



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Nostalgie, *Heritage*, Erinnerung und Krieg. Die Narration des Ersten Weltkrieges in der britischen *period drama* Serie DOWNTON ABBEY (2010-2015)“

verfasst von / submitted by

Mag. Barbara Klaus, Bakk. BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.

Danksagung

Wie jedes größere Projekt, ist auch diese Masterarbeit nicht still und heimlich in einem abgeschlossenen Kämmerchen entstanden. Aus diesem Grund möchte ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bei jenen bedanken, die mich in den letzten Monaten bei der Erstellung der Arbeit unterstützt haben.

Zunächst möchte ich mich natürlich bei Mag. Dr. Claus Tieber bedanken, der sich bereit erklärt hat diese Arbeit zu betreuen. Dank seiner schnellen Rückmeldungen, fachlichen Unterstützung und insgesamt überaus professionellen Betreuung hat er die Fertigstellung dieser Arbeit erst ermöglicht.

Ein ganz großes Dankeschön geht auch diesmal wieder an meine Mutter, die mir und meiner Schwester nach vielen Jahren an der Universität Wien und gefühlt hundert Seminar-, Bachelor- und Masterarbeiten noch immer mit Rat und Tat zur Seite steht. Auch diese Arbeit wäre ohne ihre emotionale Unterstützung und stundenlange Brainstorming-Gespräche niemals beendet worden.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbst und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 2018

Barbara Klaus

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	13
1.1. Vom Forschungsstand zum Erkenntnisinteresse	14
1.2. Forschungsfrage	17
1.3. Zum Aufbau der Arbeit	18
2. Theoretische Vorüberlegungen	20
2.1. Das Genre <i>period drama</i> : <i>Heritage</i> , Nostalgie und nationale Identität	20
2.1.1. Allgemeine Vorbemerkungen	21
2.1.1.1. <i>Period drama</i>	21
2.1.1.2. <i>Heritage</i>	23
2.1.1.3. Nostalgie	27
2.1.1.4. Nationale Identität bzw. ‚ <i>britishness</i> ‘	29
2.1.2. Die Geschichte des <i>period dramas</i> (1967-2000)	31
2.1.2.1. THE FORSYTE SAGA (1967) & UPSTAIRS, DOWNSTAIRS (1971-1975)	31
2.1.2.2. Die <i>heritage</i> Debatte (1980er) & ‚ <i>Austenmania</i> ‘ (1990er)	32
2.1.3. Aktuelle Entwicklung des <i>period dramas</i> (21. Jahrhundert)	36
2.2. <i>Memory</i> bzw. Gedächtnis und Erinnerung	39
2.2.1. Gedächtnis, Erinnerung und die terminologische Problematik	40
2.2.2. Das kulturelle und kollektive Gedächtnis	43
2.2.2.1. Das kulturelle Gedächtnis: Speicher- und Funktionsgedächtnis	43
2.2.2.2. Das kollektive Gedächtnis und kollektives Erinnern	46
2.2.3. Gedächtnis, Erinnerung und Medien	48
2.3. Der Erste Weltkrieg in der britischen Literatur, Filmen und Fernsehserien	50
2.3.1. Großbritannien und der Film im Ersten Weltkrieg	51
2.3.2. Die Zwischenkriegszeit als Generator zentraler narrativer Konzepte	53
2.3.3. Die 50.-jährige Wiederkehr des Ersten Weltkrieges	57

2.3.4. Die 1980er Jahre: Erfolgreiche Sitcom vs. kontroversielle Serie	59
2.3.5. Die endgültige Wiederentdeckung des Krieges für audiovisuelle Produktionen	61
2.3.6. Die 2000er Jahre: Das Verschwinden der letzten Veteranen	63
2.3.7. 2014-2018: Ein Jahrhundert danach	64
2.4. Die Narration in Theorie und Analyse	69
2.4.1. Narratologie bzw. Erzähltheorie in Film und Fernsehen	69
2.4.2. Die Analyse der Narration in Fernsehserien	73

3. Die Narration des Ersten Weltkrieges in der *period drama* Serie

DOWNTON ABBEY	75
3.1. DOWNTON ABBEY: allgemeine Informationen	75
3.2. Der Weg zum Krieg: Sommer 1914	78
3.3. Die Männer von Downton Abbey an und abseits der Kriegsfront	81
3.3.1. <i>Volunteer vs. Conscription</i>	84
3.3.2. <i>Officers and Tommys</i>	88
3.3.3. <i>Blighty wound</i> bzw. SIW	94
3.3.4. <i>Shell shock</i>	96
3.3.5. <i>Shot at Dawn</i>	101
3.3.6. <i>'Shirkers' and the white feather</i>	104
3.3.7. <i>The trenches: mud, blood and death</i>	108
3.4. Die Frauen von Downton Abbey an der ‚Heimatfront‘	114
3.4.1. <i>Voluntary Aid Detachment (VAD)</i>	117
3.4.2. Die Unterstützung der Kriegsanstrengungen in der Landwirtschaft	121
3.4.3. Wohltätigkeitsarbeit	123
3.5. Das Anwesen Downton Abbey als Genesungsheim	126
3.6. Die Folgen des Krieges	131
3.6.1. Rationierungen und die Umkehrung des sozialen Wandels .	131
3.6.2. Nostalgische Gefühle für die Zeit vor dem Krieg	134
3.6.3. Kriegerwitwen und die ‚verlorene Generation‘	136
3.6.4. Das Kriegerdenkmal in Downton und weitere Symbole des Gedenkens	141

4. Conclusio	149
5. Quellenverzeichnis	152
5.1. Monographien und Sammelbände	152
5.2. Artikel und Sammelbandbeiträge	157
5.3. Online	164
5.4. Untersuchte Filme und Serien	166
5.5. Sonstige Filme, Serien und Dokumentationen	168
6. Anhang	175

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: BIRDSONG (Schützengraben)	83
Abb. 2: DOWNTON ABBEY (Bombenkrater)	91
Abb. 3: DOWNTON ABBEY (Weiße Feder)	105
Abb. 4: DOWNTON ABBEY (Niemandsländ)	110
Abb. 5: THE PASSING BELLS (Niemandsländ)	110
Abb. 6: DOWNTON ABBEY (Landarbeit/Frauen)	122
Abb. 7: DOWNTON ABBEY (Genesungsheim)	129
Abb. 8: DOWNTON ABBEY (Kriegerdenkmal)	143
Abb. 9: THE CRIMSON FIELD (Rote Mohnblume/Intro)	146
Abb. 10: THE PASSING BELLS (Mohnblumenwiese)	147
Abb. 11: DOWNTON ABBEY (Bedienstete)	175
Abb. 12: DOWNTON ABBEY (Adelige)	176

1. Einleitung

Der Erste Weltkrieg (1914-1918) wirft insbesondere zur Zeit seiner hundertjährigen Wiederkehr einen langen Schatten von seinem Ausbruch bis in die Gegenwart. In zahlreichen Nationen, die in diesen Konflikt involviert waren, besitzt er einen geradezu mythischen Status.¹ Auf kaum ein Land trifft dies jedoch mehr zu als Großbritannien, in dem der Erste Weltkrieg noch immer als größte Katastrophe der neueren Geschichte wahrgenommen wird.² Die Bedeutung des Ersten Weltkrieges betont beispielsweise Hüppauf:

„Seine unvergessliche Position in der Geschichte der Moderne gewinnt der Erste Weltkrieg dadurch, daß er als elementare Katastrophe und zugleich als Grundmuster der modernen Zeit erfahren wurde.“³

Zwar existiert nicht nur eine einzige populäre Erinnerung (*memory*) an den Ersten Weltkrieg in der britischen Gesellschaft,⁴ jedoch stützt sich das offizielle Kriegsnarrativ, welches dabei hilft die Erinnerung und das Gedenken an den Krieg auf nationalstaatlicher Ebene zu organisieren, weniger auf die Begriffe Sieg und Erfolg als auf Pflicht, Verlust und Trauer.⁵ Die damit verbundenen Schlachten an der Somme, Gallipoli und Ypres beschwören Bilder einer kriegsgebeutelten Kraterlandschaft und schlammigen Schützengräben herauf, in welchen Soldaten unter dem ersten industrialisierten Krieg und der Inkompetenz und Gleichgültigkeit der militärischen und politischen Elite leiden.⁶

Kriegerische Auseinandersetzungen geben prinzipiell kontinuierlich Anlass zu medi- enästhetischen Reimaginationen, wodurch Narrative entwickelt werden, die historische Ereignisse zu keinen abgeschlossenen Kapiteln machen.⁷

„[T]hese narratives incorporate a set of powerful images and themes that sum up the First World War for many Britons: useless conflict, disaster, lions led by donkeys, a wasteland of mud, gas and shell-shocked soldiers.“⁸

¹ Vgl. Wilson. 2014. S. 43.

² Vgl. Tombs. 2013. S. 8. Damit unterscheidet sich Großbritannien wesentlich von den meisten anderen europäischen Ländern, in welchen die noch weitaus schlimmeren Erfahrungen, die während des Zweiten Weltkrieges gemacht wurden, jene des Ersten Weltkrieges überdecken. (Vgl. Tombs. 2013. S. 10.)

³ Hüppauf. 1990. S. 208.

⁴ Vgl. Wilson. 2015b. S. 466.

⁵ Vgl. Ashplant/Dawson/Roper. 2000. S. 22f.

⁶ Vgl. Wilson. 2015a. S. 83.

⁷ Vgl. Ritzer. 2015. S. 3.

⁸ Renard. 2008. S. 286.

Gerade in den letzten 25 Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der Erste Weltkrieg in Großbritannien, nach Todman, auf ein Set einfach kommunizierbarer Mythen, wie den eben beschriebenen, reduziert.⁹ Dennoch lässt die Faszination unter Schriftsteller*innen, Filmproduzent*innen, Künstler*innen und der breiten Öffentlichkeit für diese Zeit nicht nach, wodurch der Erste Weltkrieg in der Vorstellung der gesamten westlichen Welt bis heute sehr lebendig bleibt.¹⁰

In der Gegenwart, den 2010er Jahren, sind es insbesondere britische *period dramas*, die sich mit dem Ersten Weltkrieg beschäftigen. Byrne betont, dass aktuellen Dramen, die in der edwardianischen Zeit¹¹ angesiedelt sind und sich nicht mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzen, der diese Epoche beendete, ein wesentliches Element fehlt. So beschäftigen sich mit diesem u.a. die Fernsehproduktionen *PARADE'S END* (2012), *MR SELFRIDGE* (2013-2016) und auch *DOWNTON ABBEY* (2010-2015), wodurch die mit dem Genre verbundenen Begriffe, *heritage*, Nostalgie und nationale Identität zentral für eine Analyse dieser sind.¹² Deren Bedeutung unterstreicht auch Mattisson:

*„[T]elevision series such as Downton Abbey are a major part of the collective cultural memory and play a determining role in how heritage and identity in England and Englishness have been perceived and understood.“*¹³

Die Serie *DOWNTON ABBEY*, welche aktuell die erfolgreichste *period drama* Produktion seit *BRIDESHEAD REVISITED* (1981) darstellt, wurde nicht nur von Millionen Zuseher*innen in Großbritannien verfolgt, sondern war auch in Amerika sehr beliebt.¹⁴

1.1. Vom Forschungsstand zum Erkenntnisinteresse

Dennoch wurde dem Genre des *period drama* bisher, trotz einer seit Jahrzehnten anhaltenden Beliebtheit beim (britischen) Publikum, aus wissenschaftlicher Sicht kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Dies begründen u.a. Leggott und Taddeo mit dem Umstand, dass die Fernsehwissenschaft noch in den Kinderschuhen steckt und deren Analyse aufgrund der ständigen Notwendigkeit der Kontextualisierung sehr

⁹ Vgl. Todman. 2005. S. 187.

¹⁰ Vgl. Wrigley. 2003b. S. 514.

¹¹ Die edwardianische Epoche bezeichnet das Zeitalter Eduards VII. zwischen 1901 und 1910, in welchem dieser als König über das Vereinigte Königreich herrschte. In breiteren Auslegungen umfasst diese ebenfalls u.a. die Zeit bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges (1910-1914). (Vgl. *Edwardian Promenade*. O.J.)

¹² Vgl. Byrne. 2015a. S. 126ff.

¹³ Mattisson. 2014. S. 1.

¹⁴ Vgl. Byrne. 2014. S. 311

zeitintensiv ist.¹⁵ Versuche einzelne Sendungen dieses Genres näher zu untersuchen wurden u.a. in dem Sammelband *Upstairs and Downstairs*¹⁶ und der Monografie *Edwardians on Screen*¹⁷ unternommen.

Die Serie DOWNTON ABBEY, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden soll, ist in beiden Publikationen präsent. Zu dieser wurden, wohl auch aufgrund deren Beliebtheit, bereits eine ganze Reihe an populärkulturellen Büchern, aber auch wissenschaftlichen Texten herausgegeben. Zu verweisen ist dabei u.a. auf den Sammelband *Downton Abbey and Philosophy*¹⁸, sowie die wissenschaftlichen Artikel *Adapting heritage. Class and conservatism in Downton Abbey*¹⁹ und *Downton Abbey. A Cultural Phenomenon*²⁰.

Jene Begriffe, die mit dem Genre des *period drama*, welchem auch die Serie DOWNTON ABBEY zuzurechnen ist, assoziiert werden, wurden bereits in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten in diversen Publikationen behandelt. Mit *heritage* setzt sich beispielsweise Higson immer wieder sehr intensiv auseinander. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang u.a. auf die Monografie *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*²¹. Aber auch mit Nostalgie hat er sich bereits im Rahmen eines wissenschaftlichen Artikels, *Nostalgia is not what it used to be*²², beschäftigt. Als für diese Arbeit besonders relevant kann in Bezug auf Nostalgie auch der Sammelband *Media and Nostalgia*²³, sowie die Monografie *Nostalgia als Zukunftsstrategie für Unterhaltungsmedien*²⁴ beschrieben werden. Die Bedeutsamkeit der Themen Nostalgie und nationaler Identität spiegelt sich beispielsweise auch im wissenschaftlichen Artikel *Dialects of nostalgia*²⁵ wieder, in welchem die Verbindung zwischen Nostalgie, englischer Identität und der Serie Downton Abbey erörtert wird.

Über die Narration des Ersten Weltkrieges in dieser wurden bisher keine Artikel verfasst. In den meisten Publikationen, die sich mit der Serie DOWNTON ABBEY befassen, bildet der Konflikt nur eine Randnotiz. So sind auch Publikationen zur Erzähltheorie in

¹⁵ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b S. xix.

¹⁶ Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a.

¹⁷ Byrne. 2015a.

¹⁸ Barkman/Arp (Hg.). 2016.

¹⁹ Byrne. 2014.

²⁰ Mattisson. (2014).

²¹ Higson. 2003.

²² Higson. 2014.

²³ Niemeyer (Hg.). 2014a.

²⁴ Natterer. 2017.

²⁵ Baena/Byker. 2015.

Bezug auf Fernsehserien rar. Die Narration von Serien bildet meist nur ein Unterkapitel in diversen Publikationen zur Film- und Fernsehanalyse, wie z.B. von Mikos²⁶. Auf theoretischer Ebene sind es vor allem Veröffentlichungen zur Erzähltheorie des Films, u.a. von Kargl²⁷ und Heiß²⁸, die als relevant beschrieben werden können. Erst in den letzten Jahren setzen sich zunehmend Monografien mit der Verknüpfung von Narration und Serien hinsichtlich Theorie und Praxis auseinander. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Publikationen von Nesselhauf und Schleich²⁹, sowie Mittell³⁰.

Dahingegen ist der Erste Weltkrieg ein viel beforschtes Themengebiet. Zu den umfassendsten Publikationen der letzten Jahre, welche für diese Arbeit von Interesse sind, zählen beispielsweise *The Oxford Illustrated History of the First World War*³¹ und *A companion to World War I*³². Die Brücke zu medialen Darstellungen des Krieges werden u.a. in den Monografien *World War I on film*³³ und *The Great War on the Small Screen*³⁴ geschlagen.

Eine Forschungsrichtung, die sehr häufig in diversen Publikationen mit dem Ersten Weltkrieg verbunden wird, ist die Gedächtnisforschung, welche seit etwa zwei Jahrzehnten im öffentlichen Diskurs sehr präsent ist. Zentral für diese Arbeit sind dabei die theoretischen Überlegungen von Aleida Assmann³⁵. Aber auch beispielsweise Astrid Erll³⁶ hat sich kürzlich sehr umfassend mit dem kollektiven Gedächtnis und Erinnerungskulturen beschäftigt. In diversen englischsprachigen Publikationen haben sich u.a. Jay Winter³⁷ und Todman³⁸ intensiv mit der Verbindung zwischen *memory* und dem Ersten Weltkrieg auseinandergesetzt.

Aus diesem Forschungsstand ergibt sich auch, neben einem persönlichen, auch das wissenschaftliche Forschungsinteresse an der Narration des Ersten Weltkrieges in der *period drama* Serie DOWNTON ABBEY. Wie bereits ausgeführt, wurde diese Themenstellung bisher nicht bearbeitet. Weiters ist die Frage nach der Narration des Ersten

²⁶ Mikos. 2015.

²⁷ Kargl. 2006.

²⁸ Heiß. 2011.

²⁹ Schleich/Nesselhauf. 2016.

³⁰ Mittell. 2015.

³¹ Strachan (Hg.). 2014.

³² Horne (Hg.). 2012.

³³ Edwards. 2016.

³⁴ Hanna. 2009.

³⁵ Assmann. 2003, 2006.

³⁶ Erll. 2017.

³⁷ Winter. 2006.

³⁸ Todman. 2005.

Weltkrieges in *period dramas*, welche einen wichtigen Teil der britischen Fernsehlandschaft bilden, zentral für das Verständnis des aktuell vorherrschenden kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf den Ersten Weltkrieg. Die mediale Fort- oder Umschreibung bekannter Narrative, Mythen, Metaphern und Symbole des Konfliktes, die seit rund hundert Jahren über diverse Medien ausgehandelt wurden und noch immer werden, sagen viel über die Gesellschaft selbst aus. Es kann davon ausgegangen werden, dass eine so bekannte und international erfolgreiche Serie wie DOWNTON ABBEY diesbezüglich einen großen Einfluss ausübt.

1.2. Forschungsfrage

Aus dem soeben beschriebenen Forschungsinteresse und dem im Mittelpunkt stehenden Untersuchungsgegenstand – die *period drama* Serie DOWNTON ABBEY – ergibt sich auch die zentrale Forschungsfrage dieser Arbeit.

Forschungsfrage: *Wie wird in der britischen period drama Serie Downton Abbey der Erste Weltkrieg erzählt?*

Auf theoretischer Ebene wird auf die bereits beschriebenen Erkenntnisse aus dem Bereich der Gedächtnisforschung zurückgegriffen und die mit dem *period drama* verbundenen Begrifflichkeiten der nationalen Identität, *heritage* und Nostalgie näher betrachtet. Zentral sind ebenfalls bisherige britische mediale Produkte, die den ersten Weltkrieg zum Thema haben und heute bekannte Narrative, Mythen, Metaphern und Symbole in Bezug auf den Konflikt (weiter-)entwickelten, da diese als Vorläufer der Serie DOWNTON ABBEY die Narration des Ersten Weltkrieges in dieser maßgeblich beeinflussen.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang auch die bereits zuvor beschriebene Notwendigkeit der Kontextualisierung bei Analysen von Fernsehserien. So werden in die Analyse selbst eine ganze Reihe weiterer britischer *period drama* Produktionen der 2010er Jahren mit einbezogen, die unterstreichen sollen, welchen Stellenwert die in der Serie DOWNTON ABBEY präsenten bzw. abwesenden Narrative im aktuellen öffentlichen Diskurs zum Ersten Weltkrieg einnehmen. Zu diesen Serien zählen, neben der bekannten Comedyserie BLACKADDER GOES FORTH (1989):

- BIRDSONG (2012)
- MR SELFRIDGE (2013-2016)
- PARADE`S END (2012)
- PEAKY BLINDERS (2013-)
- TESTAMENT OF YOUTH (2014)
- THE CRIMSON FIELD (2014)
- THE PASSING BELLS (2014)
- THE VILLAGE (2013-2014)

Bei all diesen handelt es sich um britische *period dramas*, welche für das Fernsehen (zumeist BBC) produziert wurden. In die Analyse selbst werden darüber hinaus wissenschaftliche Publikationen aus dem Bereich der Geschichtswissenschaft mit hineingenommen, um, bis zu einem gewissen Grad, einen Einblick in die Akkuratheit der Darstellung des Ersten Weltkrieges geben zu können. Schlussendlich werden auch die, leider nicht zu allen Staffeln der Serie DOWNTON ABBEY, herausgegebenen Skripten des Schöpfers der Serie Julian Fellowes in die Analyse mit einbezogen. Die darin gemachten Anmerkungen geben in manchen Punkten interessante Einblicke in die Beweggründe für diverse handlungsbezogene Entscheidungen von Seiten Fellowes.

1.3. Zum Aufbau der Arbeit

Nachdem bereits die Themenbereiche des Forschungsstandes, des Erkenntnisinteresses und der Forschungsfragen in der Einleitung abgedeckt wurden, umfasst der erste große Block der Arbeit theoretische Vorüberlegungen zur Analyse. In diesem wird zunächst näher auf das Genre *period drama* und die damit verbundenen Begriffe *heritage*, Nostalgie und nationale Identität, sowie die Geschichte und aktuelle Entwicklung des Genres eingegangen. Im Anschluss folgen theoretische Ausführungen zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis, sowie deren Beziehung zu Medien. Auch die terminologische Problematik, welche sich zwischen der englischen und deutschen Sprache in Bezug auf *memory*, Gedächtnis und Erinnerung ergibt, wird an dieser Stelle erläutert. Es folgt eine Skizzierung der Verarbeitung des Ersten Weltkrieges in der britischen Literatur, Filmen und Fernsehserien der letzten hundert Jahre. Es wird dabei vor allem auf im Rahmen dieser (weiter-)entwickelter Narrative, Mythen, Metaphern und Symbole in Bezug auf den Krieg eingegangen. Die theoretischen

Vorüberlegungen werden mit einem Kapitel zur Narratologie in Film und Fernsehen beschlossen, welches ebenfalls auf die damit verbundene Methode der Analyse der Narration in Fernsehserien eingeht.

Den zweiten wesentlichen Block der Arbeit bildet die Analyse der Narration des Ersten Weltkrieges in der Serie DOWNTON ABBEY. Nach einigen allgemeinen Informationen zur Serie selbst, erfolgt die Analyse in vier, mehr oder weniger, langen Abschnitten, die sich mit dem Beginn des Krieges, Männern und Frauen an der Kriegs- und ‚Heimatfront‘, sowie dem Anwesen selbst und den Folgen des Krieges auseinandersetzen. Im Rahmen dieser werden bestimmte Narrative, Mythen, Metaphern und Symbole näher betrachtet, die im britischen kollektiven Gedächtnis bis heute verankert sind und die Erzählung des Ersten Weltkrieges maßgeblich prägen. Hierzu zählen z.B. *shell shock*, *the white feather*, *the trenches*, und die VAD, welche in zahlreichen *period dramas* der 2010er Jahre anzutreffen sind, jedoch auch spezifische Narrative, wie die Umwandlung des Anwesens Downton Abbey in ein Genesungsheim für Offiziere, die in anderen aktuellen Fernsehproduktionen kaum präsent sind.

In einem abschließenden Conclusio wird versucht eine kurzgefasste Antwort auf die Forschungsfrage zu geben und werden die Erkenntnisse der Analyse noch einmal übergeordnet zusammengefasst und interpretiert.

2. Theoretische Vorüberlegungen

Wie schon in der Einleitung angesprochen, stützt sich die Analyse der Serie DOWNTON ABBEY (2010-2015) auf eine ganze Reihe an theoretischen Vorüberlegungen, welche im Rahmen dieses Abschnitts näher beleuchtet werden sollen. So erfolgt unter 2.1. zunächst eine nähere Erläuterung des Genres *period drama*, welchem die Serie DOWNTON ABBEY zugerechnet werden kann. Im Fokus stehen hierbei nicht nur das Genre selbst, sondern ebenfalls drei Begriffe – *heritage*, Nostalgie und nationale Identität – welche mit diesem eng verwoben sind und welches ohne einem Verständnis dieser nicht näher analysiert werden kann. Im darauffolgenden Kapitel (2.2.) erfolgen eine Definition des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses, Ausführungen zur Erinnerung und deren Verbindung zu diversen Medien. Sie bilden die Grundlage für das folgende Kapitel, 2.3., welches sich mit britischer Literatur und Filmen und Fernsehserien, die sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzen, beschäftigt. Eine nähere Betrachtung dieser ist unerlässlich, da sie bereits jene Narrative ausbildeten, auf welchen jedes neue mediale Produkt zum Ersten Weltkrieg, so auch die Serie DOWNTON ABBEY, aufbaut. Abschließend (2.4.) wird – als Übergang zur Analyse – noch kurz auf die Erzähltheorie und Analyseinstrumente für die Untersuchung von Narration in Fernsehserien näher eingegangen. Sie bilden vor allem das methodische Rüstzeug, mit welchem die Analyse der Serie DOWNTON ABBEY in Bezug auf die Narration des Ersten Weltkrieges vorgenommen wird.

2.1. Das Genre *period drama*: *Heritage*, Nostalgie und nationale Identität

Im Rahmen eines einführenden Kapitels, 2.1.1., wird zunächst auf das *period drama* und einige zentrale Eigenschaften jener drei Elemente hingewiesen werden, welche in einer engen Verbindung zum Genre stehen: *heritage*, Nostalgie und nationale Identität. Diese sind grundlegend für das Verständnis der unter 2.1.2. und 2.1.3. erläuterten Geschichte und aktuellen Situation des *period dramas* in Großbritannien, sowie folglich auch der *period drama* Serie DOWNTON ABBEY.

2.1.1. Allgemeine Vorbemerkungen

2.1.1.1. *Period drama*

Für das Genre des *period drama* werden in der Fachliteratur die verschiedensten Begriffe verwendet. So verweisen beispielsweise Leggott und Taddeo auf die parallele Verwendung der Wörter *costume drama* und *period drama* für dieselben Medienprodukte.³⁹ Chapman führt ebenfalls zahlreiche weitere Genre Labels an, die verwendet werden können, um Filme zu beschreiben, welche in der Vergangenheit spielen. Hierzu zählen z.B. die Begriffe *historical film*, *costume film*, *period film* und *heritage film*.⁴⁰ Higson erläutert diesbezüglich die in den Filmwissenschaften üblich gewordene Unterscheidung zwischen Kostümdramen und Historienfilmen. So sind unter letzteren jene Produkte zu verstehen, welche reale historische Figuren in deren historischen Kontext abbilden. Dahingegen werden mit dem Begriff Kostümfilm jene Produktionen bestimmt, welche fiktionale Charaktere in einem historischen Setting präsentieren. Aufgrund der Kompliziertheit und möglichen Überschneidungsformen, welche bereits Higson erkannt hat, wird im Rahmen der Arbeit der Begriff *period drama* verwendet, welcher beide Formen umfasst.⁴¹ *Period* kann wie folgt definiert werden:

„‘Period’ refers to a length of time characterised by a specific culture, and, by extension, to mainstream film’s ambition to produce a reconstructed image of that culture as an enticing cinematic experience.”⁴²

Das Genre *period drama* präsentiert durch die Arbeit der *mise-en-scène* ein narratives Bild einer entfernten, aber dennoch bekannten, kulturellen Vergangenheit. Es fungiert, nach Vidal, als eine Art Schirm, unter welchem sich eine ganze Reihe an Produktionen tummeln, die von klassischen Adaptionen bis hin zu einer ganzen Reihe an Genrehybriden reichen. Sie alle nutzen die Vergangenheit als Kulisse für ihre Geschichten.⁴³

Die meisten *period dramas* basieren auf einer literarischen Vorlage oder realen historischen Ereignissen.⁴⁴ Zu berücksichtigen ist, dass viele Romane, wie z.B. *Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847), sowie die Werke von Tom Hardy und Jane Austen, als zeitgenössische Geschichten verfasst wurden und erst mit der Zeit zu

³⁹ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xvi.

⁴⁰ Vgl. Chapman. 2005. S. 2.

⁴¹ Vgl. Higson. 2003. S. 12.

⁴² Vidal. 2012b. S. 10.

⁴³ Vgl. Vidal. 2012b. S. 9.

⁴⁴ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xviii.

Historiendramen wurden. Ebenso fungiert das literarische Ausgangsmaterial in der Regel als wichtiges Verkaufsargument von Filmen und Serien. So spielen diese literarischen Adaptionen mit der Vertrautheit bzw. dem kulturellen Prestige dieser Werke.⁴⁵ Im Gegensatz dazu wurden auch einige Serien direkt für das Fernsehen geschrieben. Dennoch stehen diese in einem komplizierten Verhältnis zu realen oder literarischen Ereignissen, sowie Charakteren.⁴⁶ Dies wird insbesondere bei der näheren Betrachtung der Serie DOWNTON ABBEY noch eine Rolle spielen.

Zeit und Raum können als die wesentlichen Komponenten eines jeden *period dramas* definiert werden.⁴⁷ Darüber hinaus sind Prunk, Opulenz und eine akribische Genauigkeit für historische Details als Grundmerkmale eines (fast) jeden *period dramas* zu beschreiben.⁴⁸ In der Regel stehen in diesen Manieren und Anwesen, sowie die englische Ober- und Mittelschicht im Mittelpunkt.⁴⁹

Zentral ist ebenfalls die Verbindung des *period dramas* mit dem weiblichen Blickwinkel. So ist das weibliche Publikum bedeutsam für die meisten *period dramas*. Auch rücken zahlreiche Filme und Serien, sowie deren Romanvorlagen, Protagonistinnen in den Mittelpunkt, wie z.B. auch schon an den Titeln – *Emma* (1815), *Jane Eyre*, *Little Dorrit* (1857) und *Tess of the d'Urbervilles* (1891) – erkennbar ist. Durch die Konzentration auf persönliche Geschichten bieten diese ebenfalls Raum für die Artikulierung weiblicher Stimmen und Wünsche und bzw. oder die Formung einer weiblichen Gemeinschaft im Film, wie beispielsweise in *Pride and Prejudice* (1813), *Emma* und *Sense and Sensibility* (1811). Weiters stammen zahlreiche dieser Romane von Autorinnen (u.a. Jane Austen) bzw. fungieren Frauen oftmals als Drehbuchautorinnen.⁵⁰

Die Entwicklung des *period dramas* ist eng verbunden mit den verschiedenen Standpunkten sowie konkurrierenden Strategien der beiden wichtigsten britischen Sendeanstalten: BBC und ITV.⁵¹ Dementsprechend handelt es sich bei *period dramas* um Fernsehproduktionen, welche durch eine Reihe an kulturellen Institutionen (z.B. Granada, BBC, und ITV) mit ihren eigenen Agenden produziert, von *creators* (z.B. Andrew Davies und Julian Fellowes) mit ihren persönlichen Neigungen geschaffen und für diverse

⁴⁵ Vgl. Higson. 2003. S. 19f.

⁴⁶ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xviii.

⁴⁷ Vgl. Maillos. 2016. S. 27.

⁴⁸ Vgl. Wright. 2015. S. 235.

⁴⁹ Vgl. Higson. 2003. S. 1.

⁵⁰ Vgl. Higson. 2003. S. 23.

⁵¹ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xix.

Märkte (u.a. sonntägliche Teestunde und chinesischer Export) mit wiederum speziellen Geschmäckern und Wünschen angefertigt wurden.⁵² Beispielsweise brachten BBC und ITV zwei miteinander rivalisierende Produkte mit ähnlichen Thematiken im Jahr 2010 (fast) gleichzeitig auf den Markt. Während sich das Produkt von ITV, *DOWNTON ABBEY*, bewährte, wurde jenes der BBC, *UPSTAIRS, DOWNSTAIRS* (2010-2012)⁵³, aufgrund schlechter Einschaltquoten nach zwei Staffeln abgesetzt.⁵⁴

Gegenwärtig besteht noch immer eine Diskussion darüber, ob es sich beim Genre des *period drama* um das ‚britischste‘ aller bekannten Fernsehgenres handelt. Es kann mit Sicherheit gesagt werden, dass es sich bei diesem um das am meisten exportierte Genre des britischen Fernsehmarktes handelt. So ist es seit Jahrzehnten in den verschiedensten Manifestationen auf den britischen Bildschirmen präsent und erlebt regelmäßig Momente der Renaissance.⁵⁵ Die britischen Produktionen für Kino und Fernsehen sind heutzutage auch zentral für die Konstruktion des britischen Images in der ganzen Welt. Hierbei kann auch ein überwältigender Eindruck der Nostalgie, hervorgerufen durch Kostüme und Sepiatöne, entstehen.⁵⁶

2.1.1.2. *Heritage*

Es ist, wie beispielsweise Leggott und Taddeo hervorheben, geradezu unmöglich britische *period dramas* zu untersuchen, ohne mit den breit gefächerten kritischen und populären Diskussionen rund um das Thema der britischen *heritage* Kultur vertraut zu sein.⁵⁷ Die bekannte Debatte, die sich in den 1980er Jahren aus der Kritik an britischen *period drama* Filmen und Serien entspann, wird unter 2.1.2.2. ausführlich beschrieben. An dieser Stelle soll auf die Ursprünge von *heritage* und deren generelle Merkmale eingegangen werden.

Während der Begriff *heritage* erst in den 1980er und 1990er Jahren in den allgemeinen Sprachgebrauch einging,⁵⁸ begann sich ein Bewusstsein für dieses bereits am Ende des 19. Jahrhunderts zu entwickeln. Das britische *Office of Works*⁵⁹ spielte eine

⁵² Vgl. De Groot. 2015. S. x f.

⁵³ Es handelt sich hierbei um ein Remake der Serie *UPSTAIRS, DOWNSTAIRS* (1971-1975). Sie führt die Geschichte des Originals fort und die Handlung setzt sechs Jahre nach dem Ende der Serie aus den 1970er Jahren ein. (Vgl. Law. 2010.)

⁵⁴ Vgl. Wright. 2015. S. 236.

⁵⁵ Vgl. De Groot. 2015. S. ix.

⁵⁶ Vgl. Caughie. 2008. S. 39.

⁵⁷ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xviii f.

⁵⁸ Vgl. Byrne. 2015a. S. 3.

⁵⁹ Das *Office of Works* wurde 1378 eingerichtet und hatte die Aufgabe Besitztümer der britischen Krone zu errichten und zu erhalten. (Vgl. Thurley. S. 24f.)

entscheidende Rolle bei der Zugänglichmachung von hunderten historischen Gebäuden für die Bevölkerung am Ende des 19. und im Laufe des 20. Jahrhunderts. In den 1880er Jahren wurde so aus dem romantischen Interesse an den ‚alten Zeiten‘ die Idee geboren, dass die beeindruckenden historischen Monumente ein Teil des britischen nationalen Erbgutes sind und für die Öffentlichkeit zugänglich sein sollten. In den Zwischenkriegsjahren wurde schließlich das Land von einer regelrechten Welle an Besuchern überschwemmt, da erstmals die auf dem Land liegenden Gebäude von (fast) jedem mit dem Auto oder dem Bus erreicht werden konnten. Zur damaligen Zeit wurde das gestiegene Interesse am ländlichen *heritage* von den führenden britischen Politikern Stanley Baldwin (*Conservative Party*) und Ramsay MacDonald (*Labour Party*) nicht als eine rückwärtsgewandte Kraft verstanden, sondern als Bestandteil einer modernen Gesellschaft gesehen, die mit sich ‚im Reinen‘ ist. Die Aufgaben des *Office of Works*, nun *Ministry of Works*, wurden schlussendlich in den 1980er Jahren an die Behörde *English Heritage* übertragen,⁶⁰ welche die staatlichen Interessen an der Vergangenheit überwachen sollte.⁶¹ Sie ist heute, nach einer Auseinanderdividierung im Jahr 2015, eine Wohltätigkeitsorganisation.⁶²

Der *National Trust*, welcher 1895 gegründet wurde, kann als zweite zentrale Einrichtung in Bezug auf *heritage* in Großbritannien beschrieben werden.⁶³ Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden ihm durch den *Private Member's Bill* Sondervollmachten erteilt, die noch heute von Bedeutung sind. Beim *National Trust* handelt es sich um eine Gesellschaft, deren ursprüngliches Ziel darin bestand Landschaften vor Neuerungen zu schützen, jedoch auch ein damit verbundenes Interesse an historischen Gebäuden hatte. Innerhalb der nächsten fünfzig Jahre wurde er zentral für das nationale System der Sicherung des britischen *heritage*.⁶⁴ Heutzutage besitzt der *National Trust* über 500 Schlösser, Häuser, Gärten, Parks usw. und sieht seine primäre Aufgabe in deren Wiederherstellung, Schutz und Öffnung für die Allgemeinheit.⁶⁵

Zentral für die Entwicklung der *heritage* Debatte waren auch die *National Heritage Acts* aus den Jahren 1980 und 1983. Sie fixierten offiziell die vom Thatcherismus⁶⁶

⁶⁰ Vgl. Thurley. 2013. S. 23ff.

⁶¹ Vgl. Higson. 2003. S. 51f.

⁶² Vgl. English Heritage. 2018.

⁶³ Vgl. Swenson. 2013. S. 4.

⁶⁴ Vgl. Thurley. 2013. S. 63f.

⁶⁵ Vgl. National Trust. 2018.

⁶⁶ Mit dem Begriff Thatcherismus wird das zwischen 1979 und 1990 von der englischen Premierministerin Margaret Thatcher verfolgte Modell in Bezug auf Wirtschafts-, Finanz- und Sozialpolitik verstanden. Es führte zu einer

vertretene Förderung der *heritage* Industrie^{67,68} Mit diesen wurde ebenfalls der *Heritage Memorial Fund* (1980) und *English Heritage* (1984) ins Leben gerufen. Diese stellten auch sicher, dass sich die Anzahl an denkmalgeschützten Gebäuden während der Thatcher-Ära verdoppelte.⁶⁹ Der britische Historiker Simon Thurley definiert *heritage* wie folgt:

„The bones of our heritage are the tangible and visible remains of our ancestors, their achievements, their industry and their ideas of beauty. This is what makes up our common visual understanding of the country.”⁷⁰

Heritage kann auch als eine Form der öffentlichen Geschichte, einer nicht-wissenschaftlichen und populären Beschäftigung mit bzw. die Konsumation von Vergangenheit definiert werden.⁷¹ Hierbei umfasst das Wort *heritage* materielle (z.B. Bauwerke, Landschaften und Objekte) als auch immaterielle (Sprache, Wissen etc.) Formen, durch welche sich *heritage* ausdrücken kann.⁷²

Die im Fernsehen und Kino präsentierte Verarbeitung von *heritage* in Form von Filmen und Serien ist, nach Sarah Street, eng mit dem Kostüm- bzw. historischen Drama verbunden und zeichnet sich durch hohe Produktionsstandards aus. Sie versucht durch ‚authentische‘ *period settings* (u.a. Landschaften und Anwesen), Kostüme und Requisiten einen *heritage* Raum zu schaffen. Sie konstruiert die Landschaft und Natur als Metonymien des sogenannten ‚*deep England*‘. Das Publikum selbst schreibt diesen aufgrund der Präsenz einer Autorität in Form anerkannter literarischer Autor*innen (z.B. Jane Austen) partiell eine Authentizität zu.⁷³

Diese Produktionen sind zunächst, wenn auch nicht ausschließlich, ein britisches Phänomen. Sie sprechen in der Regel ein erwachsenes, weibliches Mittelschicht-Publikum an, richten sich selbst stillschweigend nach bestimmten Werten eines literarischen Kanons aus und setzten folglich üblicherweise auf traditionelle Qualitäten statt moderne

Belebung der Konjunktur und Inflationseindämmung, hatte aber auch einen extremen Anstieg der Arbeitslosenquote und eine Zunahme der Kluft zwischen Arm und Reich zur Folge. (Vgl. Detsch. O.J.)

⁶⁷ Als *heritage* Industrie kann jene Industrie definiert werden, welche, mit dem Ziel den Tourismus anzukurbeln, die historischen Sehenswürdigkeiten eines bestimmten Ortes verwaltet. (Vgl. Collins English Dictionary. O.J.) In Großbritannien sind es insbesondere Landhäuser, die als ‚materieller‘ *heritage* Tourist*innen nach Großbritannien locken. (Vgl. Thurley. 2013. S. 253ff.) *Period drama* Produktionen spielen auch eine wichtige Rolle für diese Industrie. (Vgl. Higson. 2003. S. 1.)

⁶⁸ Vgl. Monk. 2011. S. 11.

⁶⁹ Vgl. Higson. 2003. S. 51f.

⁷⁰ Thurley. 2013. S. 258.

⁷¹ Vgl. Higson. 2003. S. 53.

⁷² Vgl. Swenson. 2013. S. 7.

⁷³ Vgl. Voigts-Virchow. 2004b. S. 9ff.

Experimente. Auch sind in diesen zumeist am Theater ausgebildete, britische Qualitätsschauspieler zu sehen.⁷⁴ Bei sogenannten *heritage* Produktionen für Kino und Fernsehen steht ebenfalls immer die Frage im Mittelpunkt, wessen *heritage* in diesen projiziert wird. In der Regel erfolgt eine Konzentration auf die privilegierte, weiße, angelsächsische Community, die prunkvolle Liegenschaften in Südengland besitzt.⁷⁵

Diese Ausführungen machen erneut deutlich, dass die Begriffe *period drama* und *heritage* nicht getrennt voneinander gedacht werden können. Zu berücksichtigen ist ebenfalls, dass es sich bei *heritage* Produktionen für Kino und Fernsehen, nach Vidal, um kein eigenes Genre an sich handelt. Vielmehr hat das Konzept seine Wurzeln in der britischen Filmwissenschaft, die es mit einer Nostalgie für die Vergangenheit, welche durch historische Dramen, Literaturadaptionen und Kostümfilm übertragen wird, assoziiert.⁷⁶

Die Betonung von pittoresken Landschaften und schönen alten Gebäuden im Kino und Fernsehen, sowie das dadurch generierte öffentliche Interesse an diesen, fällt mit der Arbeit von *heritage* Institutionen bzw. Organisationen, wie z.B. dem *National Trust* und *English Heritage*, ideal zusammen. So erleben in der Regel jene Schlösser, Klöster oder Herrenhäuser, welche für Film- und Serienproduktionen als Location genutzt wurden, in der Folgezeit ein Hochschnellen der Besucher*innenzahlen. Dementsprechend haben auch die Besitzer*innen ein großes Interesse, neben der Honorare für deren Benutzung als Location, daran, dass ihre Gebäude in solchen zu sehen sind.⁷⁷

Das Landhaus ist nicht nur ein Element in zahlreichen *heritage* Film- und Fernsehproduktionen, sondern auch ein starkes nostalgisches Symbol, welches regelmäßig in englischen Narrativen bedient wird, wie z.B. den aktuellen Büchern von Kate Morton. Das englische Landhaus wird ebenfalls seit langer Zeit mit dem englischen Charakter und der nationalen Identität assoziiert.⁷⁸ Der Landsitz spielt auch in der Serie DOWNTON ABBEY eine bedeutsame Rolle, wie in der Analyse noch näher erläutert werden wird.

⁷⁴ Vgl. Voigts-Virchow. 2004b. S. 9f.

⁷⁵ Vgl. Higson. 2003. S. 26.

⁷⁶ Vgl. Vidal. 2012a. S. 1.

⁷⁷ Vgl. Higson. 2003. S. 58.

⁷⁸ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 263.

2.1.1.3. Nostalgie

Der Begriff der Nostalgie hat seinen Ursprung im Griechischen und setzt sich aus zwei Wortstämmen zusammen: ‚*nostos*‘ (‚Rückkehr nach Hause oder in das Heimatland‘) und ‚*algos*‘ (‚Schmerz, Leid, Kummer‘). So wurde zunächst unter dem Begriff Nostalgie eine Form von Heimweh verstanden. Die Nostalgie war früher, worauf jedoch in dieser Arbeit nicht vertiefend eingegangen werden soll, in den physiologischen und anatomischen Wissenschaften verbreitet, bevor sie Eingang in die psychologische Forschung fand.⁷⁹ Auch bestand ‚schon immer‘ eine Faszination für die ‚gute alte Zeit‘,⁸⁰ jedoch gab ihr erst Davis in den 1970er Jahren die heutzutage verbreitete Bedeutung von Nostalgie als Form der Sehnsucht nach der Vergangenheit.⁸¹

Es kann zwischen verschiedenen Formen der Nostalgie, wie beispielsweise der persönlichen und interpersonellen Nostalgie, unterschieden werden. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die historische Nostalgie von Bedeutung. Im Rahmen dieser erfolgt eine Hinwendung zu einer Vergangenheit, die nicht selbst erlebt wurde und in Bezug auf Ethik, Intellekt und Ästhetik als der Gegenwart überlegen angesehen wird. Dem entsprechend bildet die Unzufriedenheit mit der Gegenwart eine Ursache für die historische Nostalgie. Auch kann die Wertschätzung kultureller Werte und politischer Visionen oder die symbolische Bedeutung von Objekten vergangener Zeiten eine zentrale Rolle spielen.⁸² Bei dieser Form der Nostalgie handelt es sich um eine Reaktion auf die Erfahrung der Moderne, welche durch schnelle Veränderungen, Industrialisierung und Mobilität gekennzeichnet ist.⁸³ So kann die historische Nostalgie oftmals dem Bedürfnis nach Selbstschutz, Sicherheit, Stabilität und Kontinuität, sowie dem Eskapismus dienen.⁸⁴ Eskapismus kann insgesamt als kognitive und emotionale Realitätsflucht definiert werden und stellt auch für die Mediennutzung generell (z.B. Fernsehen) ein relevantes Motiv dar.⁸⁵

In diesem Zusammenhang kann auch auf die von Higson postulierte Entstehung einer postmodernen Version von Nostalgie verwiesen werden. Während diese für die vorliegende Arbeit kaum von Interesse ist, da sie sich auf eine erst kürzlich verstrichene

⁷⁹ Vgl. Natterer. 2017. S. 9.

⁸⁰ Vgl. Niemeyer. 2014b. S. 1.

⁸¹ Vgl. Natterer. 2017. S. 10.

⁸² Vgl. Kießling. 2013. S. 35ff.

⁸³ Vgl. Higson. 2014. S. 123f.

⁸⁴ Vgl. Kießling. 2013. S. 68.

⁸⁵ Vgl. Natterer. 2017. S. 34.

