories of Cultural Memory (Literature as Cultural Memory 5)*, Amsterdam 2000.
- VOSSKAMP, WILHELM, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen*, in: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte (Medium und Literatur 4)*, hg. von WALTER HINCK, Heidelberg 1977, S. 27-42.
- WALTER, GEORGE (Hg.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, Harmondsworth 2006.
- WATSON, JANET, *Fighting Different Wars: Experience, Memory, and the First World War in Britain*, Cambridge 2004.
- WEEDON, ALEXIS, *The Uses of Quantification*, in: *A Companion to the History of the Book*, hg. von SIMON ELIOT/JONATHAN ROSE, Malden, MA 2007, S. 33-49.
- WILLIAMS, RAYMOND, *The Long Revolution*, London 1965.
- WINTER, JAY, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995.
- DERS., *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*, New Haven, CT 2006.