Vergangenheit (1950er bis 1990er Jahre) bezieht, sind seine Anmerkungen zur modernen Nostalgie, welche aktuell parallel zur postmodernen Nostalgie besteht, relevant. Denn diese stimmen mit der Definition der zuvor beschriebenen historischen Nostalgie überein. So begründet sich die moderne Nostalgie auf der unüberbrückbaren Entfernung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart und ist mit dem Gefühl der Wehmut, einem hoffnungslosen Sehnen nach etwas unwiederbringlich verloren Gegangenen, verbunden.⁸⁶

Nostalgie ist ebenfalls mit dem Konzept der Erinnerung (*memory*) verknüpft, da sie sich auf Zeiten (und Orte) beruft, die nicht mehr existieren und somit unerreichbar sind.⁸⁷ So wird auch, nach Higson, die moderne Nostalgie über das Erinnern an eine frühere Zeit, damit verbundenen Gegenständen, Personen, Bedingungen oder Werten, konstruiert. Folglich handelt es sich um einen Akt der Vorstellungskraft. In diesem Prozess wird die Vergangenheit als eine Zeit der Zufriedenheit und als ein vollkommener und wünschenswerterer Ort als die Gegenwart imaginiert.⁸⁸ Selbiges konstatiert Tina Kießling auch für die historische Nostalgie, welche der Imagination von Einzelpersonen bedarf.⁸⁹ Dementsprechend handelt es sich hierbei immer um eine abstrakte Version einer vergangenen Begebenheit oder Epoche.⁹⁰ Zu berücksichtigen ist ebenfalls, dass die Nostalgie kein historisch stabiles Konzept ist und sich ihr Verständnis als eine physische, psychische oder auch kulturelle Empfindung im Laufe der Zeit verändert hat und verändern wird.⁹¹

Die Nostalgie ist auch zentrales Merkmal der aktuellen englischen kulturellen Produktion.⁹² So produzieren zahlreiche Medien Inhalte und Narrative in einem nostalgischen Stil, welche als Auslöser von Nostalgie wirken können. Sie fungieren gleichfalls als Plattformen und Projektionsmöglichkeiten von Nostalgie.⁹³ Demzufolge können Fernsehserien einerseits zum Objekt der Sehnsucht des Publikums werden und andererseits die Nostalgie selbst als Eigenschaft von Fernsehserien beschrieben werden.

⁸⁶ Vgl. Higson. 2014. S. 120ff.

⁸⁷ Vgl. Niemeyer. 2014b. S. 5.

⁸⁸ Vgl. Higson. 2014. S. 123f.

⁸⁹ Vgl. Kießling. 2013. S. 38.

⁹⁰ Vgl. Natterer. 2017. S. 12.

⁹¹ Vgl. Higson. 2014. S. 121.

⁹² Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 261.

⁹³ Vgl. Niemeyer. 2014b. S. 7.

Deutlich wird hiermit auch schon die komplexe Beziehung zwischen Nostalgie und Fernsehserien.⁹⁴

2.1.1.4. Nationale Identität bzw. ‚*britishness*‘

Bei dem Begriff ‚*britishness*‘ handelt es sich zunächst um eine politische Angelegenheit. Jahrhundertlang hatte die britische Regierung eine bedeutsame Funktion bei der Formung, Definition und Bewachung von ‚*britishness*‘ inne. Sie hat die wesentlichen Merkmale, welche definieren, wer ‚britisch‘ ist und wer nicht, entworfen. Im 21. Jahrhundert ist die Frage danach, was es bedeutet ‚britisch‘ zu sein, angesichts neuer Herausforderungen immer noch Bestandteil intensiver Debatten, wie z.B. Dezentralisierung, europäischer Integration und Massenimmigration. In der aktuellen Literatur wird in der Regel davon ausgegangen, dass die britische nationale Identität durch ein unsichtbares Band, bestehend aus einer Sammlung von Werten und Vorstellungen, zusammengehalten wird. Zu beachten ist, nach Dennis Grube, dass die gegenwärtige Debatte auf Entscheidungen basiert, welche vor über einem Jahrhundert getroffen wurden. So verschob sich in der Zeit zwischen 1829 und 1895 die Vorstellung von einer britischen Identität, welche bis zu dieser Zeit auf religiösen Unterschieden basierte, zu einer, welche durch geteilte moralische Wertvorstellungen definiert wird. Darüber, worin diese Werte bestehen, wird noch heute diskutiert.⁹⁵

Die Neuausrichtung der nationalen Politik Britanniens nach innen, erfolgte in der Zwischenkriegszeit. In diesem Zeitraum entwickelte auch die britische Kultur eine Nostalgie für das Empire und begann sich ebenfalls von seiner Umwelt abzuschotten. Es wird, auf der politischen und kulturellen Ebene, die Erinnerung an eine Zeit heraufbeschworen, in welcher Britannien noch eine glorreiche imperiale Nation war. Demzufolge fühlte sich Britannien zunehmend vom europäischen Kontinent und jenen auf diesen diskutierten Themen losgelöst.⁹⁶ Zu verweisen ist dabei auch auf das Brexit-Votum von 2016, welches ebenfalls die Frage nach der nationalen Identität zum Thema hatte.⁹⁷

Die nationale Identität darf, nach Baena und Byker, nicht als objektive Realität verstanden werden. Es handelt sich vielmehr um ein Image, welches durch Emotionen

⁹⁴ Vgl. Niemeyer/Wentz. 2014. S. 130.

⁹⁵ Vgl. Grube. 2013. S. 1f.

⁹⁶ Vgl. Helff. 2015. S. 135.

⁹⁷ Vgl. Ashcroft/Bevir. 2016. S.356.

geformt wird. Dementsprechend bilden insbesondere Narrative (Erzählungen, Geschichten) ein Mittel der Kreation und Expression der nationalen Identität.⁹⁸ Benedict Anderson spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚*mental image*‘ bzw. ‚*imagined communities*‘.⁹⁹

„Even if they don't know each other personally, members of the same nation develop a sense of togetherness from sharing a 'heritage', i.e. languages, novels, issues and one might add, heritage films and history channels.“¹⁰⁰

Besonders die Engländer*innen entwickeln Narrative, welche Emotionen hervorrufen und mit der Vergangenheit der Nation assoziiert werden. In diesem Zusammenhang sind vor allem Massenmedien dazu geeignet, imaginierte Gemeinschaften durch die Adressierung eines Massenpublikums zu schaffen.¹⁰¹ Die Bedeutung der Beziehung zwischen dem Genre *period drama* und der in Rahmen dessen präsentierten britischen nationalen Identität beschreibt Jerome de Groot wie folgt:

„It [period drama] interwines with British national identity in multiple complex and subtle ways, from the adaption of great national writers (Dickens, Bronte and Austen) to the use of the landscapes and houses throughout the country as backdrops and locations. Regardless of whether we agree with the version of Britishness that is being represented, it is inarguably important and influential.“¹⁰²

Wie auch hier angedeutet, stehen die Begriffe *heritage* und nationale Identität in einer engen Verbindung miteinander. So handelt es sich bei *heritage* auch um die selektive Beschäftigung mit der Vergangenheit, wobei eine Einzelperson oder Gruppe etwas aus der Vergangenheit entnimmt, um sich selbst in der Gegenwart zu definieren bzw. eine Identität zu geben. Unter Bezugnahme auf die Vergangenheit können ‚wir‘ heute erklären, wer ‚wir‘ sind und uns heute über ‚unser *heritage*‘ glücklich schätzen. So wird *heritage* auch erst erschaffen, überarbeitet und konserviert. Die Diskussion über *heritage* stellt in diesem Zusammenhang sicher, dass die nationale Gemeinschaft sowohl zeitlich, durch traditionelle historische Narrative, und räumlich, durch die geographische Vorstellung von einer Nation, verbunden ist. *Heritage* Produktionen spielen durch das Erzählen symbolischer Geschichten von Klasse, Geschlecht, Volkszugehörigkeit und Identität, sowie deren Inszenierung in malerischen Landschaften und

⁹⁸ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 262.

⁹⁹ Vgl. Voigts-Virchow. 2004b. S. 21.

¹⁰⁰ Voigts-Virchow. 2004b. S. 21.

¹⁰¹ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 262.

¹⁰² De Groot. 2015. S. ix.

Herrschaftshäusern, eine zentrale Rolle in diesem Prozess der Imagination einer englischen nationalen Einheit.¹⁰³ Signifikant ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass in historischen Filmen und Fernsehserien in der Regel Zeiten von nationaler ‚greatness‘, wie etwa die elisabethanische und viktorianische Epoche, visualisiert werden.¹⁰⁴

Aber auch Nostalgie und nationale Identität sind nicht voneinander zu trennen. Denn besonders die kollektive Nostalgie ist zunächst dazu in der Lage soziale Differenzen (Klasse, Geschlecht etc.) zumindest vorübergehend herunterzuspielen. In Folge dessen entsteht, wenn Nostalgie kollektiv produziert und erfahren wird, ein ‚wir‘-Gefühl, welches regelmäßig mit dem Ziel der Formung einer nationalen Identität produziert wird. So wird beispielsweise eine Person oder auch eine Zeitspanne als gut und eines gewissen emotionalen Aufwandes wert empfunden. Durch diese Form der Anerkennung erfolgt eine eindeutige (positive oder negative) Beurteilung der Vergangenheit.¹⁰⁵

2.1.2. Die Geschichte des *period dramas* (1967-2000)

2.1.2.1. THE FORSYTE SAGA (1967) & UPSTAIRS, DOWNSTAIRS (1971-1975)

Zahlreiche britische Fernsehserien, die seit Mitte der 1960er Jahre produziert wurden, haben eine entscheidende Rolle bei der Formung eines zentralen englischen Gedankens und dessen Verbreitung auf der ganzen Welt gespielt.¹⁰⁶ Eine der ersten erfolgreichen *period drama* Serien war THE FORSYTE SAGA (1967).¹⁰⁷ Die auf einem Romanzyklus von John Galsworthy basierende Serie wird auch als grundlegendes Werk für die weitere Entwicklung dieses Genres angesehen. So wurde die von THE FORSYTE SAGA geschaffene Vorlage in ähnlichen Formaten in den 1970er und 1980er Jahren, wie z.B. literarischen Adaptionen von WAR & PEACE (1972) und POLDARK (1975-1977), übernommen.¹⁰⁸

Die Serie UPSTAIRS, DOWNSTAIRS (1971-1975) spielt zwischen den 1900er und 1920er Jahren und verdient besondere Beachtung für deren historische Darstellung dieser

¹⁰³ Vgl. Higson. 2003. S. 50.

¹⁰⁴ Vgl. Leggott 2008. S. 77.

¹⁰⁵ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 261.

¹⁰⁶ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 260.

¹⁰⁷ Vgl. De Groot. 2015. S. x.

¹⁰⁸ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xv ff.

Epoche. Bewusst ohne Eile, sorgfältig detailliert und bewegend schildert sie den Untergang der Titanic, die Politik dieser Epoche, den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, sowie weitere wesentliche Ereignisse dieser Zeitspanne. Hierdurch funktioniert die Serie als eine Art von Geschichtsstunde für das Publikum.¹⁰⁹

Von besonderer Bedeutung ist diese Serie auch aufgrund ihrer parallelen Darstellung des Lebens der Bediensteten und Arbeitgeber*innen. Dieses Format wurde auch, wie noch unter 2.1.3. angesprochen werden wird, von zahlreichen nachfolgenden Serien übernommen.¹¹⁰ In diesen werden die beiden Systeme, die adelige Familie und deren Hilfskräfte, innerhalb einer großen Anzahl an Charakteren aufgeteilt. Dieses Modell spiegelt sich auch in der physischen Trennung der beiden Klassen, welche in verschiedenen Etagen untergebracht sind, wieder.¹¹¹

Nach Baena und Byker begründete die Serie UPSTAIRS, DOWNSTAIRS auch die Tradition einer glamourösen Porträtierung des Englischen. Sie befriedigte, durch die Schöpfung einer wohl bisher nicht dagewesenen historischen und sozialen Realität, das intensive Bedürfnis nach einer englischen Nostalgie¹¹². Sie kann auch als ein direkter Vorgänger der Serie DOWNTON ABBEY betrachtet werden.¹¹³

2.1.2.2. Die *heritage* Debatte (1980er) & ‚*Austenmania*‘ (1990er)

Im Verlauf der 1980er Jahre kam es schlussendlich zum unaufhaltsamen Aufstieg des *period dramas*.¹¹⁴ Zu nationalen und internationalen Erfolgen wurden in den frühen 1980er Jahren die Serien BRIDESHEAD REVISITED (1981) und THE JEWEL IN THE CROWN (1984).¹¹⁵ Sie können auch als Auslöser des Trends ‚Qualität vor Quantität‘ zu setzen, definiert werden. Bei diesem werden *slow-paced*, *cinematic-looking* Adaptionen von renommierten oder beliebten Quellen produziert, welche in der Regel ebenfalls ein hohes Budget erfordern und als seltene ‚Events‘ promotet werden.¹¹⁶ So wurde die Annäherung zwischen den beiden Märkten, Kino und Fernsehen, auf ästhetischer, institutioneller und ökonomischer Ebene weiter verstärkt.¹¹⁷ Sie repräsentierten auch

¹⁰⁹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 24.

¹¹⁰ Vgl. Byrne. 2015a. S. 24.

¹¹¹ Vgl. Braga. 2016. S. 5.

¹¹² Nostalgie ist in diesem Zusammenhang auch als Flucht in die Vergangenheit (Realitätsflucht, eskapistische Mediennutzung) zu verstehen. (Vgl. Natterer. 2017. S. 33f.)

¹¹³ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 260.

¹¹⁴ Vgl. De Groot. 2015. S. x.

¹¹⁵ Im Gegensatz zu den meisten anderen in dieser Arbeit angeführten *period drama* Produktionen, spielt diese nicht in Großbritannien, sondern im Indien der 1940er Jahre. (Vgl. Ramachandran. O.J.)

¹¹⁶ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xvii.

¹¹⁷ Vgl. Vidal. 2012a. S. 23.

den ersten Schritt in Richtung einer Internationalisierung und Kommerzialisierung des *period dramas*.¹¹⁸ Denn sie waren nicht nur in Großbritannien, sondern auch auf anderen Märkten, insbesondere den USA, erfolgreich.¹¹⁹

Ebenfalls dominierten die sogenannten Merchant Ivory Filme die 1980er und 1990er Jahre in Großbritannien. Deren Erfolg ergab sich aus den kombinierten Fähigkeiten des indischen Produzenten Ismail Merchant, dem amerikanischen Regisseur James Ivory und der, in deren Bezeichnung unbedachten, britischen Drehbuchautorin Praver Jhabvala. Diese sind in der Regel Adaptionen allgemein anerkannter Romane von E.M. Forster und Henry James. Zu diesen zählen u.a. *A ROOM WITH A VIEW* (1985), welcher für acht Oscars nominiert wurde, *MAURICE* (1987), *HOWARDS END* (1992) und *THE GOLDEN BOWL* (2000). Es handelt sich hierbei um jene Filme, welche unmittelbar die *heritage* Debatte motivierten. Anzumerken ist, dass die Filme, welche durch die Schönheit und Ruhe des ländlichen England dominiert werden und dem Publikum damit ein eskapistisches Vergnügen bieten, einer visuellen Formel folgen, welche heutzutage u.a. auch in den Serien *DOWNTON ABBEY* und *PARADE'S END* (2012) zu finden ist.¹²⁰

Die bereits angesprochene *heritage* Debatte, welche von Andrew Higson initiiert wurde, stellt einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis von *heritage* Produktionen und den 1980er Jahren in Großbritannien allgemein dar.¹²¹ Charles Barr hat zunächst den Begriff *heritage film* in Bezug auf britische Kriegsfilm der 1940er Jahre, wie z.B. *HENRY V* (1944), entwickelt. Dennoch wurde er schnell auf Merchant Ivory Filme¹²² und weitere erfolgreiche *period dramas* der 1980er Jahre angewandt.¹²³ Ausgelöst wurde die wissenschaftliche Beschäftigung mit *period dramas*, welche *heritage* Elemente enthalten, durch deren extremen populären Aufschwung. Unter anderem Patrick Wright, Andrew Higson und Raphael Samuel kritisierten diese.¹²⁴

Higson, Wollen und Craig machten ihre Kritik an *heritage* Produktionen an einer Reihe von Filmen und Serien fest, welche sie missbilligten. Die meisten dieser spielen in Südengland in der ‚nationalen Vergangenheit‘ zwischen der viktorianischen Ära und

¹¹⁸ Vgl. Krewani. 2004. S. 161f.

¹¹⁹ Vgl. Higson. 2003. S. 1.

¹²⁰ Vgl. Byrne. 2015a. S. 30f.

¹²¹ Vgl. Goode. 2003. S. 295.

¹²² Vgl. Voigts-Virchow. 2004b. S. 14.

¹²³ Vgl. Leggott 2008. S. 81.

¹²⁴ Vgl. De Groot. 2015. S. x.

den Jahrzehnten vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. In diesen stand zumeist die englische Ober- und Mittelschicht, sowie die ländliche Idylle, im Mittelpunkt. Auch wurden für diese oftmals ‚klassische‘ englische literarische Werke adaptiert, welche bereits weithin bekannt waren. Regelmäßig tauchen hierbei die Filme und Serien *A ROOM WITH A VIEW*, *MAURICE* und *HOWARDS END* auf.¹²⁵

*„These films were vicariously attacked as inherently conservative recreations of a fossilised past in the context of Thatcherite traditionalism and new liberalism.“*¹²⁶

So dominierte die politische Dimension dieser *heritage* Produktionen die erste Phase der Debatte.¹²⁷ Denn in den 1980er Jahren entwickelte sich ebenfalls die *heritage* Industrie heraus, in deren Rahmen Konsumenten beispielsweise Führungen durch Objekte des *National Trust* oder *English Heritage* besuchten.¹²⁸

*„These form of retro-tourism reinforce the link between the past as an object belonging to visual consumer culture, and popular film and television fictions that reive their prestige from the same literary and historical connections.“*¹²⁹

Nach Andrew Higson wurde der *heritage* Kult, wie er in den 1980er Jahren entwickelt wurde, bald als Förderung eines stark kommerzialisierten Konsums der Vergangenheit verstanden. Für u.a. Wright und Hewison entwickelte sich die Ausbeutung von *heritage* in diesem Jahrzehnt zu einer kulturellen und wirtschaftlichen Praktik in Großbritannien. Die Regierung selbst gab der *heritage* Industrie ihr offizielles Gütesiegel in Form der *National Heritage Acts* von 1980 und 1983.¹³⁰

Zu Beginn der 1990er Jahre hatte sich so die Produktion von *period dramas* bereits bestens bewährt. In diesem Jahrzehnt wurden sogar fast doppelt so viele *period dramas* wie in den 1980er Jahren gedreht.¹³¹ Mit der Serie *PRIDE AND PREJUDICE* (1995) legte schließlich die BBC eine selbstbewusste und moderne Verfilmung vor, welcher eine Welle weiterer ‚aufgepeppter‘, politisch bewusster Literaturadaptionen von u.a. Austen, Dickens und Trollope folgte.¹³² Die Serie *PRIDE UND PREJUDICE* kann auch als

¹²⁵ Vgl. Monk. 2011. 14f.

¹²⁶ Voigts-Virchow. 2004b. S. 14.

¹²⁷ Vgl. Voigts-Virchow. 2004b. S. 14.

¹²⁸ Vgl. Vidal. 2012a. S. 15.

¹²⁹ Vidal. 2012a. S. 15.

¹³⁰ Vgl. Higson. 2003. S. 50f.

¹³¹ Vgl. Higson. 2004. S. 45.

¹³² Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xvii.

Auftakt des Austen-Booms („*Austenmania*“¹³³) der 1990er Jahre gesehen werden.¹³⁴ Es folgten u.a. Adaptionen von MANSFIELD PARK (1999), EMMA (1996), SENSE AND SENSIBILITY (1995) und PERSUASION (1995).¹³⁵

Mitte der 1990er Jahre wurde jedoch auch eine wesentliche Veränderung in Bezug auf Produktionen, die mit *heritage* in Verbindung gebracht werden, offensichtlich. Die frühere Besessenheit mit Themen der nationalen Identität machte Platz für neue Problemstellungen. In Folge dessen standen Fragen zu Sexualpolitiken und Zielgruppenpolitik im Raum. Aber auch das Klima der neuen Labour Regierung, sowie das Britpop-Marketing und die fortschrittliche Kulturindustrie Britanniens veränderten den Charakter von *heritage* Produktionen.¹³⁶

So wurde auch der Begriff *post-heritage* erstmals von Claire Monk Mitte der 1990er Jahre verwendet. Sie argumentiert, dass diverse Filme der frühen 1990er Jahre, wie z.B. ORLANDO (1992) und CARRINGTON (1995) neue Wege zur Artikulation von Diskursen in Bezug auf den Begriff *heritage* gefunden haben.¹³⁷ Dahingegen kritisiert James Leggott, dass mit dem Begriff *post-heritage* versucht wird scheinbar fortschrittlichere Filme, wie THE TICHBORNE CLAIMANT (1998) und MANSFIELD PARK, zu beschreiben. Denn diese Bezeichnung impliziert, dass frühere *heritage* Produktionen nicht in der Lage gewesen waren, radikale Intentionen oder Interpretationen zu vermitteln.¹³⁸

Mit dem Genre des *period drama* sind seit den 1980er Jahren ebenfalls die Themen Gender und Sexualität eng verbunden. Diesbezüglich ist u.a. auf die Merchant-Ivory Produktionen MAURICE und A ROOM WITH A VIEW, sowie den Film ORLANDO und diverse Austen-Adaptionen der 1990er Jahre zu verweisen.¹³⁹ In den 2000er Jahren folgten u.a. die BBC-Miniserien TIPPING THE VELVET (2002) und FINGERSMITH (2005).¹⁴⁰ Auch in DOWNTON ABBEY werden beide Thematiken aufgegriffen.

¹³³ Vgl. Higson. 2003. S. 17.

¹³⁴ Vgl. Vidal. 2012a. S. 31.

¹³⁵ Vgl. Higson. 2004. S. 44f.

¹³⁶ Vgl. Voigts-Virchow. 2004b. S. 14f.

¹³⁷ Vgl. Street. 2004. S. 102.

¹³⁸ Vgl. Leggott 2008. S. 82.

¹³⁹ Vgl. Hockenhull. 2015b. S. 192ff.

¹⁴⁰ Vgl. Vidal. 2012a. S. 33.

2.1.3. Aktuelle Entwicklung des *period dramas* (21. Jahrhundert)

Nach Belén Vidal darf die Rolle des Fernsehens als ein kreativer und ökonomischer Motor hinter neuen Zyklen von *heritage* Filmen nicht unterschätzt werden. So wurden in den 2000er Jahren die Werke von Jane Austen erneut aufgegriffen und ein neuer Zyklus an Austen-Adaptionen produziert. Von ITV wurden neue Versionen von MANSFIELD PARK (2007), NORTHANGER ABBEY (2007) und PERSUASION (2007) auf den Markt gebracht und auf BBC waren dahingegen Neuadaptionen von SENSE AND SENSIBILITY (2008) und EMMA (2009) zu sehen. Es entwickelte sich ein neuer Trend heraus, der als ‚Austen ohne Austen‘ umschrieben werden kann. Dazu zählen die Filme bzw. Serien THE JANE AUSTEN BOOK CLUB (2007), BECOMING JANE (2007), MISS AUSTEN REGRETS (2008) und LOST IN AUSTEN (2008).¹⁴¹

Weiters wurden seit der Jahrtausendwende neue Märkte erschlossen und hybride Genres geschaffen, welche in dieser Form, nach Jerome de Groot, nicht vorhersehbar waren. So gingen in den Kanon des *period dramas* zahlreiche neue Genres, wie z.B. Krimi, Komödie, Horror und Medizin, auf. Die Serien THE BLETCHLEY CIRCLE (2012-2014), CALL THE MIDWIFE (2012-) und HUNDERBY (2012-2015) unterstreichen den Eingriff des *period dramas* in zahlreiche Subgenres. Hinzu kommt, dass das *period drama* selbstkritisch, optimistisch und selbstbewusst wurde.¹⁴² Weiters entstehen seit Mitte der 2000er Jahre¹⁴³ zunehmend ‚synkretische‘ *heritage* Produkte, welche versuchen durch die Fusion von *soap opera* Formaten und klassischen Serien ein deutlich breiteres Publikum anzusprechen. Hierzu zählen beispielsweise die Serien LITTLE DORRIT (2008),¹⁴⁴ MR SELFRIDGE (2013-2016) und THE PARADISE (2012-2013).¹⁴⁵

Ebenso scheint es, nach Niemeyer und Wentz, gegenwärtig einen Trend hin zur Nostalgie im Fernsehen zu geben. Sie machen diesen Trend an der offensichtlichen altmodischen Atmosphäre der Serien DOWNTON ABBEY und THE HOUR (2011-2012) fest.¹⁴⁶ So kann, nach Marie Maillos, das aktuell noch immer große Interesse an *period dramas* mit dem Bedürfnis nach altmodischen Objekten und die mit ihnen verbundene Nostalgie erklärt werden. Gegenwärtig besteht ein besonders großes Interesse an Serien, die sich mit einer bestimmten Übergangszeit, der Zeit zwischen dem Ersten und

¹⁴¹ Vgl. Vidal. 2012a. S. 31.

¹⁴² Vgl. De Groot. 2015. S. xi.

¹⁴³ Vgl. Wright. 2015. S. 237.

¹⁴⁴ Vgl. Vidal. 2012a. S. 33.

¹⁴⁵ Vgl. Wright. 2015. S. 237.

¹⁴⁶ Vgl. Niemeyer/Wentz. 2014. S. 129.

Zweiten Weltkrieg, beschäftigen. Jene britischen Serien, die sich mit diesem Zeitabschnitt auseinandersetzen, haben dazu beigetragen das Image einer anspruchsvollen, rückschrittlichen und zutiefst in Klassen aufgespaltenen englischen Gesellschaft zu verbreiten. Hierzu zählt beispielsweise auch die Serie DOWNTON ABBEY.¹⁴⁷

Zugleich wurde seit der Jahrtausendwende oftmals die edwardianische Epoche als Ausgangspunkt für *period dramas* gewählt. Diese Zeitspanne (1901-1914) scheint, nach Katherine Byrne, ein großes Publikum anzuziehen. Serien, die in diesem Zeitraum spielen, können in der Regel als nostalgisch für diese (scheinbar) goldene Ära der britischen Geschichte und zugleich die goldene Zeit des *period dramas* im Fernsehen, die 1970er Jahre (z.B. UPSTAIRS, DOWNSTAIRS), beschrieben werden. Somit greifen die heutigen Serien, wie z.B. DOWNTON ABBEY und MR SELFRIDGE, auf Darstellungstechniken der edwardianischen Epoche zurück, welche jedoch bereits in den 1970er Jahren Rekonstruktionen einer längst vergangenen Zeit waren. Dementsprechend handelt es sich bei den Serien der 2010er Jahre um komplizierte, post-moderne Produktionen.¹⁴⁸

Auch wird die durch die Serien THE FORSYTE SAGA und UPSTAIRS, DOWNSTAIRS geschaffene Vorlage in zahlreichen Serien der 2010er Jahre wieder aufgenommen. Zunächst ist natürlich die im Rahmen dieser Arbeit untersuchte Serie DOWNTON ABBEY zu nennen. Darüber hinaus tauschen beispielsweise die Serien THE PARADISE und MR SELFRIDGE das herrschaftliche Anwesen gegen ein Kaufhaus.¹⁴⁹ In diesen stehen Spektakel und Verführung im Mittelpunkt und demzufolge bieten sie ein interessantes alternatives Setting zum gewöhnlicherweise gezeigten Landhaus. Sie bedienen sich auch des gängigen *upstairs, downstairs* – Formats, indem sich beide auf junge motivierte Frauen aus der Arbeiterklasse konzentrieren. Die Serien verbindet aber ebenfalls die von ihnen präsentierte Nostalgie für eine bestimmte Form des Einkaufens.¹⁵⁰ In MR SELFRIDGE wird, nach Katherine Byrne, das Einkaufen geradezu als Form von *heritage* dargestellt.¹⁵¹

THE PARADISE, ebenso wie LARK RISE TO CANDLEFORD (2008-2011) und CALL THE MIDWIFE, sind bezeichnend für jene Form, in der heute *period dramas* adaptiert werden.

¹⁴⁷ Vgl. Maillos. 2016. S. 28.

¹⁴⁸ Vgl. Byrne. 2015a. S. 19ff.

¹⁴⁹ Vgl. Leggott/Taddeo. 2015b. S. xvii.

¹⁵⁰ Vgl. Wright. 2015. S. 235ff.

¹⁵¹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 110.

Diese werden in der Regel an nur ein oder zwei Locations gedreht, wodurch, im Falle der Verlängerung der Serie, leicht neue Folgen hergestellt werden können. Es können hierbei zwei Konzepte unterschieden werden: *the composite set* und *the precinct*. Im ersten Fall, wie z.B. THE PARADISE, werden sogenannten *composite sets* für die Dreharbeiten errichtet. Bei letzterem wird größtenteils in einem Bezirk bzw. einem Ort (*precinct*) gedreht, wie u.a. der Serie THE MUSKETEERS (2014-2016). Es handelt sich bei diesen um Sendungen für unsichere Zeiten, in deren Rahmen das Publikum die Möglichkeit hat in eine vertraute und beständige Gemeinschaft, ansässig in der Vergangenheit, einzutauchen. Auch die Serie DOWNTON ABBEY ist ihnen zuzurechnen.¹⁵²

Dies unterstreicht auch Colin McArthur, welcher eine ähnlich gelagerte Erklärung für die Popularität von *period dramas* in Zeiten des Umbruchs anbietet. Demgemäß tendieren Gesellschaften, die durch enorm schmerzhaft und verwirrend, von Veränderungen gezeichnete, Zeiten gehen, Images von (scheinbar) beständigeren Epochen, in welchen das Selbstbild einer Gesellschaft in seiner Gesamtheit schwungvoll und optimistisch war, zu rekonstruieren. In der Finanzkrise von 2008 und der darauffolgenden Rezession sieht etwa Lucy Brown eine solche Zeit des Umbruchs. Die dadurch entstehende Bedrohung für bestehende Gesellschaftsstrukturen kann als ein Grund für den Erfolg der Serie DOWNTON ABBEY angeführt werden. Ebenso wie THE PARADISE und MR SELFRIDGE spielt sie in einer (scheinbar) optimistischeren und beständigeren Epoche.¹⁵³

Heutzutage werden weiters verschiedene *heritage* Begriffe, wie z.B. *heritage*, *alternative heritage*, *post-heritage* und *anti-heritage*, gepflegt.¹⁵⁴ Byrne geht sogar einen Schritt weiter und beschreibt u.a. die Serien THE VILLAGE (2013-2014), PARADE'S END, MR SELFRIDGE und DOWNTON ABBEY, als ‚*post-post-heritage*‘. So sind diese in der Regel, trotz ihrer zunehmenden Komplexitäten, noch immer weitgehend nostalgisch, monokulturell, patriotisch und auf das Leben der Oberschichten fixiert. Demzufolge bieten sie, trotz mancher experimenteller Züge, noch immer konservative Sichtweisen auf eine glanzvolle und ‚gesäuberte‘ Vergangenheit. Sie offerieren dennoch interessante Einblicke über deren Vergangenheit und unsere Gegenwart, sind komplex, und geben,

¹⁵² Vgl. Poore. 2015. S. 68ff.

¹⁵³ Vgl. Brown. 2015. S. 272.

¹⁵⁴ Vgl. Higson. 2003. S. 36.

sich zum Teil widersprechende, Stellungnahmen zu verschiedenen Versionen der Vergangenheit ab.¹⁵⁵

Dennoch scheinen sich auch diese Serien, selbst *THE VILLAGE* und *PARADE`S END*, beispielsweise nicht von den langen, über die englische Landschaft und herrschaftliche Anwesen schweifenden, nostalgischen Aufnahmen, die für *heritage* Produktionen typisch sind, lösen zu können. Dies wirkt, nach Katherine Byrne, besonders in *THE VILLAGE* merkwürdig, da die Serie allgemein, wie unter 2.3.7. noch erläutert werden wird, die Vergangenheit als etwas konstruiert, in der ‚wir‘ nicht leben wollen. Jedoch macht sie eine (offensichtliche) Ausnahme für die Landschaft, welche, wie in *heritage* Produktionen und traditionellen *period dramas* üblich, hier als unverdorben und wunderschön präsentiert wird. Die Romantik für das bauerliche Leben bzw. die Landwirtschaft allgemein ist kürzlich in zahlreichen weiteren historischen Fiktionen zu finden. Hierzu zählen u.a. *PRIDE & PREJUDICE* (2005) und *WUTHERING HEIGHTS* (2011), aber auch *PARADE`S END* und *DOWNTON ABBEY*.¹⁵⁶

2.2. Memory bzw. Gedächtnis und Erinnerung

Als zwei Leitbegriffe der Kulturgeschichtsschreibung können Erinnerung und Gedächtnis definiert werden.¹⁵⁷ Diese, sowie deren terminologische Problematik in Bezug auf die Übersetzung in die englische Sprache, stehen im Zentrum des ersten Kapitels (2.2.1.). Im Anschluss erfolgt unter 2.2.2. die nähere Definition des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses, sowie des kollektiven Erinnerns. Zum Abschluss wird unter 2.2.3. die Verbindung von Medien, vor allem dem Fernsehen, und Gedächtnis bzw. Erinnerung erörtert. Die Inhalte dieses Abschnitts dienen auch als theoretische Grundlage für das Verständnis des vorhergegangenen Kapitels zum Genre des *period drama* (2.1.) und dem nachfolgenden Textabschnitt zur medialen Präsenz des Ersten Weltkrieges in Großbritannien (2.3.).

¹⁵⁵ Vgl. Byrne. 2015a. S. 8.

¹⁵⁶ Vgl. Byrne. 2015a. S. 13ff.

¹⁵⁷ Vgl. Berek. 2009. S. 9.

2.2.1. Gedächtnis, Erinnerung und die terminologische Problematik

Mit dem Thema ‚Gedächtnis‘ und den damit verbundenen Problematiken setzen sich heutzutage die verschiedensten gesellschaftlichen Diskurse, wissenschaftlichen Zweige und Symbolsysteme gemeinsam auseinander. Bei der Erinnerungspraxis, sowie deren Reflexion, handelt es sich etwa seit der Jahrtausendwende um ein gesamt-kulturelles, internationales sowie interdisziplinäres Phänomen. Als solches beschäftigt ‚uns‘ Gedächtnis u.a. in Form der ständig wachsenden *heritage* Industrie auch in der Freizeit. Obwohl sich das Gedächtnis in den letzten beiden Jahrzehnten zu einem Leitbegriff der Kulturwissenschaften entwickelt hat, beteiligen sich auf interdisziplinärer Ebene u.a. auch die Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und die Neurowissenschaften an der Erforschung der Verbindung von Kultur und Gedächtnis.¹⁵⁸

Der erste ‚*memory boom*‘ erfasste die Gesellschaft bereits zwischen den 1890er und den 1920er Jahren. In diesem verstand man Erinnerung (*memory*) als Schlüssel zur Bildung diverser (z.B. sozialer, kultureller und persönlicher) Identitäten, wobei besonders nationale Identitäten im Fokus standen. Denn es galt im Rahmen dessen nationale Identitäten in einer imperialen Epoche zu begründen und zu stärken. Zu jener Zeit beschäftigten sich beispielsweise die folgenden Personen mit dem Konzept der Erinnerung bzw. Gedächtnis (*memory*): Sigmund Freud, Aby Warburg, Maurice Halbwachs und James Joyce. Der Erste Weltkrieg veränderte diesen ersten *memory boom* nachhaltig, denn er brachte den Kult rund um Erinnerung und Gedächtnis (*memory*) auf das Level der Massenproduktion und -konsumation.¹⁵⁹

Die zweite ‚Erinnerungswelle‘¹⁶⁰ erfasste die akademische Welt Ende der 1980er bzw. zu Beginn der 1990er Jahre, nachdem festgestellt wurde, dass es in den westlichen Gesellschaften seit den 1970er Jahren einen Erinnerungsboom gegeben hatte.¹⁶¹ Der Beginn dessen wird für viele durch die massenhafte Erschwinglichkeit und Verfügbarkeit des Videokassettenrekorders, die Premiere der Miniserie HOLOCAUST (1978) auf NBC und die Publikation der englischen Übersetzung des Buches *On Collective Memory* vom Patenonkel des kollektiven Gedächtnisses, Maurice Halbwachs, im Jahr

¹⁵⁸ Vgl. Erll. 2017. S. 1.

¹⁵⁹ Vgl. Winter. 2006. S. 18ff.

¹⁶⁰ Vgl. Winter. 2006. S. 18.

¹⁶¹ Vgl. Berek. 2009. S. 9f.

1980, markiert.¹⁶² Durch den *memory boom* stieg auch das Interesse an medial vermittelter Geschichte.¹⁶³

Die aktuell transnationale Präsenz des Themas Gedächtnis lässt sich im Wesentlichen auf drei Faktoren zurückführen. Erstens spielen historische Transformationsprozesse eine wichtige Rolle. So bricht durch das Ableben der Generation, die den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg erlebt hat, das kommunikative Gedächtnis an diese Zeit zunehmend weg. Zweitens hatte der Wandel der Medientechnologien und die Wirkung der Medien eine Bedeutung. So eröffneten digitale Medien neue Möglichkeiten der Datenspeicherung, wobei sich das Internet in kürzester Zeit zu einem globalen Mega-Archiv entwickelte. Gleichfalls spielen, auch traditionellere, Medien der Vergangenheitsrepräsentation eine wichtige Rolle als Ausdruck und Motor des gegenwärtigen Interesses an Gedächtnis und Erinnerung. Historienfilme und populäres Geschichtsfernsehen sind typische Ausprägungen dessen. Drittens etablierte sich der Diskurs rund um Gedächtnis und Erinnerung aufgrund der postmodernen Geschichtsphilosophie und des Poststrukturalismus. Hiermit verbunden ist u.a. die Erkenntnis der Geformtheit und Narrativität der Geschichtsschreibung.¹⁶⁴

Das Substantiv ‚Erinnerung‘ meint in der Verwendungsgeschichte u.a. Aufforderung, Hinweis, etwas nicht zu vergessen, sowie Gedenken, Vergegenwärtigung und Rückblick. Seit dem 18. Jahrhundert bestehen ebenfalls die Bedeutungen Erinnerungsvermögen und Gedächtnis. Heutzutage geht es beim Prozess des Erinnerns im Grunde darum bestimmte Inhalte (wieder) in das gegenwärtige Bewusstsein zu bringen – im doppelten Sinne. Dies ist einerseits so zu verstehen, dass sich ein Subjekt an etwas erinnert als auch andere Subjekte an etwas erinnert werden. Im Prozess des Erinnerns werden vergangene Erfahrungen im Zusammenhang gegenwärtiger Handlungsnotwendigkeiten reproduziert und sind somit ein wesentlicher Bestandteil des Vorgangs der Konstruktion von Wirklichkeit.¹⁶⁵ Die Erinnerungen selbst sind als Ergebnis des Prozesses des Erinnerns zu konzipieren.¹⁶⁶

Das ‚Erinnern‘ ist somit durch zwei zentrale Merkmale gekennzeichnet: seinen Gegenwartsbezug und seinen konstruktiven Charakter. Erinnerungen sind subjektive und

¹⁶² Vgl. Hoskins. 2014. S. 118.

¹⁶³ Vgl. Wirtz. 2010. S. 14.

¹⁶⁴ Vgl. Erll. 2017. S. 3f.

¹⁶⁵ Vgl. Berek. 2009. S.31ff.

¹⁶⁶ Vgl. Erll. 2017. S. 6.

selektive Rekonstruktionen, die von der jeweiligen Abrufsituation abhängig sind. Beim Erinnern handelt es sich um eine Operation des Zusammenstellens (*re-member*) verfügbarer Daten, die in der Gegenwart stattfindet. Gemäß der veränderten Gegenwart, ändert sich auch mit jedem Abruf die jeweilige Vergangenheitsversion. So spiegeln individuelle und kollektive Erinnerungen die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart wieder.¹⁶⁷

Dahingegen wird mit ‚Gedächtnis‘ vordergründig ein Zustand bezeichnet. Im alltäglichen Sprachgebrauch bestehen jedoch Überschneidungen als auch trennende Elemente zwischen Erinnerung und Gedächtnis.¹⁶⁸ Auch Astrid Erll argumentiert, dass aufgrund des *memory booms* der letzten Jahrzehnte heute in Bezug auf das Gedächtnis eine ganze Reihe an Begriffen und Konzepten existieren, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede nicht immer ganz klar sind. Dementsprechend hat man es im Rahmen der Gedächtnisforschung mit heterogenen Konzepten und disziplinären Zugriffsweisen auf zum Teil identische Gegenstände zu tun. Dies stellt eine der wesentlichsten Herausforderungen der aktuellen Gedächtnisforschung dar. Astrid Erll versteht unter Gedächtnis auch eine Fähigkeit bzw. eine veränderliche Struktur.¹⁶⁹

Für die Arbeit wurde sowohl englisch- als auch deutschsprachige Literatur verwendet, woraus sich die folgende zentrale terminologische Problematik ergibt. So ergibt sich als wesentliche Schwierigkeit zwischen der englischen und deutschen Sprache die Tatsache, dass ihnen für Erinnern, Erinnerung und Gedächtnis einerseits mehr und andererseits auch weniger Begriffe zur Verfügung stehen. So wird im Englischen mit den Wörtern *remember*, *recollect*, *reminisce*, *remind*, *memorize*, *remind*, *commemorate* und *recall* der Begriff Erinnern umschrieben. Dahingegen besteht im Englischen mit dem Begriff *memory* nur ein Wort für Erinnerung und Gedächtnis. So entfällt diese Unterscheidung mangels verschiedener Begriffe.¹⁷⁰ Im Rahmen der Arbeit wird – sofern englischsprachige Literatur verwendet wurde – der logistisch sinnvollere Begriff, Gedächtnis bzw. Erinnerung, angewendet und ebenfalls in Klammer der Originalbegriff, *memory*, angegeben. Hierdurch soll möglichen Fehlinterpretationen vorgebeugt werden.

¹⁶⁷ Vgl. Erll. 2017. S. 6f.

¹⁶⁸ Vgl. Berek. 2009. S.31f.

¹⁶⁹ Vgl. Erll. 2017. S. 4ff.

¹⁷⁰ Vgl. Berek. 2009. S.33f.

2.2.2. Das kulturelle und kollektive Gedächtnis

Grundsätzlich unterscheiden Jan und Aleida Assmann auf der zeitlichen Ebene zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis. Dabei handelt es sich um zwei ‚Modi des Erinnerns‘,¹⁷¹ die sich grundsätzlich in Bezug auf Formen, Medien und Inhalte, sowie Zeitstruktur und Träger unterscheiden.¹⁷² Auf der Ebene der Person selbst kann zwischen einem individuellen und einem kollektiven Gedächtnis differenziert werden, welche sich bereits im Gedächtnis eines jeden Individuums verschränken.¹⁷³ Für die vorliegende Arbeit sind vordergründig das kulturelle und das kollektive Gedächtnis von Interesse.

2.2.2.1. Das kulturelle Gedächtnis: Speicher- und Funktionsgedächtnis

Das kommunikative Gedächtnis, von Assmann auch wiederholt als soziales Gedächtnis bezeichnet, ist an eine lebendige Interaktion und Kommunikation gebunden, kann sich demzufolge auf maximal drei bis vier Generationen (80-100 Jahre¹⁷⁴) erstrecken und verfügt entsprechend dessen über einen begrenzten Zeithorizont. Potentiell kann alles, was außerhalb dieses Zeitraums liegt, Teil des kulturellen Gedächtnisses sein.¹⁷⁵

„Die zeitliche Reichweite des kulturellen Gedächtnisses ist nicht die der sterblichen Menschen, sondern der materiell fixierten und institutionell stabilisierten Zeichen.“¹⁷⁶

So dienen symbolische Medien, welche sowohl externalisiert als auch objektiviert sind, diesem als dauerhafte Stützen. Durch den Übergang von Wissen und Erfahrung von einem lebendigen Träger auf einen materiellen Datenträger, können Erinnerungen über Generationen hinweg stabilisiert werden. Diese Inhalte des kulturellen Gedächtnisses müssen jedoch immer wieder mit neuen lebendigen Gedächtnissen verbunden und von diesen aufgenommen werden. Durch die Aneignung dieser erlangt das Individuum, neben der personalen und sozialen, seine kulturelle Identität.¹⁷⁷ Das kulturelle Gedächtnis reflektiert demgemäß die Lebenswelt einer Gruppe, deren Selbstbild und

¹⁷¹ Vgl. Kühner. 2008. S. 218.

¹⁷² Vgl. Erll. 2017. S. 25.

¹⁷³ Vgl. Assmann. 2006. S. 23.

¹⁷⁴ Vgl. Erll. 2017. S. 25.

¹⁷⁵ Vgl. Assmann. 2006. S. 27ff.

¹⁷⁶ Assmann. 2006. S. 34.

¹⁷⁷ Vgl. Assmann. 2006. S. 34.

nicht zuletzt ebenfalls sich selbst. Denn soziale Gruppen konstituieren ein kulturelles Gedächtnis, aus welchem sie ihre Identität ableiten.¹⁷⁸ Hierzu schreibt Catriona Penell:

*„The transmission of cultural memory does not act in a hermetically scaled space; a whole range of actors, including the state and historians, play a part in constructing historical memory. However, schools, education and teaching undoubtedly play crucial roles as makers of cultural meaning.”*¹⁷⁹

Die Erinnerung bedarf somit jedoch nicht nur großer Anstrengungen, sondern ebenfalls spezieller Institutionen und Medien. Es werden dabei Begriffe wie ‚Tradition‘, ‚heritage‘ und ‚Überlieferung‘ herangezogen, um den allgemeinen Willen zum Fortbestand der kulturellen Identität einer Gesellschaft zu betonen. An kulturellen Orten, wie z.B. Museen, Archiven und Forschungsbibliotheken, werden die Überreste und Spuren der Vergangenheit einer Gesellschaft bewahrt, nachdem deren lebendige Bezüge und Kontexte abhandengekommen sind. Zu diesen Überresten zählen beispielsweise Bücher, Briefe, Fotografien und Bilder, sowie andere mediale Informationsträger.¹⁸⁰

Das kulturelle Gedächtnis verfügt ebenfalls, im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis, über Fixpunkte. Bei diesen Fixpunkten handelt es sich um schicksalshafte Ereignisse der Vergangenheit. Die Erinnerung an diese wird durch institutionelle Kommunikation (u.a. Rezitation, Begehung und Betrachtung), sowie kulturelle Formen (z.B. Texte, Riten und Denkmäler) wachgehalten. Assmann bezeichnet diese als ‚Erinnerungsfiguren‘. Solche u.a. Feste, Riten, Bilder, Gedichte und Epen fungieren im Fluss der Alltagskommunikation als ‚Zeitinseln‘, welche der anderen Zeitlichkeit enthoben sind.¹⁸¹

Es zeichnet sich auch noch durch eine Reihe weiterer Merkmale aus. Zu diesen zählen dessen Gruppenbezogenheit (bzw. ‚Identitätskonkretheit‘), Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität. Bedeutsam ist ebenfalls, dass das kulturelle Gedächtnis bezüglich seines Inhaltes und seiner Organisationsformen (Medien und Institutionen), seiner Grundeinstellung zu Geschichte und Vergangenheit, als auch der Funktion des Erinnerns überhaupt von Kultur zu Kultur bzw. Epoche zu Epoche differieren kann.¹⁸²

¹⁷⁸ Vgl. Erll. 2017. S. 25f.

¹⁷⁹ Pennell. 2016. S. 40.

¹⁸⁰ Vgl. Assmann. 2006. S. 53f.

¹⁸¹ Vgl. Assmann. 1988. S. 12.

¹⁸² Vgl. Assmann. 1988. S. 13ff.

Im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses kann auch zwischen einem Speichergedächtnis und einem Funktionsgedächtnis unterschieden werden.¹⁸³ Durch diese werden die Wandlungsmöglichkeiten und -prozesse, die das kulturelle Gedächtnis durchläuft, erklärbar.¹⁸⁴ Beim Speichergedächtnis handelt es sich um einen Fundus bzw. Hintergrund für latente Erinnerungen. Es umfasst jedoch auf die Gesamtheit gesehen auch nur einen kleinen Teil der kulturellen Hinterlassenschaft.¹⁸⁵ Das Speichergedächtnis ist nicht naturwüchsig, sondern muss durch Institutionen, wie z.B. Museen, Universitäten, Bibliotheken, Forschungsinstitute und Gedenkstätten, die kulturelles Wissen aufbewahren, konservieren, erschließen und zirkulieren lassen, gestützt werden.¹⁸⁶ Es kann jedoch auch als kulturelles Archiv angesehen werden, welches einen Teil der materiellen Überreste vergangener Zeiten aufbewahrt, nachdem diese jegliche lebendigen Bezüge bzw. Kontexte verloren haben.¹⁸⁷ Das Speichergedächtnis kann ebenfalls als ‚amorphe Masse‘ beschrieben werden, das mit seinen ungebrauchten Erinnerungen das Funktionsgedächtnis umgibt. Es fungiert als ‚Reservoir‘ für künftige und Korrektiv für aktuelle Funktionsgedächtnisse.¹⁸⁸ Die in diesem aufbewahrten Überreste unterscheiden sich somit wesentlich von den Artefakten, welche im Funktionsgedächtnis aufgehoben werden.¹⁸⁹

Die wichtigsten Merkmale des Funktionsgedächtnisses sind Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung, sowie Gruppenbezug. Da es selektiv ist, aktualisiert es auch immer nur einen Bruchteil des potenziellen Erinnerungsgehalts. Demgemäß können, nach Assmann, das Funktions- und Speichergedächtnis nicht als Gegensätze beschrieben werden, sondern bildet das Speichergedächtnis vielmehr den Hintergrund des Funktionsgedächtnisses. Staaten und Nationen, sowie kollektive Handlungssubjekte konstituieren sich über ein Funktionsgedächtnis, welches eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion bereitstellt. Das Funktionsgedächtnis kann drei wesentliche Funktionen erfüllen: Legitimation, Delegitimation und Distinktion.¹⁹⁰ Die Grenzen zwischen den Gedächtnissen können jederzeit in die eine oder andere Richtung überschritten werden.¹⁹¹

¹⁸³ Vgl. Assmann. 2006. S. 55.

¹⁸⁴ Vgl. Erll. 2017. S. 29.

¹⁸⁵ Vgl. Assmann. 2006. S. 55ff.

¹⁸⁶ Vgl. Assmann. 2003. S. 140.

¹⁸⁷ Vgl. Assmann. 2006. S. 57.

¹⁸⁸ Vgl. Assmann. 2003. S. 136ff.

¹⁸⁹ Vgl. Assmann. 2006. S. 57.

¹⁹⁰ Vgl. Assmann. 2003. S. 134ff.

¹⁹¹ Vgl. Assmann. 2006. S. 57.

2.2.2.2. Das kollektive Gedächtnis und kollektives Erinnern

In den 1920er Jahren haben erstmals Maurice Halbwachs und Aby Warburg im Rahmen einer modernen Kulturtheorie das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses benannt und systematisch untersucht. So führte Halbwachs soziologische Studien zur *mémoire collective* durch, während Warburg sich auf kulturhistorischer Ebene mit dem europäischen Bildgedächtnis auseinandersetzte. Die Texte des französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877-1945) nehmen auch noch heute bei der Beschäftigung mit dem kollektiven Gedächtnis eine zentrale Rolle ein. Er verband im Rahmen seiner Schriften zwei grundlegende und ebenso verschiedene Konzepte des kollektiven Gedächtnisses miteinander.¹⁹²

1. Kollektives Gedächtnis als Gedächtnis des Individuums, das sich am Horizont eines soziokulturellen Umfelds herausarbeitet.
2. Kollektives Gedächtnis als der durch Interaktion, Kommunikation, Medien und Institutionen innerhalb von sozialen Gruppen und Kulturgemeinschaften erfolgte Bezug auf Vergangenes.¹⁹³

Die meisten weiteren gegenwärtigen Forschungen zum kollektiven Gedächtnis speisen sich aus diesen beiden Traditionssträngen.¹⁹⁴ Auch die Erkenntnisse von Jan und Aleida Assmann zum Gedächtnis bauen auf den Thesen von Maurice Halbwachs auf.¹⁹⁵

Assmann bezeichnet das kollektive Gedächtnis auch als politisches bzw. nationales Gedächtnis. In diesem werden mentale Bilder zu Ikonen, sowie Erzählungen zu Mythen. Ihre bedeutsamste Eigenschaft liegt in deren Überzeugungskraft sowie affektiven Wirkungsmacht. Diese werden von Generation zu Generation weitergegeben, wenn sie gebraucht werden. So lange sie dem gewünschten Selbstbild und den Zielen einer Gruppe entsprechen, werden sie benötigt. Sobald diese dysfunktional sind, werden sie durch andere ersetzt.¹⁹⁶ Dementsprechend kann, laut Etienne Francois, auch behauptet werden, dass es sich bei dem kollektiven Gedächtnis um eine vordergründig soziale und politische, kulturelle und symbolische Wirklichkeit handelt.¹⁹⁷ So kann das

¹⁹² Vgl. Erll. 2017. S. 11f.

¹⁹³ Vgl. Erll. 2017. S. 12.

¹⁹⁴ Vgl. Erll. 2017. S. 11.

¹⁹⁵ Vgl. Kühner. 2008. S. 217.

¹⁹⁶ Vgl. Assmann. 2006. S. 40.

¹⁹⁷ Vgl. Francois. 2009. S. 24.

kollektive Gedächtnis auf keinen Fall vergangene Ereignisse und Wahrnehmungen originalgetreu abbilden. Denn bei der Erinnerung selbst handelt es sich bereits um eine rekonstruktive Handlung, welche vor dem Hintergrund einer Vielzahl an Einflüssen stattfindet.¹⁹⁸ Zusammenfassend kann gesagt werden:

„It [collective memory] lies in the acts of remembrance, small and large, of different collectives at different times.“¹⁹⁹

So entwickelt jede Gegenwart ihre eigene Vergangenheit, welche das kollektive Erinnern prägt.²⁰⁰ Die Verbindung zu vergangenen Zeiten ist jedoch auch bedeutsam für die Konstruktion der persönlichen als auch kollektiven Identität, wie bereits mehrfach angedeutet wurde.²⁰¹ Das kollektive Erinnern findet beispielsweise in Familien, Schulklassen, quasi-natürlichen Erinnerungsgemeinschaften (z.B. Studenten), unter Veteranen, sowie bei der kollektiven Erinnerung an relevante Ereignisse und Personen statt.²⁰²

Es können verschiedene Formen des kollektiven Erinnerns unterschieden werden. Hierzu zählen beispielsweise das soziale Erinnern, das absichtslose Erinnern und das Gedenken (*commemoration*). Besonders letzteres ist im Zusammenhang dieser Arbeit von Interesse. Nach Middleton und Edwards geht es bei *commemoration* darum Ereignisse oder Personen zu erinnern, welche für das kollektive Selbstverständnis bzw. die kulturelle Identität zentral sind. Im Rahmen dessen ist es wichtig nicht darüber zu streiten, wie es damals war, sondern zu feiern bzw. zu bedauern, dass es so war. So setzt *commemoration* auf eine einheitliche Interpretation der Geschehnisse und bringt konträre Interpretationen der Vergangenheit zum Schweigen. Demgemäß wird eine Version der Vergangenheit gefeiert oder bedauert, auf welche sich die Menschen zumindest mittelfristig geeinigt haben. Gedenkstätten verstehen sich heute häufig bewusst als Lern- und Gedenkort.²⁰³ Kriegerdenkmale, die zu speziellen Gedächtniszwecken errichtet wurden, spielen hierbei beispielsweise eine wichtige Rolle. Auch kann ein Gebäude für das kollektive Gedächtnis einer Gruppe von Bedeutung sein, wie z.B. einer Familie, die darin wohnt.²⁰⁴

¹⁹⁸ Vgl. Berek. 2009. S.190.

¹⁹⁹ Winter. 2006. S. 5.

²⁰⁰ Vgl. Wirtz. 2010. S. 30.

²⁰¹ Vgl. Kühner. 2007. S. 96.

²⁰² Vgl. Kühner. 2008. S. 234ff.

²⁰³ Vgl. Kühner. 2008. S. 238ff.

²⁰⁴ Vgl. Berek. 2009. S.85.

Der kollektiven Erinnerung ist auch die Eigenschaft zu eigen, dass sie immer für gegenwärtige Zwecke instrumentalisiert wird und somit kaum aufgrund ihrer selbst oder der Vergangenheit willen erfolgt.²⁰⁵ Zentral ist dabei auch immer die Frage:

„Warum, von wem, wie, aus welchen Motivationen heraus und zu welchen Zwecken wird etwas kollektiv erinnert?“²⁰⁶

Institutionen und Körperschaften (z.B. Nationen, Staaten, Kirche und Firmen) verfügen über kein Gedächtnis, sondern ‚produzieren‘ eines, für welches sie sich memorialer Zeichen und Symbole, Bilder, Praktiken und Riten, sowie Orte und Monumente bedienen. Durch dieses ‚erschaffen‘ sich diese Institutionen und Körperschaften zugleich eine Identität. Das Gedächtnis ist somit intentional und symbolisch konstruiert. Es stützt sich auf Erzählungen, welche, wie z.B. Mythen und Legenden, über eine narrative Struktur verfügen und auch klare Botschaften vermitteln.²⁰⁷ So ist die kollektive Erinnerung (*memory*) nicht identisch mit der nationalen Erinnerung (*memory*).²⁰⁸

2.2.3. Gedächtnis, Erinnerung und Medien

Das Verhältnis von Gedächtnis und Medien kann wie folgt zusammengefasst werden:

„Kollektives Gedächtnis ist ohne Medien nicht denkbar.“²⁰⁹

Denn Medien ermöglichen erst die Konstitution und Zirkulation von Wissen und Versionen der gemeinschaftlichen Vergangenheit in sozialen wie kulturellen Kontexten.²¹⁰ Medien sind Sinnträger, die Inhalte in der Öffentlichkeit vermitteln und sich auf diese Art und Weise einem Publikum zuwenden.²¹¹ Zu diesen zählen, neben Sprache und Schrift, auch Buchdruck, Radio, Fernsehen und das Internet, sowie darüber hinaus auch symbolträchtige Medien wie z.B. Denkmäler, die Anlässe für das kollektive, oft ritualisierte Erinnern bieten. So ist die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung auch zugleich oftmals eine Medienforschung.²¹² Parallel werden in modernen, komplexen Gesellschaften kollektive Erinnerungen zwangsläufig medial beeinflusst und

²⁰⁵ Vgl. Berek. 2009. S.193.

²⁰⁶ Berek. 2009. S.193.

²⁰⁷ Vgl. Assmann. 2000. S. 22.

²⁰⁸ Vgl. Winter. 2006. S. 198.

²⁰⁹ Erll. 2017. S. 135.

²¹⁰ Vgl. Erll. 2017. S. 135.

²¹¹ Vgl. Berek. 2009. S.88.

²¹² Vgl. Erll. 2017. S. 135.

verändert.²¹³ Bei der Erinnerung handelt es sich, wie bereits zuvor angemerkt, immer um eine Art der Wirklichkeitskonstruktion und aktiven Welterzeugung und niemals um eine einfache Abbildung der Vergangenheit.²¹⁴

Machtvolle Erinnerungsorte und Gegenstände des kollektiven Gedächtnisses zeichnen sich durch eine wiederholte Darstellung in unterschiedlichen Medien, über Jahrzehnte oder Jahrhunderte hinweg, aus. Dieser Vorgang kann als Remediation beschrieben werden. Im Rahmen dessen werden Erinnerungen verfestigt, sowie Topoi und Narrative der Vergangenheit zunächst erzeugt und im Anschluss stabilisiert.²¹⁵

Insbesondere aktuelle Ansätze der medienkulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung setzen sich mit den neuen Massenmedien, wie z.B. Fernsehen und Internet, auseinander. Ein Grund hierfür dürfte in der Tatsache liegen, dass Bilder und Narrative über die Vergangenheit zunehmend über diese verbreitet werden. Denn Internet und Fernsehen formen heute, als die beiden zentralen Kommunikationsmittel, die Alltagserfahrung und die Erinnerung zahlreicher Menschen. Astrid Erll definiert sogar das Fernsehen als *das* Leitmedium der Geschichtsvermittlung.²¹⁶ Zugleich kann das Fernsehen als der primäre Weg, auf welchem Menschen heute etwas über Geschichte lernen, beschrieben werden.²¹⁷

Dementsprechend prägen Medien das Geschichtsbewusstsein. Das bedeutet, wie sich Menschen Geschichte vorstellen und welche Bilder sie mit Ereignissen der Vergangenheit verbinden, wird zu einem großen Teil durch Medien geprägt, wobei das Fernsehen (und auch Kinofilme) eine bedeutsame Rolle spielen.²¹⁸

„Im System der Massenmedien und insbesondere des Fernsehens sind die Einwirkungen des Mediums auf den Inhalt so stark, dass innerhalb des Mediums neue Inhalte geschaffen werden können. So haben sich im Fernsehen aufgrund des Erfordernisses, jede Information mit Bildern begleiten zu müssen, zu bestimmten Inhaltskategorien ganz neue Bilder-Kanons ausgebildet.“²¹⁹

So können durch neue und weiterentwickelte Technologien, wie z.B. Fotografie und Film, neue Wahrnehmungsweisen, neue Gedächtnistechniken, neue Formen der

²¹³ Vgl. Berek. 2009. S.88.

²¹⁴ Vgl. Erll. 2017. S. 135.

²¹⁵ Vgl. Erll. 2017. S. 160f.

²¹⁶ Vgl. Erll. 2017. S. 151ff.

²¹⁷ Vgl. Mattisson. 2014. S. 2.

²¹⁸ Vgl. Berek. 2009. S.88.

²¹⁹ Berek. 2009. S.92.

Informationsspeicherung, sowie neue Wege des kollektiven Erinnerns entstehen. Deutlich wird hieran, dass es immer wieder neue Möglichkeiten der Speicherung von Inhalten außerhalb des organischen Gedächtnisses gibt und in Folge dessen werden dem Gedächtnis wiederholt neue Erinnerungsanlässe geboten.²²⁰

So ist jedoch Geschichte im Fernsehen auch in erster Linie ein Geschäft, dessen Darstellung vornehmlich durch Markt und Quote bestimmt wird. Das Geschichtsfernsehen folgt hierbei bestimmten Regeln, wobei vor allem auf Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung gesetzt wird.²²¹

„Fernsehereignisse [z.B. HOLOCAUST] können sich als Meilensteine und Wendepunkte in der Entwicklung gesellschaftlicher – und auch zunehmend globaler – Erinnerungsdiskurse erweisen.“²²²

Geschichtsdarstellungen im Fernsehen erzählen uns jedoch in diesem Zusammenhang in der Regel weniger über die dargestellte vergangene Welt als über die Gegenwart, in der diese geschaffen wurden.²²³

2.3. Der Erste Weltkrieg in der britischen Literatur, Filmen und Fernsehserien

Romane, Nachkriegsmemoiren, Filme und Fernsehsendungen werden heute als Quellen der populären ‚Missinterpretationen‘ bzw. ‚falschen Vorstellungen‘ vom Krieg betrachtet. Diese Medien förderten den eingeschränkten Blick auf den Konflikt und fokussierten sich auf Schock und Emotion, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen.²²⁴ In den folgenden Kapiteln stehen die bedeutsamsten britischen medialen Produkte in Buch-, Film- und Fernsehform im Zentrum des Interesses. Während bis in die 1960er Jahre Schilderungen zu Kinofilmen, Romanen und Memoiren fokussiert werden, konzentrieren sich die Ausführungen im Anschluss auf Produktionen für das Fernsehen.

²²⁰ Vgl. Berek. 2009. S.93.

²²¹ Vgl. Erll. 2017. S. 158.

²²² Erll. 2017. S. 158.

²²³ Vgl. Klatt. 2016: S. 138.

²²⁴ Vgl. Wilson. 2014. S. 44.

2.3.1. Großbritannien und der Film im Ersten Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg stellt nicht nur den ersten Krieg dar, der umfangreich gefilmt wurde,²²⁵ sondern in welchem auch der Film erstmals als Propagandamittel herangezogen wurde.²²⁶ Auch ist er der erste Konflikt, der vor allem in Bildern erinnert wird.²²⁷ Dementsprechend wurde der Erste Weltkrieg auch zu einem Antrieb des sogenannten ‚*pictorial turn*‘, der erst wesentlich später vonstatten gehen sollte.²²⁸

Dokumentarische oder fiktionale Kriegsfilme während des Krieges hatten zwei zentrale Funktionen: die Mobilisierung und die Beruhigung der ‚Heimatfront‘.²²⁹ Dennoch umfasste die Propagandastrategie der britischen Regierung während des Ersten Weltkrieges zunächst nicht das zu dieser Zeit neuartige Medium Film. Erst im Laufe des Konflikts wurde zunehmend dessen Wert in Bezug auf die Instrumentalisierung der Bevölkerung zur Unterstützung der britischen Kriegsbemühungen erkannt.²³¹

Das erste Filmmaterial, welches bei einem Gefecht gedreht wurde, wurde im Jänner 1916 in die Kinos gebracht und fand Anklang beim Publikum. Die Assoziation zwischen dem Kinobesuch und der Unterstützung der *British Expeditionary Force* (BEF) in Frankreich wurde während des Krieges dermaßen forciert, dass sogar das Ministerium für Information das Publikum dazu anhielt britische Kriegsnachrichten zu sehen, ‚um das Land zu retten‘. Filme, die an der ‚Heimatfront‘ beliebt waren, enthielten u.a. Szenen von Schlachten, Munitions- und untergeordneten Truppen, sowie der Pflege. Während in diesen die hohen Standards der Pflege und medizinische Fortschritte betont wurden, wurde der Tod nicht explizit gezeigt. Kameramänner und Filmverleiher waren an die staatliche Zensur gebunden, welche nach Filmen verlangte, die für die nationale Propaganda geeignet waren. Zugleich hielten Offizielle Kriegsnachrichten von Zeitungen und Kinos fern. Demzufolge wussten die Massen und Medienorganisationen zu meist über die Ereignisse in Europa nicht Bescheid.²³²

²²⁵ Vgl. Harrison. 2015. S. 563.

²²⁶ Vgl. Hockenhull. 2015a. S. 580.

²²⁷ Vgl. Holzer. 2003a. S. 60.

²²⁸ Vgl. Becker. 2016. S. 150.

²²⁹ Die ‚Heimatfront‘, bestehend u.a. aus Frauen und Kindern, kann als Pendant zur Kriegsfront verstanden werden. (Vgl. Ebert. 2014b. S. 356) Der Begriff der ‚Heimatfront‘ war eine „emphatische begriffliche Neuschöpfung der Kriegspropaganda“ (Krumeich. 1997. S. 12) der damaligen Zeit und wird aus diesem Grund nur unter Anführungszeichen verwendet.

²³⁰ Vgl. Paul. 2003. S. 13.

²³¹ Vgl. Harrison. 2015. S. 559f.

²³² Vgl. Harrison. 2015. S. 560ff.

Die Kriegspropaganda während des Ersten Weltkrieges wurde in Großbritannien vor allem vom *War Propaganda Bureau* (auch ‚*Wellington House*‘ genannt), welches bereits kurz nach Beginn des Krieges eingerichtet wurde, vorangetrieben. Es wurde 1917 in das *Department of Information* umgewandelt und ein Jahr später zu einem eigenen Ministerium, *Ministry of Information* (MoI), aufgewertet. Das *War Office Cinematographic Committee* war für die gesamte filmische Kriegspropaganda zuständig. Es überwachte nicht nur sämtliche Dreharbeiten, sondern besaß auch das Monopol auf alle offiziellen Filmaufnahmen von der Kriegsfront. Insgesamt wurden in Großbritannien während des Krieges 141 Kriegsfilme hergestellt.²³³

Eine Zäsur stellt der Film *THE BATTLE OF THE SOMME* (1916),²³⁴ einer der populärsten Filme des Ersten Weltkrieges, dar.²³⁵ Dieser befasste sich erstmals, ausgehend von dokumentarischem Material und nachgestellten Szenen, umfassend mit den Schrecken des modernen Krieges. Der 77-minütige Film zeigt nicht nur materielle Zerstörungen, sondern auch Verwundete und Tote. Bei dessen Ausstrahlung traf der Film auf eine große, zum Teil enthusiastische, öffentliche Resonanz. Mehr als 20 Millionen Briten sahen den Film in den ersten sechs Wochen.²³⁶ Die Intention hinter *THE BATTLE OF THE SOMME* bestand vornehmlich darin, erstens die historische Bedeutung der Schlacht zu betonen, zweitens die dabei erbrachten Opfer zu rechtfertigen und drittens die Unterstützung der Kriegsanstrengungen durch die Bevölkerung aufrecht zu erhalten.²³⁷ Sein Erfolg lässt sich wohl nicht zuletzt durch dessen Anliegen, ein möglichst ‚authentisches‘ Bild der Schlacht zu präsentieren, begründen. Der berühmte Höhepunkt des Films – der Moment, in welchem britische Truppen aus den Schützengräben klettern, zum Angriff vorstürmen und vor laufender Kamera sterben – wurde mit Sicherheit nachgedreht. Dessen ‚authentische‘ Wirkung wird hierdurch jedoch nicht gemindert.²³⁸ Die Schlacht an der Somme wird auch heutzutage als ein definierender Moment in der Geschichte Großbritanniens angesehen. Zwischen Juli und November 1916 starben alleine hier etwa 420.000 Soldaten aus Großbritannien und dem Commonwealth. Die Körper von 73.000 Männern wurden nie gefunden.²³⁹

²³³ Vgl. Paul. 2004. S. 110ff.

²³⁴ Vgl. Paul. 2004. S. 127.

²³⁵ Vgl. Hammond. 2006. S. 99.

²³⁶ Vgl. Paul. 2004. S. 127.

²³⁷ Vgl. Hanna. 2009. S. 19.

²³⁸ Vgl. Köppen. 2005. S. 246.

²³⁹ Vgl. Hanna. 2009. S. 8.

Dementsprechend bildet der 1. Juli 1916 (noch heute) das Zentrum für zahlreiche Geschichten über den Ersten Weltkrieg.²⁴⁰

Der von Geoffrey H. Malins und J. B. McDowell aufgenommene Film wurde auch rund zehn Jahre später zum Vorbild für eine Reihe fiktionaler Kriegsfilme. Zu diesen zählen beispielsweise WESTFRONT 1918 (1930) und ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930).²⁴¹ THE BATTLE OF THE SOMME spielt ebenfalls eine wichtige Rolle für das Bild des Ersten Weltkrieg im modernen filmischen Gedächtnis (*memory*).²⁴²

„The film images that we have of the First World War – the explosion of the mine at the Hawthorne redoubt, the over-the-top sequence and the haunting image of the exhausted British soldier moving through the trench towards the camera with a mortally wounded soldier on his back – are large measure images drawn from the official war film Battle of the Somme”.²⁴³

Auch werden seit den 1960er Jahren diese Bilder z.B. in Fernsehdokumentationen benutzt, um die allgemeine Wahrnehmung des Krieges als sinnloses Gemetzel und Wendepunkt des Jahrhunderts zu untermauern.²⁴⁴

Während des Ersten Weltkrieges – und darüber hinaus bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges – wurden jene Soldaten, die im Krieg kämpften mehr als Helden als Opfer, wie später noch ausführlich besprochen werden wird, dargestellt. Zentral hierfür war die Ansicht, an Kriegs- und ‚Heimatfront‘, dass diese im Krieg zum Schutz von Heimat und Familie, kämpften. Sie half auch dabei die (immer größer werdende) Zahl an Opfern zu rechtfertigen anstatt die Interpretation der Toten als tragische Verschwendung zu fördern. Insgesamt bleibt das Bild des Soldaten bis in die Gegenwart aber mannigfaltig.²⁴⁵

2.3.2. Die Zwischenkriegszeit als Generator zentraler narrativer Konzepte

Die britische Gesellschaft suchte nach dem Ende des Ersten Weltkrieges nach Wegen ihre Erinnerung (*memory*) an diesen zu formen und zu fassen. In den folgenden

²⁴⁰ Vgl. Philpott. 2013. S. 55.

²⁴¹ Vgl. Paul. 2004. S. 168.

²⁴² Vgl. Hammond. 2006. S. 99.

²⁴³ Hammond. 2006. S. 99.

²⁴⁴ Vgl. Hammond. 2006. S. 99.

²⁴⁵ Vgl. McCartney. 2014. S. 302f.

Jahrzehnten spielte dabei die Kriegsliteratur²⁴⁶ eine wesentliche Rolle in der Geschichtsschreibung des Ersten Weltkrieges. Die Fülle an Druckschriften, die in Folge des Konflikts erzeugt wurden, sind wesentlich für das britische Verständnis des Ersten Weltkrieges und die Erinnerung (*memory*) an diesen.²⁴⁷ So haben etwa die Dichter aus den Schützengräben und deren populären Texte sichergestellt, dass die Erfahrung in diesen an der Westfront die symbolhafteste des Krieges wurde. Dies lag u.a. daran, dass es sich hierbei einerseits um eine neue Art der Kriegsführung handelte und sie andererseits die am häufigsten gemachte Erfahrung des Soldaten im Ersten Weltkrieg darstellte.²⁴⁸ Auch im modernen britischen Gedächtnis (*memory*) wird der Erste Weltkrieg mit der Westfront assoziiert, während andere Kriegsschauplätze, wie z.B. in Norditalien, Nordgriechenland und Gallipoli in den Hintergrund treten.²⁴⁹ Als ein Gegenbeispiel kann der Roman *The Seven Pillars of Wisdom* (1926), die Darstellung der Revolte in der Wüste während des Ersten Weltkrieges, angeführt werden.²⁵⁰ Der an diesen angelehnte Film *LAWRENCE OF ARABIA* über die Erlebnisse des britischen Soldaten T.B. Lawrence, der 1916 in Kairo diente, erschien 1962 in den Kinos.²⁵¹

Bei der Idee eines raschen Übergangs von der öffentlichen Euphorie am Ende des Ersten Weltkrieges hin zu einer Ernüchterung Mitte der 1920er Jahre, handelt es sich um ein komplexes Phänomen.²⁵² Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf eben diesen Boom an Literatur zum Ersten Weltkrieg in den 1920er und frühen 1930er Jahren.²⁵³ Diese Romane, Gedichte²⁵⁴ und Memoiren formten die moderne britische Mythologie über den Ersten Weltkrieg.²⁵⁵ Die in dieser Zeit publizierten Texte verfestigten beispielsweise die Idee von Desillusionierung und Verzicht (*sacrifice*), welche auch die populäre Erinnerung (*memory*) an den Krieg ergriff.²⁵⁶ Zugleich können die wenigsten als tatsächliche Antikriegsliteratur beschrieben werden. So waren die in den Büchern ausgedrückten Vorstellungen zumeist komplex und in manchen Fällen sogar widersprüchlich.²⁵⁷ Zu Beginn des 21. Jahrhunderts wiesen Kritiker u.a. darauf hin,

²⁴⁶ Vgl. Smith. 2015. S. 302.

²⁴⁷ Vgl. Isherwood. 2016. S. 323.

²⁴⁸ Vgl. Smith. 2015. S. 303.

²⁴⁹ Vgl. Hanna. 2009. S. 8.

²⁵⁰ Vgl. Winter. 2006. S. 74.

²⁵¹ Vgl. Edwards. 2016. S. 127ff.

²⁵² Vgl. Bond. 2004. S. 22.

²⁵³ Vgl. Smith. 2015. S. 303.

²⁵⁴ Besonders einflussreich waren jene von Wilfred Owen (1893-1918), Robert Graves (1895-1985) und Siegfried Sassoon (1886-1967). (Vgl. Wilson. 2015a. S. 85) Die Serie *THE PASSING BELLS* endet beispielsweise mit einem Zitat von Owen. (*THE PASSING BELLS*. Episode 4. 2014. 43min.)

²⁵⁵ Vgl. Spiers. 2015. S. 74.

²⁵⁶ Vgl. Smith. 2015. S. 303.

²⁵⁷ Vgl. Bond. 2004. S. 28f.

dass die Narrative jener Bücher, die im Rahmen des ‚war book boom‘ (1928-1930) entstanden, nur von einer kleinen Anzahl an Veteranen produziert wurden, die nur über ein begrenztes Spektrum an militärischer Erfahrung verfügten und zumeist aus der Mittelschicht stammten. Diesbezüglich müssen in Hinblick auf Memoiren, Biographien, aber auch Filmen, Fernsehprogrammen und Denkmälern immer zwei Fragen im Zentrum stehen: Wessen Vergangenheit wird repräsentiert? Und: In welchem Verhältnis steht diese zur Gesamtbevölkerung?²⁵⁸

Spätestens seit Mitte der 1920er Jahre wurde schlussendlich das vorherrschende öffentliche Bild des Ersten Weltkrieges durch den Film geformt. Denn mit diesem konnte eine viel größere Öffentlichkeit als mit jedem anderen, zu jener Zeit bestehenden, Medium erreicht werden. Heutzutage, in Zeiten steigender Produktionskosten und eines schrumpfenden Kinopublikums, wird die Erinnerung (*memory*) an den Ersten Weltkrieg jedoch vor allem durch das Fernsehen geprägt.²⁵⁹

Die ersten britischen Filme, die nach dem Ende des Ersten Weltkrieges diesen behandelten, äußerten in der Regel wenig Kritik am Konflikt. In den 1920er Jahren wurde durch eine Serie an populären Kriegsrekonstruktionen, welche von H. Bruce Woolfe für *British Instructional Films* produziert wurden, die ‚offizielle‘ britische Version des Krieges ausgedrückt. Zu diesen zählen beispielsweise THE BATTLE OF JUTLAND (1921), YPRES (1925) und MONS (1926), sowie THE BATTLES OF CORONEL AND FALKLAND ISLANDS (1927). Sie feierten den britischen militärischen Scharfsinn und sahen den Krieg als ein aufwändiges und relevantes ‚Jungs-Abenteuer‘ an. In den späten 1920er Jahren protestierte z.B. die *Women`s International League* gegen die *pro-war* Stimmung, die in diesen Filmen präsentiert wird.²⁶⁰

In der Zwischenkriegszeit wurde die retrospektive Darstellung des Ersten Weltkrieges ebenfalls zu einer kommerziellen Ware und somit vom Geschmack der Massen abhängig. In den USA wurden alleine bis 1945 über 200 Filme über den Ersten Weltkrieg gedreht.²⁶¹ Einer dieser Filme darf auch, obwohl es sich bei diesem um eine US-amerikanische Produktion handelt, im Rahmen dieser Arbeit nicht unerwähnt bleiben: ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT. Auch wenn es sich hierbei nicht um den ersten produzierten Antikriegsfilm handelt, entwickelte er sich dennoch zu *dem* Klassiker dieses

²⁵⁸ Vgl. Meyer. 2008b. S. 3ff.

²⁵⁹ Vgl. Paris. 2014. S. 135.

²⁶⁰ Vgl. Burton. 2002. S. 33.

²⁶¹ Vgl. Paul. 2003. S. 14.

Genres. In der Literaturverfilmung, die auf dem Roman von Erich Maria Remarques (1928) basiert, wurde bisher beispiellos der Grabenkrieg des Ersten Weltkrieges visualisiert.²⁶² Dieser Film ist aufgrund der Tatsache, dass er die kollektive visuelle Erinnerung an den Ersten Weltkrieg lange (bzw. noch immer) dominierte, so zentral für das Verständnis heutiger Film- und Fernsehproduktionen, die sich mit diesem Krieg auseinandersetzen. Durch die Präsentation realistischer Kampfszenen wurde in ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT versucht den Krieg als solchen zu desillusionieren.²⁶³

Die Veröffentlichung von ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT fiel zusammen mit der Herausgabe zahlreicher weiterer Filme, welche ebenfalls dem Krieg ambivalent gegenüberstanden. Hierzu zählen beispielsweise JOURNEY'S END (1930), WESTFRONT 1918 und TELL ENGLAND (1931). Sowohl JOURNEY'S END als auch TELL ENGLAND erzählen die Ereignisse des Ersten Weltkrieges aus der Sicht von Offizieren. Der Krieg selbst wird durch die *mise-en-scène* und die Dialoge als aus Dreck, Schmerz und Blutvergießen bestehend heraufbeschworen²⁶⁴, wie auch Ecksteins betont:

*„[They] denounced the war as a futile slaughter, a monstrous injustice, a political and social catastrophe [...] [that] had not been worth the cost.“*²⁶⁵

Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch die ursprüngliche Auffassung des Ersten Weltkrieges im Jahr 1914 als ‚war to end war‘ – ein Krieg der für die strategische Sicherheit und die Erhaltung des Empires geführt wurde.²⁶⁶

*„On the British side, the conflict was presented not only a traditional strategy to defend the home islands and the empire but also a crusade for a more peaceful and democratic world order.“*²⁶⁷

Bereits die Enttäuschungen der Zwischenkriegsjahre und die Rückkehr der Gefahr eines Krieges in den 1930er Jahren, ließ schon kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges diesen als ein sinnloses Opfer (*futile sacrifice*), wie auch in Literatur und Film präsentiert, erscheinen.²⁶⁸ Dementsprechend herrschte, wie im Rahmen dieses Kapitels deutlich werden sollte, die Ansicht von der Notwendigkeit bzw. Bedeutung des

²⁶² Vgl. Strübel. 2002b. S. 39.

²⁶³ Vgl. Paul. 2004. S. 148ff.

²⁶⁴ Vgl. Burton. 2002. S. 33f.

²⁶⁵ Ecksteins. 2014. S. 325ff.

²⁶⁶ Vgl. Tombs. 2013. S. 7.

²⁶⁷ Bond. 2004. S. 9.

²⁶⁸ Vgl. Tombs. 2013. S. 7f.

Sieges im Ersten Weltkrieg in Großbritannien nur wenige Jahre nach dessen Ende vor.²⁶⁹

2.3.3. Die 50.-jährige Wiederkehr des Ersten Weltkrieges

Die Narrative in britischen Produktionen zum Ersten Weltkrieg gewannen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges (1939-1945) an Anspruch und Komplexität. Zentral war hierfür die Bedeutung, die dem kurz zuvor beendeten Konflikt zugesprochen wurde. So wurde der Einsatz Großbritanniens im Zweiten Weltkrieg niemals in Frage gestellt, wie es beim Ersten Weltkrieg der Fall war.²⁷⁰ Er wurde eindeutig als ein ‚guter Krieg‘ definiert, welcher gegen eine direkte Bedrohung für Großbritannien geführt wurde und schlussendlich mit den Erkenntnissen über den Holocaust gerechtfertigt wurde.²⁷¹ Der Mythos von ‚*futility and waste*‘ in Bezug auf den Ersten Weltkrieg verfestigte sich dementsprechend in den folgenden Jahrzehnten²⁷² und das positive Bild des Ersten Weltkrieges begann sich endgültig aufzulösen.²⁷³ Diesbezüglich betont auch Gregory:

„The extent to which the memory of the First World War has been reshaped as a negative counterpoint to a mythologised version of the Second World War cannot be overestimated.”²⁷⁴

In den 1960er Jahren erlebte das Interesse am Ersten Weltkrieg ein bemerkenswertes Revival, da sich dieser zwischen 1964 und 1968 zum fünfzigsten Mal jährte. Es wurde einerseits von der Erkenntnis begleitet, dass die Generation der Veteranen des Ersten Weltkrieges bereits schnell dahinschied und deren Geschichten bisher kaum erzählt wurden.²⁷⁵ Andererseits war in diesem Jahrzehnt Geschichte im Fernsehen generell sehr populär und es entstanden zahlreiche epische Geschichtsdokumentationen.²⁷⁶

Als wesentliche Produktion dieser Zeit kann THE GREAT WAR (1964) beschrieben werden,²⁷⁷ welche als Auftakt des Gedenkens ‚*onscreen*‘ fungierte.²⁷⁸ Mit dieser

²⁶⁹ Vgl. Bond. 2004. S. 22.

²⁷⁰ Vgl. Burton. 2002. S. 35.

²⁷¹ Vgl. Spiers. 2015. S. 75.

²⁷² Vgl. Burton. 2002. S. 35.

²⁷³ Vgl. Vgl. McCartney. 2014. S. 303.

²⁷⁴ Gregory. 2014. S. 4.

²⁷⁵ Vgl. Bond. 2004. S. 55.

²⁷⁶ Vgl. Hanna. 2009. S. 16.

²⁷⁷ Vgl. Bond. 2004. S. 68.

²⁷⁸ Vgl. Hanna. 2009. S. 20.

produzierte Tony Essex die größte Dokumentationsreihe, die jemals für das britische Fernsehen hergestellt wurde und insgesamt 26 Teile umfasst.²⁷⁹ Jede Folge wurde durchschnittlich von knapp über 8 Millionen Zuschauern in Großbritannien verfolgt.²⁸⁰ Heute steht fest, dass diese Serie eine zentrale Rolle bei der Heranführung des Themas des Ersten Weltkrieges an eine neue Generation, spielte. Durch die umfangreiche Verwendung von originalen Filmaufnahmen, Briefen, Fotografien und aufgezeichneten Erinnerungen von Veteranen an den Krieg, wurde die allgemeine Beachtung der Erlebnisse des ‚normalen‘ Soldaten im Ersten Weltkrieg gefördert.²⁸¹ Emma Hanna beschreibt es sogar als „*televisual monument to the dead of 1914-1918*“.²⁸² Zu berücksichtigen ist, dass zu diesem Zeitpunkt Biografien und besonders militärische Konflikte im Mittelpunkt dieser Dokumentationsreihe, sowie der meisten anderen Geschichten zum Ersten Weltkrieg im Fernsehen, standen. Strukturen, Prozesse und Konsequenzen des Krieges fanden dahingegen (noch) kaum Erwähnung.²⁸³ Die Reihe gilt als Maßstab, mit der jede weitere Dokumentation über den Ersten Weltkrieg verglichen wird.²⁸⁴

In diesem Jahrzehnt entstanden noch zwei weitere bedeutsame Filme mit Bezug zum Ersten Weltkrieg: KING AND COUNTRY (1964) und OH! WHAT A LOVELY WAR (1969). Ersterer erzählt von einem Militärgerichtsverfahren gegen einen freiwilligen Soldaten, der nach drei Jahren an der Westfront in einem Moment der Verzweiflung und Verwirrung sich dazu entschied ‚nach Hause zu gehen‘.²⁸⁵ Bei dem Filmtitel handelt es sich offensichtlich um eine Aneignung der nationalen Politiken („*For King and Country*“), die hinter der Schöpfung von Kriegsdenkmalen steht. Obwohl der Film, wie viele andere auch, von der politischen Stimmung der damaligen Zeit geprägt ist, offeriert er dennoch eine deutlich andere Version des Ersten Weltkrieges als jene Filme, die in der Zwischenkriegszeit produziert wurden.²⁸⁶

Der Film OH! WHAT A LOVELY WAR war ein Publikumserfolg und wurde auch von den Kritikern mit viel Lob beachtet. Der Film setzt sich mit den Themen Perspektive und Realität auseinander und untergräbt die Bedeutung zahlreicher beständiger Symbole

²⁷⁹ Vgl. Bond. 2004. S. 68.

²⁸⁰ Vgl. Hanna. 2009. S. 21.

²⁸¹ Vgl. Bond. 2004. S. 70.

²⁸² Hanna. 2009. S. 21.

²⁸³ Vgl. Hunt. 2006. S. 847.

²⁸⁴ Vgl. Hanna. 2007. S. 533.

²⁸⁵ Vgl. Burton. 2002. S. 36ff.

²⁸⁶ Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 85f.

des Konflikts. So steht im Film die rote Mohnblume als Vorwarnung für zukünftiges Blutvergießen. Ebenfalls verfestigen die zwei Schweigeminuten die Trennung zwischen den Lebenden und den Toten, anstatt diese zu vereinen. Auch deutet der Film an, dass die ‚Heimatfront‘ sowohl damals als auch in der Gegenwart nicht dazu fähig ist, sich die Zustände an der Kriegsfront vorstellen zu können. Die beiden soeben angeführten Filme verbindet die Gemeinsamkeit des Nichtzeigens von jeglichen Kampfszenen. Dieser Umstand macht OH! WHAT A LOVELY WAR und KING AND COUNTRY gleichermaßen zu ungewöhnlichen fiktionalen Kriegsfilmen.²⁸⁷

Seit den 1960er Jahren ist die populäre Erinnerung (*memory*) an den Ersten Weltkrieg ebenfalls zunehmend Gegenstand einer wachsenden Kritik von Historiker*innen in Großbritannien. Im Rahmen dieser wird u.a. hervorgehoben, dass im Grunde zwei verschiedene Westfronten existieren: eine, die durch kulturelle Darstellungen (u.a. im Fernsehen, Film und Romanen) geprägt wird und eine, die auf historischen Fakten basiert. Demnach steht die populäre Erinnerung (*memory*) an den Konflikt in keinem Verhältnis zur Realität.²⁸⁸ So betont auch Todman, dass gerade in den 1960er Jahren zahlreiche Mythen (*‚futility‘* etc.), die während der Zwischenkriegszeit entstanden, wiederverwendet wurden. Sie verfestigten sich in den kommenden zwei Jahrzehnten, bis sie von nachfolgenden Generationen kritiklos als akkurate Darstellungen der Realität akzeptiert wurden bzw. noch immer werden.²⁸⁹

2.3.4. Die 1980er Jahre: Erfolgreiche Sitcom vs. kontroversielle Serie

In den 1980er Jahren entstand zunächst die britische Dokumentation LIONS LED BY DONKEYS (1985), welche erstmals öffentlich das britische Oberkommando, insbesondere Sir Douglas Haig²⁹⁰, attackierte.²⁹¹ Der Titel nimmt Bezug auf die allgemeine populäre Wahrnehmung der Soldaten des Ersten Weltkrieges als mutige und tapfere ‚Löwen‘, die von ‚Eseln‘ angeführt wurden. Sie wurden zu Opfern von gefühllosen,

²⁸⁷ Vgl. Burton. 2002. S. 38f.

²⁸⁸ Vgl. Wilson. 2015a. S. 85ff.

²⁸⁹ Vgl. Todman. 2005. S. 65ff.

²⁹⁰ Feldmarshall Earl Haig war von 1916 bis 1918 Oberbefehlshaber der *British Expeditionary Force* (BEF) in Frankreich und Flandern und führte die britische Armee durch die berühmtesten Schlachten an der Somme und Passendale. Jene zentralen Begriffe, welche die Diskussion um seine Person bis heute prägen, wurden bereits in der mehrbändigen Publikation *The World Crisis* (1923-1931) von Winston Churchill in den 1920er Jahren definiert. (Vgl. Todman. 2005. S. 73ff.)

²⁹¹ Vgl. Hanna. 2009. S. 22.

inkompetenten Feldherren und kämpften in Folge dessen in einem Krieg, der, aus heutiger Sicht, das Opfer nicht wert war.²⁹²

Die kontroversielle Serie THE MONOCLED MUTINEER (1986), die von Emma Hanna auch als bekanntestes Drama zum Ersten Weltkrieg bezeichnet wird,²⁹³ beschäftigt sich mit dem Aufrührer Percy Toplis²⁹⁴ und basiert auf dem gleichnamigen Buch (1978) von John Fairley und William Allinson.²⁹⁵ Ihr schlug, ausgestrahlt an einer Spitze des Thatcherismus, von Seiten der Presse eine Welle der Kritik entgegen. Den Produzenten wurde dabei das vorsätzliche Versagen bei der allgemeinen Pflicht die Öffentlichkeit mit Geschichte zu versorgen vorgeworfen.²⁹⁶ Ebenfalls sorgte es für politische und historiographische Furore. Die vierteilige Serie erreichte dennoch durchschnittlich 8,8 Millionen Zuschauer pro Folge.²⁹⁷

Die Wahrnehmung des Ersten Weltkrieges als nutzlos, missverstanden und destruktiv erreichte wohl in den 1990er Jahren ihren Höhepunkt, wurde jedoch bereits in den 1980er Jahren in der extrem einflussreichen Serie BLACKADDER (1983-1989) am deutlichsten zusammengefasst.²⁹⁸ Die Serie widmet sich in ihren vier Staffeln und zwei Specials einer fiktiven Dynastie namens Blackadder im Verlauf der britischen Nation und nimmt hierbei jene Epochen der britischen Geschichte auf, die besonders klischeebehaftet und überschrieben (*‘overwritten’*) sind.²⁹⁹ Hierzu zählt auch die Zeit zwischen 1914 und 1918. Die Staffel BLACKADDER GOES FORTH war letztendlich so erfolgreich, dass sie heutzutage einen festen Bestandteil der modernen Erinnerung (*memory*) in Großbritannien an den Ersten Weltkrieg bildet.³⁰⁰ Hierzu schreibt Eckart Voigts-Virchow:

„What a shock it must have been for historians to realize that the next generation’s historical knowledge is to some extent being shaped by a television series sitcom, which has been largely neglected in accounts of how national history has been conceived of in audiovisual media.”³⁰¹

²⁹² Vgl. McCartney. 2014. S. 307.

²⁹³ Vgl. Hanna. 2009. S. 22.

²⁹⁴ Vgl. Paris. 2014. S. 136.

²⁹⁵ Vgl. Hanna. 2009. S. 116.

²⁹⁶ Vgl. Burton. 2002. S. 43.

²⁹⁷ Vgl. Hanna. 2009. S. 22.

²⁹⁸ Vgl. Thacker. 2014. S. 216.

²⁹⁹ Vgl. Voigts-Virchow. 2005. S. 219.

³⁰⁰ Vgl. Hanna. 2009. S. 22.

³⁰¹ Voigts-Virchow. 2005. S. 211f.

Auch die Serie BLACKADDER konnte sich dem in den 1980er Jahren auflebenden Thatcherismus nicht entziehen und entschied sich bewusst dazu sich mit der britischen *heritage* Kultur auseinanderzusetzen. Es handelt es sich hierbei um einen der bemerkenswertesten Aspekte der Serie.³⁰²

*„Blackadder revisions British history as it never was, but always will be, as it should never have been, and as it should never have been construed – all at the same time.“*³⁰³

Die vierte Staffel der Serie, BLACKADDER GOES FORTH, spielt in den Schützengräben in Frankreich während des Ersten Weltkrieges. Dadurch reiht sich die Serie auch in eine Vielzahl an britischen Kriegskomödien, wie z.B. THE ARMY GAME (1957-1961), DAD’S ARMY (1968-1977) und `ALLO `ALLO (1982-1992), zugleich aber ebenfalls in die zahlreichen erfolgreichen britischen historischen Fernseh Dramen, wie z.B. UPSTAIRS, DOWNSTAIRS und SECRET ARMY (1977-1979) ein. Die Serie BLACKADDER konzentriert sich in diesem Zusammenhang auf die Betonung einer ganzen Sammlung an Stereotypen und Klischees.³⁰⁴

Der Schluss der vierten Staffel, als Captain Blackadder und seine Kameraden aus den Schützengräben zum Angriff klettern (*to go over the top*), wird als einer der machtvollsten Fernsehmomente in der britischen Geschichte angesehen. Dieser bezieht seine emotionale Kraft auch aus dem Gegensatz von Heiterkeit, welche bisher die Serie definierte, und der Ernsthaftigkeit dieser Schlussequenz.³⁰⁵ Mit einem Feld an Mohnblumen, in welches sich das Schlachtfeld verwandelt, ist in dieser Schlussequenz das traditionelle Symbol des britischen Gedenkens an die Gefallenen zu sehen. Diese Szene wurde im Jahr 2000 auch unter die Top 10 Fernsehmomente aller Zeiten gewählt.³⁰⁶

2.3.5. Die endgültige Wiederentdeckung des Krieges für audiovisuelle Produktionen

Zur 80.-jährigen Wiederkehr des Ersten Weltkrieges wurden zunächst eine ganze Reihe an Dokumentationen produziert. Zentral ist hierbei das Interesse an Veteranen

³⁰² Vgl. Voigts-Virchow. 2005. S. 212.

³⁰³ Voigts-Virchow. 2005. S. 214.

³⁰⁴ Vgl. Voigts-Virchow. 2005. S. 216ff.

³⁰⁵ Vgl. Hanna. 2009. S. 123ff.

³⁰⁶ Vgl. Spiers. 2015. S. 76.

und deren Geschichten, welches, je weniger es von diesen gab, immer weiter anstieg. Sie können auch als treibende Kraft des zunehmenden Bedarfs zu Erinnern angesehen werden. Beispielsweise stützt sich die zweiteilige Sendung VETERANS: THE LAST SURVIVORS OF THE GREAT WAR (1998) auf Aussagen von etwa 43 Männern und Frauen, die als Zeitzeugen die Westfront während des Ersten Weltkrieges direkt miterlebt haben.³⁰⁷ Ebenfalls erschien mit 1914-1918: THE GREAT WAR AND THE SHAPING OF THE 20TH CENTURY (1996) eine bedeutsame Dokumentation, welche vor allem traditionelle Sichtweisen auf den Krieg bestärkte. Dahingegen versuchte die Dokumentation DOUGLAS HAIG: THE UNKNOWN SOLDIER (1996) ein faires und ausgewogenes Porträt von Haig zu präsentieren und wurde dafür von der Presse in der Luft zerrissen. Diese Reaktion offenbart die (noch immer) bestehende Kluft zwischen Historiker*innen und Filmkritiker*innen.³⁰⁸

Im Laufe der 1980er und 1990er Jahren kam es ebenfalls zu einer größeren Akzeptanz der posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS), sowie der damit früher assoziierten Begriffe *shell shock* und *combat fatigue*. Davon Betroffene schienen zunehmend Anspruch auf öffentliche Sympathie zu haben. Die Ausstrahlung der Dokumentation SHOT AT DAWN (1998) bewies auch die Veränderung dieses, die Gesellschaft spaltendes, Element des Ersten Weltkrieges in der öffentlichen Wahrnehmung. Denn bisher wurden keine militärischen Hinrichtungen in Mainstream-Dokumentationen, wie beispielsweise auch THE GREAT WAR, gezeigt.³⁰⁹

Beispielsweise beschäftigt sich der Film THE TRENCH (1999) vor allem mit Belastungen und psychischen Traumata, die mit dem Krieg in Verbindung gebracht werden. In diesem, welcher die letzten 48 Stunden vor der Somme-Offensive in einem der britischen Schützengräben (*trench*) schildert, werden die regionalen Unterschiede und emotionalen Trennlinien zwischen den einzelnen Männern betont. Der Fokus liegt auf den ‚normalen‘ Soldaten (*tommies*) und verweigert sich des romantischen Ideals von Kameradschaft an der Kriegsfront. Er nimmt sich auch des Mythos an, dass die Männer von Eseln (*lions led by donkeys*³¹⁰) geführt wurden und kritisiert die britische militärische Führung während des Ersten Weltkrieges.³¹¹ Der Film endet mit dem Angriff der

³⁰⁷ Vgl. Hanna. 2009. S. 11.

³⁰⁸ Vgl. Bond. 2004. S. 78ff.

³⁰⁹ Vgl. Hanna. 2009. S. 24.

³¹⁰ Dieser Mythos verfestigte sich durch die Publikation *The Donkeys* (1961) von Alan Clark, welcher in dieser über die britische Armee schrieb und heute noch eine beliebte Quelle zum Konflikt darstellt. (Vgl. Todman. 2005. S. 99)

³¹¹ Vgl. Burton. 2002. S. 40f.

Soldaten aus den Schützengräben am ersten Tag der Somme-Offensive und zeigt, im Gegensatz zu BLACKADDER, auch noch wie sie im Niemandsland einer nach dem anderen getötet werden.³¹² THE TRENCH verdeutlicht ebenfalls den seit den 1990er Jahren bestehenden Fokus auf das Leid bzw. den Schmerz des einzelnen Soldaten und dessen Status als ‚Opfer‘ des Krieges. Es handelt sich hierbei um einen der prominentesten Aspekte in Film, Fernsehen und Literatur.³¹³

Dahingegen spielt das dreiteilige Fernsehrama THE UNKNOWN SOLDIER (1998) vornehmlich an der ‚Heimatfront‘ und nimmt die bereits während der Stummfilmzeit bestehende Konzentration auf eine Krankenschwester aus der Oberschicht, sowie die damit verbundenen Aspekte der Überschreitung aller Klassengrenzen und der Förderung der bestehenden Geschlechterverhältnisse, wieder auf.³¹⁴ Denn die Tochter einer wohlhabenden Familie, Sophia, die als Krankenschwester in dem zu einem Hospital bzw. Genesungsheim umgewandelten Familiensitz arbeitet, verliebt sich in einen ihrer Patienten, einem unter *shell shock* leidenden Soldaten.³¹⁵ Zugleich bedient sich die Serie somit eines populären Narratives zum Ersten Weltkrieg: jenes der psychischen Konsequenzen der traumatischen Fronterfahrung.³¹⁶

2.3.6. Die 2000er Jahre: Das Verschwinden der letzten Veteranen

Zur neunzigjährigen Wiederkehr des Waffenstillstandes wurde in Großbritannien die Kampagne ‚1918/2008 – 90 Years of Remembrance‘ gestartet. Im Rahmen dieser strahlten die meisten BBC Fernseh- und Radiostationen eine Reihe, dem Gedenken an den Krieg gewidmeten Dokumentationen und Dramatisierungen aus. Diese demonstrierten, auf welche Art und Weise der Krieg im gegenwärtigen Großbritannien erinnert wird. Zuvor wurde jedoch bereits 2005 eine BBC-Dokumentation, THE LAST TOMMY, ausgestrahlt, von der man annahm, dass sie die letzte sein würde, in welcher Veteranen aus dem Ersten Weltkrieg zu sehen sind. Diese konzentriert sich auf Harry Patch (1898-2009³¹⁷), welcher bei seinem (wahrscheinlich) letzten Besuch in Belgien und beim Händeschütteln mit dem letzten deutschen Veteranen aus dem Ersten

³¹² Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 194.

³¹³ Vgl. Wilson. 2014. S. 47.

³¹⁴ Vgl. Sternberg. 2008. S. 310.

³¹⁵ Vgl. Hanna. 2009. S. 129.

³¹⁶ Vgl. Sternberg. 2008. S. 309.

³¹⁷ Vgl. O.V. 2009.

Weltkrieg gezeigt wird.³¹⁸ Drei weitere wichtige Veteranen, Arthur Halestrap (1898-2004), Jack Davis (1895-2003) und Arthur Barraclough (1898-2004), die in zahlreichen Dokumentationen auftraten und diesen durch ihre Berichte große Authentizität verliehen, starben bereits in den Jahren zuvor.³¹⁹ Weiters wird besonders das tragische Leiden von britischen Soldaten in Produktionen zur neunzigjährigen Wiederkehr des Ersten Weltkrieges betont. Beispielsweise widmet sich die Dokumentation THE LAST DAY OF WORLD WAR ONE (2008) den Schicksalen von Soldaten, welche noch nach der Unterzeichnung des Waffenstillstands im November 1918 im Kampf starben.³²⁰

Seit der Jahrtausendwende umfasst das Gedenken an den Ersten Weltkrieg auch zunehmend *reconstructions* und *re-enactments*.³²¹ Mit THE TRENCH (2002) wurde, nach Tristram Hunt, dabei der Tiefpunkt des *reality history* erreicht.³²² In dieser wurde versucht mit 25 Freiwilligen die Erlebnisse des 10th Bataillons des East Yorkshire Regiments bei der Schlacht an der Ancre (Westfront) nachzustellen.³²³ Obwohl die Serie von den britischen Medien negativ aufgenommen wurde, erwies sich das Format unter den Zuschauer*innen dennoch als populär. Dieses, und weitere *reality-experiental* Geschichtsprogramme stellen ein zentrales Element im aktuell präsenten kulturellen Phänomen der Erforschung der eigenen Wurzeln bzw. Geschichte dar.³²⁴

2.3.7. 2014-2018: Ein Jahrhundert danach

Das Interesse am Ersten Weltkrieg begann um das Jahr 2011 deutlich anzusteigen. So sind seit dieser Zeit erneut zahlreiche Produktionen im Fernsehen zu sehen, die sich mit diesem Konflikt beschäftigen.³²⁵ Die Popularität des Gegenstandes in Film und Fernsehen hat aber weniger mit dem Bedürfnis historisches Wissen zu besitzen und die Menschen an die Vergangenheit zu erinnern zu tun, als mit der Faszination des Krieges als Abenteuer, menschliches Drama und Spektakel.³²⁶

³¹⁸ Vgl. Hanna. 2009. S. 10ff.

³¹⁹ Vgl. Hanna. 2007. S. 536.

³²⁰ Vgl. Wilson. 2014. S. 49.

³²¹ Vgl. Todman. 2008. S. 425.

³²² Vgl. Hunt. 2006. S. 856.

³²³ Vgl. Hanna. 2007. S. 531f.

³²⁴ Vgl. Hanna. 2007. S. 532.

³²⁵ Vgl. Edwards. 2016. S. 15.

³²⁶ Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 195.

Die *period drama* Serie PARADE`S END wird wiederholt in der Literatur als ‚*thinking person`s DOWNTON ABBEY*‘ beschrieben. Sie wurde von Kritikern hochgelobt, war jedoch bei den Zuseher*innen kein großer Erfolg. Denn als sehr anspruchsvolles (*high-brow*) Drama, konnte es nur ein begrenztes Publikum dauerhaft für sich gewinnen. Für die Miniserie wurden die vier Teilbände von *Parade`s End* (1924-1928), geschrieben von Ford Maddox Ford, herangezogen.<sup>327</sup> Insgesamt kann PARADE`S END, nach Katherine Byrne, als *post-heritage* beschrieben werden, jedoch wird dessen Wirkung durch die visuelle Konstruktion der edwardianischen Epoche untergraben.³²⁸

„*From the beauty of the central characters, to the glamour of Sylvia`s costumes, to the idyllic serenity of rural England: the past has never looked more sumptuous, even in Downton, than it does here.*“³²⁹

Selbige Aufnahmen von der englischen Landschaft, welche typisch für die meisten *heritage* Dramen sind, sind ebenfalls in den Serien DOWNTON ABBEY und THE VILLAGE zu sehen. Auch die Nostalgie spielt in der Serie eine bedeutsame Rolle. So empfindet der Hauptcharakter, Christopher Tietjens, zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nostalgische Gefühle für eine frühere Zeit (18. Jhrd.). Dahingegen repräsentiert seine Geliebte, Valentine Wannop, die zentrale Prämisse der Serie, dass Nostalgie abgelehnt und überwunden werden muss, da diese den Fortschritt verhindert und es gefährlich ist die Vergangenheit zu sentimentalisieren. Für das Verständnis des in der Serie präsentierten Blickes auf den Ersten Weltkrieg ist zentral, dass es sich bei der literarischen Vorlage selbst um eine historische Fiktion handelt, welche aus einer *post-war* Perspektive in den 1920er Jahren auf den Zeitraum von 1912 bis 1919 zurückblickt. Das Publikum sieht somit eine Version der Vergangenheit, die bereits selbst als eine Version (und Beurteilung) der Vergangenheit produziert wurde.³³⁰

Der Erste Weltkrieg bildet in PARADE`S END, obwohl Stoppard an diesem aufgrund dessen Potentials als Katalysator für soziale Veränderungen interessiert ist, den Hintergrund, während die angesprochene Liebesgeschichte im Vordergrund steht. Damit unterscheidet sich PARADE`S END stark vom zweiteiligen Drama BIRDSONG (2012), welches im selben Jahr im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Denn diese Literaturadaption,

³²⁷ Vgl. Byrne. 2014. S. 325f.

³²⁸ Vgl. Byrne. 2015a. S. 113.

³²⁹ Byrne. 2015a. S. 113.

³³⁰ Vgl. Byrne. 2015a. S. 113ff.

welche auf dem gleichnamigen Buch (1993) von Sebastian Faulks basiert, konzentriert sich auf den Konflikt, während die Liebesgeschichte im Hintergrund bleibt.³³¹

Die *period drama* Serie MR SELFRIDGE behandelt den Ersten Weltkrieg in der zweiten Staffel. Die nationale Einheit spielt hierbei eine besondere Rolle, ebenso wie die Versuche von der Hauptfigur, dem Amerikaner Harry Selfridge, die Kriegsanstrengungen zu unterstützen, um auf diesem Weg ‚britischer‘ zu sein. So wird er u.a. als Industriespion durch das *British War Office* rekrutiert und verwandelt das Selfridges während des Krieges in ein rein ‚britisches Kaufhaus‘, welches nur britische Waren führt. Insgesamt wird in MR SELFRIDGE der Krieg nicht kritisch kommentiert.³³²

Diese Weigerung der kritischen Betrachtung des Ersten Weltkrieges, reflektiert möglicherweise die Ansichten neuester revisionistischer Historiker, welche die aktuell dominante Sichtweise des Konflikts als sinnlose und unverantwortliche Verschwendung von Leben in Frage stellen. Zu diesen zählen beispielsweise Max Hastings, Drehbuchautor der Dokumentation THE NECESSARY WAR (2014), und Jeremy Paxman. Beide stehen dem ‚*bitter disillusionment*‘, mit welchem der Krieg oftmals aufgefasst wird, kritisch gegenüber. Hastings geht sogar einen Schritt weiter und behauptet, dass der Erste Weltkrieg notwendig war, um eine, aus heutiger Sicht kurzfristige, Dominanz Deutschlands in Europa zu verhindern.³³³

Auch Ian Isherwood betont, dass eine Dissonanz zwischen den aktuellen akademischen Wissenschaften, die sich um ein breiteres, kontextuelles Verständnis der kulturellen Produktion der Kriegsgeneration bemühen, und der populären Erinnerung (*memory*) an den Ersten Weltkrieg im gegenwärtigen Großbritannien besteht.³³⁴ So ist der Erste Weltkrieg in Großbritannien heutzutage immer noch ein Inbegriff für Sinnlosigkeit. Allein die Worte ‚Erster Weltkrieg‘ beschwören kontinuierlich Bilder eines sinnlosen, industriellen Krieges hervor, der von inkompetenten Feldherren geführt wurde. Das Image des Soldaten als ein Opfer ist die logische Konsequenz dieser populären Narrative. Diese negative Wahrnehmung des Krieges entstand, wie vorhin bereits aufgezeigt, im Lauf der letzten hundert Jahre und prägte sich unauslöschlich in die populäre britische Vorstellung des Ersten Weltkrieges ein. Dementsprechend ändern sich

³³¹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 127.

³³² Vgl. Byrne. 2015a. S. 103ff.

³³³ Vgl. Byrne. 2015a. S. 105f.

³³⁴ Vgl. Isherwood. 2016. S. 324.

allgemein anerkannte Narrative nicht einfach dadurch, dass Historiker diese in Frage stellen – ungeachtet der Masse an Beweisen, die von diesen vorgelegt werden.³³⁵

Erwähnenswert ist ebenfalls die *period drama* Serie THE VILLAGE, welche zur gleichen Zeit wie DOWNTON ABBEY spielt, sich von dieser jedoch grundlegend unterscheidet.³³⁶

„This show sets out to challenge and subvert the version of history offered by shows like Downton, by focusing almost entirely on the working class and attempting to represent their lives with accuracy.“³³⁷

So stehen die Bewohner*innen eines fiktionalen Dorfes im *Peak District* im Mittelpunkt, während die Inhaber*innen des örtlichen Herrenhauses als ausgegrenzte Kuriositäten charakterisiert werden, die deutlich von der Welt der Dorfbewohner*innen getrennt leben. Die Serie grenzt sich deutlich von anderen Produktionen, die in den 1910er und 1920er Jahren spielen, durch die Zurückweisung jeglicher Form der Nostalgie und der Präsentation eines dunklen und düsteren Realismus, sowie einem Fokus auf Armut und Mühsal, ab. Ebenfalls ist, im Gegensatz zu diversen anderen *period dramas*, in THE VILLAGE die männliche Kontrolle über die Familie, in allen Gesellschaftskreisen, omnipräsent. Das adelige Patriarchat wird in dieser Serie auch als missbrauchend und schädlich charakterisiert. So fehlt der Serie das eskapistische Potential und erinnert das Publikum an jene Ungerechtigkeiten und Unterdrückungen, die sich in den letzten hundert Jahren teilweise sehr, aber partiell auch nicht maßgeblich, verändert haben.³³⁸

In Bezug auf den hier analysierten Konflikt erinnert THE VILLAGE die Zuseher*innen daran, dass der Erste Weltkrieg für die unteren Klassen, wie z.B. die Arbeiterklasse, etwas ganz anderes bedeutete als für die höheren Schichten, wie sie in PARADE`S END und DOWNTON ABBEY präsentiert werden.³³⁹

„For them, it was the end of unquestioned loyalty and service to King and Country, and to their social superiors: obedience to those above did, after all, led to pointless slaughter on a huge scale.“³⁴⁰

³³⁵ Vgl. McCartney. 2014. S. 299.

³³⁶ Vgl. Byrne. 2015a. S. 137.

³³⁷ Byrne. 2015a. S. 137.

³³⁸ Vgl. Byrne. 2015a. S. 137ff.

³³⁹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 147.

³⁴⁰ Byrne. 2015a. S. 147.

So führt die Serie deutlich vor Augen, dass der Krieg nicht nur das Ende einer (scheinbar) unschuldigen Zeit – der edwardianischen Epoche – bedeutete, sondern auch den Beginn des Zusammenbrechens der Klassenstruktur signalisierte.³⁴¹

Katherine Byrne argumentiert weiter, dass die gegenwärtige Gesellschaft die Präsentation von Geschichte in Form der Mikrogeschichte bevorzugt und macht diesen Trend auch an diversen *period dramas* fest. So konzentriert sich *THE VILLAGE* vor allem auf eine Familie, die Middletons, ebenso wie *DOWNTON ABBEY*, in welcher die Crawleys im Mittelpunkt stehen.³⁴² So war auch, nach Dan Todman, das britische Kriegserlebnis auf vielerlei Ebenen ein lokales, wie z.B. das Ausheben der Truppen, die freiwillige Unterstützung der Kriegsanstrengungen und die Muster der Erinnerung.³⁴³

Ebenso konzentrieren sich aktuelle Serien, die zur Zeit des Ersten Weltkrieges spielen, auf die ‚Heimatfront‘ und zeigen demzufolge kaum Gefechtsszenen oder gewaltsame Tode auf dem Schlachtfeld. Katherine Byrne geht davon aus, dass das Publikum klassischer Serien gegenwärtig kein Interesse am vollen Grauen (*full horror*) des Konfliktes hat.³⁴⁴ Nach Jay Winter führte aber auch der *memory boom* zu einer zunehmenden Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg und zur Veränderung von Kriegsnarrativen. Während zu Beginn die dienenden und gefallenen Männer diesen dominierten, rückten mit der Zeit immer mehr Zivilist*innen (bzw. die ‚Heimatfront‘) in den Fokus des *memory booms*.³⁴⁵

„*Women are now at the heart of acts of remembrance because war has moved out of the battlefiled and into every corner of civilian life.*“³⁴⁶

Auch werden die Zuschauer*innen von Fernsehserien zunehmend Zeug*innen der mentalen statt physischen Zusammenbrüche der (meisten) im Krieg dienenden Männer. So bildet auch die Diagnose *shell shock* (noch immer) ein wiederkehrendes Narrativ in diversen aktuellen Dramen zum Ersten Weltkrieg.³⁴⁷ Denn psychologische Verletzungen in Folge des Krieges bilden einen Teil des populären Bewusstseins in Bezug

³⁴¹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 147.

³⁴² Vgl. Byrne. 2015a. S. 138f.

³⁴³ Vgl. Todman. 2008. S. 425.

³⁴⁴ Vgl. Byrne. 2015a. S. 131.

³⁴⁵ Vgl. Winter. 2006. S. 6.

³⁴⁶ Winter. 2006. S. 6.

³⁴⁷ Vgl. Byrne. 2015a. S. 131ff.

auf den Ersten Weltkrieg und prägen maßgeblich das Bild des Soldaten, neben dessen allgemeiner Auffassung als Opfer bzw. (früher) Helden.³⁴⁸

Dies gilt insbesondere für die Serie *THE CRIMSON FIELD* (2014), in welcher die Feldärzte damit ringen diese psychische Krankheit zu verstehen.³⁴⁹ Die Serie, welche in einem britischen Lazarett in Frankreich spielt,³⁵⁰ wurde bereits nach einer Staffel wieder abgesetzt.³⁵¹ Die Miniserie *THE PASSING BELLS* (2014), die die Erlebnisse zweier junger Soldaten in den deutschen bzw. britischen Schützengräben an der Westfront schildert, wurde u.a. von Ellen Jones (*The Independent*) nicht positiv aufgenommen. Sie kritisiert z.B. die harmlose Darstellung des Ersten Weltkrieges in dieser für ein junges, mit dem Konflikt nicht vertrauten, Zielpublikum.³⁵² Schlussendlich wurden mit *TESTAMENT OF YOUTH* (2014) zur Zeit der hundertjährigen Wiederkehr des Ersten Weltkrieges auch die bekannten gleichnamigen Memoiren (1933)³⁵³ von Vera Brittain neu verfilmt.³⁵⁴ All diese soeben angeführten Filme und Serien fanden, im Gegensatz zu *PARADE'S END*, *THE VILLAGE* und *MR SELFRIDGE*, auf wissenschaftlicher Ebene kaum Beachtung.

2.4. Die Narration in Theorie und Analyse

Die Narration spielt im Rahmen dieser Arbeit eine bedeutsame Rolle – als theoretisches Grundkonzept und Analysegegenstand. Dementsprechend wird zunächst auf die Ursprünge der Erzähltheorie (2.4.1.) eingegangen. Im Anschluss erfolgt unter 2.4.2. eine kurze Erläuterung der (möglichen) Analyse von Narration in Fernsehserien.

2.4.1. Narratologie bzw. Erzähltheorie in Film und Fernsehen

Hinsichtlich der Erzähltheorie wurden bereits zahlreiche Publikationen in Bezug auf den Film publiziert, jedoch steckt die Beschäftigung mit der Narrativität des Fernsehens bzw. Fernsehserien noch in den Kinderschuhen. So handelt es sich, nach

³⁴⁸ Vgl. McCartney. 2014. S. 307.

³⁴⁹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 144.

³⁵⁰ Vgl. IMDB. 2018a.

³⁵¹ Vgl. Dowell. 2014.

³⁵² Vgl. Jones. 2014.

³⁵³ Unter anderem die Neuauflage des Buches im Jahr 1978 und die Ausstellung *Women at War* im Imperial War Museum (1977/78) führte in Großbritannien seit den 1970er Jahren dazu, dass der weiblichen Stimme des Ersten Weltkrieges zunehmend Gehör geschenkt wurde. (Vgl. Fell. 2013. S. 185.)

³⁵⁴ Vgl. Rosman. 2015.

Schleich und Nesselhauf, bei der Fernsehforschung um eine junge Disziplin, welche eine deutliche Nähe zur Filmwissenschaft aufweist. Deutlich wird dies auch an diversen Einführungswerken und Handbüchern,³⁵⁵ welche die beiden Bereiche zusammenfassen. Dementsprechend gehen auch zahlreiche theoretische Überlegungen in Bezug auf das Fernsehen auf die Filmtheorie zurück. Sie wird oftmals als der ‚große Bruder‘ der Fernsehtheorie bezeichnet. Filmtheoretische Ansätze werden hierbei wiederholt für das Fernsehen fruchtbar gemacht und auf dieses angewendet. Demzufolge werden auch in diesem Kapitel diverse filmtheoretische Erkenntnisse in Bezug auf die Erzähltheorie erörtert, da entsprechende spezifische Überlegungen hinsichtlich des Fernsehens rar sind. Von Vorteil ist diesbezüglich ebenfalls, dass sich Film und Fernsehen die zentralen medienspezifischen Eigenheiten (Bild, Ton etc.) teilen, welche im Folgenden noch näher betrachtet werden. Weiters nähern sich aktuelle Produktionen, wie z.B. *GAME OF THRONES* (2011-2019) und *MARCO POLO* (2014-2016), wie bereits im Rahmen der *quality television* kurz besprochen wurde, ebenfalls zunehmend einer Kinoästhetik an, welche den Hollywoodstudios zusehends Konkurrenz macht.³⁵⁶

Die Narratologie bzw. Erzähltheorie kann als die wissenschaftliche Beschäftigung mit Erzählstrukturen definiert werden. Die hierbei untersuchten Erzählungen können sich der verschiedensten Medien, Genres und Zeichen bedienen.³⁵⁷ Zu jenen zählen auch der Film und das Fernsehen. Kaul und Palmier stellten diesbezüglich unlängst in ihrer Publikation zur Filmerzählung (2016) fest, dass in der Forschung ein Konsens darüber besteht, dass Filme eine narrative Funktion haben.³⁵⁸ Aber auch das Fernsehen ist, nach Allrath, Gymnich und Surkamp, als wesentlicher Geschichtenerzähler zahlreicher gegenwärtiger Gesellschaften, voll von narrativen Formen und Genres.³⁵⁹

Interessanterweise verweisen Kaul und Palmier auch darauf, dass das serielle Erzählen, wie z.B. in *BREAKING BAD* (2008-2013) und *GAME OF THRONES*, eine zukünftige Herausforderung an die Erzählforschung darstellt. Hier gilt es, ihrer Ansicht nach, zu untersuchen, welche filmischen Erzählstrategien dieses serielle Erzählen kennzeichnen.³⁶⁰ Weitere Arbeiten haben bisher bereits versucht Ansätze für eine narratologische Analyse von (amerikanischen) Fernsehsendungen zu schaffen. Roy Sommer

³⁵⁵ Diesbezüglich kann u.a. auf die Werke von Borstnar, Pabst und Wulff (2008), sowie von Mikos (2015) verwiesen werden.

³⁵⁶ Vgl. Schleich/Nesselhauf. 2016. S. 72ff.

³⁵⁷ Vgl. Heiß. 2011. S. 9.

³⁵⁸ Vgl. Kaul/Palmier. 2016. S. 9.

³⁵⁹ Vgl. Allrath/Gymnich/Surkamp. 2005. S. 1.

³⁶⁰ Vgl. Kaul/Palmier. 2016. S. 179.

beispielsweise geht davon aus, dass narrative Medien immer eigene Erzählweisen ausbilden, welche ihren jeweiligen Möglichkeiten und Beschränkungen entsprechen. So nimmt er weiters an, dass in Zukunft die narratologische Analyse von Fernsehsendungen möglicherweise neue Phänomene, abseits der ‚klassischen‘ Filmnarratologie, in den Fokus rücken wird.³⁶¹ Bisher blieb es jedoch, bis auf das zuletzt erschienene Studienhandbuch von Schleich und Nesselhauf (2016) bei Versuchen, welche keine systematische narratologische Untersuchung von Fernsehserien ermöglichen. Der kürzlich verstorbene französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette (1930-2018), Vordenker der modernen Erzähltheorie,³⁶² spielt in zahlreichen erzähltheoretischen Ansätzen zu Film und Fernsehen als Ausgangspunkt eine wichtige Rolle.

So gehen zum Beispiel Kaul und Palmier auf Genettes Erzähltheorie, welche auch von diversen anderen Filmwissenschaftler*innen zur Analyse von Narrativität im Film aufgegriffen wird, ein, sprechen sich aber gegen eine ausschließliche Anwendung dieser auf das Medium Film aus. Sie weisen hierbei Genette und dessen Erzähltheorie eine bedeutsame Rolle im Prozess der Entwicklung einer strukturalistischen Theorie des Erzählens zu, stellen jedoch fest, dass sich die Erzählforschung bereits in viele andere wissenschaftliche Gebiete (u.a. Geschichts-, Medien- und Rechtswissenschaft) ausgebreitet hat und wollen diese nun als eine interdisziplinäre Aufgabe verstehen.³⁶³

In Folge dessen sprechen sich Kaul und Palmier für eine medienübergreifende Erzähltheorie aus. Denn der Film ist, ihrer Ansicht nach, nur eines jener Medien, welches eine Geschichte erzählen kann. Die Erzähltheorie von Kaul und Palmier bezieht sich v.a. auf fiktionale Spielfilme. Ihrer Meinung nach rechtfertigt sich der Erzählbegriff für den Film vor allem durch die Geschichten, welche in den Filmen vermittelt werden.³⁶⁴ Auch Kargl bezieht sich in seinen Erläuterungen bezüglich einer Erzähltheorie des Films vornehmlich auf fiktionale Spielfilme.³⁶⁵

Nach Kaul und Palmier kann dem Film eine spezifische Erzählweise zugeordnet werden, welche sich aus dem Zusammenspiel von Kamera, Sounddesign und Montage ergibt. Für sie ist von Bedeutung, dass im Film mehrere Zeichensysteme, u.a. auf visueller und auditiver Ebene, zusammengebracht werden, um eine Geschichte zu

³⁶¹ Vgl. Sommer. 2009. S. 187f.

³⁶² Vgl. Rau. 2018.

³⁶³ Vgl. Kaul/Palmier. 2016. S. 13ff.

³⁶⁴ Vgl. Kaul/Palmier. 2016. S. 17ff.

³⁶⁵ Vgl. Kargl. 2006. S. 7.

erzählen. Hierbei greifen sie u.a. auf filmanalytische Erkenntnisse von Hickethier zurück. Dieser vernachlässigt zwar, laut Kaul und Palmier, das Sounddesign erheblich, welches ebenfalls narrative Funktionen erfüllen kann, liefert jedoch interessante Ansatzpunkte für die Erzähltheorie. So kann, nach Hickethier, alles, was Zeichencharakter hat, zum Erzählen verwendet werden. Das Erzählen erfolgt auf zwei medialen Ebenen – der visuellen und der akustischen Ebene. Diese nutzen verschiedene Zeichensysteme (z.B. Bild, Montage, Musik und Sprache), welche wiederum in diverse Darstellungsmittel (u.a. Ausstattung, Bildschärfe und Lautstärke) untergliedert werden können.³⁶⁶ Kaul und Palmer schreiben, angelehnt an die Ausführungen von Hickethier zum Erzählzusammenhang, ebenfalls:

„Die Narrativität des Films besteht nicht etwa in der Summe der narrativen Funktionen der Einzelfaktoren, sondern in ihrer absichtsvollen Kombination, also im komponierten Zusammenspiel der verschiedenen Ausdrucksmittel. Damit stellt die Variabilität des Erzählzusammenhangs das konstitutive Merkmal seiner Narrativität dar [...] was den Film zu einer Erzählung macht, sind die verschiedenen Möglichkeiten, wie seine Bestandteile zu einer stimmigen Gesamtkomposition zusammengefügt werden können.“³⁶⁷

Darüber hinaus gehen sie auf diverse Faktoren ein, welche das Erzählen im Film maßgeblich beeinflussen. Dazu zählen u.a. Figuren und Perspektiven, Erzählebenen und Ausdrucksebenen, Zeitstruktur und Montagefunktionen, sowie erzählerische Elemente bzw. Funktionen von Bild- bzw. Tongestaltung.³⁶⁸

Zentral für Erzählungen ist ebenfalls, wie auch bereits im Kapitel 2.1.1.1. angedeutet, dass diese nie alleine für sich stehen, sondern immer auf bereits bestehende Erzählungen und andere Arten des Erzählens antworten. In Erzählungen hallen so die Stimmen anderer Narrationen wieder. Dies ist besonders dann der Fall, wenn beispielsweise einer dramatischen Situation oder einem historischen Großereignis und seinen Folgen eine große Anzahl an verschiedenartiger Erzählungen gewidmet ist.³⁶⁹ Zu berücksichtigen ist, dass Ereignisse erst eine für das kollektive Bewusstsein bedeutsame historische Dimension erlangen, wenn diesen ein Platz in der geteilten Geschichte der jeweiligen Gesellschaft zugeordnet wird. Dementsprechend müssen sie auch in ein Netzwerk von Erzählungen eingewoben werden. Mitzudenken ist ebenfalls, dass die

³⁶⁶ Vgl. Kaul/Palmier. 2016. S. 8ff.

³⁶⁷ Kaul/Palmier. 2016. S. 34.

³⁶⁸ Vgl. Kaul/Palmier. 2016. S. 41ff.

³⁶⁹ Vgl. O.V. 2016. S. 7.

Form des Erzählens von historischen Ereignissen auf ihre Stellung in der Geschichte, sowie deren Wirksamkeit selbst zurückwirkt.³⁷⁰

2.4.2. Die Analyse der Narration in Fernsehserien

Im Bereich des Forschungsfeldes der Narration der Fernsehserie werden, wie bereits erwähnt, verschiedene Aspekte des Erzählens (Narratologie) untersucht.³⁷¹

„Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte.“³⁷²

Hierbei kann auch auf den Begriff ‚reading television‘ verwiesen werden, welcher verschiedene Ansätze zusammenfasst. Im Rahmen dessen wird davon ausgegangen, dass eine Fernsehserie, wie z.B. auch ein Roman oder ein Theaterstück, wie ein ‚Text‘ zu verstehen ist und auch entsprechend ‚gelesen‘ werden kann. Die aus verschiedenen Schritten bestehende Analyse beginnt auf der inhaltlichen Ebene und untersucht thematologisch die Handlungsstränge, die Figuren und die Sprache. So werden beispielsweise Themen, Stoffe, Motive und Symbolik in der Analyse näher betrachtet.³⁷³

„Im Blickpunkt steht dabei aber ebenso die Darstellung (‚Ästhetik‘), die Narration (Strategien und Techniken des Erzählens) und die Rezeption, sodass ein ‚reading‘ eine umfassende Analyse und die Kombination verschiedener Komponenten darstellt.“³⁷⁴

Dieses ‚reading‘ ist heutzutage nicht nur Teil der *television studies*, sondern bietet auch die Möglichkeit einer komparatistischen Vergleichbarkeit von Serien. Ebenso kann z.B. eine Folge, eine Staffel oder eine ganze Serie von verschiedenen Seiten bzw. Perspektiven aus beleuchtet werden. Dies verdeutlicht auch den wesentlichen Unterschied zwischen Filmen und Fernsehserien: die serielle Organisation in einzelne Folgen und Staffeln. Hinzu kommen verschiedene Handlungsbögen, *story arcs*, welche sich über eine Staffel oder den gesamten Serienverlauf erstrecken können. Durch die Gleichzeitigkeit dieser Handlungsbögen, die miteinander verwoben sind, entsteht ein Zopfmuster. Es kann weiters zwischen Haupt- und Nebenhandlungen unterschieden

³⁷⁰ Vgl. Schuff/Seel. 2016b. S. 19.

³⁷¹ Vgl. Schleich/Nesselhauf. 2016. S. 72.

³⁷² Mikos. 2015. S. 46.

³⁷³ Vgl. Schleich/Nesselhauf. 2016. 73.

³⁷⁴ Schleich/Nesselhauf. 2016. 73f.

werden, die in verschiedenen Varianten und Gewichtungen in Serien auftreten können.³⁷⁵

In Bezug auf die Film- und Fernsehanalyse betont auch Lothar Mikos, dass es hinsichtlich dieser keinen ‚Königsweg‘ geben kann.³⁷⁶

„Sie [Analyse] bedient sich verschiedener theoretischer Annahmen aus unterschiedlichen Disziplinen und verschiedener Methoden, die sich am Erkenntnisinteresse orientieren.“³⁷⁷

Eine der fünf Ebenen des Erkenntnisinteresses umfasst, nach Mikos, die Narration von Filmen und Fernsehserien. Er betont in diesem Zusammenhang jedoch mehrfach, dass jede dieser Ebenen – Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung, sowie Kontexte – mit den jeweils anderen verbunden sind. So ist beispielsweise die Ebene der Figuren und Akteure³⁷⁸ eng mit jener der Narration und Dramaturgie verwoben. Ebenfalls ist die Narration eng mit Inhalt und Repräsentation verknüpft. In der Analyse selbst sind schließlich, nach Mikos, einerseits die miteinander verbundenen Situationen und Ereignisse und andererseits die Personen selbst, sowie die Umgebungen in denen sie handeln, herauszuarbeiten.³⁷⁹ Dies soll im folgenden Abschnitt, der Analyse, in Bezug auf die Narration des Ersten Weltkrieges in der Serie DOWNTON ABBEY erfolgen.

³⁷⁵ Vgl. Schleich/Nesselhauf. 2016. 74ff.

³⁷⁶ Vgl. Mikos. 2015. S. 41.

³⁷⁷ Mikos. 2015. S. 41.

³⁷⁸ Auch Mittell betont wiederholt die Bedeutung der Charaktere für die Erzählung der Geschichte (*storytelling*) in einer Fernsehserie. (Vgl. Mittell. 2015. S. 118ff.)

³⁷⁹ Vgl. Mikos. 2015. S. 43ff.

3. Die Narration des Ersten Weltkrieges in der period drama Serie DOWNTON ABBEY

Im folgenden Abschnitt werden zunächst einige allgemeine Informationen zu DOWNTON ABBEY angeführt, welche für die Analyse von Bedeutung sind. Im Anschluss erfolgt, aufgeteilt in fünf Kapitel, die Analyse der Narration des Ersten Weltkrieges in der Serie. Diese bezieht sich auf den Beginn des Krieges (3.2.), die auf Downton Abbey ansässigen Männer (3.3.) und Frauen (3.4.), sowie das Anwesen selbst (3.5.) und die Folgen des Krieges (3.6.). Im abschließenden Conclusio (4.) werden die hier erläuterten Ergebnisse noch einmal übergeordnet zusammengefasst und interpretiert.

3.1. DOWNTON ABBEY: allgemeine Informationen

Bei der Serie DOWNTON ABBEY handelt es sich um die erfolgreichste *period drama* Produktion seit BRIDESHEAD REVISITED. So wurde jede der 52 Episoden³⁸⁰ von durchschnittlich neun Millionen Zuseher*innen in Großbritannien verfolgt und war in Amerika ebenfalls sehr beliebt.³⁸¹ Die Serie wurde auch von den Kritiker*innen gefeiert und mit zahlreichen bedeutsamen Preisen, u.a. Emmys und Golden Globes, ausgezeichnet. Journalist*innen in anglophonen Ländern prägten im Zusammenhang mit der Serie auch den Begriff ‚*Downton-mania*‘, um dieses soziale und kulturelle Phänomen zu beschreiben.³⁸²

Im Mittelpunkt der Serie DOWNTON ABBEY steht die Familie Crawley, eine wohlhabende, aristokratische englische Familie, und deren Erlebnisse in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts. Als Ausgangspunkt der Geschichte dient der Tod des Erben von Downton Abbey beim Untergang der Titanic im Jahr 1912. Sein Nachfolger wird ein weit entfernter Cousin, Matthew Crawley, welcher aus der Mittelklasse stammt und seinen Lebensunterhalt als Anwalt bestreitet.³⁸³ Die Charaktere werden in den insgesamt sechs Staffeln, die die Jahre 1912 bis 1925 abdecken,³⁸⁴ mit diversen Ereignissen und Neuerungen dieser Zeitspanne konfrontiert. Hierzu zählt beispielsweise der Erste Weltkrieg, die Abspaltung Irlands, sowie das Aufkommen von

³⁸⁰ Vgl. IMDB. 2018b.

³⁸¹ Vgl. Byrne. 2014. S. 311.

³⁸² Vgl. Bagnoli. 2015. S. 104.

³⁸³ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 262.

³⁸⁴ Vgl. Maillos. 2016. S. 26.

Autos und dem Telefon. Diese werden, nach Fletcher, in der Serie als eine Abfolge von Hindernissen präsentiert, die überwunden werden müssen, um, so das grundlegende Thema der Serie, die eigene Identität in einer sich stark verändernden Welt aufrecht erhalten zu können.³⁸⁵

Die Serie DOWNTON ABBEY konzentriert sich auf die Schilderung der Leben beider auf dem Anwesen wohnhaften sozialen Klassen: Bedienstete und Adelige.³⁸⁶ Hiermit folgt sie der Serie UPSTAIRS, DOWNSTAIRS (1971-1975)³⁸⁷, orientiert sich jedoch, nach Byrne, in Bezug auf Format und Stil an einer Reihe weiterer *period dramas*, wie z.B. THE FORSYTE SAGA (1967), THE DUCHESS OF DUKE STREET (1976-1977) und EDWARD THE KING (1975).³⁸⁸

So wird für die Serie DOWNTON ABBEY ebenfalls, nach Klatt, auf eine sehr ruhige Kameraführung, bewusst verweilende Einstellungen und demzufolge auch eine langsame Erzählstrategie gesetzt. Sie kann in Bezug auf die Nostalgieforschung aufgrund ihres Erfolges mit diesem entschleunigten Konzept auch als Gegenpunkt zu den gegenwärtig rasanten Sehgewohnheiten und dem allgemein präsenten Gefühl der radikalen Beschleunigung gelesen werden.³⁸⁹

In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass der große Erfolg der Serie die anhaltende bzw. sogar steigende Popularität von *heritage* Produktionen beim Publikum verdeutlicht. Denn mit seinen aufwändigen Kostümen und genauen historischen Details ist DOWNTON ABBEY das klassische Beispiel, wie es Andrew Higson und andere Kritiker*innen bezeichnen, einer *heritage* Produktion.³⁹⁰ Baena und Byker sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem *National Trust* Image von England und *Englishness*, welches durch diese Serie erschaffen wird.³⁹¹

Die Serie DOWNTON ABBEY kann jedoch als *post-heritage* bezeichnet werden, da sie absichtlich diverse andere *heritage* Produktionen nachahmt. So finden in dieser u.a. Werke von E.M. Foster und Jane Austen Widerhall. Beispielsweise wurden die Handlungen von *Mansfield Park* (1814) und *Pride and Prejudice* (1813) in überarbeiteter

³⁸⁵ Vgl. Palmer. 2013. S. 251.

³⁸⁶ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 263.

³⁸⁷ Die Serie UPSTAIRS, DOWNSTAIRS führt auch in ihrer vierten Staffel dem Publikum die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges sowohl auf das Leben der adeligen Familie Bellamy als auch deren Angestellten vor Augen. (Vgl. Hanna. 2009. S. 126.)

³⁸⁸ Vgl. Byrne. 2015a. S. 2.

³⁸⁹ Vgl. Klatt. 2016. S. 142.

³⁹⁰ Vgl. Byrne. 2014. S. 312.

³⁹¹ Vgl. Baena/Byker. 2015. S.260.

Form in die Serie mit aufgenommen. Diese Art der Intertextualität macht die Serie so für ein Publikum interessant, das bereits diverse Jane Austen Adaptionen gesehen hat, und macht demzufolge auch auf ökonomischer Ebene Sinn, da die sogenannte ‚*Austenmania*‘ nach mehr als zwei Jahrzehnten noch immer nicht abgeklungen zu sein scheint.³⁹² Palmer bezeichnet die Serie DOWNTON ABBEY sogar als Erb*in bzw. Fortsetzung der Jane Austen Adaptionen der 1990er und 2000er Jahre.³⁹³

Zugleich verdeutlicht die Serie einen Aufbruch von der klassischen literarischen Adaption für das Fernsehen, da es sich bei DOWNTON ABBEY um eine Serie handelt, welche für das Fernsehen geschrieben wurde. So muss sich die Produktion nicht mit einer spezifischen literarischen Quelle messen, sondern kann einen neuen Stoff für das Fernsehen, wenn auch wohl für ein ähnliches Zielpublikum, erschaffen.³⁹⁴ Die Serie bedient sich somit ähnlicher Charaktertypen, Themen und Situationen wie klassische Literaturadaptionen und macht diese für ein moderneres Publikum zugänglich.³⁹⁵ Zugleich versucht die Serie, nach Byrne, bewusst u.a. auf der visuellen Ebene an vergangene Adaptionen, welche in der edwardianischen Epoche spielen, anzuknüpfen. So erinnern manche Szenen in DOWNTON ABBEY stark an bereits früher in A ROOM WITH A VIEW und THE WINGS OF THE DOVE (1997) gesehene Darstellungen.³⁹⁶

Wie zahlreiche andere aktuelle britische Fernsehproduktionen, mischt auch DOWNTON ABBEY das Genre des *period dramas* mit Elementen der *soap opera*. So verfügt diese nicht nur über eine ganze Reihe an Charakteren, diverse Subplots und parallel verlaufende Handlungen, sondern folgt, wie bereits erwähnt, sowohl dem Leben der Bediensteten und Adligen in einem imposanten Haus. Julian Fellowes fungierte als Creator und Drehbuchautor für die Serie. Mit dem Genre des *period drama* hatte er sich bereits zuvor wiederholt, u.a. in GOSFORD PARK (2001) und THE YOUNG VICTORIA (2009), intensiv auseinandergesetzt.³⁹⁷ Mit zu bedenken ist bei dieser Produktion ebenfalls, dass Julian Fellowes selbst, wie es Byrne ausdrückt, ein *conservative peer* ist.³⁹⁸

³⁹² Vgl. Byrne. 2014. S. 312ff.

³⁹³ Vgl. Palmer. 2013. S. 245.

³⁹⁴ Vgl. Byrne. 2014. S. 311.

³⁹⁵ Vgl. Palmer. 2013. S. 245.

³⁹⁶ Vgl. Byrne. 2015a. S. 71.

³⁹⁷ Vgl. Byrne. 2014. S. 311f.

³⁹⁸ Vgl. Byrne. 2015a. S. 9.

Jene Szenen die *upstairs*, in den Räumlichkeiten der Familie, von staten gehen, wurden überwiegend in Highclere Castle (Hampshire) gedreht. Die Aufnahmen innerhalb der Dienerschaft, *downstairs*, entstanden hingegen in den Ealing Studios (London). Jene, die im Dorf Downton spielen, wurden z.B. in Bampton (Oxfordshire) gedreht. Für die Aufnahmen in den Schützengräben wurde in Ackenham (Ipswich) eine spezielle Anlage gestaltet, der Unterstand von Matthew Crawley an der Front wurde ebenfalls in den Ealing Studios aufgebaut.³⁹⁹

Durch die Serie wurde auch eine Reihe an Publikationen angeregt, welche sich u.a. mit dem Setting, den Drehorten und der Philosophie dieser auseinandersetzen.⁴⁰⁰ Dazu zählen u.a. die Bücher *The Chronicles of Downton Abbey* (2012) und *Lady Almina and the Real Downton Abbey* (2012). Diese Publikationen, wie z.B. auch *Upstairs, Downstairs: the Illustrated Guide to the Real World of Downton Abbey* (2012) und *Downton Abbey on Location* (2013), haben die zentrale Funktion die Zeit zwischen den einzelnen Staffeln zu überbrücken und, idealerweise, auch die Bindung an die Serie und seine Charaktere zu verstärken. Hinzu kommen zahlreiche Parodien, wie z.B. *Agent Gates and the Secret Adventures of Devonton Abbey* (2013), sowie Verwertungen der Serie für den Tourismus, in Computerspielen und der Pornoindustrie.⁴⁰¹ Weiters wurden auch Puppen und Kosmetikartikel zur Serie produziert.⁴⁰² Aktuell wird DOWNTON ABBEY in den Köpfen der Menschen durch die Ausstellung *Downton Abbey: The Exhibition* wachgehalten.⁴⁰³

3.2. Der Weg zum Krieg: Sommer 1914

Nachdem mit dem Untergang der Titanic im Jahr 1912 eine Katastrophe als Ausgangspunkt für DOWNTON ABBEY gewählt wurde, wird die erste Staffel auch mit einer solchen beschlossen: dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Sommer 1914. Dieser kündigte sich jedoch bereits im Vorfeld an. Ein Umstand, der auch in DOWNTON ABBEY, und zahlreichen anderen *period dramas* der 2010er Jahre, aufgegriffen wird. Hierbei wird dieser ‚Weg zum Krieg‘ auf einige zentrale, dem Publikum wohl bekannte,

³⁹⁹ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 31ff.

⁴⁰⁰ Vgl. Mattisson. 2014. S. 3.

⁴⁰¹ Vgl. West. 2015. S. 216ff.

⁴⁰² Vgl. Byrne. 2015b. S. 177.

⁴⁰³ Informationen zur Ausstellung sind unter www.downtonexhibition.com abrufbar.

Ereignisse heruntergebrochen. Sie können als Hinweise auf das zentrale Narrativ der zweiten Staffel, dem Ersten Weltkrieg, gelesen werden.

Auffällig ist somit, dass der bevorstehende Ausbruch des Ersten Weltkrieges auf narrativer Ebene in der Serie unterschwellig kommuniziert und zunächst auf einen zentralen Vorfall reduziert wird: die Ermordung des österreichischen Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand und seiner Frau Sophie.⁴⁰⁴ Diese wird gleich zu Beginn der letzten Folge der ersten Staffel zwischen Mrs. Hughes, der Hausdame, Mr. Carson, dem Butler, sowie den gerade aus London zurückkehrenden Robert und Cora Crawley, Lord und Lady Grantham, besprochen:

„Robert: Any local news?”

Mrs. Hughes: The main topic here is the murder of the Austrian Archduke.

Carson: Here and everywhere else.

*Robert: I`m afraid we haven` t heard the last of that.”*⁴⁰⁵

Es kann angenommen werden, dass diesem Ereignis so viel Aufmerksamkeit in britischen Serien und Filmen zu Teil wird, da es sich dabei um ein wichtiges Element des gegenwärtigen britischen kulturellen Gedächtnisses in Bezug auf den Ersten Weltkrieg handelt. Diese Vermutung wird durch die wiederholte Anspielung auf diese Begebenheit in anderen, in einem vergleichbaren Zeitraum und Setting entstandenen Serien, gestützt. So wird in MR SELFRIDGE von einem Zeitungsjungen die Ermordung des Erzherzogs verkündet, während eine am Boden liegende verdreckte Zeitung mit eben dieser Schlagzeile zu sehen ist.⁴⁰⁶ Auch in TESTAMENT OF YOUTH liest die zentrale Figur Vera Brittain in der Zeitung einen Artikel mit der Überschrift *„Archeduke shot. Austria in turmoil“*.⁴⁰⁷ Insgesamt wird in zahlreichen britischen Filmen und Serien dieses Medium, und die darin zu lesenden Schlagzeilen, zur Vermittlung von internationalen Ereignissen in Bezug auf den Ersten Weltkrieg präferiert. So erfahren die Charaktere, und das Publikum, in MR SELFRIDGE über diesen vom Einmarsch der deutschen Armee in Belgien und der Teilmobilisierung Russlands.⁴⁰⁸ In THE VILLAGE ist es hingegen die

⁴⁰⁴ Sie wurden am 28. Juni 1914 in Sarajevo, Serbien, getötet. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 10.)

⁴⁰⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Eins. Episode 7. 2010. 3min. Die hier angedeutete Voraussicht des Ersten Weltkrieges durch Robert Crawley widerspricht der Annahme von Thacker. Er geht davon aus, dass kaum jemand in der britischen Bevölkerung zu Beginn die Bedeutsamkeit dieses Ereignisses, das Attentat auf den Erzherzog und seiner Frau, erkannte. (Vgl. Thacker. 2014. S. 36.)

⁴⁰⁶ MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 1. 2014. 47min.

⁴⁰⁷ TESTAMENT OF YOUTH. 2014. 27min.

⁴⁰⁸ MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 3. 2014. 2/24min.

Kriegserklärung Großbritanniens an Deutschland, die hierüber kommuniziert wird.⁴⁰⁹ Dieses Vorgehen lässt sich mit der Bedeutung der Zeitung für die britische Bevölkerung im Jahr 1914 erklären:

*„There was an age in which people got their news almost exclusively from newspapers, and their presentation of the developing crisis was hugely influential.“*⁴¹⁰

Auf dieses narrative Element verzichtet DOWNTON ABBEY weitestgehend und setzt stattdessen auf die Vermittlung wichtiger Informationen über Gespräche zwischen einzelnen Charakteren. Über diese werden die Zuschauer*innen auch über das Ultimatum Österreich-Ungarns an Serbien, die Verhaftung von Gavrilo Princip (Die Schwarze Hand) und die endgültige Involvierung Großbritanniens in den Konflikt in Kenntnis gesetzt. Es wird demzufolge vorausgesetzt, dass das Publikum durch das Fallenlassen einzelner Schlagwörter einen historischen Gesamtzusammenhang herstellen kann.

Darüber hinaus wird in DOWNTON ABBEY, sowie anderen *period dramas*, die Tatsache, dass dieses Attentat nur einen Teil der Geschichte bildet und noch eine große Anzahl an weiteren Begleitumständen schließlich zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges führten⁴¹¹, vollkommen beiseite gelassen. Die bewusste Reduzierung der Geschehnisse auf einige zentrale Schlüsselmomente, die sich im Vorfeld des Ersten Weltkrieges ereigneten, dient dem zentralen narrativen Zweck das Publikum auf die bevorstehenden Ereignisse vorzubereiten.

Die Nachricht von der Kriegserklärung Großbritanniens an Deutschland langt schließlich in den letzten Minuten der ersten Staffel von DOWNTON ABBEY per Telegramm ein, die Robert Crawley den gerade bei einer Gartenparty⁴¹² befindlichen Angehörigen, Freunden und Angestellten überbringt:

*„I very much regret to announce that we are at war with Germany.“*⁴¹³

Die daraufhin zu sehenden geschockten und erstarrten Gesichter der Familie Crawley, sowie deren Angestellten, unterlegt mit unheilswangerer Musik, beschließen die

⁴⁰⁹ THE VILLAGE. Season One. Episode 1. 2013. 44min.

⁴¹⁰ Thacker. 2014. S. 36.

⁴¹¹ Vgl. McCrossin. 2016. S. 186.

⁴¹² Den Tag der Kriegserklärung verbrachten viele Menschen am Land bei Picknicks o.Ä., da dieser ein Bankfeiertag war. (Vgl. Fletcher. 2014. S. 28.)

⁴¹³ DOWNTON ABBEY. Staffel Eins. Episode 7. 2010. 62min. Bei diesen Worten handelt es sich, nach Julian Fellowes, um die erste Erinnerung seines Vaters, welcher, der zum Zeitpunkt des Ausbruchs des Krieges zwei Jahre alt war, diese bei einem Gartenfest 1914 hörte. (Vgl. Fellowes. 2012b. S. 396.)

erste Staffel von DOWNTON ABBEY. Es wird wiederum vorausgesetzt, dass das Publikum weiß, warum Großbritannien in den Krieg⁴¹⁴ eingetreten ist bzw. dieses hat, anders ausgelegt, keinerlei Interesse an den allgemeinen politischen Entwicklungen diese Zeit. Dies kann wiederum einerseits als Hinweis auf die tiefe Verwurzelung des Ersten Weltkrieges in der kollektiven Erinnerung der britischen Bevölkerung gesehen werden. Andererseits wird dadurch der Erste Weltkrieg seiner, abseits einiger bekannten Fakten, vielschichtigen Voraussetzungen enthoben und als abstrakte Angelegenheit präsentiert.⁴¹⁵ Die (fast) vollständige Abwesenheit von politischen Umständen und militärischen Strategien in der Serie setzt sich, wie in den folgenden Kapiteln noch aufgezeigt werden wird, über den gesamten Zeitraum des Ersten Weltkrieges, und darüber hinaus, fort.

3.3. Die Männer von Downton Abbey an und abseits der Kriegsfront

Nach dem schockierenden, aber für das Publikum vorhersehbaren, Verkündigung des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges am Ende der ersten Staffel, kommt es zu einem großen Zeitsprung von über zwei Jahren. Im Gegensatz zu allen bisherigen Folgen von DOWNTON ABBEY, wird zu Beginn der zweiten Staffel auf die Intro verzichtet und stattdessen das Publikum direkt mit Aufnahmen von der Front konfrontiert. Diese Szene wird im Script wie folgt beschrieben:

*„The air is full of flashes and the noise of guns. The Somme. November 1916. Men, covered from head to foot in mud, are pouring over the side of the trench and slipping and sliding into its murky, sodden safety. The last figure, as filthy as the rest, pulls himself back to his feet. It is Matthew Crawley.“*⁴¹⁶

Auf narrativer Ebene reißt dieser Zeitsprung eine enorme Lücke auf, die unter 3.3.1. noch näher behandelt werden wird. Unter anderem weist diesbezüglich Sobocinski darauf hin, dass für manche Zuschauer*innen der Umstand, dass die ersten beiden Jahre des Weltkrieges in der Serie überhaupt nicht angesprochen werden, sehr

⁴¹⁴ Großbritannien setzte sich für das neutrale Belgien nach dem Einmarsch Deutschlands in dieses ein. Als Deutschland es ablehnte dessen Neutralität zu respektieren und die Offensive zu beenden, erklärte Großbritannien Deutschland am 4. August 1914 den Krieg. (Vgl. Williamson. 2014. S. 24f.) Hierbei handelt es sich um eine stark verkürzte Darstellung.

⁴¹⁵ Diese Begrifflichkeit, abstrakte Angelegenheit, lehnt sich an Byrne's Erkenntnis an, dass der Erste Weltkrieg in der Serie DOWNTON ABBEY aufgrund der Vermeidung eines direkten Engagements mit politischen Ereignissen wie eine *abstract affair* erscheint. (Vgl. Byrne. 2015a. S. 85.)

⁴¹⁶ Fellowes. 2013. S. 2.

enttäuschend ist. So wird das Publikum direkt in das Jahr 1916 ‚gestoßen‘, eines der blutigsten Jahre in der Geschichte Großbritanniens.⁴¹⁷ Zugleich wurde mit dem Zeitsprung bis November 1916, aus britischer Sicht⁴¹⁸, einer der zentralsten Tage im Verlauf des Konfliktes ausgelassen: der 1. Juli 1916.

Nach einer siebentägigen intensiven Bombardierung der deutschen Stellungen,⁴¹⁹ es wurde davon ausgegangen, dass diese und die Stacheldrahtgeflechte im Niemandsland⁴²⁰ dabei vollständig zerstört wurden, sollte an der Somme, nach Ansicht des britischen Feldmarschalls Douglas Haig, eine große Durchbruchsschlacht geführt werden.⁴²¹ Dies stellte sich jedoch als Irrtum heraus und der erste Tag der Schlacht an der Somme, der 1. Juli 1916, verwandelte sich in ein, laut Prior und Wilson, unvermeidliches Desaster. Am Ende des Tages waren von den 120,000 britischen Soldaten, die die deutschen Stellungen angriffen, 20,000 tot und weitere knapp 40,000 verletzt.⁴²² Dieser entscheidende Tag bildet beispielsweise einen wichtigen Bestandteil der Erzählung des Ersten Weltkrieges als Auftakt zur Schlacht an der Somme und der damit verbundenen Materialschlacht in den *period drama* Produktionen THE PASSING BELLS⁴²³ und BIRDSONG⁴²⁴.

⁴¹⁷ Vgl. Sobocinski. 2016. S. 210.

⁴¹⁸ Nicht unerwähnt bleiben darf die Schlacht von Verdun, die im März 1916 ihren Höhepunkt erreichte, in welcher sich aber vor allem französische und deutsche Soldaten gegenüberstanden. (Vgl. Herwig. 2012. S. 58.) Diese spielt in den meisten *period drama* Produktionen, wie auch DOWNTON ABBEY, keine oder nur eine untergeordnete Rolle.

⁴¹⁹ Vgl. Audoin-Rouzeau. 2012. S. 176.

⁴²⁰ Im Stellungskrieg (*trench warfare*) waren die verfeindeten Soldaten durch eine extrem gefährliche Zone voneinander getrennt, dem sogenannten Niemandsland. In diesem nur einige wenige oder mehrere hundert Meter breiten Landschaftsstrich traf man zumeist auf riesige Stacheldrahtgeflechte. (Vgl. Audoin-Rouzeau. 2012. S. 178.)

⁴²¹ Vgl. Herwig. 2012. S. 60ff.

⁴²² Vgl. Prior/Wilson. 2014. S. 185.

⁴²³ Vgl. THE PASSING BELLS. Episode 3. 2014. 4-19min.

⁴²⁴ Vgl. BIRDSONG. 2012. 126-129min. BIRDSONG (2012) konzentriert sich abseits dessen, ebenso wie DOWNTON ABBEY, in Bezug auf den Ersten Weltkrieg auf die letzten zwei Jahre (1916-1918) des Konflikts.



Abb.1: Stephen Wraysford (BIRDSONG) gibt am 1.7.1916 das Zeichen für den Angriff.⁴²⁵

Die Offensive an der Somme verwandelte sich schlussendlich in einen Abnutzungskampf,⁴²⁶ der eine neue Terminologie um den Krieg zu beschreiben (z.B. Materialschlachten und Ermattungsstrategie) hervorbrachte. Sie wurde noch weitere vier Monate⁴²⁷ fortgeführt und sicherte dem Kommandanten der BEF den dauerhaften Beinamen ‚Butcher Haig‘.⁴²⁸ Die Schlacht an der Somme prägt heute noch die Erinnerung (*memory*) der britischen Bevölkerung an den Ersten Weltkrieg.⁴²⁹ Ein Grund für ihren ikonenhaften Status liegt in der hohen Letalität, sowie der zweiten bedeutsamen Schlacht des Jahres 1916 in Verdun.⁴³⁰

„Artillery pulverized the Somme countryside, turning it, like that at Verdun, into a lunar landscape. Gas killed whoever and whatever it made contact with.“⁴³¹

⁴²⁵ BIRDSONG. 2012. 2:05:24 [Screenshot]

⁴²⁶ Vgl. French. 2014. S. 59.

⁴²⁷ Die finalen Opferzahlen der Schlacht an der Somme sind sehr umstritten. Großbritannien dürfte um die 420,000 und Frankreich etwa 203,000 Männer verloren haben. (Vgl. French. 2014. S. 59f.) Nach Antony Clayton sind bei der Schlacht an der Somme (Juli-November 1916) insgesamt etwa 400,000 britische, 196,000 französische und 500,000 deutsche Soldaten gestorben, gefangen genommen oder als vermisst gemeldet worden. (Vgl. Herwig. 2012. S. 62)

⁴²⁸ Vgl. Herwig. 2012. S. 62.

⁴²⁹ Vgl. Sobocinski. 2016. S. 210.

⁴³⁰ Vgl. Winter. 2012. S. 254.

⁴³¹ Herwig. 2012. S. 62.

Julian Fellowes selbst begründet seine Entscheidung an der Somme in den Krieg einzusteigen damit, dass es sich hierbei um ein massives und scheußliches Ereignis handelte, welches durch ein großes Blutvergießen gekennzeichnet war.⁴³²

*„In other words, we chose to begin at the deep end as far as the war is concerned, but without yet committing Downton to its role in all this, because we wanted that decision to be reached on screen.“*⁴³³

Wie diese Entscheidung in der Serie DOWNTON ABBEY erreicht wurde, ist Thema dieses (3.3.) und der beiden nachfolgenden (3.4. und 3.5.) Abschnitte.

3.3.1. Volunteer vs. Conscription

Als ein wesentliches narratives Element in Bezug auf den Ersten Weltkrieg kann die Unterscheidung zwischen Soldaten, die sich freiwillig meldeten (*volunteers*) und durch die Wehrpflicht (*conscription*) rekrutierte Männer beschrieben werden. Durch die zwischen den Staffeln aufgerissene Lücke von August 1914 bis Sommer/Herbst 1916 entzieht sich die Serie weitgehend dieser Differenzierung, die in anderen *period dramas* als zentral erachtet und auch von zahlreichen wissenschaftliche Artikeln als ein wesentlicher Umbruch definiert wird.

Denn, im Gegensatz zu allen anderen am Krieg beteiligten europäischen Ländern, bestand zum Zeitpunkt des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges in Großbritannien noch keine Wehrpflicht. Während sich u.a. Deutschland (646.000), Frankreich (611.000) und Russland (1.332.000) bereits 1912 auf ein breit aufgestelltes Heer verlassen konnte,⁴³⁴ verfügte Großbritannien zu diesem Zeitpunkt nur über ein kleines Berufsheer.⁴³⁵ Dementsprechend bestimmt wurde die zivile männliche Bevölkerung im Alter von 19. bis 30. Jahren⁴³⁶ zu Beginn des Krieges dazu aufgerufen sich freiwillig zum Militärdienst zu melden.⁴³⁷ Große Bekanntheit erlangte Lord Kitcheners⁴³⁸ *call to arms*, der mit der Überschrift ‚*Your King and Country Needs You*‘ am 6.8.1914 in den

⁴³² Vgl. Fellowes. 2013. S. 2.

⁴³³ Fellowes. 2013. S. 2.

⁴³⁴ Vgl. Williamson. 2014. S. 14.

⁴³⁵ Vgl. Thacker. 2014. S. 11.

⁴³⁶ Einen allgemeinen Überblick bezüglich der sich verändernden Voraussetzungen für den (freiwilligen) Militärdienst und die Entwicklung der *New Army* gibt Simkins in *Kitchener's Army* (2007).

⁴³⁷ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S.12.

⁴³⁸ Feldmarschall Lord Kitchener war von August 1914 bis Juni 1916 als britischer Kriegsminister tätig. Er starb am 5.6.1916 beim Untergang des Kreuzers HMS Hampshire. (Vgl. Simkins. 2007. S. xiii ff.)

Zeitungen erschien. Allein in den ersten beiden Monaten, August und September 1914, wurden 478,893 Männer freiwillig Teil der britischen Armee.⁴³⁹

Die hohe Anwerbungszahl Freiwilliger⁴⁴⁰ konnte jedoch in den nächsten Monaten nicht gehalten werden und machte die Einführung der Wehrpflicht unumgänglich.⁴⁴¹ Nach der Genehmigung dieser im Jänner 1916, wurden in Großbritannien⁴⁴² in Etappen (März/Mai) zunächst die ledigen und schließlich auch die verheirateten Männer zwischen 18. und 41. Jahren⁴⁴³ zum Dienst eingezogen.⁴⁴⁴ Knapp drei Millionen Männer wurden auf diesem Weg Teil der britischen Streitkräfte.⁴⁴⁵

Durch das Einsetzen der Handlung mit der Schlacht an der Somme wurden insbesondere die aus anderen Fernsehproduktionen⁴⁴⁶ bekannten Aufnahmen jubelnder Menschenmassen, die dem Hurratriotismus und dem Kriegsfieber im August 1914 erlegen sind, ausgespart. Einerseits hätten diese nicht zur tendenziell negativen Reaktion auf die Kriegserklärung (siehe 3.2.) gepasst und andererseits wurde so ein allgemein anerkannter Bestandteil des Ersten Weltkrieges ausgelassen, der in den letzten Jahren, aus wissenschaftlicher Sicht, u.a. von Fletcher⁴⁴⁷ und Thacker⁴⁴⁸ in Zweifel gezogen wurde.

Wohl sehr bewusst wurden auf diesem Weg auch mögliche Diskussionen, die zwischen 1914 und 1916 hinsichtlich des Militärdienstes von Matthew Crawley (siehe 3.3.2.) bezüglich ‚*noblesse oblige*‘ (‚Adel verpflichtet‘) möglicherweise geführt wurden, umgangen. Obwohl es einige Andeutungen in der Serie dahingehend gibt, dass er sich freiwillig für den Militärdienst meldete, fehlt es diesbezüglich dennoch an handfesten

⁴³⁹ Vgl. Simkins. 2007. S. 39ff. Einen umfangreichen Einblick in die Beweggründe für den sogenannten ‚*rush to colours*‘ junger Männer gibt Gregory in *The Last Great War* (2014).

⁴⁴⁰ Insgesamt meldeten sich in den ersten 17 Kriegsmonaten 2,5 Millionen Männer freiwillig für das Militär. (Vgl. Simkins. 2007. S. 326.)

⁴⁴¹ Die Minister der britischen Regierung sahen in der Einführung der Wehrpflicht die einzige Möglichkeit, angesichts der kaum noch vorhandenen neuen Freiwilligen, die Verluste an der Kriegsfrente wieder gut zu machen. (Vgl. French. 2014. S. 59.)

⁴⁴² Die Wehrpflicht wurde in ganz Großbritannien, bis auf Irland, eingeführt. (Vgl. Simkins. 2007. S. 158.) Auch 1916 trat diese in Neuseeland und 1917 in Kanada in Kraft. Im restlichen britischen Weltreich wurde diese nicht umgesetzt. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 5.)

⁴⁴³ Anzumerken ist, dass Männer normalerweise nicht ins Ausland geschickt wurden, bis sie 19. Jahre alt waren. (Vgl. Simkins. 2007. S. 158.)

⁴⁴⁴ Vgl. Simkins. 2007. S. 104ff.

⁴⁴⁵ Vgl. Gregory. 2014. S. 90. Insgesamt dienten etwa fünf Millionen Männer aus dem Vereinigten Königreich in der britischen Armee. Weitere drei Millionen Soldaten kamen aus dem britischen Weltreich, wie z.B. Indien, Kanada, Australien und Neuseeland. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 5.) Diese finden jedoch in DOWNTON ABBEY keinerlei Erwähnung.

⁴⁴⁶ Beispielsweise werden in MR SELFRIDGE (Staffel Zwei. Episode 4. 2014. 30-33min.), THE VILLAGE (Season One. Episode 1. 2013. 54-57min.) und THE PASSING BELLS (Episode 1. 2014. 22min.) jene Männer, die sich zu Beginn des Krieges freiwillig meldeten, beklatscht und mit Paraden verabschiedet.

⁴⁴⁷ Vgl. Fletcher. 2014. S. 28.

⁴⁴⁸ Vgl. Thacker. 2014. S. 36.

Hinweisen. Unumstritten ist hingegen die Art und Weise, wie die anderen zentralen jungen männlichen Charaktere der Serie der britischen Armee gegenüberstehen. So meldete sich Thomas Barrow, erster Diener auf Downton Abbey, bereits vor Kriegsbeginn freiwillig für den *Royal Army Medical Corps*, in der Hoffnung so den Schützengräben zu entgehen.⁴⁴⁹ Ein Irrtum, wie sich später (3.3.3.) noch herausstellen sollte. Er ist so der erste Charakter der Serie, der den Krieg kommen sieht, und auch aktiv einen Weg sucht diesen zu überleben. Es ist auch zu vermuten, dass er von der Annahme ausging, dass die Wehrpflicht wesentlich früher eingeführt werden würde.

Entgegen der beeindruckenden Zahl an Freiwilligen⁴⁵⁰, die zuvor angeführt wurden, meldete sich keiner der weiteren Figuren in der Serie von sich aus für den Militärdienst. So entschied sich der Julian Fellowes, Creator von DOWNTON ABBEY, in diesem Punkt für eine Erzählweise des Krieges, die von anderen vergleichbaren aktuellen *period drama* Produktionen, deutlich abweicht. Denn weder William Mason (Zweiter Diener), noch Joseph Molesley (Butler) und Tom Branson (Chauffeur) traten der Armee vor der Einführung der Wehrpflicht bei. Sowohl Molesley als auch Branson (siehe 3.3.6.) haben es nie bis an die Kriegsfrente ‚geschafft‘. Aufgrund der großen Anzahl an Freiwilligen in diversen *period drama* Produktionen kann angenommen werden, dass diese einen wichtigen Bestandteil des kollektiven bzw. kulturellen Gedächtnissen in Bezug auf den Ersten Weltkrieg bilden, während die Wehrpflicht als solche deutlich weniger präsent ist.

Einen interessanten Fall bildet William Mason, der bereits vor Kriegsbeginn mit patriotischen Aussagen aufhorchen ließ⁴⁵¹ und dennoch, seinem Vater zu liebe, sich mehr als zwei Jahre nicht freiwillig für den Militärdienst meldete.⁴⁵² Hierzu schreibt beispielsweise Gregory:

*„Much of the rhetoric of volunteering was centred on concepts of the protective duties of men towards ‘helpless’ women, but this meant that men could also honourably claim a higher duty to their immediate families. Two concepts of masculine duties came into conflict.“*⁴⁵³

⁴⁴⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Eins. Episode 7. 2010. 42/43min.

⁴⁵⁰ Dass diese offensichtliche Freiwilligkeit teilweise auch auf Grund eines gewissen sozialen Drucks geschah, wird noch unter 3.3.6. näher erläutert.

⁴⁵¹ DOWNTON ABBEY. Staffel 1. Episode 6. 2010.

⁴⁵² DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 5-6min.

⁴⁵³ Gregory. 2014. S. 95.

William ist so, in Bezug auf sein Handeln, zwischen diesen beiden Konzepten gefangen, denn einerseits möchte er dem Land dienen und andererseits ist er, nach dem Tod seiner Mutter⁴⁵⁴ und seiner Geschwister⁴⁵⁵, der einzige lebende Angehörige seines Vaters. In diversen Situationen wird offensichtlich, dass ihn diese Untätigkeit im Angesicht des Krieges sehr mitnimmt.⁴⁵⁶ Dieser moralische Konflikt⁴⁵⁷ wird erst durch die Einführung der Wehrpflicht, mehr oder weniger, gelöst. Denn, wie später bekannt wird, hat Violet Crawley, Mutter von Robert Crawley, Doktor Clarkson vom örtlichen Hospital dazu überredet dem Kriegsministerium zu schreiben, dass sowohl William Mason als auch Joseph Moseley untauglich wären. Sie wollte diese so davor bewahren in den Krieg ziehen zu müssen.⁴⁵⁸ Besonders William wollte sie aufgrund der Tatsache, dass er der einzige Sohn von Mr. Mason ist, in Sicherheit wissen, um seinem Vater Leid zu ersparen. Dass Isobel Crawley, deren einziger Sohn, Matthew, selbst an der Front dient, nicht mit ihr übereinstimmt, ist nicht überraschend:

*„But this is a war and we must be in it together. High and low, rich and poor. There can be no special cases, because every man at the front is a special case to someone.“*⁴⁵⁹

Doktor Clarkson stimmt zwar Isobel zu, verurteilt aber auch Violet nicht für ihr Verhalten.⁴⁶⁰ Der Versuch eines ähnlichen Vorgehens ist auch in der Serie THE VILLAGE anzutreffen, die einzige weitere aktuelle *period drama* Produktion, welche die Wehrpflicht ebenfalls thematisiert.⁴⁶¹ So soll später auch der Sohn der örtlichen adeligen Familie, George Allingham, im März 1916 eingezogen werden, jedoch bietet ihm sein Bruder, Edmund Allingham, die Möglichkeit unter der Hand eine Ausnahmegenehmigung von der Wehrpflicht zu erhalten. Dieser jedoch verzichtet auf diese⁴⁶² und kämpft, wie viele

⁴⁵⁴ Seine Mutter starb am Ende der ersten Staffel. (DOWNTON ABBEY. Staffel Eins. Episode 7. 2010. 2min.)

⁴⁵⁵ William hatte drei Brüder und eine Schwester, die jedoch alle bei der Geburt oder kurz danach starben. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 9. 2011. 67-68min.)

⁴⁵⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011.

⁴⁵⁷ Hinzu kommt ein Ereignis auf Downton Abbey (siehe 3.3.6.), in dessen Rahmen er als Feigling bezeichnet wird.

⁴⁵⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 32min.

⁴⁵⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 51min.

⁴⁶⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 50/51min. Julian Fellowes spricht in diesem Zusammenhang auch von einem ‚Downton‘ Argument. Beide Seiten haben ihre Standpunkte und das (moderne) Publikum, dass die jeweiligen Argumente nachvollziehbaren kann, steht zumeist auf beiden Seiten. (Vgl. Fellowes. 2013. S. 63.)

⁴⁶¹ THE VILLAGE. Season One. Episode 1. 2013. 23/24min. In den meisten anderen *period drama* Produktionen wird diese nicht behandelt, da entweder der entsprechende Zeitraum (Jänner 1916-November 1918) nicht abgedeckt wird oder sich die zentralen Figuren der Handlung bereits vorab freiwillig gemeldet haben. Dies ist zum Beispiel in TESTAMENT OF YOUTH (2014. 36-38min.), THE PASSING BELLS (Episode 1. 2014. 14-16min.) und den PEAKY BLINDERS (Staffel Vier. Episode 6. 2017. 38min.) der Fall, in welchen alle Hauptcharaktere als Freiwillige in den Krieg gezogen sind.

⁴⁶² THE VILLAGE. Season One. Episode 3. 2013. 50min.

andere junge Männer aus dem Dorf, die sich bereits im Sommer 1914 freiwillig gemeldet haben⁴⁶³, im Ersten Weltkrieg.

3.3.2. Officers and Tommys

Abseits des bereits erwähnten Thomas Barrow, der im RAMC dient, sind es Matthew Crawley und William Mason, die als einzige weitere zentralen Charaktere der Serie DOWNTON ABBEY an der Kriegsfront dienen. Sie stehen beide für zwei Soldatentypen, die in zahlreichen Erzählungen zum Ersten Weltkrieg, bzw. Kriegen allgemein, anzutreffen sind: dem Offizier⁴⁶⁴ und dem einfachen Soldaten (*Tommy*)⁴⁶⁵.

Während William erst während der zweiten Staffel einberufen wird (siehe 3.3.1.), dient Matthew bereits zu Beginn dieser im Krieg (siehe 3.3.). Jedoch wird letzterer bereits am Anfang der zweiten Folge seinen Verpflichtungen an der Front enthoben, um mit General Strutt durch das Land zu reisen, mit dem Ziel Freiwillige für das Militär anzuwerben.⁴⁶⁶ Durch diese Verlegung des Einsatzgebietes von Matthew Crawley wurde es, abseits einiger Heimaturlaube⁴⁶⁷, einerseits möglich den narrativen Strang rund um Matthew und General Strutt nach Downton Abbey bzw. dessen direktes Umfeld zu verlegen und andererseits die Anzahl der Aufnahmen an der Kriegsfront sehr gering zu halten. Darüber hinaus wurde auf diesem Weg wohl den Zuschauer*innen auch (vorübergehend) die ständige Anspannung, ob Matthew an der Kriegsfront fallen würde, genommen.

Denn gerade der Adel, der die Nation in den Krieg führte, hatte früh große Verluste zu verzeichnen. Dem uralten Begriff *„noblesse oblige“* (‚Adel verpflichtet‘) folgend, wurde die soziale Elite im Krieg hart getroffen.⁴⁶⁸ So erlitten gerade junge Offiziere

⁴⁶³ THE VILLAGE. Season One. Episode 1. 2013. 47-48min.

⁴⁶⁴ Matthew Crawley begann seine Offizierslaufbahn zunächst als Leutnant und stieg dann im Laufe des Krieges bis zum Captain auf. (Vgl. Fellowes. 2012a. S. 245.)

⁴⁶⁵ Die bekannteste Erklärung besagt, dass der Begriff *„Tommy“* bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand, nachdem Private Thomas Atkins als Verkörperung des mutigen britischen Soldaten dem Kriegsministerium als Mustermann für eine Publikation vorgeschlagen wurde. Mit der Zeit wurde die Abkürzung dessen, *Tommy*, verwendet, um auf einen einfachen britischen Soldaten zu verweisen. Heutzutage wird mit diesem vor allem der im Ersten Weltkrieg dienende Soldat assoziiert. Harry Patch, der letzte überlebende britische Soldat des Konfliktes, wurde auch als *„Last Tommy“* bekannt. (Vgl. Johnson. O.J.)

⁴⁶⁶ Dies war, nach Fellowes, nicht ungewöhnlich. Offiziere reisten durch das Land, um Freiwillige anzuwerben und besuchten auch Ausbildungslager, um die Stimmung unter jenen, die angeworben wurden, aufrecht zu erhalten. Die Idee dahinter war auch Männern die Möglichkeit zu geben mit Offizieren zu sprechen, die bereits an der Front gedient haben und so einige ihrer Bedenken zu beseitigen. (Vgl. Fellowes. 2013. S. 85.)

⁴⁶⁷ Offiziere erhielten etwa alle sieben Monate einen Heimaturlaub, andere Soldaten alle vierzehn Monate. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 35.)

⁴⁶⁸ Vgl. Gregory. 2014. S. 124ff.

proportional gesehen wesentlich höhere Verluste als alle anderen Ränge.⁴⁶⁹ In Infanteriedivisionen hatten sie eine durchschnittliche Lebensdauer (*longevity*) von nur ca. drei Wochen, bevor sie verwundet oder getötet wurden.⁴⁷⁰ Dahingegen dient Matthew Crawley vergleichsweise lange, bis zum Sommer 1918, im Krieg. Er scheidet jedoch auch, wie zahlreiche andere Offiziere in aktuellen *period drama* Produktionen⁴⁷¹, schlussendlich verletzungsbedingt aus dem aktiven Dienst aus.

Diese hohen Verluste unter den Offizieren aus der Oberschicht machten auch den Weg für Offiziere aus der Arbeiter- und niedrigen Mittelklasse frei.⁴⁷² Während 1914 nur zwei Prozent aller Soldaten, die in den Offiziersrang aufstiegen, aus einfachen Verhältnissen stammten, waren es am Ende des Krieges, 1918, bereits 40 Prozent.⁴⁷³ Thomas Barrow, welcher später auch in den Rang eines Offiziers erhoben wird (siehe 3.5.), sah, nach Byrne, im Krieg von Beginn an eine Möglichkeit des schnellen gesellschaftlichen Aufstiegs, der ihm auch zunächst gelang.⁴⁷⁴

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch der bekannte Mythos⁴⁷⁵ ‚*Lions Led by Donkeys*‘, welcher bereits früher (siehe 2.3.4.) angesprochen wurde. Im Gegensatz zu BLACKADDER GOES FORTH, der nach Todman als einer der einflussreichsten Repräsentanten dieses Mythos beschrieben werden kann⁴⁷⁶, wird in DOWNTON ABBEY von diesem deutlich Abstand genommen und Matthew Crawley als ein kompetenter, mutiger und zugleich kollegialer Offizier präsentiert. An der Kriegsfront selbst sind keine, über Matthew stehende, Vorgesetzte zu sehen. Zu General Strutt, mit welchem er später durch England reist, wird in der Serie keine offensichtliche Wertung seiner militärischen Kompetenzen vorgenommen. Er wird stattdessen als freundlicher und verständnisvoller Vorgesetzter gezeigt, der nicht nur das Genesungsheim auf Downton Abbey wohlwollend inspiziert,⁴⁷⁷ sondern auch als einziger die Arbeit, die Edith (siehe 3.5.) in

⁴⁶⁹ Vgl. Bond. 2004. S. 19. Hinzu kam, dass Männer aus der Arbeiterklasse aufgrund ihrer Qualifikationen u.a. im Bereich der Waffen- und Rüstungsindustrie eher an der ‚Heimatfront‘ und hinter den Linien gebraucht wurden als an vorderster Front. Dementsprechend fielen die Kriegsverluste in der Arbeiterklasse verhältnismäßig geringer als z.B. der Mittelschicht aus. (Vgl. Winter. 2012. S. 252.)

⁴⁷⁰ Vgl. Watson. 2004. S. 18.

⁴⁷¹ In TESTAMENT OF YOUTH (2014. 68-104min.) sterben alle drei männlichen Hauptpersonen, die den Rang eines Offiziers innehatten bzw. Offiziersanwärter waren, an ihren Kriegsverletzungen. Stephen Wraysford, Hauptcharakter in BIRDSONG (2012. 57-91min.), und Christopher Tietjens, zentrale Figur in PARADE’S END (Episode 3. 2012.), müssen verletzungsbedingt vorübergehend ihren Dienst quittieren.

⁴⁷² Vgl. Bond. 2004. S. 19.

⁴⁷³ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 245.

⁴⁷⁴ Vgl. Byrne. 2014. S. 323.

⁴⁷⁵ Bond betont beispielsweise, dass die britische Armee, entgegen dem populären Mythos, sehr gut geführt wurde und vor allem Offiziere von Regimentern, die in der unmittelbaren Nähe zu ihren Männern lebten, sowohl deren Entbehrungen als auch Gefahren zu einem hohen Maß teilten. (Vgl. Bond. 2004. S. 19.)

⁴⁷⁶ Vgl. Todman. 2005. S. 116.

⁴⁷⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011.

diesem leistet, würdigt. General Haig selbst, der wie andere Befehlshaber gerne als ‚donkey‘ und ‚butcher‘ gesehen wird, wird in DOWNTON ABBEY nur in einem unbedeutenden Nebensatz erwähnt.⁴⁷⁸

Ein deutlich differenzierteres Bild der Klassen wird beispielsweise, nach Byrne, in THE VILLAGE präsentiert. So wird in diesem der Ersten Weltkrieg als das Ergebnis von Entscheidungen gezeigt, die von einer Bevölkerungsgruppe gefällt wurden, die (geographisch und gesellschaftlich) von den Bewohner*innen des Dorfes sehr weit entfernt ist. Dennoch wird von letzteren erwartet, dass sie ihre Söhne als ‚Kanonenfutter‘ hergeben. Während viele Junge aus dem Dorf im Krieg fallen, profitiert die Mittel- und Oberschicht von diesem. So macht beispielsweise Edmund Allingham, Sohn der lokalen Adelsfamilie, mit der Kriegswirtschaft nicht nur finanziell Gewinn, sondern nutzt auch den Krieg, um seine politische Karriere voranzutreiben.⁴⁷⁹ Auch in der Serie PEAKY BLINDERS, welche im Arbeiterviertel von Birmingham spielt, wird ein negatives Bild von höherrangigen Militärangehörigen gezeichnet, wie an der folgenden Unterhaltung zwischen Thomas Shelby und seinem Schwiegervater abzulesen ist:

“Father in law: We are rather like generals here, aren’t we? Watching our men do battle.

Thomas Shelby: We are a bit too close to the fighting to be generals, surely.”⁴⁸⁰

In diversen weiteren gegenwärtigen *period dramas* wird in der Regel jedoch ein deutlich positiveres Bild von Offizieren gezeichnet, wie z.B. BIRDSONG⁴⁸¹ und TESTAMENT OF YOUTH. Dies kann, ebenso wie in DOWNTON ABBEY, auch mit dem Umstand begründet werden, dass diese eine zentrale Rolle in den jeweiligen Produktionen spielen. Durch die (erneute) offensichtliche Verschiebung des Fokus hin zur Mittel- und Oberschicht (Offiziersklasse), stehen zahlreiche *period drama* Produktionen der Gegenwart in einer Tradition mit den medialen Produkten der Zwischenkriegszeit (siehe 2.3.2.).

Die Schicksale von Matthew und William sind in DOWNTON ABBEY eng miteinander verknüpft, da sie als Offizier und ‚Bursche‘⁴⁸² (‚batman‘) zusammen dienten. So werden

⁴⁷⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 4/5min.

⁴⁷⁹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 146.

⁴⁸⁰ PEAKY BLINDERS. Staffel Drei. Episode 1. 2013. 45-46min.

⁴⁸¹ Im Mittelpunkt der Handlung steht ein britischer Offizier, Stephen Wraysford, der an der Westfront dient. (BIRDSONG. 2012.)

⁴⁸² Ein solcher ‚Bursche‘ hatte die Aufgabe sich um die alltäglichen Bedürfnisse eines Offiziers (Reinigen der Uniform, Verpflegung, Transport der Ausrüstung etc.) zu kümmern, damit sich der Offizier auf seine militärischen Pflichten konzentrieren konnte. Er kann auch als eine Art Kammerdiener beschrieben werden. (Vgl. Fellowes. 2012a. S. 246.) Während des Zweiten Burenkrieges (1899-1902) war beispielsweise auch John Bates als der

sie zunächst gemeinsam vermisst, bevor sie, unangekündigt, wieder zum Anwesen Downton Abbey zurückkehren.⁴⁸³ Später werden sie auch bei derselben Schlacht (Amiens⁴⁸⁴), genauer gesagt demselben Granateneinschlag⁴⁸⁵, verwundet. Dabei wirft sich William, der die Detonation hat kommen sehen, noch vor Matthew, um diesen zu schützen.⁴⁸⁶



Abb. 2: Matthew und William (DOWNTON ABBEY) werden in einen Bombenkrater geschleudert.⁴⁸⁷

Zu erwähnen sind die ebenfalls sehr klischeehaften Gegenschnitte, die Mary und Daisy⁴⁸⁸, die Liebsten von Matthew bzw. William, in DOWNTON ABBEY zeigen. So bekommt Daisy kurz vor seiner Verwundung eine Gänsehaut und Mary lässt eine Teetasse zu

„Bursche“ von Robert Crawley tätig. Sie dienen als Pendant zu Matthew und William, die während des Ersten Weltkrieges Seite an Seite miteinander kämpfen. (Vgl. Sobocinski. 2016. S. 208.)

⁴⁸³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011. 48/49min. Dieses narrative Element wurde z.B. ebenfalls in MR SELFRIDGE aufgegriffen. So wurde zunächst auch Agnes Towler, Angestellte in der Modeabteilung und eine Hauptfigur der Serie, ein Brief zugestellt, in welchem steht, dass ihr Bruder, George Towler, vermisst wird. (MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 7. 2014. 43 min.) Einige Zeit später steht er dann, ohne jegliche Ankündigung, mit einer Armverletzung aber ansonsten Wohlauf vor ihrer Haustür. (MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 9. 2014. 23min.) Im Gegensatz zu DOWNTON ABBEY, wird in MR SELFRIDGE dieser Umstand nicht erklärt.

⁴⁸⁴ Die Schlacht bei Amiens fand zwischen dem 8. und 11. August 1918 statt. (Vgl. Tattre/Greenhous. O.J.) Auf dem Grabkreuz von William Mason ist jedoch der 26.07.1918 als Sterbedatum verzeichnet. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 8. 2011. 61min.) Er kann somit nicht in der Schlacht von Amiens gefallen sein.

⁴⁸⁵ Etwa 70 bis 80 Prozent aller Kriegsverletzungen wurden durch Granatfeuer verursacht. (Vgl. Audoin-Rouzeau. 2012. S. 177.)

⁴⁸⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 1-4min. Unter anderem McCrossin betont, dass Matthew, wie zahlreiche junge Männer, den Krieg überlebte, um später auf noch tragischere Art und Weise, bei einem Autounfall, zu sterben. (Vgl. McCrossin. 2016. S. 183)

⁴⁸⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 00:03:19 [Screenshot]

⁴⁸⁸ Interessanterweise ist der Name der Magd, die Edward, ein Diener, in der Serie UPSTAIRS, DOWNSTAIRS kurz vor seinem Aufbruch an die Kriegsfrente heiratet, auch Daisy. (Vgl. Hanna. 2009. S. 126.)

Boden fallen, die zerbricht.⁴⁸⁹ Diese Andeutung einer übernatürlichen Verbindung zwischen zwei Personen wird in weiteren aktuellen *period drama* Produktionen⁴⁹⁰ weitestgehend vermieden. Julian Fellowes hingegen begründet dieses Vorgehen folgendermaßen:

„Daisy`s und Mary`s almost supernatural experience are the kind of funny things that are difficult to explain, but do happen. Almost everyone has some similar tale, so I don`t think we`ve gone into the realms of The Sixth Sense. [...] [W]e must surely agree with Hamlet that `there are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamed of in your philosophy`.“⁴⁹¹

Der Haushalt Downton Abbey wird in dieser Situation, der Verwundung von Matthew und William, als in seiner Trauer vereint dargestellt. Beide Seiten, sowohl Adelige als auch Bedienstete, zeigen ein aufrichtiges Interesse an beiden Schicksalen. Besonders betroffen scheint auch Violet Crawley vom Tod Williams zu sein, da sie knapp zwei Jahre zuvor noch versucht hatte ihn vom Krieg fern zu halten (siehe 3.3.1.). Sie ist es auch, die den Pfarrer, Mr. Davis, schlussendlich mit typischen Argumenten der Aristokratie, er ist finanziell von den Crawleys abhängig, dazu bewegt die Trauung von Daisy und William an dessen Totenbett vorzunehmen.⁴⁹² Oftmals während des Kriegs rasch geschlossene Ehen, spielen eine wichtige Rolle hinsichtlich der sogenannten ‚verlorenen Generation‘, welche später noch (siehe 3.6.6.) besprochen wird.

Der Tod von William enthält in der sonst so konservativen Serie eine deutlich modernere Message, da die Serie enthusiastischen Patriotismus und blind ergebene Loyalität gegenüber dem Vorgesetzten zu ‚bestrafen‘ scheint. Denn seine naive Begeisterung, für König und Vaterland in den Krieg zu ziehen, und sein Versuch Matthew zu retten, kosten ihn schlussendlich das Leben. In diesem Zusammenhang fungiert Thomas Barrow, ebenfalls Diener auf Downton Abbey, als Stimme des modernen Publikums, indem er bereits vor dem Krieg William aufgrund seiner patriotischen Aussagen als ‚Kanonenfutter‘ (*„canon fodder“*) bezeichnet und seinen Tod somit gewissermaßen vorhersieht. Byrne betont, dass William dadurch den Typus des ‚*honest Tommy*‘

⁴⁸⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 3-4min.

⁴⁹⁰ So hat beispielsweise Vera Brittain, die Hauptfigur in TESTAMENT OF YOUTH, den Tod ihres Verlobten an der Front nicht gespürt und wartet noch 30 Minuten vor ihrer Trauung im Hochzeitskleid auf seine Ankunft, als sie der Anruf von seiner Mutter erreicht, dass er gefallen ist. (TESTAMENT OF YOUTH. 2014. 67-69min.)

⁴⁹¹ Fellowes. 2013. S. 250.

⁴⁹² DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 43-49min.

verkörpert. Aufgrund seiner begrenzten Intelligenz und seiner bedingungslosen Akzeptanz von Autorität ist er Teil einer alten Welt, für die in der Neuen kein Platz mehr ist.⁴⁹³

Wie William in DOWNTON ABBEY, wird beispielsweise auch in MR SELFRIDGE nur ein bekannter Charakter der Serie tödlich verwundet. Im Gegensatz zu William, welcher *onscreen* stirbt, erfährt das Publikum in MR SELFRIDGE erst wesentlich später von dessen Tod⁴⁹⁴, da in dieser Serie ein Zeitfenster von drei Jahren, 1915-1918, zwischen der dritten und vierten Staffel aufgerissen wird. Hingegen sterben beispielsweise beide Hauptcharaktere in THE PASSING BELLS am Ende der Miniserie, während in TESTAMENT OF YOUTH alle zentralen männlichen Protagonisten ebenfalls an der Front fallen.

Insgesamt starben 30 Männer, die allein auf dem Anwesen Downton Abbey beschäftigt waren, im Krieg.⁴⁹⁵ Auch das Kaufhaus MR SELFRIDGE hatte hohe Verluste zu verzeichnen. Bis Ende des Jahres 1914 fielen bereits 22 Männer, die zuvor im Selfridges tätig waren, an der Kriegsfront.⁴⁹⁶ In THE VILLAGE zogen etwa 137 junge Männer in den Krieg, von welchen nur 25 wieder zurückkehrten.⁴⁹⁷ Diese hohe Mortalitätsrate kann wohl auch als Folge der während des Ersten Weltkrieges beliebten Praxis, sogenannte *'pals battalions'* zu bilden, gesehen werden.⁴⁹⁸ So wurden ganze Bataillons aus z.B. der Belegschaft einer Fabrik oder den Bewohnern eines Ortes, rekrutiert. Es wurde davon ausgegangen, dass sie, Seite an Seite mit vertrauten Kameraden, noch entschlossener kämpfen würden. Die Konsequenz war jedoch, im Falle des Aufreibens ganzer Regimenter an der Front, dass manchmal alle jungen Männer eines Dorfes mit einem Schlag fielen.⁴⁹⁹ Zu berücksichtigen ist, dass der Begriff *'pals battalions'* in keinem aktuellen *period dramas* Erwähnung findet und somit als eine Erklärung für diese hohen Mortalitätsraten vollkommen ausgespart wird. Es kann argumentiert werden, dass sich dieser Begriff nicht als Teil des kulturellen Gedächtnisses in Bezug auf den Konflikt etabliert hat und in Folge dessen auch nicht in den Serien und Filmen angesprochen wird. Demzufolge wird der Krieg aus britischer Sicht jedoch als wesentlich

⁴⁹³ Vgl. Byrne. 2014. S. 323.

⁴⁹⁴ MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 1. 2015. 9min.

⁴⁹⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 7. 2011. 4-5min.

⁴⁹⁶ MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 8. 2014. 23min.

⁴⁹⁷ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013. 5min.

⁴⁹⁸ Vgl. Watson. 2014. S. 194.

⁴⁹⁹ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 234.

verlustreicher präsentiert als er in der Realität war. Dies hängt auch mit dem Begriff der ‚Lost Generation‘ zusammen, welcher später (3.6.3.) noch näher besprochen wird.

3.3.3. *Blighty wound* bzw. SIW

Neben der soeben in Bezug auf William und Matthew beschriebenen schweren bzw. tödlichen Verwundung durch einen Granateneinschlag, existierte die sogenannte ‚beliebte‘ *blighty wound*, die auch in DOWNTON ABBEY präsent ist. Während des Ersten Weltkrieges wurden jene Wunden, die einen britischen Soldaten von der Kriegsfront wieder in die Heimat brachten als *‘blighty wounds’*⁵⁰⁰ bezeichnet.⁵⁰¹

*„Solche als ‚Heimatschuss‘ bezeichneten Wunden waren schwerwiegend genug, um zur Behandlung in die Heimat geschickt zu werden, aber meist nicht so schwerwiegend, dass sie zu einer dauerhaften Behinderung geführt hätten.“*⁵⁰²

Obwohl diese oftmals das Resultat eines Gefechts o.Ä. waren, ist mit dem Begriff der *blighty wound* auch jener der *self-inflicted wound* (SIW) verbunden. Soldaten schossen sich beispielsweise in die Hand oder den Fuß, um der Kriegsfront zu entkommen. Dieses Verhalten wurde jedoch als Kapitalverbrechen angesehen und konnte, im Falle einer Verurteilung, auch mit dem Tod bestraft werden. Nach Simkin wurden insgesamt 3.894 Soldaten der britischen Armee für dieses Verbrechen schuldig befunden und mussten ihre Strafen im Gefängnis absitzen.⁵⁰³

Die *blighty wound* ist ein gelegentlich wiederkehrendes Narrativ in *period drama* Produktionen und spielt in DOWNTON ABBEY eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie ist in der Serie eng mit dem Charakter Thomas Barrow, vor dem Krieg Diener auf dem Anwesen, verbunden, welcher sich noch vor Ausbruch des Krieges freiwillig für den Dienst beim *Royal Army Medical Corps* meldete, um den Schützengräben zu entkommen.⁵⁰⁴ Als dies nicht gelingt, er muss in den Schützengräben unter Beschuss verwundet werden, und er nach mehr als zwei Jahren im Krieg scheinbar am Rande eines Nervenzusammenbruchs steht,⁵⁰⁵ lässt er sich bewusst von einem

⁵⁰⁰ Der Begriff *‘blighty’* wurde vor allem während des Ersten Weltkrieges unter britischen Soldaten als Bezeichnung für deren Heimat (Großbritannien) benutzt. (Vgl. The Free Dictionary. 2014.)

⁵⁰¹ Vgl. Simkin. 2015.

⁵⁰² Fellowes. 2012a. S. 259.

⁵⁰³ Vgl. Simkin. 2015.

⁵⁰⁴ Diese Intention wird auch im Skript folgendermaßen nach einem Gespräch von Thomas mit Dr. Clarkson angedeutet: *„Clarkson goes. Thomas has got himself out of the trenches.“* (Fellowes. 2012b. S. 381.)

⁵⁰⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 54/55min.

Scharfschützen (siehe 3.3.7.) in die Hand schießen. Die Szene wird folgendermaßen im Skript beschrieben:

*„The noise of guns is constant, as Thomas walks along [trench]. At last he stops and checks to see if someone is looking, then he lights a match and holds it above the edge of the trench. A shot rings out. Thomas clutches his hand with a cry, as blood spouts out. He falls and whispers. [...] He clutches his bleeding hand. He is in agony, but overjoyed.“*⁵⁰⁶

Komplett aus der Handlung herausgenommen wird der weitere Weg von Thomas Barrow von diesem Moment an bis hin zu seiner Rückkehr nach Downton Abbey. Wie schon zuvor angedeutet, ließ eine solche Wunde durchaus die Vermutung zu, dass es sich hierbei um eine SIW handelt, oder zumindest willentlich herbeigeführt wurde. Darüber hinaus dient er nicht als Soldat an der Front, sodass eine ‚zufällige‘ Verwundung in einer Schlacht nicht sonderlich realistisch erscheint. Dementsprechend unwahrscheinlich dürfte es sein, auch angesichts alternativer Darstellungen in diversen *period drama* Produktionen, dass nicht der Verdacht einer SIW aufkam. Wie bereits erwähnt, war diese Möglichkeit, durch eine solche der Kriegsfrent zu entkommen, aufgrund der schweren Strafen⁵⁰⁷ und der Gefahr einer lebenslangen Verkrüppelung, alles andere als attraktiv.⁵⁰⁸ Dass der Begriff ‚*blighty*‘, im Gegensatz zur SIW, noch immer im kollektiven Gedächtnis präsent ist, ist an dem Umstand erkennbar, dass z.B. in der Serie DOWNTON ABBEY dieses Wort wiederholt in Bezug auf die Verwundung von Thomas benutzt wird.⁵⁰⁹

Ein zu DOWNTON ABBEY deutlich differenziertes Bild in Bezug auf ‚*blighty wounds*‘ bzw. SIWs wird z.B. in der Serie THE CRIMSON FIELD⁵¹⁰ gezeichnet. So wird in das Lazarett direkt hinter der Front ein Patient, Private Albert Nicholls, mit einer Wunde an der Hand eingeliefert, welcher jener von Thomas Barrow sehr ähnlich ist. Er beteuert, dass es ein Unfall war, jedoch ist Major Gerard Yelland anderer Meinung und geht davon aus, dass es sich hierbei um eine SIW handelt. Ihm wird schlussendlich der Prozess wegen Feigheit gemacht und er wird, um die anderen Männer nicht zu beunruhigen, mitten in

⁵⁰⁶ Vgl. Fellowes. 2013. S. 79.

⁵⁰⁷ In der österreichisch-ungarischen Armee wurden beispielsweise aufgrund von SIWs 129 Männer hingerichtet. (Vgl. Watson. 2014. S. 198.)

⁵⁰⁸ Vgl. Watson. 2014. S. 198.

⁵⁰⁹ Beispiel: DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 14-15min.

⁵¹⁰ In THE CRIMSON FIELD gibt es einen weiteren Fall von SIW, welcher jedoch jenem von Thomas Barrow weniger ähnelt. In diesem hat ein einfältiger Junge sich selbst heißes Fett über die Beine gegossen, um der Front zu entkommen. Nachdem es sich bei diesem um einen Angehörigen eines im Lazarett beschäftigten Arztes handelt, wird der Fall jedoch nicht allgemein bekannt. (THE CRIMSON FIELD. Episode 5. 2014.)

der Nacht ‚verlegt‘. Der weitere Weg von Nicholls, der sich nur meldete, da seine Freundin ihm eine weiße Feder überreichte (siehe 3.3.6.), wird in der Serie nicht erläutert.⁵¹¹

Während eine solche Verletzung für Nicholls in einem Prozess endet, bedeutet sie für Thomas die sichere Rückkehr nach Downton Abbey und schlussendlich auch den vorübergehenden (siehe 3.6.2.) sozialen Aufstieg vom Diener zum Offizier. Es kann einerseits angenommen werden, dass die Rückkehr von der Front in die Heimat am Beispiel von Thomas Barrow deutlich vereinfacht und bis zu einem gewissen Grad auch unrealistisch darstellt wird. Andererseits ist davon auszugehen, dass dieses narrative Element bewusst gewählt wurde, um Thomas Barrow dauerhaft – lebendig und nicht verstümmelt – in die Heimat zurückzuholen und auf diesem Weg die ihn betreffende Nebenhandlung wieder an das Anwesen Downton Abbey (siehe 3.5.) zu binden.

3.3.4. Shell shock

Zu einem der zentralen Narrative bzw. Metaphern des Ersten Weltkrieges zählt auch eine Erkrankung namens ‚shell shock‘⁵¹².⁵¹³ Während des Krieges⁵¹⁴ kam es aufgrund der modernen Kriegsführung zu einem deutlichen Anstieg der Personen, die unter psychischen Traumata litten. In den Kriegsjahren war in Großbritannien oftmals vom sogenannten *shell shock*⁵¹⁵ die Rede.⁵¹⁶ Der Begriff wurde vom Arzt Charles S. Myers (1915⁵¹⁷) geprägt.⁵¹⁸

„[It] inferred a direct physical link between combatant mental illness and neurological damage caused by violent explosions.“⁵¹⁹

⁵¹¹ THE CRIMSON FIELD. Episode 3. 2014.

⁵¹² Im Rahmen dieser Arbeit wird auf den englischen Begriff *shell shock* und keine deutschsprachigen Übersetzungen zurückgegriffen, da es sich hierbei nicht nur um ein wichtiges Symbol des Ersten Weltkrieges in Großbritannien handelt, sondern der Begriff heutzutage auch in die britische Alltagssprache eingebettet ist. (Vgl. Reid. 2014. S. 91.)

⁵¹³ Vgl. Winter. 2006. S. 60.

⁵¹⁴ *Shell shock* entstand, nach Grogan, bereits hunderte Jahre vor dem Ersten Weltkrieg. (Vgl. Grogan. 2014. S. 13.) Sie gibt in *Shell Shocked Britain* einen interessanten Überblick hinsichtlich der Geschichte psychischer Erkrankungen in militärischen Konflikten.

⁵¹⁵ Im deutschen Sprachraum wurden hingegen die Begriffe ‚Kriegsneurosen‘ bzw. ‚Kriegshysterie‘ verwendet. (Vgl. Audoin-Rouzeau. 2012. S. 185.) Heutzutage wird oftmals auf ähnliche Symptome der Begriff ‚Posttraumatische Belastungsstörung‘ (PTBS) angewendet. (Vgl. Grogan. 2014. S. 27.)

⁵¹⁶ Vgl. Audoin-Rouzeau. 2012. S. 185.

⁵¹⁷ Vgl. McCartney. 2014. S. 307.

⁵¹⁸ Vgl. Winter. 2006. S. 55.

⁵¹⁹ Audoin-Rouzeau. 2012. S. 185.

So vermutete Myers, dass u.a. psychische Zusammenbrüche und Lähmungen durch körperliche Schäden, wie z.B. eine Gehirnerschütterung durch eine Explosion oder Artilleriefeuer, verursacht wurden.⁵²⁰ Insgesamt wurde unter dem Begriff eine ganze Reihe an schwächenden, nervösen Beschwerden zusammengefasst. Dazu zählen u.a. Angststörungen, mentale Ticks, Alpträume, Verwirrung, Erschöpfung, sowie eine Reihe an Funktionsstörungen, wie z.B. Stummheit, Lähmung und hysterische Blindheit bzw. Taubheit. Während des Krieges wurden ca. 80.000 britische Soldaten⁵²¹ aufgrund solcher Beschwerden behandelt, tausende von ihnen blieben während der Zwischenkriegsjahre in Irrenanstalten, manche sogar ihr ganzes restliches Leben lang.⁵²² Obwohl sich Myers rasch von dieser Bezeichnung distanzierte, blieb sie dennoch kleben.⁵²³

„The term ‚shell shock‘ is [today], to a twenty-first century audience, synonymous with the First World War, trench warfare, mud and blood and the deaths of millions of young men.“⁵²⁴

Zu berücksichtigen ist ebenfalls, dass erst am Ende des späten zwanzigsten Jahrhunderts das Narrativ des *shell shock* endgültig zu einem Sinnbild für die Schrecken und Ungerechtigkeiten während des Ersten Weltkrieges in Großbritannien wurde. Zuvor wurden diese, insbesondere während und direkt nach dem Krieg⁵²⁵, im Gegensatz zu ihren physisch verwundeten Kameraden, nicht glorifiziert und auch nicht als im Kampf Verwundete angesehen. Aufgrund der Weiterentwicklung des Narrativs in den letzten Jahrzehnten, kommt heute kaum mehr eine Dramaserie, die den ersten Weltkrieg thematisiert, ohne einen unter *shell shock* leidenden Charakter aus.⁵²⁶

Dies trifft auch auf DOWNTON ABBEY, sowie zahlreiche weitere *period drama* Produktionen, zu. In dieser wird mit Henry Lang ein Charakter vorgestellt, der, vor allem aufgrund seines Alters, nicht ideal dem Klischee des ‚*poor nerve-wrecked boy*‘⁵²⁷ entspricht. Als neuer Kammerdiener für Robert Crawley nach Downton Abbey geholt, wird

⁵²⁰ Vgl. Winter. 2006. S. 55.

⁵²¹ Winter geht dahingegen davon aus, dass etwa ein Viertel aller britischen Soldaten im Jahr 1917 aufgrund psychischer Belastungen untauglich waren. (Vgl. Winter. 2006. S. 53.)

⁵²² Vgl. Reid. 2014. S. 91f.

⁵²³ Vgl. Winter. 2006. S. 55.

⁵²⁴ Grogan. 2014. S. 2.

⁵²⁵ Als ein Wendepunkt in der Haltung westlicher Gesellschaften gegenüber Kriegstraumata und Veteranen kann die Erfahrung, welche die USA im Vietnamkrieg (1955-1975) machten, beschrieben werden. (Vgl. McCartney. 2014. S. 308.)

⁵²⁶ Vgl. Reid. 2014. S. 91. Während des Ersten Weltkrieges entstand mit WAR NEUROSIS (1917) nur ein Film, der sich mit diesem Thema befasst. Er wurde über acht Monate hinweg u.a. im Royal Victoria Hospital gedreht und stellt heute das einzige überlebende Filmmaterial dar, dass die Effekte von *shell shock* bei britischen Soldaten (1914-1918) wiedergibt. (Vgl. Grogan. 2014. S. 52.)

⁵²⁷ Dieses Klischee entstammt einer Reihe an fiktiven Romanen zum Ersten Weltkrieg. (Vgl. Reid. 2014. S. 99.)

rasch offensichtlich, dass er unter einem psychischen Trauma⁵²⁸ leidet. Klassischerweise wird Lang hierbei wiederholt mit zitternden Händen gezeigt, die vom Publikum, in dessen kollektiver Erinnerung an den Krieg *shell shock* fest verankert ist, als ein erster Hinweis auf diese Erkrankung gelesen werden können.⁵²⁹ Kurz darauf wird er von Sarah O'Brien, Zofe von Cora Crawley, aufgefunden als er, mit geschlossenen Augen, zitternd und schwitzend an seinem Kleiderschrank steht. Für diese nicht wahrnehmbar sind die Explosionen von Granaten, die nur er (und das Publikum) hören kann. Im Gegensatz zu vielen anderen Figuren in der Serie, ist O'Brien sehr um Lang bemüht und besorgt, da ihr Lieblingsbruder selbst unter *shell shock* litt und, im Gegensatz zu Lang, wieder an die Kriegsfront geschickt wurde und starb.⁵³⁰ Nachdem sich Langs Zustand wohl aufgrund der Anwesenheit zahlreicher Offiziere im Lazarett immer weiter verschlechtert und er auch mitten in der Nacht schreiend aus einem Alptraum erwacht, dabei alle Bediensteten aufweckt und schlussendlich bei der Verabschiedung von General Strutt an der Brust von Robert Crawley zusammenbricht, packt er seine Sachen noch bevor ihn Carson entlassen kann. Carson verspricht ihm zwei Monatslöhne, ein gutes Zeugnis, sobald er sich wieder erholt hat, und bittet darum über seinen weiteren Lebensweg auf dem Laufenden gehalten zu werden.⁵³¹ Jedoch ist von ihm bis zum Ende der Serie nichts mehr zu hören oder zu sehen. Dies trifft auf (fast) alle Charaktere zu, die das Anwesen Downton Abbey dauerhaft verlassen. Für die damalige Zeit eher ungewöhnlich ist der mitfühlende Umgang mit Lang durch Robert Crawley und Charles Carson, welcher einem modernen Verständnis der Erkrankung entspricht und nicht jenem der 1910er Jahre. Dies betont auch Byrne:

*„The mental trauma and psychological breakdown inflicted by the Trenches is understood and sympathised with in the Abbey in a way it would probably not have been even by 1917.“*⁵³²

So wurden Männer, die unter *shell shock* litten, nach Reid, während und nach dem Krieg oftmals diffamiert, ignoriert und ausgegrenzt.⁵³³ Dahingegen argumentiert McCartney, dass diese nicht notwendigerweise als Feiglinge gebrandmarkt wurden, jedoch genauso wenig als Helden gefeiert wurden.⁵³⁴ Nach Peter Leese, wurden zur

⁵²⁸ Henry Lang diene in der britischen Armee und wurde aufgrund von ‚Dienstunfähigkeit‘ aus dem Militärdienst entlassen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 2min.)

⁵²⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011.

⁵³⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 23-24min.

⁵³¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011.

⁵³² Byrne. 2015a. S. 82.

⁵³³ Vgl. Reid. 2014. S. 91.

⁵³⁴ Vgl. McCartney. 2014. S. 307f.

damaligen Zeit traumatische Neurosen wiederholt selbst von Kriegskameraden, Freunden und Familienmitgliedern als Form der Feigheit und des Wahnsinns angesehen.⁵³⁵

Wie in DOWNTON ABBEY, spielen Soldaten, die unter *shell shock* leiden, auch in den Serien THE CRIMSON FIELD⁵³⁶, THE PASSING BELLS⁵³⁷ und PARADE`S END⁵³⁸ nur eine kleine Rolle und verschwinden nach kurzer Zeit wieder aus diesen. Beispielsweise werden auch in UPSTAIRS, DOWNSTAIRS aus den 1970er Jahren die Auswirkungen von *shell shock* anhand des Dieners Edward dem Publikum präsentiert.⁵³⁹

In der Serie THE VILLAGE sind es hingegen gleich zwei Charaktere, die darunter leiden. Während Joe Middleton im Laufe des Krieges an *shell shock* erkrankt und als verurteilter Deserteur erschossen wird (siehe 3.3.5.),⁵⁴⁰ leidet George Allingham noch fünf Jahre später, 1923, unter den Folgen des Krieges. So versucht er zunächst seine Frau, Martha, im Schlaf mit einem Kissen zu ersticken, weil er davon überzeugt ist noch an der Front zu sein und ihre eine Gasmaske aufsetzen zu müssen.⁵⁴¹ Dann fühlt er sich während einer Jagd aufgrund der Schüsse erneut an die Front zurückversetzt, wirft sich auf den Boden und kriecht verzweifelt über den matschigen, mit Blättern bedeckten Waldboden.⁵⁴² In MR SELFRIDGE sind es hingegen z.B. Kamerablitz, welche in Henri Leclair, vor dem Krieg als Dekorateur im Kaufhaus angestellt und während des Krieges Teil der französischen Armee, Erinnerungen an Verdun und die Männer, die er dort nicht retten konnte, heraufbeschwören.⁵⁴³ Für ihn erscheinen die Geister ‚seiner‘ toten Männer zeitweise realer als seine eigene Frau, Agnes Leclair (geborene Towler).⁵⁴⁴ Sie verlassen kurz darauf das Kaufhaus und damit die Serie.⁵⁴⁵

Dass das Thema *shell shock* nicht vollkommen neu ist, lässt sich auch an dem Umstand ablesen, dass bereits 1931, im Film TELL ENGLAND, dieses thematisiert wurde. Dessen Hauptfigur, der junge Offizier Edgar Doc, leidet unter zerrütteten Nerven und greift zum Alkohol, um den Krieg durchzustehen.⁵⁴⁶ Auch die aktuelle Serie PEAKY

⁵³⁵ Vgl. Byrne. 2015a. S. 83.

⁵³⁶ THE CRIMSON FIELD. Episode 1/4. 2014.

⁵³⁷ THE PASSING BELLS. Episode 4. 2014.

⁵³⁸ PARADE`S END. Episode 3. 2012. 22-23min.

⁵³⁹ Vgl. Hanna. 2009. S. 126.

⁵⁴⁰ THE VILLAGE. Season One. Episode 5. 2013.

⁵⁴¹ THE VILLAGE. Season Two. Episode 2. 2014. 18min.

⁵⁴² THE VILLAGE. Season Two. Episode 4. 2014. 57min.

⁵⁴³ MR SELFRIDGE. Season Three. Episode 2. 2015. 29min.

⁵⁴⁴ MR SELFRIDGE. Season Three. Episode 4. 2015. 32min.

⁵⁴⁵ MR SELFRIDGE. Season Three. Episode 4. 2015. 37-38min.

⁵⁴⁶ Vgl. Burton. 2002. S. 34.

BLINDERS rückt mit Thomas Shelby⁵⁴⁷ eine Figur, die psychisch unter den Folgen des Krieges leidet, in den Mittelpunkt. Im Gegensatz zu den anderen soeben beschriebenen Fällen von *shell shock*, zeigt Thomas (zumeist) keine offensichtlichen Symptome, wie z.B. zitternde Hände, Angstzustände und Schweißausbrüche. Ihn suchen die Erinnerungen an den Krieg, er war in Verdun und an der Somme als Minengräber tätig,⁵⁴⁸ in der Nacht heim und er versucht diesen durch Opium Herr zu werden.⁵⁴⁹ So erzählt er Danny⁵⁵⁰, der unter deutlich stärkeren Symptomen von *shell shock* leidet:

*„Sometimes it lasts all night. And I lie here, and I listen to the shovels, and the picks against the wall there. And I pray the sun will come up at the curtains before they break through. No, I don't pray. I hope. And sometimes it happens. The sun beats them. But mostly ... the shovels beat the sun.“*⁵⁵¹

An dieser Stelle konnte nur ein kleiner Überblick darüber gegeben werden, welche Formen von *shell shock* in der Serie DOWNTON ABBEY und vergleichbaren *period drama* Produktionen der 2010er Jahre präsentiert werden. Es soll hierdurch jedoch nicht angedeutet werden, dass andere Soldaten, die aus dem Krieg zurückkehrten, nicht unter den Erlebnissen an der Front litten. So sagt z.B. auch Thomas Shelby in PEAKY BLINDERS: *„No one came back [from the war].“*⁵⁵² Auch Matthew Crawley und Thomas Barrow hat der Krieg offensichtlich psychisch mitgenommen und ihr Denken verändert.⁵⁵³ In Bezug auf das Narrativ des *shell shock* kann abschließend festgestellt werden, dass oftmals nicht dessen Ursachen und vor allem nicht dessen Behandlung in Filmen und Serien gezeigt werden. Wie z.B. Henry Lang (DOWNTON ABBEY), verlassen auch Henri Leclair (MR SELFRIDGE) und Lawrence Prentiss (THE CRIMSON FIELD) ihren Arbeitsplatz bzw. das Lazarett in Richtung einer medizinischen Behandlung⁵⁵⁴ ihres Zustandes, jedoch ist in keiner diese zu sehen.

⁵⁴⁷ Er ist der Anführer der PEAKY BLINDERS, einer Gangsterbande in Birmingham, die ein Wettbüro besitzt. Thomas Shelby wurde während des Krieges mit zahlreichen Medaillen, wie z.B. der Tapferkeitsmedaille, ausgezeichnet. (PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 1. 2013. 3-13min.)

⁵⁴⁸ PEAKY BLINDERS. Staffel Zwei. Episode 2 (29min.)/Episode 6 (13min). 2014.

⁵⁴⁹ Beispiel: PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 1. 2013. 42min.

⁵⁵⁰ Danny hat in der Serie PEAKY BLINDERS eine ähnlich wichtige Rolle wie Lang in DOWNTON ABBEY inne, ist jedoch, im Gegensatz zu Lang, aggressiv. So zertrümmert er bei einem seiner ‚Aussetzer‘ die Inneneinrichtung einer Bar und ersticht später einen Italiener, der ihn zuvor mit einem Messer bedroht hat. (PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 1. 2013) Er stirbt am Ende der ersten Staffel in einer Bandenschießerei. (PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 6. 2013. 40min.)

⁵⁵¹ PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 3. 2013. 34-35min.

⁵⁵² PEAKY BLINDERS. Staffel Vier. Episode 3. 2017. 39min.

⁵⁵³ Dies wird nicht nur an Thomas Nervenzusammenbruch an der Front, sondern auch an diversen Unterhaltungen von Matthew mit Mitgliedern der Familie Crawley an der ‚Heimatfront‘ deutlich. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1-6. 2011.)

⁵⁵⁴ Es kann argumentiert werden, dass diese einerseits nicht gezeigt werden, da sie, für ein modernes Publikum, verstörend wirken könnten. So mussten sich Männer, die unter *shell shock* litten, u.a. einer Elektroschocktherapie unterziehen. (Vgl. Grogan. 2014. S. 47.) Andererseits verließen diese für ihre weitere Behandlung in der Regel

3.3.5. Shot at Dawn

Ebenso wie das zuvor beschriebene Narrativ des *shell shock*, bildet auch die Exekution (*Shot at Dawn*⁵⁵⁵) von Soldaten, oftmals in Kombination mit ersterem, ein wiederkehrendes erzählerisches Element in *period drama* Produktionen. Während des Ersten Weltkrieges wurde die Höchststrafe oftmals über Deserteure⁵⁵⁶ verhängt, unabhängig davon, ob die Desertion temporär oder permanent war.⁵⁵⁷ Diese wurde jedoch auch u.a. aufgrund des Angreifens oder Beleidigens eines Vorgesetzten, Schlafens während des Wachdienstes, Gehorsamsverweigerung, Meuterei und Feigheit vor dem Feind ausgesprochen.⁵⁵⁸ Die Sanktionen gingen jedoch über die Bestrafung durch die Armee hinaus und umfassten auch die gesellschaftliche Schande für die eigene Familie und, wenn von einer Hinrichtung abgesehen wurde, den Ausschluss durch die eigenen Kameraden. Denn von den 3.080 ausgesprochenen Todesurteilen wurden wiederum ‚nur‘ 346 umgesetzt.⁵⁵⁹ Nachdem rund 5,7 Millionen Soldaten während des Ersten Weltkrieges in der britischen Armee dienten,⁵⁶⁰ liegt die Anzahl der durchgeführten Todesurteile, nach eigenen Berechnungen, bei 0,006 Prozent.

Dementsprechend überproportional oft wird das Thema *Shot at Dawn* in diversen Filmen und Serien aufgegriffen. Jedoch handelt es sich hierbei um kein neues Phänomen. Denn in medialen Aufbereitungen des Ersten Weltkrieges spielte dieses Thema schon viel früher eine bedeutsame Rolle.⁵⁶¹ Während im Film KING AND COUNTRY das Verfahren gegen einen unter *shell shock* leidenden Soldaten, dem Desertion vorgeworfen wird, im Mittelpunkt steht,⁵⁶² finden sich weitere Verweise auf solche Vorfälle in REGENERATION (1997), THE TRENCH und THE MONOCLED MUTINEER.⁵⁶³ Auch im non-

das unmittelbare Umfeld der Serie, wie z.B. in DOWNTON ABBEY, THE CRIMSON FIELD und MR SELFTRIDGE, weshalb eine weitere Verfolgung ihrer Entwicklung für diese als nicht relevant beschrieben werden kann.

⁵⁵⁵ Der Begriff ‚*Shot at Dawn*‘ verweist auf den Umstand, dass die Exekution von zum Tode verurteilten Soldaten im Morgengrauen (*dawn*) stattfand. (Vgl. Gosling. O.J.)

⁵⁵⁶ Innerhalb der britischen Armee wurden insgesamt 31,405 Soldaten aufgrund von unerlaubter Abwesenheit von der Truppe oder Desertion vor Gericht gestellt. Dies entspricht ‚nur‘ einem halben Prozent aller Männer, die diese während des Ersten Weltkrieges durchliefen. (Vgl. Watson. 2014. S. 199.)

⁵⁵⁷ Vgl. Watson. 2014. S. 198.

⁵⁵⁸ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 246.

⁵⁵⁹ Vgl. Watson. 2014. S. 193ff. Im Vergleich dazu wurden beispielsweise in Frankreich 2,000 ausgesprochen und etwa 600 durchgeführt. Von den in Deutschland ausgesprochenen 150 Todesurteilen wurden 48 umgesetzt. In Italien, das erst 1915 in den Krieg eintrat, wurden hingegen 4,028 Todesurteile verhängt und 729 ausgeführt. (Vgl. Watson. 2014. S.193.)

⁵⁶⁰ Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 59.

⁵⁶¹ Vgl. Burton. 2002. S. 44.

⁵⁶² Vgl. Todman. 2005. S. 36.

⁵⁶³ Vgl. Burton. 2002. S. 44.

fiktionalen Bereich wurde das Thema u.a. in Form der Dokumentation SHOT AT DAWN bereits vor der Jahrtausendwende aufgegriffen.⁵⁶⁴

Was sich seit den 1990er Jahren veränderte, war der öffentliche Umgang mit diesem. So entwickelte sich zu dieser Zeit eine Kontroverse in Folge einer Kampagne heraus, deren Ziel darin bestand jene Soldaten zu entlasten, die während des Ersten Weltkrieges aufgrund des Versäumens ihrer Pflicht exekutiert wurden.⁵⁶⁵ Es wurde dabei auch der Verdacht geäußert, dass zwischen 1914 und 1918 zahlreiche ungerechtfertigte⁵⁶⁶ Exekutionen stattfanden.⁵⁶⁷ Im Juni 2001 wurde schließlich das *Shot at Dawn Memorial* der Öffentlichkeit präsentiert, welches der britischen Soldaten und jener des Commonwealth gedenken soll, die während des Konflikts von Kriegsgerichten zum Tode verurteilt und hingerichtet wurden. Dieses umfasst neben einer großen zentralen Figur über 300 leere Pflöcke, welche die Abwesenheit dieser Männer in der kollektiven Erinnerung (*memory*) symbolisieren sollen.⁵⁶⁸

Es kann jedoch argumentiert werden, dass diese aufgrund ihrer hohen medialen Präsenz in diversen Filmen und Serien alles andere als abwesend sind. Neben den bereits angeführten Beispielen, wie z.B. KING AND COUNTRY und THE MONOCLED MUTINEER, sind es gerade *period drama* Produktionen der 2010er Jahre, wohl auch aufgrund des seit den 1990er Jahren gestiegenen Auseinandersetzung mit diesem Thema, die diese in ihre Narration des Ersten Weltkrieges einbinden.

In DOWNTON ABBEY ist es der Neffe von Beryl Patmore, Köchin auf Downton Abbey, Archibald ‚Archie‘ Philpotts⁵⁶⁹, der wegen Feigheit erschossen wurde. Dies erfährt sie jedoch nur durch die guten Verbindungen von Robert Crawley, da ihrer Schwester nur mitgeteilt wurde, dass er vermisst wird und vermutlich tot ist.⁵⁷⁰ Dieses Vorgehen war nicht unüblich, da das Telegramm, welches die Familie erhielt, in solchen Fällen im Normalfall keine spezifischen Angaben enthielt.⁵⁷¹ Nachdem Robert Crawley Mrs.

⁵⁶⁴ Vgl. Hanna. 2009. S. 24.

⁵⁶⁵ Vgl. Burton. 2002. S. 44.

⁵⁶⁶ In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass zu dieser Zeit diverse Stimmen laut wurden, die die Richtigkeit der Kritik an der militärischen Justiz während des Ersten Weltkrieges in Frage stellten, da in den Diskussionen von gegenwärtigen psychologischen Erkenntnissen ausgegangen wurde. Letzteren Umstand kritisierten u.a. Cathryn Corns und John Hughes-Wilson. (Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 57.)

⁵⁶⁷ Vgl. Reid. 2014. S. 97.

⁵⁶⁸ Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 55.

⁵⁶⁹ In der Serie wird über ‚Archie‘ immer nur in der dritten Person gesprochen, da er selbst in dieser nie auftritt.

⁵⁷⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011.

⁵⁷¹ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 246.

Patmore die schlechte Nachricht überbracht hat, hält er sie davon ab, anderen Personen den Grund für seinen Tod zu nennen:

“Robert Crawley: Mrs. Hughes, can you come in please? Mrs. Patmore has had some bad news. Her nephew has been killed.

Mrs. Hughes: Oh, he never has.

Mrs. Patmore: And that`s not all –

Robert Crawley: It is all, Mrs. Patmore. Let us make sure it is all. Your sister needs to know no more than this. We cannot know the truth. We should not judge. And now I`ll leave you.”⁵⁷²

Es wird auch dabei, wie schon in Bezug auf *shell shock* (siehe 3.3.4.), ein sehr modernes Verständnis der Situation angedeutet. Zugleich versucht Robert Crawley Still-schweigen über die Todesumstände zu bewahren, um Mrs. Patmore und besonders ihrer Familie die Schmach zu ersparen, die diesen anhafteten. Später macht sie jedoch selbst den Fehler Mr. Lang, der unter *shell shock* leidet, von der Hinrichtung ihres Nef-fen zu erzählen:

“Mr. Lang: Have you any idea how scared they are? How scared they all are?

Mrs Patmore: I lost my nephew, my sister`s boy. He was shot ... for cowardice. That`s what they said. But I knew him and he`d never had done such thing if he hadn`t been half out of his mind with fear.

Mr. Lang: Don`t blame him. It was him, but it could have been me. It could have been any of us.”⁵⁷³

Es wird hier, wie bereits zuvor erwähnt, eine eindeutige Verbindung zwischen der Verurteilung wegen Feigheit und psychischen Traumata gezogen. Diese Paarung findet sich beispielsweise auch in der Serie THE VILLAGE wieder. In dieser wird Joe Middleton, Sohn der zentralen Familie der Serie, als Deserteur erschossen, nachdem er es nicht geschafft hat, nach dem Heimaturlaub zu seiner Einheit zurückzukehren. Die britische Armee wird hierbei als eine brutale und grausame Organisation⁵⁷⁴ porträtiert, die einen offensichtlich unter *shell shock* leidenden und bereits von zwei Ärzten

⁵⁷² DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 46/47min.

⁵⁷³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 10/11min.

⁵⁷⁴ Erwähnenswert ist dabei auch, dass, nach Joes eigenen Angaben, sein Zustand durch eine Bestrafung an der Front verursacht wurde. Nachdem ihm nachgewiesen wurde, dass er auf seinen Postkarten in die Heimat einen Geheimcode verwendete und im Zuge des Gesprächs einen Offizier gestoßen hatte, wurde er zur Strafe an Händen und Füßen gefesselt und die ganze Nacht über ‚draußen‘ gelassen. (THE VILLAGE. Season One. Episode 5. 2013. 24-27min.)

krankgeschriebenen jungen Mann dennoch mit Gewalt vom Hof der Eltern zerrt, verurteilt und schlussendlich hinrichtet.⁵⁷⁵ Zu einem späteren Zeitpunkt, 1923, erzählt ein Boxer, der von den Middletons zum Essen eingeladen wurde, dass ein Freund von ihm ebenfalls während des Krieges hingerichtet wurde.⁵⁷⁶ Auch wird in *THE PASSING BELLS* gezeigt, wie ein Deserteur an der Westfront weggebracht wird. Durch einen Schuss wird auf auditiver Ebene angedeutet, dass dieser exekutiert wurde.⁵⁷⁷ Weiters droht beispielsweise in *BIRDSONG* Stephen Wraysford Jack Firebrace, einem Tunnelbauer, mit der Todesstrafe, nachdem dieser bei seiner Nachtwache eingeschlafen ist. Der Vorfall wird jedoch nicht weitergegeben und dementsprechend Firebrace nicht vor ein Kriegsgericht gestellt.⁵⁷⁸

In *DOWNTON ABBEY* erwähnt schließlich Mr. Lang, unwissend, dass nicht alle darüber Bescheid wissen, gegenüber einigen Bediensteten, dass der Neffe von Mrs. Patmore wegen Feigheit erschossen wurde.⁵⁷⁹ Während sich die Aufregung hierüber bald legt, erhitzt dieses Thema nach dem Krieg, bei der Errichtung des Kriegerdenkmals im Dorf Downton (siehe 3.6.4.), noch einmal die Gemüter.

3.3.6. 'Shirkers' and the white feather

Die weiße Feder tritt als narratives Element in zahlreichen *period drama* Produktionen seit der Jahrtausendwende auf und bildet somit, ebenso wie *shell shock* und *Shot at Dawn*, einen wichtigen Bestandteil der populären Erinnerung an den Ersten Weltkrieg. Kaum eine Serie, die sich mit dem Ersten Weltkrieg beschäftigt, verzichtet auf dieses mit dem Krieg verbundene Symbol.

In den Kriegsjahren wurden von zumeist jungen Frauen weiße Federn an jene Männer an der ‚Heimatfront‘ als Zeichen der Feigheit ausgehändigt, die noch keine Uniform trugen. Hierdurch sollte der soziale Druck⁵⁸⁰ auf jene Männer erhöht werden, die sich bisher noch nicht freiwillig für den Kriegsdienst gemeldet hatten.⁵⁸¹ Sie wurden auf

⁵⁷⁵ *THE VILLAGE*. Season One. Episode 5. 2013.

⁵⁷⁶ *THE VILLAGE*. Season Two. Episode 1. 2014. 48min.

⁵⁷⁷ *THE PASSING BELLS*. Episode 3. 2014. 30min.

⁵⁷⁸ *BIRDSONG*. 2012. 34-42min.

⁵⁷⁹ *DOWNTON ABBEY*. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 15-16min.

⁵⁸⁰ Dieser ging sogar so weit, dass an Männer, die an der ‚Heimatfront‘ für den Krieg wichtigen Arbeiten nachgingen (u.a. in Munitionsmanufakturen im Kohlebergbau und Schiffsbau) Anstecker mit der Aufschrift ‚*On the War Service*‘ ausgegeben wurden. Sie sollten andere Personen davon abhalten sie als Feiglinge o.Ä. zu bezeichnen. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 40.)

⁵⁸¹ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 14.

diesem Weg in aller Öffentlichkeit bedrängt und fühlten sich in der Regel auch gedemütigt und beschämt.⁵⁸² Diese Frauen organisierten sich u.a. in dem 1914 von Admiral Charles Fitzgerald gegründeten Orden der weißen Feder.⁵⁸³ Sie brachten durch ihre Tätigkeit auch jene Männer in Misskredit, die sich u.a. aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeiten oder Untauglichkeit nicht freiwillig melden sollten bzw. konnten.⁵⁸⁴

In DOWNTON ABBEY werden beispielsweise bei einem Wohltätigkeitskonzert auf Downton Abbey von zwei jungen Frauen weiße Federn an u.a. William Mason und Tom Branson übergeben. Obwohl diesem Verhalten von Robert Crawley schnell Einhalt geboten wird, ist auf Seiten von William, der sich bereits schlecht fühlt, da er noch nicht in der Armee dient (siehe 3.3.1.) der Schaden bereits angerichtet. Tom, der kein Interesse daran hat im Krieg zu kämpfen, nimmt die Feder mit einem Lächeln entgegen und kann über die jungen Damen, die sich scheinbar über seine ‚falsche‘ Reaktion ärgern, nur schmunzeln.⁵⁸⁵



Abb. 3: Tom Branson (DOWNTON ABBEY) wird von zwei Frauen eine weiße Feder überreicht.⁵⁸⁶

Mit dieser Reaktion steht jedoch Tom Branson in Hinblick auf andere *period drama* Produktionen alleine da. So wird beispielsweise in THE CRIMSON FIELD angedeutet,

⁵⁸² Vgl. Thacker. 2014. S. 55.

⁵⁸³ Vgl. Simkins. 2007. S. 124.

⁵⁸⁴ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 233.

⁵⁸⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 25-26min.

⁵⁸⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 00:25:53 [Screenshot]

dass sich Private Albert Nicholls (siehe 3.3.3.) nur freiwillig gemeldet hat, weil ihm seine Freundin eine weiße Feder überreicht hat.⁵⁸⁷ Auch Vincent Macmaster, ein Freund und Kollege von Christopher Tietjens in *PARADE'S END*, erhält per Post einen Brief mit einer weißen Feder. Er ärgert sich über diese sehr, da er, seiner Meinung nach, kriegswichtige Arbeit in London leistet und dies die Leute nicht verstehen.⁵⁸⁸

Mit dem Vorwurf der Feigheit sind auch die Begriffe ‚*shirker*‘ (Drückeberger), ‚*slacker*‘ (Faulenzer)⁵⁸⁹ und vor allem ‚*conscientious objector*‘ (Kriegsdienstverweigerer) eng verbunden. Nach Einführung der Wehrpflicht konnten junge taugliche Männer nur durch sogenannte ‚*exemptions*‘ vom Kriegsdienst freigestellt werden. Hierzu zählten, neben jenen, die aufgrund ihrer Arbeit o.Ä. freigestellt wurden, auch die Kriegsdienstverweigerer, welche es zumeist aus religiösen oder Gewissensgründen ablehnten zu kämpfen. Sie wurden oftmals als Feiglinge angesehen, die sich vor ihrer Pflicht drückten. Ihnen wurde zumeist die Möglichkeit geboten nicht kampfbetonte Arbeiten, wie z.B. als Krankenwagen- oder Transportfahrer, zu übernehmen. Jene, die auch dies ablehnten, wurden inhaftiert.⁵⁹⁰

Angeichts des Umstandes, dass nur 6.000 britische Männer aufgrund ihrer Ablehnung des Kriegsdienstes ins Gefängnis kamen, handelt es sich dennoch um ein recht dominantes Thema in zahlreichen *period drama* Serien. Obwohl Julian Fellowes selbst behauptet, dass keine ‚*conchies*‘ (Kriegsdienstverweigerer) in *DOWNTON ABBEY* zu sehen sind, da es sich hierbei um ein zu großes Klischee handeln würde,⁵⁹¹ kann bzw. muss Tom Branson dennoch als ein solcher betrachtet werden. Denn er hatte, bis zur Feststellung seiner Untauglichkeit⁵⁹², vor ein eben solcher zu werden, indem er erst bei der Parade ‚eine Szene‘ macht.⁵⁹³ Dieser Plan, die britische Armee zu demütigen und ein politisches Statement abzugeben,⁵⁹⁴ ist jedoch an seiner soeben erwähnten Untauglichkeit gescheitert. In diesem Zusammenhang ist zu berücksichtigen, dass bei den in der Regel zwischen Sybil und Branson stattfindenden Unterhaltungen, jedoch

⁵⁸⁷ *THE CRIMSON FIELD*. Episode 4. 2014. 17min. Ebenfalls meldete sich u.a. Edward, ein Diener, in *UPSTAIRS, DOWNSTAIRS* (1971-1975) nur freiwillig, da ihn die Damen der Gesellschaft (*society ladies*) dazu drängen. (Vgl. Hanna. 2009. S. 126.)

⁵⁸⁸ *PARADE'S END*. Episode 3. 2012.

⁵⁸⁹ Beide Begriffe wurden, nach Andrew Clark, bereits Ende August bzw. Anfang September 1914 auf Männer angewandt, die sich nicht freiwillig meldeten. (Vgl. Gregory. 2014. S. 90.)

⁵⁹⁰ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S.15.

⁵⁹¹ Vgl. Fellowes. 2013. S. 13.

⁵⁹² Während der Untersuchung wurde ein pansystolisches Herzgeräusch festgestellt, welches durch einen Mitralklappenprolaps verursacht wird. (*DOWNTON ABBEY*. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 20-25min.)

⁵⁹³ *DOWNTON ABBEY*. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 9min.

⁵⁹⁴ *DOWNTON ABBEY*. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 23-25min.

nur selten von seiner irischen Herkunft und nie von Pazifismus die Rede ist. Es geht Branson hierbei zunächst darum den Krieg zu überleben⁵⁹⁵ und in zweiter Linie darum aufgrund seiner Nationalität Stellung gegen die britische Herrschaft⁵⁹⁶ und zu beziehen. Letzteres dominiert jedoch beispielsweise die folgende Unterhaltung:

“Sybil: Why do you have to be so angry all the time? I know we weren’t exactly at our best in Ireland...”

Branson: ‘Not at your best’? ‘Not at your best’? I lost a cousin in the Easter Rising [1916]⁵⁹⁷ last year.

Sybil: You never said.

Branson: Well, I’m saying it now. He was walking down North King Street one day and an English soldier saw him and shot him dead. When they asked why he was killed, the officer said, ‘Because he was probably a rebel’. So don’t say you were ‘not at your best!’⁵⁹⁸

Die irische Rebellion spielt in keiner weiteren aktuellen *period drama* Produktion eine Rolle. Dahingegen ist beispielsweise in der Serie THE VILLAGE ein *conscientious objector* in Form des jungen Lehrers des Ortes, Gerard Eyre, anzutreffen. Er weigert sich aus Gewissensgründen im Krieg zu kämpfen. Sein Antrag auf eine Freistellung wird jedoch abgelehnt, er als ‚*shirker*‘ bezeichnet und kurz darauf von zwei Soldaten von zu Hause abgeholt.⁵⁹⁹ Erst nach dem Krieg wird nach seiner Rückkehr ins Dorf bekannt, dass er als Wehrdienstverweigerer im Gefängnis saß.⁶⁰⁰ Die Verachtung, die Personen mit einer sogenannten Unabkömmlichkeitsstellung aufgrund ihrer Tätigkeit in der Heimat entgegenschlagen kann, wird u.a. in den PEAKY BLINDERS deutlich. So begegnet Thomas Shelby, der, wie auch seine Brüder, an der Front gedient hat, Inspektor Chester Campbell mit Ablehnung, da dieser während des Ersten Weltkrieges eine solche erhalten hat. Dies wird auch bei einem ihrer Aufeinandertreffen deutlich:

„Inspektor Campbell: But I would prefer if we don’t shake hands on it.

⁵⁹⁵ Dies macht er auch in einem Gespräch mit Sybil deutlich. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 9min.)

⁵⁹⁶ Später plant Branson beispielsweise auch einen ‚Anschlag‘ auf einen General, der auf Downton Abbey zu Besuch ist. Sein Vorhaben, diesen mit einer stinkenden Brühe zu überschütten, wird jedoch von den Bediensteten vereitelt. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 41-44min.)

⁵⁹⁷ Der Osteraufstand von 1916 wird beispielsweise in der irischen, von RTÉ produzierten, Miniserie REBELLION (2016) in den Mittelpunkt gerückt. (Vgl. IMDB. 2018c.)

⁵⁹⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 24-25min.

⁵⁹⁹ THE VILLAGE. Season One. Episode 3. 2013.

⁶⁰⁰ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013. 11min.

*Thomas Shelby: Now why would I shake the hand of a man, who didn't even fight for his country?*⁶⁰¹

Campbell erscheint in Thomas Augen somit als ein ‚*shirker*‘, auch wenn er diesen Begriff nicht verwendet. Diese Unabkömmlichkeitsstellungen, die u.a. auch in *PARADE'S END* und *THE VILLAGE* thematisiert werden, finden in *DOWNTON ABBEY* keine Erwähnung. So hat, wie bereits erläutert (3.3.1.), auch Lady Violet eine Freistellung vom Dienst diverser Bediensteter auf Downton aufgrund von Untauglichkeit und nicht auf Basis einer möglichen Unabkömmlichkeitsstellung erwirkt. Als ein ‚*shirker*‘ im engeren Sinne kann in diesem Zusammenhang auch Joseph Moseley, Butler von Isobel Crawley, beschrieben werden. So bittet er Doktor Clarkson, welcher die Aufgabe hat die falschen Freistellungen aufgrund von Untauglichkeit zurückzunehmen, in seinem Fall nicht dem Kriegsministerium zu schreiben. Er behauptet, dass er tatsächlich unter den von Violet Crawley beschriebenen Symptomen (Lungenprobleme) leidet. Clarkson nimmt dies so hin, jedoch sieht man diesem an, dass er Moseley nicht glaubt. Er scheint in seinen Augen an Respekt zu verlieren und es kann angenommen werden, dass dies auch von Seiten des Publikums geschieht, da er versucht sich vor dem Kriegsdienst durch falsche Angaben zu drücken.⁶⁰² Zugleich wird dadurch jedoch verhindert, dass sich mit Moseley ein weiterer Handlungsstrang an der Kriegsfront auftut. Stattdessen bleibt der Charakter weiterhin an die ‚Heimatfront‘ gebunden und *DOWNTON ABBEY* bis zum Serienfinale erhalten.

3.3.7. The trenches: mud, blood and death

Die in der Serie gezeigten Szenen an der Kriegsfront sind in der Regel nur wenige Minuten lang und werden auch bei einem Minimum⁶⁰³ gehalten. Es kann angenommen werden, dass dadurch weiterhin der Fokus auf dem zentralen Handlungsort der Serie, Downton Abbey (siehe 3.5.), liegen soll, in welchem alle bedeutsamen Handlungsstränge, früher oder später, wieder zusammenlaufen. So sind zwar die Ereignisse an der Front und die dabei gemachten Erfahrungen der Soldaten zentral für die Narration des Ersten Weltkrieges in der Serie, werden jedoch oftmals dieser enthoben und

⁶⁰¹ PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 2. 2013. 37-38min.

⁶⁰² DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 55-56min.

⁶⁰³ Die Szenen an der Kriegsfront umfassen insgesamt ca. 12 Minuten. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1-5. 2011.)

stattdessen im Umfeld des Anwesens Downton Abbey erörtert, abseits von Schlamm, Blut und Tod.⁶⁰⁴

Gleiches gilt für die Serien THE VILLAGE und MR SELFRIDGE, welche sogar vollständig auf Szenen an der Front verzichten. Geographisch wesentlich näher an dieser dran ist die Serie PARADE'S END, welche mit dem örtlichen Wechsel seiner Hauptperson, Christopher Tietjens, auch seinen Fokus von der ‚Heimatfront‘ (England) an die Kriegsfront (Frankreich) verlegt. Dies trifft auch auf das *period drama* TESTAMENT OF YOUTH zu. Die Fernsehproduktionen BIRDSONG, THE PASSING BELLS und THE CRIMSON FIELD zeigen hingegen überwiegend Aufnahmen von der direkten Kriegsfront und dem daran anschließenden Hinterland. Damit verbunden ist eine deutlich andere Form der Narration des Ersten Weltkrieges, die jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgt werden kann.

In DOWNTON ABBEY selbst sind vor allem Ausschnitte von Schützengräben (*trenches*) und des Niemandslandes zu sehen, die jedoch kaum mehr als explodierende Granaten (*shells*), schreiende Männer, Rauchschwaden und Schlamm (*mud*) zeigen. Obwohl, nach Todman, Schlamm, sowie alle damit verbundenen Assoziationen (Tote Soldaten und Tiere, Stacheldraht und Schrapnelle), das heutige Verständnis des Ersten Weltkrieges dominieren,⁶⁰⁵ wird auf diese mit dem Begriff Schlamm verknüpften Gegenstände in DOWNTON ABBEY weitgehend verzichtet.⁶⁰⁶ Somit sind diese nicht mit den Schützengräben, die z.B. in THE MONOCLED MUTINEER zu sehen sind, vergleichbar, die zu den trübsten und blutigsten zählen, die jemals im britischen Fernsehen gezeigt wurden.⁶⁰⁷ In der aktuellen *period drama* Produktion BIRDSONG wird dagegen ebenfalls, mit sehr viel Blut und offen gezeigten Wunden, ein deutlich gewalttätigeres Bild des Lebens an der Front gezeichnet.⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Dies trifft u.a. auf die bereits zuvor beschriebenen Narrative von *shell shock* (3.3.4.) und *Shot at Dawn* (3.3.5.) zu.

⁶⁰⁵ Vgl. Todman. 2005. S. 1.

⁶⁰⁶ Kritiker bemängelten die Abwesenheit von Ratten, Läusen und Elend in der Serie, die aber in den Schützengräben alltägliche Realität waren. Sie warfen dieser vor den Krieg weiß zu waschen (sog. ‚*white-washing*‘). (Vgl. Byrne. 2015a. S. 85.)

⁶⁰⁷ Vgl. Todman. 2005. S. 38. Auch im Film KING AND COUNTRY wird die Westfront als eine von Regen und Schlamm überzogene tote Landschaft dargestellt. (Vgl. Todman. 2005. S. 36.)

⁶⁰⁸ Beispiel: BIRDSONG. 2012. 20-24min.



Abb. 4: Aufnahmen des Niemandslandes an der Somme (1916) in DOWNTON ABBEY.⁶⁰⁹



Abb. 5: Aufnahme des Niemandslandes (Somme, 1916) in THE PASSING BELLS.⁶¹⁰

Bis auf wenige Ausnahmen wird, im Gegensatz z.B. zur Serie THE PASSING BELLS, in DOWNTON ABBEY auf das Ausstellen toter und verwundeter Soldaten verzichtet. Eine Ausnahme bildet der unerwartete Tod eines Kameraden von Thomas Barrow, der im

⁶⁰⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 00:00:25 [Screenshot]

⁶¹⁰ THE PASSING BELLS. Episode 3. 2014. 00:17:52 [Screenshot]

Schützengraben, in scheinbarer Sicherheit, von einem Scharfschützen erschossen wird.⁶¹¹ Die Szene wird im Skript wie folgt beschrieben:

*„As he finishes the last word, a sniper sends a bullet straight through his head, from ear to ear. He stands, blank, for a second and then crumples. Thomas is frozen with shock as, around him, men take cover. He is breathing heavily when a medical officer turns to him and instructs him to load up the bodies.”*⁶¹²

Die Figur des Scharfschützen bildet ein wiederkehrendes Narrativ in diversen *period dramas*, die sich mit dem Ersten Weltkrieg beschäftigen. Beispielsweise wird auch mit Captain Weir in *BIRDSONG* ein enger Freund von Stephen Wraysford plötzlich an einem scheinbar friedlichen Tag von einem Scharfschützen erschossen.⁶¹³ Auch der Verlobte von Vera Brittain (*TESTAMENT OF YOUTH*) wird im Niemandsland bei der Arbeit an einem Drahtverhau von einem Scharfschützen getroffen, erleidet jedoch, aufgrund des Bauchschusses, einen wesentlich langsameren Tod. Dies erfährt Vera jedoch erst auf Nachfrage bei jenem Soldaten, der ihn auf seinem letzten Weg begleitet hat. Die offizielle Version lautete, dass er einen schmerzlosen und würdevollen Tod starb.⁶¹⁴

Jedoch kann die Geschichte von einem schnellen und schmerzlosen Tod durch einen Scharfschützen auch als Lüge verwendet werden, um die tatsächlichen, wesentlich grausameren Todesumstände zu verschleiern. Beispielsweise erzählt Joe Middleton in *THE VILLAGE* der Mutter eines gefallenen Freundes, dass dieser durch den Schuss eines Scharfschützen mitten durchs Herz getötet wurde. Tatsächlich starb dieser an einem Schrapnell, welches ihn am Hals traf.⁶¹⁵

Die Bedeutsamkeit des Scharfschützen (*elite sniper*) ergibt sich aus dem Umstand, dass dieser, nach Audoin-Rouzeau, einen wesentlichen Teil des (modernen) Stellungskrieges mit Schützengräben, nächtlichen Stoßtruppen und regelmäßigem Beschuss feindlicher Stellungen bildete und zentral für die Schaffung eines ständigen Klimas der Gefahr, welches eine ständige Wachsamkeit erforderte, war.⁶¹⁶ Auch Webb

⁶¹¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 54-55min.

⁶¹² Fellowes. 2013. S. 67.

⁶¹³ BIRDSONG. 2012. 142min. Er steigt auf einen kleinen Staffeln im Gang des Schützengrabens, um einen Krankentransport aus dem Weg zu gehen. Dabei ragt sein Kopf nur ein wenig über den Rand des Grabens, gerät jedoch in das Visier eines Scharfschützen und wird erschossen. Er fällt die Stiege in den Unterstand von Stephen Wraysford herab und bleibt am Ende dieser tot liegen. (BIRDSONG. 2012. 142min.)

⁶¹⁴ TESTAMENT OF YOUTH. 2014. 70min.

⁶¹⁵ THE VILLAGE. Season One. Episode 3. 2013.

⁶¹⁶ Vgl. Audoin-Rouzeau. 2012. S. 180.

betont, dass in den Schützengräben ein signifikantes Risiko bestand von einem feindlichen Scharfschützen erschossen zu werden.⁶¹⁷

Auch der Tod ‚in letzter Minute‘⁶¹⁸ entwickelte sich seit der Jahrtausendwende zu einem wiederkehrenden narrativen Element u.a. in *period drama* Produktionen heraus. In der Serie DOWNTON ABBEY wird dieses anhand von Major Charles Bryant eingeführt, welcher in der Schlacht von Vittorio Veneto⁶¹⁹ fiel.⁶²⁰ Fellowes schreibt hierzu:

*„I always have a special sympathy for people whose sons or husbands were killed towards the end of a war. I mean, it shouldn't really make any difference, logically, when they died, but somehow it does, and the very end is even worse than their being killed right at the beginning.“*⁶²¹

Zentral ist dieses vor allem in der Miniserie THE PASSING BELLS. In dieser treffen in den letzten Momenten, bevor bekannt wird, dass Deutschland kapituliert hat, die beiden Hauptfiguren, Michael (D) und Thomas (GB) im Niemandsland bei der Reparatur von Stacheldrahtverhauen aufeinander und töten einander.⁶²² Auch in BIRDSONG stirbt Jack Firebrace, der mit Stephen Wraysford an der Front in einem Tunnelsystem unter der Erde eingeschlossen ist, kurz bevor letzterer den Weg hinaus freisprengen kann. Als Wraysford schlussendlich in die Freiheit kriecht, wird er von zwei deutschen Soldaten gefunden, die ihm mitteilen, dass der Krieg vorbei ist.⁶²³ Diese Darstellungen können als Teil eines weiteren Mythos des Krieges, jenem der ‚futility‘⁶²⁴, gesehen werden, da diese, in scheinbar letzter Minute erfolgten, Tode einem modernen Publikum wohl als besonders ‚sinnlos‘ erscheinen dürften.

Als eine weitere, oftmals wiederkehrende, Metapher des Ersten Weltkrieges bzw. insbesondere des Grabenkrieges an der Westfront, kann das Stürmen aus den Schützengräben (‚to go over the top‘) beschrieben werden. Während es in DOWNTON ABBEY als Element der Schlacht bei Amiens zu sehen ist,⁶²⁵ wird es u.a. in BIRDSONG als

⁶¹⁷ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 33.

⁶¹⁸ Thacker führt beispielsweise aus, dass es verlockend erscheinen mag anzunehmen, dass die letzten Monate des Krieges ein einziger Erfolg für die Alliierten waren. Tatsächlich erlitten die britischen, französischen und amerikanischen Streitkräfte von Juli bis November 1918 noch hohe Verluste. (Vgl. Thacker. 2014. S. 228.)

⁶¹⁹ Die Schlacht von Vittorio Veneto fand im letzten Kriegsjahr zwischen Ende Oktober und Anfang November an der italienischen Front statt. (Vgl. Rochat. 2012. S. 91.) Der Waffenstillstand trat hier bereits am 4. November 1918 in Kraft. (Vgl. Van Ypersele. 2012. S. 582.)

⁶²⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011. 32min.

⁶²¹ Fellowes. 2013. S. 342.

⁶²² THE PASSING BELLS. Episode 4. 2014. 39-40min.

⁶²³ BIRDSONG. 2012. 165-168min.

⁶²⁴ Während die angeführten Beispiele, nach eigenen Erkenntnissen, diesen Mythos für die 2010er Jahren aktualisieren, kam diese Aufgabe, wie Todman, ausführt, z.B. in den 1980er Jahren der Sitcom BLACKADDER GOES FORTH zu. (Vgl. Todman. 2005. S. 145.)

⁶²⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 1-3min.

Bestandteil des ersten Tages der Schlacht an der Somme (1.7.1916) dargestellt (siehe 3.3.). Wie schon im Theorieteil der Arbeit (siehe 2.3.4.) bereits kurz angeschnitten, kann die letzte Szene (1917) aus BLACKADDER GOES FORTH als bekanntester Einsatz dessen beschrieben werden. Bewusst als Schlusspunkt gesetzt, wird offen gelassen, ob bzw. welche Charaktere der Serie überleben. Aufgrund der wohl im kollektiven Gedächtnis verankerten Ansicht, dass diese immer mit hohen Verlusten einhergeht, intendiert die Serie das nur wenige den Kampf überstehen.⁶²⁶

Deutlich wird an der hohen Präsenz von Schützengräben (*trenches*) in zahlreichen *period drama* Produktionen⁶²⁷, dass die Westfront eine dominante Stellung in der Narration des Ersten Weltkrieges in britischen Filmen und Serien einnimmt. So hat auch der Großteil der britischen Soldaten an der Westfront in Frankreich und Belgien gedient. Es wurde jedoch nicht nur in Europa, sondern auf der ganzen Welt, in Afrika, Asien und im Mittleren Osten gekämpft.⁶²⁸ Der Krieg erstreckte sich von den Falklandinseln, über Mesopotamien und Ostafrika bis zu Tsingtao an der chinesischen Küste.⁶²⁹ Durch die Reduzierung der Handlungsorte an der Kriegsfront in der Serie DOWNTON ABBEY auf die Westfront, wird auf narrativer Ebene dem Ersten Weltkrieg nicht nur seine internationale Dimension genommen, sondern dem Publikum ebenfalls dieser als ein rein (west-)europäischer Konflikt⁶³⁰ präsentiert.

Insgesamt zeichnet sich die Serie DOWNTON ABBEY durch ein Desinteresse an historischer Genauigkeit in Bezug auf den Ersten Weltkrieg aus. So wird der Handlungsort an der Front nur knapp mit den Worten ‚Somme‘ oder ‚Amiens‘ umrissen und, wenn überhaupt, grobe Zeitangaben gemacht. Hierzu schreibt Sobocinski:

*„[F]or Downton Abbey’s purpose here is less a description of the specific campaigns and more a portrayal of the war as an amorphous presence that inexorably erodes tradition class distinctions.“*⁶³¹

Somit fügt sich auch DOWNTON ABBEY in den bereits beschriebenen gegenwärtigen Trend ein, historische Ereignisse, wie z.B. den Ersten Weltkrieg, nicht mehr in Form

⁶²⁶ BLACKADDER GOES FORTH. Episode 6. 1989. 29-30min.

⁶²⁷ Auch BIRDSONG, THE VILLAGE, THE CRIMSON FIELD und PEAKY BLINDERS zeigen nur Soldaten, die an der Westfront kämpfen bzw. gekämpft haben. Nur in THE PASSING BELLS spielt, da die Leben eines deutschen und eines britischen Soldaten beleuchtet werden, nicht nur die Westfront in Frankreich und Belgien, sondern auch die Ostfront in Polen eine (kleine) Rolle. (THE PASSING BELLS. Episode 1. 2014. 36-38min.)

⁶²⁸ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 5ff.

⁶²⁹ Vgl. Todman. 2005. S. 3.

⁶³⁰ Z.B. wird Gallipoli in DOWNTON ABBEY nur in einem Nebensatz kurz erwähnt. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 4-5min.)

⁶³¹ Sobocinski. 2016. S. 210.

einer Militärgeschichte, wie es noch in den 1960er Jahren (z.B. THE GREAT WAR) der Fall war, zu erzählen, sondern als Mikrogeschichte, als Erlebnisse einzelner Personen bzw. einer Familie⁶³², zu schildern. Damit einher geht eine Konzentration auf die ‚Heimatfront‘, wie bereits in diesem (3.3.) und dem folgenden Abschnitt (3.4.) deutlich werden sollte bzw. werden wird.

3.4. Die Frauen von Downton Abbey an der ‚Heimatfront‘

Bisher wurde britischen Frauen zu Kriegszeiten immer eine passive Rolle zugesprochen. Während zahlreicher imperialer Kriege im neunzehnten Jahrhundert boten sie einerseits den Grund für den Kampf, indem sie und ihre Familien geschützt bzw. verteidigt werden mussten, und andererseits auch einen fürsorglichen, sicheren Hafen, zu dem die Soldaten nach dem Krieg zurückkehren konnten. Der Erste Weltkrieg⁶³³ bewirkte diesbezüglich eine zentrale Veränderung. Denn Frauen wurden, wie niemals zuvor, benötigt um die Plätze der Männer, die in den Krieg gezogen waren, einzunehmen. So hatten sie während des Konfliktes Positionen in wichtigen Industriezweigen, wie der Produktion von Munition und Kriegsmaterial, in der Landwirtschaft und der Krankenpflege, sowie wichtigen Dienstleistungseinrichtungen⁶³⁴ zu übernehmen.⁶³⁵ Von Vorteil war, dass sich viele (junge Menschen) zu jener Zeit danach sehnten, etwas zu tun.⁶³⁶

„In a new world young people took intensely the seriousness of their country being at war.“⁶³⁷

Zugleich wurden sie von allen Seiten über die Bedingungen, die an der Kriegsfront vorherrschten, im Ungewissen gelassen. Briefe und Postkarten kamen nur unregelmäßig an und waren in der Regel unformativ. Zugleich bestand jederzeit die Möglichkeit, dass der Postbote mit einem Telegramm⁶³⁸ vorbeikam, das den Verlust eines geliebten

⁶³² Ebenfalls besteht, aufgrund des gegenwärtigen ‚memory booms‘, ein starkes Interesse an personalisierter und Familiengeschichte (Vgl. Mattisson. 2014. S. 3f.), das sich in der Serie DOWNTON ABBEY widerspiegelt.

⁶³³ Der Erste Weltkrieg wird auch oftmals als erster ‚totaler‘ Krieg definiert, da er erstmals die gesamte Gesellschaft umfasste. (Vgl. Todman. 2005. S. 3.)

⁶³⁴ Gebildete Frauen begannen während des Krieges beispielsweise in Banken und Behörden zu arbeiten. (Vgl. Watson. 2004. S. 106.)

⁶³⁵ Vgl. Hallett. 2014. S. 10.

⁶³⁶ Vgl. Fletcher. 2014. S. 33.

⁶³⁷ Fletcher. 2014. S. 33.

⁶³⁸ Diese konnten zu dieser Zeit noch innerhalb weniger Stunden versandt und empfangen werden. In dringenden Fällen wurde ein Diener als Bote zum Postamt gesandt. (Vgl. Fellowes. 2012a. S. 33.)

Menschen verkündete.⁶³⁹ Auch in den Zeitungen wurden die Ausmaße des Krieges weitestgehend verschleiert. So wusste die britische Bevölkerung an der ‚Heimatfront‘ z.B. kaum über das Blutvergießen an der Somme im Jahr 1916 Bescheid. Denn in den Zeitungen wurde zumeist ein optimistischer Ton angeschlagen und von ‚Fortschritten‘ bzw. ‚Gewinnen‘ berichtet.⁶⁴⁰

Ferner riss der Krieg einen Spalt zwischen den Erfahrungen von Frauen an der ‚Heimatfront‘ und Männern an der Kriegsfront auf, über die beide Seiten (scheinbar) nicht miteinander kommunizieren konnten.⁶⁴¹ So kam neben der offiziellen Zensur⁶⁴² in Briefen und Postkarten, auch eine Selbstzensur hinzu, die Männer daran hinderte ihren Freunden und Familien mitzuteilen, was sie an der Front erlebten.⁶⁴³ Dies wird u.a. an einer Unterhaltung zwischen Mary und Matthew offensichtlich:

Mary: What`s it been like [the front]?

*Matthew: ... do you know, the thing is ... I just can`t talk about it.*⁶⁴⁴

Aber nicht nur in DOWNTON ABBEY wird diese Veränderung angedeutet, sondern ebenfalls u.a. in THE PASSING BELLS⁶⁴⁵. Dennoch:

*„[T]he experiences of women during the First World War varied according to age, class, geographic location, marital status, occupation, race, and sexuality.“*⁶⁴⁶

Damen der höheren Gesellschaft gingen in der Regel vor dem Krieg keiner Arbeit nach und unterstützten zwischen 1914 und 1918 die Kriegsanstrengungen durch die Gründung von Hilfsorganisationen oder strickten Socken für die Soldaten an der Front. Sie arbeiteten jedoch gelegentlich auch auf Bauernhöfen oder in Krankenhäusern. Durch

⁶³⁹ Vgl. Mattisson. 2014. S. 16. Über diesen Weg wurde auch die Familie Crawley zunächst darüber informiert, dass Matthew und William vermisst werden. Ein Zustand, der sich noch ins positive wandelt, als diese unangekündigt in Downton Abbey wieder auftauchen. Weniger gut geht die Ankündigung jener Telegramme aus, die verkündet, dass beide an der Front verletzt wurden. Wie bereits bekannt, stirbt William an seinen Verletzungen und Matthew erholt sich nur sehr langsam von diesen. Auch in allen anderen im Rahmen der Arbeit besprochenen *period drama* Produktionen der 2010er Jahre tauchen Briefe und Telegramme als Kommunikationsmittel auf.

⁶⁴⁰ Vgl. Thacker. 2014. S. 127f.

⁶⁴¹ Vgl. Grogan. 2014. S. 31.

⁶⁴² In MR SELFRIDGE erhält beispielsweise Agnes Towler einen Brief von ihrem Bruder, in dem Teile geschwärzt wurden. (Staffel Zwei. Episode 4. 2014. 1min.) Auch konnte z.B. Joe Middleton in THE VILLAGE nur auf einer vorgedruckten Karte einige Textstellen unterstreichen, wie z.B. zu seinem allgemeinen Zustand. (Season One. Episode 2. 2013. 2min.)

⁶⁴³ Vgl. Todman. 2005. S. 10. Nach 1918 bildete sich in der Gesellschaft ein ‚Club‘ heraus, der all jene umfasste, die den Krieg an der Kriegsfront miterlebt hatten. Er exkludierte zugleich jene, die die schrecklichen Erfahrungen nicht teilten und trennte die Veteranen so von der restlichen Gesellschaft. (Vgl. Grogan. 2014. S. 67.)

⁶⁴⁴ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 27min.

⁶⁴⁵ THE PASSING BELLS. Episode 2. 2014. 17-21min.

⁶⁴⁶ Grayzel. 2014. S. 149.

ihre Tätigkeiten fanden viele Frauen, wie z.B. auch Sybil und Edith, einen Sinn in ihrem Dasein. Sie gewannen dadurch auch Unabhängigkeit und Selbstbewusstsein.⁶⁴⁷ Nach dem Ende des Krieges wurden Frauen jedoch oftmals gekündigt bzw. ihre, während des Krieges neu eroberten, Arbeitsbereiche wieder entzogen, da sie für die zurückkehrenden Männer Platz machen mussten.⁶⁴⁸

Während sich die Serie DOWNTON ABBEY damit kaum auseinandersetzt, bildet der Kampf von Frauen um ihre Arbeitsplätze ein wichtiges Narrativ in den Serien THE VILLAGE und MR SELFRIDGE. Nachdem Frauen im Kaufhaus Selfridges während des Krieges als ‚Übergangslösung‘ Arbeit erhalten hatten,⁶⁴⁹ wollen diese 1919 ihre Jobs nicht wieder aufgeben und geraten mit den Männern in Streit, die behaupten, dass sie ihnen ihre Arbeitsplätze wegnehmen.⁶⁵⁰ Nach einem Schlichtungsversuch entlässt schließlich Mr. Selfridge alle überzähligen Frauen aus dem Kaufhaus.⁶⁵¹ Auch in THE VILLAGE arbeiten zahlreiche Frauen aus dem Dorf während des Krieges in einer Schuhfabrik.⁶⁵² Als nach dem Krieg ihre Arbeitsplätze wieder an Männer zurückgegeben werden sollen, stemmen sich diese dagegen.⁶⁵³ Obwohl dabei keine eindeutige Auflösung präsentiert wird, ist dennoch anzunehmen, dass sie ihre Stellen behalten durften.⁶⁵⁴ In PEAKY BLINDERS werden diese Veränderungen in der Gesellschaft während und nach dem Krieg sehr gut in einer Unterhaltung zwischen Thomas Shelby und seiner Tante Polly zusammengefasst:

“Polly: This bloody enterprise was women`s business while you boys were away at war. What`s changed?”

*Thomas: We came back.*⁶⁵⁵

Im folgenden Abschnitt sollen nun die Tätigkeiten der Frauen in der Serie DOWNTON ABBEY an der sogenannten ‚Heimatfront‘ im Mittelpunkt stehen.⁶⁵⁶

⁶⁴⁷ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 149.

⁶⁴⁸ Vgl. Grogan. 2014. S. 77.

⁶⁴⁹ MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 5. 2014. 8min.

⁶⁵⁰ MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 1. 2015. 7min.

⁶⁵¹ MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 3. 2015. 6min.

⁶⁵² THE VILLAGE. Season One. Episode 3. 2013. 11min.

⁶⁵³ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013. 26min.

⁶⁵⁴ THE VILLAGE. Season Two. Episode 3. 2014.

⁶⁵⁵ PEAKY BLINDERS. Staffel Eins. Episode 1. 2013. 18min.

⁶⁵⁶ Frauen waren in zahlreichen weiteren Feldern, als der im Folgenden genannten, während des Krieges tätig. So arbeiteten sie u.a. auch als Bus- und Zugschaffnerinnen, Polizistinnen, oder verrichteten Schwerstarbeit in Munitionsfabriken, Steinbrüchen und Kohlebergwerken. (Vgl. Fellowes. 2012a. S. 253.) Auf diese Bereiche wird jedoch, da diese (schlecht) bezahlten Tätigkeiten in der Serie DOWNTON ABBEY keine Rolle spielen, im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen.

3.4.1. Voluntary Aid Detachment (VAD)

Den Mitgliedern des *Voluntary Aid Detachments*⁶⁵⁷, zumeist nur kurz als VADs bezeichnet, kann im britischen kulturellen Gedächtnis eine ganz besondere Rolle zugesprochen werden. So wurden jene Krankenschwestern, die sich freiwillig meldeten, schon während des Konfliktes zu einer ikonischen Figur hochstilisiert.⁶⁵⁸ Diese meist der Ober- und Mittelschicht angehörenden Frauen wurden nach dem Krieg zunehmend als weibliches Pendant zum Soldaten, der seinem Land diene, angesehen.⁶⁵⁹ So wurde sie auch zur populärsten Chiffre für den weiblichen Dienst und der Aufopferung während des Krieges.⁶⁶⁰

*„The First World War Nurse is an icon, but, like most iconic figures, her identity is obscured and distorted by the myths and narratives of successive generations.“*⁶⁶¹

Hallett identifiziert hierbei drei Mythen⁶⁶², die mit der Krankenpflege im Ersten Weltkrieg verbunden werden. Zentral für die Analyse ist hierbei der Mythos der couragierten VAD, die, zumeist in Romanen und Filmen als in ihren frühen Zwanzigern beschrieben, häufig als Verkörperung einer neuen Generation angesehen wird, die mit ihren Sichtweisen jene der Älteren herausfordert. So waren die jungen Frauen der 1910er Jahre schon ganz anders als ihre edwardianischen und viktorianischen Mütter und Großmütter. Viele von ihnen waren mit ihrer passiven und machtlosen Rolle in der Gesellschaft zunehmend unzufrieden. Als ein explizites Beispiel für eine solche junge Frau, führt Hallett Lady Sybil an, die als VAD während des Ersten Weltkrieges tätig ist.⁶⁶³

⁶⁵⁷ Anzumerken ist, dass die britische Krankenpflege zu jener Zeit ein deutlich breiteres Spektrum als nur die VAD umfasste und auch über einen anerkannten militärischen Pflegedienst verfügte. (Vgl. Meyer. 2013. S. 365.) Die verschiedensten VADs (*Voluntary Aid Detachments*) wurden bereits vor dem Krieg, 1909, gegründet und für gewöhnlich von den gesellschaftlichen Eliten verwaltet. Sie sollten eine Unterstützung für Verwundete in Kriegszeiten darstellen. Ihre Mitglieder kamen zumeist aus sehr wohlhabenden Familien, wie dem Landadel, der Aristokratie und Industriellen. (Vgl. Hallett. 2014. S. 19.)

⁶⁵⁸ Vgl. Meyer. 2013. S. 365.

⁶⁵⁹ Soldaten und VADs wurden zumeist in eine Beziehung zu einander gesetzt, da sie sich (oftmals) freiwillig meldeten, um ihr Leben für eine größere Sache maßgeblich zu verändern. Dabei wird auch wiederholt die Vorstellung kommuniziert, dass Männer und Frauen gleichermaßen zum Dienst gerufen wurden, um ihrem Land zu dienen. (Vgl. Watson. 2004. S. 86ff.)

⁶⁶⁰ Vgl. Fell. 2013. S. 173f.

⁶⁶¹ Hallett. 2014. S. 2.

⁶⁶² Hallett differenziert diesbezüglich zwischen der couragierten VAD, die schlecht behandelt wird, der romantischen Krankenschwester, die sich in ihren Patienten verliebt und der heldenhaften Krankenschwester, die alles riskiert, um das Leben eines einzelnen Patienten zu retten. Vera Brittain (*Testament of Youth* (1933)) verkörpert alle drei Mythen in einer Person. (Vgl. Hallett. 2014. S. 2.)

⁶⁶³ Vgl. Hallett. 2014. S. 2ff.

*„Another VAD [Sybil] was at the forefront of the popular imagination: a young, kind, and beautiful woman (who also happened to be a member of the aristocracy and fabulously wealthy) once again captured the attention of a fascinated public.“*⁶⁶⁴

Nach dem wieder aufkommenden Interesse an den Tätigkeiten von Frauen während des Ersten Weltkrieges in den 1970er Jahren, war es (wieder) die VAD und deren Aufgabenbereiche, die deutlich in diversen Medien hervorgehoben wurden.⁶⁶⁵ Nachdem davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei der VAD um ein fest im kollektiven Gedächtnis verankertes Element in Bezug auf den Ersten Weltkrieg handelt, wird auch in der Serie DOWNTON ABBEY mit Sybil Crawley einer der Töchter der adeligen Familie diese Rolle zugewiesen.⁶⁶⁶ Vergleichsweise spät, 1916⁶⁶⁷, lässt sie sich zu einer solchen ausbilden, um (endlich) eine Aufgabe zu haben. Sybil wurde vorab von einer Reihe an Todesnachrichten erschüttert, so sagt sie zu Isobel:

*„Sometimes, it feels as if all the men I ever danced with are dead.“*⁶⁶⁸

Isobel bringt Sybil schlussendlich auf die Idee als Krankenschwester tätig zu werden. Nach ihrer Ausbildung in York zunächst im Hospital in Downton beschäftigt, geht sie ihrer Arbeit später mit großer Gewissenhaftigkeit im Anwesen selbst, das nun als Genesungsheim fungiert, nach. Nicht näher erörtert wird die Frage, warum sich Sybil erst nach zwei Jahren des Krieges dafür interessiert als VAD tätig zu werden. Schließlich meldeten sich in zahlreichen anderen *period drama* Produktionen, u.a. THE CRIMSON FIELD⁶⁶⁹ und TESTAMENT OF YOUTH⁶⁷⁰, junge Frauen in den ersten Monaten des Krieges als freiwillige Krankenschwestern.

Unerwähnt bleibt auch, dass zu dieser Zeit die Krankenpflege für Frauen die naheliegendste und beste Möglichkeit darstellte die Kriegsanstrengungen zu unterstützen. Aus diesem Grund wurde auch die Tätigkeit als VAD zu einem Privileg der Elite.⁶⁷¹

⁶⁶⁴ Hallett. 2014. S. 6.

⁶⁶⁵ Vgl. Fell. 2013. S. 185f.

⁶⁶⁶ Auch in der Serie UPSTAIRS DOWNSTAIRS (1971-1975) ist z.B. Georgina Worsley als VAD zu sehen. (Vgl. Hanna. 2009. S. 126.) Im Zentrum der Fernsehproduktion THE UNKNOWN SOLDIER steht ebenfalls eine VAD und deren Tätigkeit an der ‚Heimatfront‘. (Vgl. Sternberg. 2008. S. 310.)

⁶⁶⁷ Dieser Umstand ist wohl der Tatsache geschuldet, dass die Serie, wie bereits erwähnt, die ersten beiden Kriegsjahre, 1914-1916, nicht abdeckt. 1916 ist Sybil ca. 21 Jahre alt.

⁶⁶⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 11min.

⁶⁶⁹ THE CRIMSON FIELD. Episode 1. 2014.

⁶⁷⁰ TESTAMENT OF YOUTH. 2014. 52-53min.

⁶⁷¹ Vgl. Hallett. 2014. S. 12.

*„Poorer, working-class women were effectively excluded by the requirement to buy one`s own uniform and pay one`s own expenses; they simply could not afford to join the VAD.“*⁶⁷²

Diese ehrenamtliche Tätigkeit kam somit z.B. für alle Bediensteten *downstairs*, wie z.B. Daisy, ein Küchenmädchen, und Anna, ein Hausmädchen, schon aus rein finanzieller Sicht nicht in Frage. So treten auch in Serien, die nicht oder nur zu einem geringen Ausmaß im Bereich der gesellschaftlichen Elite spielen, keinerlei VADs auf. Hierzu zählen die Serien *THE VILLAGE* und *MR SELFRIDGE*. Durch Sybils Arbeit an der ‚Heimatfront‘ werden einerseits blutige Szenen aus Lazaretten an der Kriegsfront vermieden und andererseits das mit Sybil verbundene Narrativ, jenes der VAD, wieder im direkten Umfeld des Familiensitzes angesiedelt. Sie rebelliert mit ihrem Engagement nur bedingt gegen ihren Stand, da die Tätigkeit als VAD auch in den höchsten Adelskreisen⁶⁷³ angesehen war.⁶⁷⁴ So wird Sybil bei ihrer Entscheidung, sich als Krankenschwester zu engagieren, nicht nur von Isobel, sondern auch von Violet unterstützt, während ihre Mutter, Cora, sie vor den ‚unvorstellbaren Grauen‘ beschützen will.⁶⁷⁵ Vollkommen beiseitegelassen werden ebenfalls die berüchtigten Auseinandersetzungen zwischen freiwilligen und ausgebildeten Krankenschwestern während des Ersten Weltkrieges.⁶⁷⁶ In der Serie werden genau genommen gar keine weiteren Krankenschwestern in die Handlung mit einbezogen. Als ihre Vorgesetzten fungieren entweder Dr. Clarkson oder Isobel Crawley und keine Matron, wie z.B. in *THE CRIMSON FIELD*⁶⁷⁷ und *TESTAMENT OF YOUTH*⁶⁷⁸. Hinsichtlich dessen kann angenommen werden, dass in *DOWNTON ABBEY* nur ein bedingt akkurates Bild bezüglich Hierarchien in der Krankenpflege gezeichnet wird.

⁶⁷² Hallett. 2014. S. 19.

⁶⁷³ In Großbritannien wurde z.B. auch Prinzessin Mary Mitglied des VAD und legte eine entsprechende Prüfung ab. Manche Frauen aus adeligen Kreisen inszenierten sich auch als ‚warrior-nurses‘. (Vgl. Hallett. 2014. S. 14f.)

⁶⁷⁴ Vgl. Hallett. 2014. S. 12.

⁶⁷⁵ *DOWNTON ABBEY*. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 14-15min.

⁶⁷⁶ Die ausgebildeten Krankenschwestern, die bereits vor dem Krieg in diesem Feld tätig waren, fühlten sich oftmals von den nicht geschulten Freiwilligen geradezu bedroht. Sie teilten in der Regel nicht den gleichen elitären sozioökonomischen Hintergrund der VADs. So betrachteten die VADs die ausgebildeten Krankenschwestern, die in der Regel über eine niedrigere Schulausbildung verfügten, oftmals als ihre sozial Untergebenen. Die VADs unterminierten ebenfalls die vor dem Konflikt bestehende Diskussion, in welcher die Krankenschwestern das Argument vertraten, dass für ihre Arbeit eine umfassende Ausbildung nötig ist. Die VADs wurden somit nicht mit offenen Armen empfangen. (Vgl. Watson. 2004. S. 60ff.) Hallett hingegen argumentiert, dass es sich hierbei um einen Mythos handelt, und die beiden Gruppen normalerweise gut zusammengearbeitet haben. (Vgl. Hallett. 2014. S. 23.)

⁶⁷⁷ *THE CRIMSON FIELD*. Episode 1-6. 2014.

⁶⁷⁸ *TESTAMENT OF YOUTH*. 2014.

Anders als die meisten VADs, die nach dem Krieg froh waren wieder in ihr normales Leben zurückzukehren,⁶⁷⁹ hat Sybil kein Interesse daran ihr Leben wie früher weiterzuführen. Sie möchte einer Arbeit nachgehen und nicht mehr nur zu Hause sitzen und nichts tun. In Tom Branson (siehe 3.3.6.), dem Chauffeur, mit dem sie schon vor dem Krieg politische Interessen teilte, findet sie einen, nicht gesellschaftlich, aber ideologisch passenden Partner.⁶⁸⁰

Das Narrativ der VAD ist jedoch nicht erst in den 2010er Jahren aufgekommen, sondern bereits seit hundert Jahren (immer wieder) präsent. Zunächst waren es die Schriften von Vera Brittain, Irene Rathbone und Enid Bagnold, die den Mythos der VAD begründeten.⁶⁸¹ Heute ist es vor allem Brittain und deren Memoiren, die, neben Edith Cavell⁶⁸², eine wichtige Position in der kollektiven Vorstellung von der Frau im Ersten Weltkrieg einnimmt. Obwohl deren Erlebnisse als atypisch beschrieben werden können, werden sie im gegenwärtigen populären Bewusstsein als verkürzte Zusammenfassung der Krankenpflege im Krieg und den Erfahrungen von Frauen in diesem allgemein angesehen.⁶⁸³ So wurden sie auch für die hundertjährige Wiederkehr des Ersten Weltkrieges im Jahr 2014 neu verfilmt. In diesem ist sie bei ihrer Tätigkeit sowohl an der ‚Heimat‘- als auch Kriegsfront als VAD zu sehen und muss in diesen vier Jahren des Krieges u.a. den Tod ihres Verlobten, Roland, ihres Bruders, Edward, und eines engen Freundes, Victor, verkraften. Ihre Arbeit in einem Lazarett in Frankreich bildet nur einen Teil ihrer Geschichte.⁶⁸⁴ Die Arbeit von VADs in einem Lazarett an der Westfront wird hingegen in der Serie THE CRIMSON FIELD umfassend thematisiert. Offensichtlich werden dabei nicht nur die problematischen Beziehungen zwischen VADs, ausgebildeten Krankenschwestern, Ärzten und Patienten⁶⁸⁵, sondern auch die verschiedenen Aufgaben⁶⁸⁶ dieser.⁶⁸⁷ Insgesamt bildet diese ausschließliche

⁶⁷⁹ Vgl. Hallett. 2014. S. 255.

⁶⁸⁰ Ob Sybil langfristig mit ihrem deutlich veränderten Lebensstil glücklich gewesen wäre, erfährt das Publikum nicht. Denn sie stirbt 1920 kurz nach der Geburt ihrer Tochter an Eklampsie. (DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 5. 2012. 32-34min.)

⁶⁸¹ Vgl. Hallett. 2014. S. 255.

⁶⁸² Edith Cavell war eine britische Krankenschwester, die als Spionin am 12. Oktober 1915 in Belgien erschossen wurde. Ihre Geschichte wurde u.a. 1939 in den USA verfilmt. Heute steht zu ihren Ehren ein Denkmal in London. (Vgl. Hallett. 2014. S. 15.) Cavells wird u.a. in der Serie THE CRIMSON FIELD gedacht. (THE CRIMSON FIELD. Episode 6. 2014.)

⁶⁸³ Vgl. Fell. 2013. S. 186.

⁶⁸⁴ TESTAMENT OF YOUTH. 2014.

⁶⁸⁵ Zu erwähnen ist hierbei auch der Mythos der romantischen Krankenschwester, die sich in ihren Patienten verliebt. Er wird u.a. in THE PASSING BELLS (Episode 2-4. 2014.) und THE CRIMSON FIELD (Episode 4. 2014.) bedient, spielt aber in DOWNTON ABBEY keine Rolle. Aus diesem Grund soll auch auf diesen im Rahmen der Arbeit nicht näher eingegangen werden.

⁶⁸⁶ Diese reichen von Betten machen, Essen bringen, über blutige Mullbinden reinigen und Körperteile verbrennen, bis hin zum seelischen Beistand. (THE CRIMSON FIELD. Episode 1-6. 2014.)

⁶⁸⁷ THE CRIMSON FIELD. Episode 1-6. 2014.

Konzentration auf VADs an der Kriegsfront eine Ausnahme, da diese oftmals an der ‚Heimatfront‘, wie z.B. Sybil, oder abwechselnd an beiden Fronten, wie u.a. Vera Brittain, verortet sind.

3.4.2. Die Unterstützung der Kriegsanstrengungen in der Landwirtschaft

Neben dem sehr bekannten Tätigkeitsfeld der Frau im Krieg als VAD, übernahmen Frauen auch in der Landwirtschaft sehr wichtige Aufgaben. So musste Großbritannien einerseits die Versorgung der Bevölkerung während des Krieges mit inländischen Lebensmitteln erhöhen und andererseits eine Arbeiterschaft wieder auffüllen, die zuvor stark männlich dominiert war. Demzufolge rekrutierten spezielle Organisationen, wie etwa die *Women`s Land Army* und der *Women`s Forestry Corps* Frauen, um den Mangel wieder wett zu machen.⁶⁸⁸ Sie arbeiteten oftmals Vollzeit als Landarbeiterinnen.⁶⁸⁹

Edith Crawley kann in diesem Zusammenhang als Repräsentantin einer ganzen Reihe an adeligen Frauen definiert werden, die während des Ersten Weltkrieges die Möglichkeit begrüßten etwas Neues auszuprobieren.⁶⁹⁰ Zwar kam sie mehr durch Zufall⁶⁹¹ als über eine entsprechende Organisation zu ihrer Arbeit an einem Hof auf Downton Abbey, jedoch erfüllt sie Aufgaben, die jener der Frauen in z.B. der *Women`s Land Army* sehr ähnlich sind. In kniehohen Stiefeln und alten Reithosen⁶⁹² verrichtet sie verschiedenste Formen körperlicher Arbeit.⁶⁹³

*„Her driving a tractor and physical work on the Abbey farm is initially greeted with surprise by her family, but, as in real life, it soon becomes commonplace.“*⁶⁹⁴

Mit ihrer Arbeit auf der Farm tritt auch Edith gewissermaßen in Sybils Fußstapfen, die sich bereits zuvor dafür entschieden hatte einer körperlich anstrengenden Arbeit

⁶⁸⁸ Vgl. Grayzel. 2014. S. 154.

⁶⁸⁹ Vgl. Watson. 2004. S. 105.

⁶⁹⁰ Vgl. Mattisson. 2014. S. 17.

⁶⁹¹ Als Edith im Dorf unterwegs ist, trifft sie auf Mrs. Drake, die zusammen mit ihrem Mann, John Drake, die Longfield Farm führt. Bei dem Gespräch berichtet sie ihr, dass nun der letzte leistungsfähige Landarbeiter einberufen wurde und sie jemanden brauchen, der u.a. den Traktor fährt, denn Mr. Drake ist dazu nicht in der Lage. Edith hat ihre Hilfe angeboten und diese wird (zunächst) dankbar angenommen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 8min.)

⁶⁹² Frauen der *Women`s Land Army* trugen bei ihrer Tätigkeit Kleidung, die für die harte Arbeit geeignet war. Die sich hieran entsponnene Debatte über Reithosen und Röcke drückte die allgemeine Besorgnis einer ‚Entweiblichung‘ von Landarbeiterinnen aus. (Vgl. Watson. 2004. S. 105.) Die Kleidung von Edith Crawley wird in der Serie DOWNTON ABBEY jedoch nie diskutiert.

⁶⁹³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011.

⁶⁹⁴ Mattisson. 2014. S. 17.

während des Krieges nachzugehen. Beide entwickeln sich, vor allem auf menschlicher Ebene, aufgrund ihrer Tätigkeiten deutlich weiter. Als sie von ihrer Aufgabe überraschend entbunden wird, sie hatte sich John Drake zu sehr angenähert,⁶⁹⁵ ist Edith schwer enttäuscht⁶⁹⁶ – ein Gefühl, dass scheinbar niemand, bis auf Sybil, verstehen kann. Letztere ermutigt sie schließlich dazu sich eine neue Aufgabe zu suchen.⁶⁹⁷ Wie später noch ausgeführt werden wird (siehe 3.5.), findet sie in der Unterstützung der Offiziere im Genesungsheim auf Downton Abbey ihre neue Bestimmung.⁶⁹⁸



Abb. 6: Edith Crawley (DOWNTON ABBEY) bei ihrer Arbeit auf der Longfield Farm.⁶⁹⁹

Dass es sich bei der Unterstützung der Kriegsanstrengungen im Bereich der Landwirtschaft um kein bekanntes Narrativ in Bezug auf den Ersten Weltkrieg handelt, wird insbesondere am Umstand offensichtlich, dass dieses in vergleichbaren *period drama* Produktionen kaum eine Rolle spielt. So wird auch in DOWNTON ABBEY selbst die *Women's Land Army*⁷⁰⁰ mit keinem Wort erwähnt. Dabei ist, nach Byrne, die

⁶⁹⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 44min.

⁶⁹⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 52min.

⁶⁹⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 5-6min.

⁶⁹⁸ Im Gegensatz zu Sybil, bleibt Edith der Serie bis zur letzten Folge erhalten. An ihrem weiteren Lebensweg wird deutlich, wie auch jener von Sybil hätte aussehen können. Denn, nach dem Verschwinden ihres Verlobten Michael Gregson, (DOWNTON ABBEY. Staffel Vier. Episode 6. 2013. 10min.) der, wie sich später noch herausstellen sollte, in Deutschland von Anhängern Hitlers ermordet wurde, erbt sie seine Zeitung (DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 6. 2014. 12min.) und leitet diese mit Hilfe einer weiblichen Chefredakteurin selbst. (DOWNTON ABBEY. Staffel Sechs. Episode 5-9. 2015.) Am Ende heiratet sie mit Herbert Pelham, Marquis von Hexham, deutlich über Stand. (DOWNTON ABBEY. Staffel Sechs. Episode 9. 2015. 77-80min.)

⁶⁹⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 00:12:03 [Screenshot]

⁷⁰⁰ Die britische Fernsehserie LAND GIRLS (2009-2011) thematisiert beispielsweise die Arbeit von Frauen der sogenannten *Women's Land Army* nicht im Ersten, sondern im Zweiten Weltkrieg. (Vgl. IMDB. 2018d.)

Landwirtschaft in kürzlich entstandenen historischen Fiktionen, wie z.B. in den *period drama* Filmen *PRIDE & PREJUDICE* (2005) und *WUTHERING HEIGHTS* (2011) zu einem konstanten Merkmal geworden.⁷⁰¹

Dennoch wird nur in *THE VILLAGE*, dass bereits in einem von der Landwirtschaft geprägten Umgebung spielt, der Verzicht für den Krieg in diesem Bereich thematisiert. Insgesamt werden hierbei die sogenannten Kriegsanstrengungen jedoch als ein unsinniges Opfer konstruiert, dass von Familien und Einzelpersonen gefordert wird. Nachdem der ältere Sohn der Middletons, eine ärmliche Bauernfamilie, im Krieg kämpft, sollen sie nun auch noch ihr Pferd⁷⁰² und somit ihre Existenzgrundlage dem Militär überlassen. Sie verstecken es, als es Soldaten abholen wollen, in einer Bar, damit es nicht als Schlachtross nach England geschickt wird.⁷⁰³ Dagegen bleibt die wohlhabende Sylvia Tietjens in *PARADE`S END*, die ihr Jagdpferd nicht der Armee zur Verfügung stellen will, von dieser scheinbar unbehelligt.⁷⁰⁴

An diesen Ausführungen sollte deutlich werden, dass in britischen Produktionen die Arbeit der Frauen in der Landwirtschaft, im Gegensatz zu jener in der Krankenpflege, zumeist in den Hintergrund gerückt wird. Es kann angenommen werden, dass somit deren Tätigkeiten, im Gegensatz zur VAD, keinen besonderen Platz in der kollektiven Erinnerung an den Ersten Weltkrieg einnehmen. Dies gilt jedoch kaum für den nächsten Tätigkeitsbereich von Frauen zwischen 1914 und 1918: der Wohltätigkeitsarbeit.

3.4.3. Wohltätigkeitsarbeit

Die offizielle⁷⁰⁵ als auch inoffizielle Wohltätigkeitsarbeit bildet ein sich wiederholendes Narrativ in der Serie *DOWNTON ABBEY* als auch in weiteren aktuellen *period drama* Produktionen. Während des Krieges wurden oftmals Veranstaltungen von Adelsfamilien organisiert, die gemeinnützigen Zwecken zugute kommen sollten. Hierzu zählten

⁷⁰¹ Vgl. Byrne. 2015a. S. 151.

⁷⁰² Das Leben eines rekrutierten Pferdes, das im Krieg als Schlachtross zum Einsatz kommt, schildert beispielsweise die britisch-amerikanische Koproduktion *WAR HORSE* (2011), bei welcher Steven Spielberg Regie führte. (Vgl. Helff. 2015. S. 136ff.)

⁷⁰³ Vgl. Byrne. 2015a. S. 144.

⁷⁰⁴ *PARADE`S END*. Episode 3. 2012. 27min.

⁷⁰⁵ Während des Ersten Weltkrieges wurden in Großbritannien mehr als 18.000 neue Wohltätigkeitsorganisationen und Sonderfonds gegründet, um die Kriegsanstrengungen zu unterstützen. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 38.)

neben dem örtlichen Krankenhaus⁷⁰⁶ u.a. auch im Krieg dienende und verwundete Soldaten, Kriegswitwen, Waisen und Flüchtlinge.⁷⁰⁷

So wird auch zum Einstieg der Serie DOWNTON ABBEY in die Kriegsjahre auf dem Anwesen eine Wohltätigkeitsveranstaltung organisiert. Über der Bühne, die extra für dieses Event aufgebaut wird, hängt ein großes Banner mit der Aufschrift:

*„Help our Hospital and you are helping our boys at the front.“*⁷⁰⁸

Der Konzertabend zugunsten des Hospitals bringt nicht nur zahlreiche Charaktere, wie z.B. die Crawley Familie und die Verlobte von Matthew, Lavinia Swire, zusammen, sondern wird auch von zwei Frauen, die weiße Federn an junge Männer, die nicht in Uniform sind, austeilten, unterbrochen (siehe 3.3.6.). Er nimmt somit eine negative Wendung, die auch noch beim darauffolgenden Abendessen der Familie Crawley besprochen wird.⁷⁰⁹

In MR SELFRIDGE sind es beispielsweise Rose Selfridge und ihre Freundinnen Mae und Delfine, die bereits 1914 gemeinsam Wohltätigkeitsveranstaltungen planen. Sie wollen im Rahmen dieser im Selfridges selbst stattfindenden Events u.a. Geld für belgische Flüchtlinge⁷¹⁰ und britische Soldaten sammeln.⁷¹¹ Dahingegen sind in der Serie PARADE`S END, die ebenfalls gesellschaftlich in der High Society verortet ist, Frauen bei keinerlei Wohltätigkeitsarbeiten zu sehen. Nach Byrne kann dabei argumentiert werden, dass die Frauen in PARADE`S END, im Gegensatz zu den Männern, als Pazifistinnen den Krieg nicht unterstützen möchten und hierfür auch von der Gesellschaft wiederholt verurteilt werden.⁷¹²

Auf andere Art und Weise versuchen Mrs. Patmore und Daisy, die nicht die Möglichkeit haben z.B. Wohltätigkeitskonzerte zu organisieren, ehemalige Soldaten an der ‚Heimatfront‘ zu unterstützen. Ausgangspunkt ist ein wohl obdachloser und verarmter ehemaliger Soldat, der in das Haus von Isobel Crawley kommt und dort auf Mrs. Bird und Moseley trifft. Zunächst von seinem unangekündigten Eindringen in das Haus verstört, geben die nun fast arbeitslose Köchin und der Butler, da Isobel langfristig vereist ist,

⁷⁰⁶ Vgl. Fellowes. 2012a. S. 193.

⁷⁰⁷ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 38.

⁷⁰⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 6min.

⁷⁰⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 24-25min.

⁷¹⁰ MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 4. 2014. 4 min.

⁷¹¹ MR SELFRIDGE. Staffel Zwei. Episode 6. 2014. 40min.

⁷¹² Vgl. Byrne. 2015a. S. 129.

diesem etwas zu Essen. Obwohl er kein Mitleid von ihnen aufgrund seiner Fußverletzung will, nimmt er ihr Essen gerne an, da er seiner früheren Arbeit auf den Feldern nicht mehr nachgehen kann. Innerhalb kürzester Zeit etabliert sich in den Wirtschaftsräumen des Hauses von Isobel Crawley eine Art Suppenküche, die, zu Beginn nur einmal die Woche, nun täglich, Essen an ehemalige, vor allem invalide, Soldaten austellt.⁷¹³

*„During the interwar period the presence of large numbers of disabled war veterans in towns and villages was a poignant reminder for European society at the cost of war.“*⁷¹⁴

Es kann jedoch angenommen werden, dass bereits im Jahr 1918, in welchem sich diese Form der Wohltätigkeit etabliert, versehrte Veteranen das Bild der britischen Gesellschaft prägten. Mrs. Bird und Moseley, die Mühe haben die Versorgung dieser zu organisieren, bekommen auch bald von Mrs. Patmore und Daisy, die regelmäßig Essen aus dem Anwesen hierfür mitbringen, selbst zubereiten und austeilen, Hilfe.⁷¹⁵ Mrs. Patmore hat auch hierzu einen klaren Standpunkt:

*„If we can't feed a few soldiers in our own village, them as have taken a bullet or worse for king and country, then I don't know what!“*⁷¹⁶

O'Brien, die Mrs. Patmore und Daisy bei ihrer Tätigkeit beobachtet, erzählt Cora Crawley von dieser und deutet hierbei an, dass diese Essen aus dem Anwesen im Dorf verkaufen.⁷¹⁷ Als Cora und O'Brien sich vor Ort ein Bild von der Situation machen, versuchen Mrs. Patmore und Daisy ihr Verhalten zu rechtfertigen und erklären, dass sie nur Essen genommen haben, dass die Armee und nicht die Familie bezahlt hat. Während Cora von der Suppenküche begeistert ist, bittet sie Mrs. Patmore nur von nun an auf Lebensmittel zurückzugreifen, die von der Familie bereitgestellt werden. Sie möchte nicht von der Armee Misswirtschaft vorgehalten bekommen.⁷¹⁸ Somit ist nicht nur der Plan von O'Brien gescheitert Mrs. Patmore in Verruf zu bringen, sondern sind es auch wieder die Crawleys, die, aus finanzieller Sicht, eine (inoffizielle) Form der Wohltätigkeit unterstützen.

⁷¹³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011.

⁷¹⁴ Audoin-Rouzeau. 2012. S. 184.

⁷¹⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011.

⁷¹⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011. 22min.

⁷¹⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011. 37-38min.

⁷¹⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011. 42-43min.

Es wird so in DOWNTON ABBEY auch ein sehr positives Bild von Veteranen des Ersten Weltkrieges gezeichnet. Geschuldet ist dies auch der Tatsache, dass die zuvor erwähnte Arbeitsplatzproblematik (siehe 3.4.) in der Serie nicht präsent ist. Einen ganz anderen Eindruck erhält man u.a. in THE VILLAGE⁷¹⁹ und MR SELFRIDGE. In letzterer wird mit Kitty, eine zentrale Figur der Serie, eine Angestellte des Selfridges in der Nähe des Kaufhauses von arbeitslosen, ehemaligen Soldaten angegriffen. Sie wird gegen eine Hauswand geschlagen und beinahe vergewaltigt.⁷²⁰ Während Mr. Selfridge⁷²¹ versucht zu beruhigen und argumentiert, dass nicht alle Veteranen so sind,⁷²² erhält Kitty anonyme Hassbriefe und wird auch von der Presse in der Luft zerrissen. Ihr wird die Schuld am Überfall gegeben, da sie einerseits noch so lange gearbeitet hat und andererseits, dass Frauen wie sie, den Männern die Arbeitsplätze wegnehmen.⁷²³ So werden in diversen *period drama* Produktionen sehr widersprüchliche Bilder von Veteranen, für welche oftmals bei Wohltätigkeitsveranstaltungen Geld gesammelt wurde, gezeigt.

3.5. Das Anwesen Downton Abbey als Genesungsheim

Der Familiensitz der Granthams, Downton Abbey, wird zu einem späten Zeitpunkt im Krieg, 1917, auch als ein Genesungsheim⁷²⁴ für Offiziere genutzt. Ausgangspunkt für die Überlegung, dass ein solches in der Nähe des Hospitals für Offiziere im Dorf existieren sollte, war der Selbstmord eines Patienten im Hospital, der sich gegen eine Verlegung in ein weit entferntes Genesungsheim sträubte.⁷²⁵ Bis 1919 werden so zahlreiche Offiziere auf Downton Abbey behandelt, die auch, auf narrativer Ebene, einige Nebenplots für sich beanspruchen und auf diesem Weg ihre Spuren unter der adeligen Familie und den Bediensteten hinterlassen.

⁷¹⁹ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013.

⁷²⁰ MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 3. 2015. 44min.

⁷²¹ Mr. Selfridge selbst plant zu diesem Zeitpunkt ein gemeinnütziges Wohnbauprojekt im Andenken an seine verstorbene Frau Rose, dass Häuser für Kriegsveteranen und deren Familien bereitstellen soll. (MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 2. 2015. 43min.)

⁷²² MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 4. 2015. 18min.

⁷²³ MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 5. 2015. 24min.

⁷²⁴ Im Rahmen dieses Kapitels werden kaum Verweise zu anderen *period drama* Produktionen der Gegenwart gezogen, da in jenen dieses narrative Element keine Rolle spielt. Es kann jedoch u.a. auf die Fernsehproduktion THE UNKNOWN SOLDIER verwiesen werden, in welchem ebenfalls das Zuhause einer wohlhabenden Familie in ein Genesungsheim umgewandelt wird. (Vgl. Hanna. 2009. S. 129)

⁷²⁵ Der durch Gas erblindete Lieutenant Courtney, welcher sich im Hospital mit Sybil und vor allem Thomas angefreundet hatte, war durch die nicht abzuwendende Verlegung in ein weit entferntes Genesungsheim so verzweifelt, dass er sich in der Nacht vor dieser die Pulsadern aufschneidet. Sein Tod hat vor allem Thomas mitgenommen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011.)

Das Anwesen⁷²⁶ selbst bildet, wie auch in allen anderen Staffeln, das Herz der Geschichte von DOWNTON ABBEY. Es handelt sich hierbei um eine omnipräsente mentale Konstruktion⁷²⁷ und ein Symbol des englischen *heritage*. Die Serie versinnbildlicht auf diesem Weg, nach Baena und Byker, den Kult um das (englische) Landhaus. So würde der Verlust von Downton Abbey⁷²⁸ mehr als nur den Verlust von Eigentum bedeuten. Es ist vielmehr als Bedrohung der persönlichen Identität der Familie Crawley zu verstehen, denn dieses ist seit Generationen in deren Besitz. Baena und Byker argumentieren, dass diese Form der Einbindung eines großen Anwesens in eine Erzählung einen starken Einfluss auf die Re-Imagination von *Englishness* haben kann, da Downton Abbey zu einem jener Orte wird, die eine Identität erhaltende, befördernde und transformierende Aura umgibt. Das Anwesen wird als Symbol für Identität und *heritage* präsentiert, dass offensichtlich die damit verbundene Aufopferung zur Bewahrung wert ist. Dessen visuelle Schönheit kann, nach Baena und Byker, auch nostalgische Gefühle hervorrufen.⁷²⁹

*„The static spectacle of the house would thus appeal to a diffuse nostalgia that functions as a safe haven from present anxieties about national (dis)integration and class mobility.“*⁷³⁰

Vidal argumentiert, dass das Haus buchstäblich das Heim und Herz des modernen *period drama* darstellt. So ist das Herrenhaus bzw. der Landsitz als Projektion von Fantasien, Erinnerungen und Sehnsüchten das symbolische Rückgrat in einer Unzahl an Filmen.⁷³¹ Es kann hierbei u.a. auf die in Jane Austen Verfilmungen präsenten Anwesen Pemberley aus PRIDE & PREJUDICE (2005) und die mit den Filmen gleichnamigen Anwesen MANSFIELD PARK (2007) und NORTHANGER ABBEY (2007) verwiesen werden.⁷³²

Orten kommen für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume, besonders wenn diese langfristig mit Familiengeschichte verbunden sind, eine wesentliche Rolle zu.⁷³³

⁷²⁶ Die Serie DOWNTON ABBEY verfügt so auch über ein ähnliches Setting, wie zahlreiche Werke von Jane Austen, die ebenfalls oftmals in Herrenhäusern auf dem Land spielen. (Vgl. Palmer. 2013. S. 245.)

⁷²⁷ Downton Abbeyes Existenz und Fortbestehen bilden wichtige Katalysatoren für Konflikte und Beziehungen in der Handlung der gesamten Serie. (Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 263.)

⁷²⁸ Es ist somit auch die beherrschende und zentrale Präsenz in der Serie, wie auch schon in der Intro selbst deutlich wird. Darüber hinaus besitzt es die primäre Loyalität und formt die Wertvorstellungen der Charaktere, die in diesem leben bzw. zu diesem gehören. (Vgl. Palmer. 2013. S. 245f.)

⁷²⁹ Vgl. Baena/Byker. 2015. S. 263.

⁷³⁰ Vidal. 2012b. 65.

⁷³¹ Vgl. Vidal. 2012b. S. 65f.

⁷³² Vgl. Palmer. 2013. S. 245.

⁷³³ Vgl. Assmann. 2003. S. 299ff.

„Nicht nur, daß sie die Erinnerung verfestigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.“⁷³⁴

Assmann definiert solche als Familien- und Generationenorte.⁷³⁵ Auch das Anwesen Downton Abbey kann als ein solcher beschrieben werden. Dementsprechend schwierig gestaltet sich auch die Situation, als in diesem, auf unbestimmte Zeit, ein Genesungsheim eingerichtet werden soll. Auf diesem Weg wird aus einem privaten ein öffentliches Haus.

Julian Fellowes ließ sich dabei von der Geschichte von Highclere Castle selbst inspirieren, welches ebenfalls während des Ersten Weltkrieges in ein Genesungsheim umgewandelt wurde.⁷³⁶ Obwohl sich Violet und Cora zunächst gegen diese Veränderung stemmen, steht die Bereitstellung des Hauses, nach Sobocinski, im Einklang mit den Prinzipien von *„noblesse oblige“* (‘Adel verpflichtet’).⁷³⁷ So ist auch Highclere Castle nur eines von vielen Herrenhäusern, dass sich während des Ersten Weltkrieges für verwundete Soldaten öffnete.⁷³⁸

Durch die alleinige Öffnung für Offiziere spiegelt das Haus auch den für die ganze Serie bezeichnenden Konservatismus wieder.⁷³⁹ Dennoch ist es gerade diese Beschränkung, die Thomas Barrow, früher als Diener auf Downton Abbey tätig, zum Rang eines Offiziers verhilft. Zuvor, nach seiner Verwundung an der Front, im Hospital tätig, wechselt er kurze Zeit später ins Genesungsheim und nimmt dort eine leitende Funktion ein. Nachdem Robert Crawley sich dagegen ausspricht, da die rekonvaleszenten Offiziere wohl kaum die Autorität von Thomas akzeptieren würden, weil dieser nur den Rang eines Korporal inne hat, spricht Clarkson sich für dessen Beförderung zum *Acting Sergeant* aus.⁷⁴⁰ Aufgrund seiner Beförderung und seiner Aufgabe, den täglichen Betrieb des Genesungsheim zu überwachen, hat er sich innerhalb weniger Jahre vom Diener zum Offizier hochgearbeitet, der sich seinen früheren Vorgesetzten, der Familie Crawley, gegenüber nicht mehr rechtfertigen muss. Wie unter 3.6.1. noch näher erläutert werden wird, hält dieser Zustand jedoch nur über die Dauer des Krieges

⁷³⁴ Assmann. 2003. S. 299.

⁷³⁵ Vgl. Assmann. 2003. S. 301.

⁷³⁶ Vgl. Bagnoli. 2015. S. 105.

⁷³⁷ Vgl. Sobocinski. 2016. S. 212.

⁷³⁸ Vgl. Hallett. 2014. S. 60.

⁷³⁹ Vgl. Byrne. 2014. S. 324.

⁷⁴⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011.

an und Thomas Barrow kehrt schlussendlich wieder in die Rolle des Bediensteten auf Downton Abbey zurück.



Abb. 7: Edith und Sybil Crawley (DOWNTON ABBEY) im Genesungsheim auf dem Anwesen.⁷⁴¹

Die Umwandlung Downton Abbeys in ein Genesungsheim unterstreicht auch die allgemeine narrative Strategie der Serie so weit wie möglich alle Handlungsstränge innerhalb des Anwesens anzusiedeln, als ob die Welt außerhalb dessen nicht existieren würde.⁷⁴² So kehrt dadurch nicht nur Thomas Barrow nach Downton Abbey zurück, sondern ebenfalls Sybil Crawley, die als Krankenschwester tätig ist, und Isobel Crawley (Mutter von Matthew), welche sich (zunächst) mit Cora Crawley das Management des gesamten Hauses teilt. Wie an den zahlreichen Personen in Führungspositionen deutlich wird, kommt es regelmäßig, insbesondere zwischen Cora und Isobel, zu Kompetenzstreitigkeiten.⁷⁴³ Denn:

„Cora has found a role that is much more in keeping with her own upbringing [in the USA] than just being an English lady sitting on a sofa.“⁷⁴⁴

Diese Auseinandersetzungen gehen schlussendlich so weit, dass Isobel das Anwesen verlässt und nach Frankreich geht, um beim Roten Kreuz (Vermisstenabteilung) einer

⁷⁴¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011. 00:48:13 [Screenshot]

⁷⁴² Vgl. Byrne. 2015a. S. 86. Zahlreiche andere *period drama* Produktionen folgen dem selben Format, wie z.B. MR SELFRIDGE, THE VILLAGE, THE CRIMSON FIELD und UPSTAIRS, DOWNSTAIRS.

⁷⁴³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3-4. 2011.

⁷⁴⁴ Fellowes. 2013. S. 319.

bedeutsameren Aufgabe nachzugehen, bei welcher man ihre Mithilfe zu schätzen weiß.⁷⁴⁵ Fortan leitet Cora das gesamte Haus alleine. Im Genesungsheim findet auch Edith⁷⁴⁶, die zuvor auf einer Farm tätig war (siehe 3.4.2.), eine neue Aufgabe. Sie nimmt Bestellungen (Tabak etc.) von Patienten entgegen, verteilt Bücher und schreibt auch Briefe für rekonvaleszente Soldaten, die dazu nicht in der Lage sind. Sie freundet sich auf diesem Weg mit den im Genesungsheim Untergebrachten an und wird für ihre Tätigkeiten, die sie ohne viel Aufhebens erledigt, auch von General Strutt mit lobenden Worten bedacht.⁷⁴⁷

“You are all to be praised for your response to our national crisis. But I’ve been talking and I’ve been listening, and I feel there is one among you whose generosity is in danger of going unremarked. It seems the daily cares and needs of the patients are being dealt with, quietly and efficiently by Lady Edith. Or that’s what the officers tell me. So, let us raise our glasses and drink her health.”⁷⁴⁸

Während Cora, Isobel, Edith und Sybil sich so mit der neuen Situation im Haus rasch zurechtfinden, gestaltet sich die Umstellung für Robert und Violet wesentlich schwieriger. Vor allem Robert, der auch auf Downton Abbey wohnt, fühlt sich nicht nur seines Zuständigkeitsbereiches und der Kontrolle über das Haus beraubt, sondern hat auch mit der räumlichen Einschränkung Probleme. Denn zahlreiche Zimmer werden in Spiel-, Ess- und Schlafräume für die anwesenden Offiziere umgebaut.⁷⁴⁹ Violet bedenkt das Genesungsheim beispielsweise mit den folgenden Worten:

Oh, really, it’s like living in a second-rate hotel, where the guests keep arriving and no one seems to leave.”⁷⁵⁰

Dennoch ist es wiederum Violet, der es gelingt, als Matthew und William schwer verwundet werden, für den schwerverletzten William, der nicht den Rang eines Offiziers inne hat, ein Bett im Genesungsheim, sowie seinen Transport von Leeds nach Downton Abbey zu organisieren.⁷⁵¹ Neben William, der bald darauf verstirbt, kehrt auch Matthew, da es sich bei Downton Abbey um ein Genesungsheim handelt, bald auf das Anwesen zurück.⁷⁵² Auf diesem Weg werden schlussendlich alle zentralen

⁷⁴⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 7-10min.

⁷⁴⁶ Aufgrund ihrer Verbundenheit zu den Patienten ist auch sie es, die auf den (vermeintlichen) Betrüger Peter Gordon, welcher sich für den mit der Titanic untergegangenen früheren Erben von Downton Abbey, Patrick, ausgibt, hereinfällt. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011.)

⁷⁴⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011.

⁷⁴⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011. 46-47min.

⁷⁴⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 3. 2011.

⁷⁵⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011. 25min.

⁷⁵¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 6-15min.

⁷⁵² DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011.

Handlungsstränge wieder auf Downton Abbey zusammengeführt. Das Genesungsheim wird im Jahr 1919 geschlossen und das Anwesen verwandelt sich wieder in ein privates Haus.⁷⁵³ Jedoch hat der Krieg unter den auf Downton Abbey lebenden Charakteren tiefe Spuren hinterlassen. Der Erbe von Downton Abbey, Matthew Crawley, sitzt aufgrund seiner Kriegsverletzung im Rollstuhl und kann deshalb wohl nie eigene Kinder haben, Edith und Sybil wollen nicht in ihre scheinbar bedeutungslosen Leben vor dem Krieg zurückkehren, in dem sie nichts zu tun hatten, und Daisy ist eine Kriegerwitwe, nachdem William im Sommer 1918 verstarb. Hinzu kommt noch Thomas, der nun, nach dem Ende des Krieges, sich eine neue Aufgabe suchen muss und Ethel, ein Hausmädchen, die von einem Offizier des Genesungsheims geschwängert und dann entlassen wurde und nun um ihre Existenz kämpft.⁷⁵⁴

3.6. Die Folgen des Krieges

Der Erste Weltkrieg wurde von einer Reihe an kurzfristigen und langfristigen Folgen begleitet. Manche, wie z.B. Rationierungen von Lebensmitteln griffen bereits während des Krieges selbst, während u.a. das Kriegerdenkmal erst viele Jahre später im Dorf Downton errichtet wurde.⁷⁵⁵

3.6.1. Rationierungen und die Umkehrung des sozialen Wandels

Auf den ersten Blick erscheint die Zusammenfassung von Rationierungen von Lebensmitteln und die Umkehrung des durch den Ersten Weltkrieg hervorgerufenen sozialen Wandels in einem Kapitel beliebig. In der Serie DOWNTON ABBEY werden beide Folgen des Krieges jedoch anhand einer Person narrativiert: Thomas Barrow⁷⁵⁶.

⁷⁵³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 7. 2011.

⁷⁵⁴ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6-9. 2011.

⁷⁵⁵ Zwei ‚Folgen‘ des Krieges werden im Rahmen dieses Kapitels nicht näher erörtert: die Spanische Grippe und russische Flüchtlinge, da sie nur indirekt in Verbindung mit dem Krieg stehen.

⁷⁵⁶ Zum Verständnis seiner Person ist ebenfalls zu erwähnen, dass er homosexuell ist und viele unter den Bediensteten und der Familie Crawley über seine sexuelle Ausrichtung Bescheid wissen. Zwar wird von vielen Seiten Nachsicht ihm gegenüber geübt, was wiederum auf eine moderne moralische Ausrichtung dieser Charaktere schließen lässt, jedoch macht ihn diese doch, wie u.a. an einem Gespräch von Thomas mit Lieutenant Courtney deutlich wird, dennoch zu einem Außenseiter. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 30-31min.)

Obwohl die Rationierungen erst im Februar 1918 eingeführt wurden,⁷⁵⁷ begann die Lebensmittelkrise Großbritanniens schon deutlich vor dem Ersten Weltkrieg. Durch das Anwachsen der Städte und der Wandlung von einer Agrargesellschaft zu einer Industriegesellschaft, trat eine landwirtschaftliche Depression, die zu einem Preiskollaps führte, bereits in der späten viktorianischen Ära ein. Obwohl schon im Jahr 1914⁷⁵⁸ deutlich wurde, dass die inländischen Vorräte aufgestockt und Lebensmitteltransporte aus Europa vor Angriffen geschützt werden mussten, wurde dennoch erst 1917 durch die Zunahme von Attacken deutscher U-Boote auf alliierte Handelsschiffe der Hunger erstmals eine ernste Bedrohung für Großbritannien.⁷⁵⁹ Engpässe in der Versorgung wurden durch Hamstern und ansteigende Lebensmittelpreise⁷⁶⁰ (v.a. Weizenprodukte, Fleisch und Eier)⁷⁶¹ noch verschlimmert. Trotz zahlreicher Gegenmaßnahmen⁷⁶², wurden schließlich die Verknappungen so akut, dass Rationierungen auf bestimmte Lebensmittel⁷⁶³ eingeführt wurden. Dennoch bestand, nach Webb, nie die Gefahr, dass sich diese Entbehrungen in Hunger⁷⁶⁴ wandelten.⁷⁶⁵ Die Rationierungen liefen schließlich zwischen Dezember 1919 und März 1921 aus.⁷⁶⁶

Thomas Barrow sieht in diesen Rationierungen eine Chance auf dem Schwarzmarkt Geld zu machen und später, sobald diese aufgehoben werden, ein ordentliches Unternehmen zu eröffnen. So werden die Rationierungen bzw. das Hamstern in der Serie auch erst spät, im Herbst 1918, zunächst von Mrs. Patmore⁷⁶⁷, der Köchin auf Downton Abbey, angesprochen. Thomas, der diesbezüglich Nachforschungen betrieben hat, steigt schlussendlich 1919 in das Schwarzmarktgeschäft ein, da es eine große Nachfrage bezüglich rationierter Lebensmittel gibt. O'Brien, eine enge Freundin von Thomas und Kammerzofe von Cora Crawley, ist davon nicht begeistert und erkennt

⁷⁵⁷ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 43.

⁷⁵⁸ Vor dem Ersten Weltkrieg war Großbritannien bezüglich der Nahrungsmittelversorgung zu 60 Prozent auf Importe angewiesen. (Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 42.)

⁷⁵⁹ Vgl. Hockenhull. 2015a. S. 580f.

⁷⁶⁰ Aufgrund der steigenden Preise wurden diese ab Juli 1917 für Weizen, Fleisch und Zucker kontrolliert. (Vgl. Wrigley. 2003b. S. 505.)

⁷⁶¹ In TESTAMENT OF YOUTH wird beispielsweise von Vera Brittain's Mutter darauf hingewiesen, dass sie im Geschäft kaum noch Eier und Butter erhältlich sind. (TESTAMENT OF YOUTH. 2014. 100min.)

⁷⁶² Diese sind u.a. in *The First World War with Imperial War Museums* (Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 42) nachzulesen.

⁷⁶³ Rationiert wurden Zucker, Margarine und Fleisch. (Vgl. Gregory. 2012. S. 412.) Es kamen lokale Rationierungen von Tee, Butter, Speck und Käse hinzu. (Vgl. Wrigley. 2003b. S. 505.)

⁷⁶⁴ Gregory spricht sich sogar dafür aus, dass es in Großbritannien während des Krieges nie eine 'reale' Nahrungsmittelknappheit gab. (Vgl. Gregory. 2012. S. 411.)

⁷⁶⁵ Vgl. Webb/Imperial War Museum. 2014. S. 42f.

⁷⁶⁶ Vgl. Fellowes. 2013. S. 250.

⁷⁶⁷ Es kann bezweifelt werden, dass die meisten Rationierungen sie, und das Anwesen, hart trafen. Denn Downton Abbey unterhält, nach Fellowes, eine eigene Landwirtschaft aus der u.a. Fleisch, Milch, Butter, Käse und Gemüse bezogen werden. (Vgl. Fellowes. 2012a. S. 177.)

das große Risiko, dass von diesem ausgeht.⁷⁶⁸ Er ist jedoch zu sehr davon überzeugt, um zu realisieren, dass dieses Geschäftsmodell nicht funktionieren muss. Wenig später, nachdem Mrs. Patmore und Daisy einen Teil seiner Waren in einem Kuchen verbacken haben und dieser fürchterlich schmeckt, wird offensichtlich, dass Thomas von seinem Händler betrogen wurde und dieser ihm verdorbene bzw. u.a. mit Gips gestreckte Lebensmittel verkauft hat.⁷⁶⁹ In seiner Verzweiflung vernichtet er diese, wie im Script beschrieben wird:

„Thomas enters and goes on the rampage. In a fury, he begins cutting open bags of flour, pulling things off shelves and destroying everything in sight before collapsing on the floor.“⁷⁷⁰

Nachdem Thomas aber sein ganzes Ersparnis in diese gesteckt hat, ist er gezwungen, sich bei den Bediensteten und der Familie Crawley anzubiedern, um seine Arbeit als Diener auf Downton Abbey wieder zu erhalten.⁷⁷¹

„In putting himself forward as someone who wants to be helpful, Thomas is trying to get back onto the staff. This is not because he wants to be in service any more than he did at the end of the war, but because he doesn't know what else he's going to do.“⁷⁷²

Thomas repräsentiert all jene Personen, die nach dem Krieg nicht mehr im Dienst stehen wollen und dennoch, aufgrund diverser Umstände, in diesen nach dem Krieg wieder zurückkehren müssen. Während er zwischen 1914 und 1918 den Krieg genutzt hat, um in der Gesellschaft aufzusteigen – er wurde sogar in den Offiziersrang befördert – kehrt er nach dem Krieg auf den harten Boden der Realität zurück. Der soziale Wandel⁷⁷³ wird umgekehrt und er findet sich 1919 an derselben Stelle wie vor dem Krieg wieder: als Diener auf Downton Abbey. Es kann einerseits argumentiert werden, dass auf diesem Weg erneut eine sehr konservative Botschaft, dass Überheblichkeit, Kriminalität und Undankbarkeit nicht gutgeheißen werden, transportiert wird.

⁷⁶⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011.

⁷⁶⁹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 7. 2011.

⁷⁷⁰ Fellowes. 2013. S. 416.

⁷⁷¹ Entscheidend für Thomas Wiedereinstellung ist zunächst sein freiwilliger Einsatz beim Ausbruch der Spanischen Grippe auf Downton Abbey, an welcher u.a. zwei Hausmädchen, Carson, Cora und Lavinia Swire (Verlobte von Matthew) erkrankten. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 8. 2011.) Später entführt er den Hund, Isis, von Robert Crawley, um diesen später wiederfinden und zurückbringen zu können und so das Vertrauen von ihm wieder zu gewinnen. Der Plan geht, wenn auch anders als geplant, auf und er wird wieder auf Downton Abbey als Diener angestellt. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 9. 2011.)

⁷⁷² Fellowes. 2013. S. 438.

⁷⁷³ Nicht unerwähnt bleiben darf, dass auch Frauen nach 1918 oftmals wieder in das durch das häusliche Leben bestimmte Verhältnis zwischen Männern und Frauen zurückkehrten. (Vgl. Grogan. 2014. S. 67.) Dies wurde bereits unter 3.4. erörtert.

Andererseits dient dieser Twist im Plot dazu den Charakter erneut an das Anwesen Downton Abbey zu binden, wie auch Julian Fellowes selbst andeutet.⁷⁷⁴ Insgesamt wird am Schicksal von Thomas Barrow deutlich, dass, zumindest in der Serie DOWNTON ABBEY⁷⁷⁵, der Erste Weltkrieg keine nachhaltige gesellschaftliche Veränderung aufgrund eigener erbrachter Leistungen zulässt.⁷⁷⁶

3.6.2. Nostalgische Gefühle für die Zeit vor dem Krieg

Obwohl, wie bereits zuvor erwähnt, sich der durch den Ersten Weltkrieg ausgelöste gesellschaftliche Wandel nach dem Ende des Konfliktes wieder umkehrte, war dennoch das Leben sowohl unter den Crawleys als auch den Bediensteten auf Downton Abbey nach 1918 nicht mehr dasselbe wie zuvor.

In der Serie ist es besonders Mr. Carson, Butler des Anwesens, der nostalgische Gefühle für die Zeit vor dem Krieg entwickelt. Durch die Rückwendung zur Vergangenheit definiert er fortlaufend seine eigene Identität über diese. So bleibt er, bezüglich seiner eigenen Rolle als Bediensteter, in alten Mustern verhaftet und versteht die neue Generation⁷⁷⁷, die nach dem Krieg nur noch bedingt in Diensten stehen möchte und nach mehr Beachtung und Freiheiten verlangt, kaum. Mrs. Hughes erinnert ihn wiederholt daran, wie etwa im folgenden Wortwechsel, dass sich viel verändert hat:

“Mr. Carson: Ten staying and only three maids and two valets between them. Not quite like before the war, is it?”

Mrs. Hughes: Very little is.”⁷⁷⁸

Auch Robert Crawley⁷⁷⁹ hat mit ähnlichen Problemen in Hinblick auf seine Töchter Mary und Edith, die beide ihre Zukunft, auf moderne Art und Weise, selbst gestalten

⁷⁷⁴ Vgl. Fellowes. 2013. S. 438.

⁷⁷⁵ Auch in allen anderen *period dramas* der 2010er Jahre ist kein durch den Krieg ausgelöster nachhaltiger gesellschaftlicher Wandel erkennbar.

⁷⁷⁶ Selbst dem Chauffeur der Familie, Tom Branson, gelingt der soziale Aufstieg, der von ihm in dieser Form nicht gewünscht wurde, durch Heirat (mit Sybil Crawley) und nicht persönlicher Verdienste. (DOWNTON ABBEY. ab: Staffel Zwei. Episode 8. 2011.)

⁷⁷⁷ Die junge Generation suchte nach 1918 ihre berufliche Zukunft u.a. in Läden, Fabriken und Büros. Der Beruf des Hausangestellten verlor immer mehr an Attraktivität. (Vgl. Fellowes. 2012a. S. 124.) Diese Entwicklung wird in DOWNTON ABBEY durch James „Jimmy“ Kent und Ivy Stuart verkörpert, die 1920 eine Stelle auf dem Anwesen als Diener bzw. Küchenmagd antreten. (DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 4. 2012.)

⁷⁷⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Vier. Episode 3. 2013. 3min.

⁷⁷⁹ Als Gegenstück zu Robert Crawley kann Christopher Tietjens in PARADE’S END beschrieben werden, der, vor dem Krieg von einer Nostalgie für eine frühere Zeit geprägt, mit Ende des Krieges jegliche nostalgische Gefühle (und damit verbundene Wertvorstellungen), symbolisiert durch das Verbrennen des letzten Holzschests jenes Baumes, der jahrhundertlang vor dem Anwesen der Familie stand, ablegt. (PARADE’S END. Episode 1-6. 2012.)

möchten, zu kämpfen.⁷⁸⁰ Auf diesem Weg narrativiert die Serie DOWNTON ABBEY die, nach Eksteins, allgemeine Überzeugung der gegenwärtigen britischen Bevölkerung, dass die Welt vor 1914 ein besserer und glücklicherer Ort war. Der Erste Weltkrieg wird in der Regel mit dem Verlust von Jungen, Unschuld und Wertvorstellungen assoziiert.⁷⁸¹

„The war stands, by most historical accounts, as the portal of entry to a century of doubt and agony, to our dissatisfaction.“⁷⁸²

Aber nach Schmidt plagen nicht nur die Charaktere in der Serie nostalgische Gefühle für eine längst vergangene Zeit, sondern auch die Zuschauer*innen selbst, die die (romantischen) Spannungsbögen der ersten beiden Staffeln, u.a. vor dem historischen Hintergrund des Ersten Weltkrieges, schätzten, jedoch mit der dritten Staffel mit deutlich veränderten Thematiken und den unerwarteten Toden von zwei Hauptcharakteren konfrontiert werden.⁷⁸³

„The continued viewership for the show seems to base itself off of nostalgia for its first strong season.“⁷⁸⁴

Dahingegen wird in der Serie THE VILLAGE betont, dass die Ansicht der Zeit vor dem Krieg als eine ‚bessere Welt‘ stark vom Standpunkt der Betrachter*in abhängt. Denn in ihr wird deutlich gemacht, dass diese für die Arbeiterklasse, aus welcher die Familie Middleton stammt, alles andere als ein ‚goldenes Zeitalter‘ war:

“Edmund Allingham: We are all making adjustments. We all remember before the war as being another time – a kind of golden age.

Grace Middleton: You had more servants. That`s what was golden about it. It wasn`t a golden age for me, or for Margaret Boden, or for Agnes. Or for anyone else I`ve spoken outside your class.“⁷⁸⁵

Deutlich wird hieran auch, dass in DOWNTON ABBEY, obwohl die Serie sowohl die Leben der Arbeitgeber*innen als auch Bediensteten verfolgt, die Sicht des Adelsstandes bzw. Oberschicht auf die Zeit vor 1914 dominant ist, welche auch das gegenwärtige Publikum, welches glanzvolle *heritage* Produktionen genießt⁷⁸⁶, anspricht. Die daraus

⁷⁸⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel 5-6. 2014-15.

⁷⁸¹ Vgl. Eksteins. 2014. S. 317.

⁷⁸² Eksteins. 2014. S. 317.

⁷⁸³ Vgl. Schmidt. 2015. S. 223.

⁷⁸⁴ Schmidt. 2015. S. 223.

⁷⁸⁵ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013. 33min.

⁷⁸⁶ Vgl. Byrne. 2015a. S. 153.

resultierende Nostalgie wird jedoch, obwohl tendenziell vor allem einer höheren Gesellschaftsschicht zuzuordnen, wie bereits beschrieben, an Charakteren *upstairs* und (vor allem) *downstairs* deutlich gemacht.

3.6.3. Kriegerwitwen und die ‚verlorene Generation‘

Der Erste Weltkrieg kann, nach Köppen, als die Massenerfahrung einer Generation gesehen werden, die durch diese in ihrer Gesamtheit desillusioniert wurde.⁷⁸⁷ Der Begriff ‚*Lost Generation*‘ war in den 1920er und 1930er Jahren in Großbritannien weit verbreitet, um jene junge Männer und Frauen zu beschreiben, die zunächst den Konflikt durchlebten und im Anschluss auch noch von der Spanische Grippe⁷⁸⁸ hart getroffen wurden.⁷⁸⁹ Mit diesem verbunden ist auch die nationale Vorstellung einer ganzen Reihe an Frauen, die dazu verurteilt waren in einem Zustand realer oder fiktiver Witwenschaft zu verweilen, da ihre Verlobten und Ehemänner an der Front fielen und nun, nach dem Krieg, zu wenige junge Männer auf dem Markt waren.⁷⁹⁰

Mit beiden narrativen Elementen, die bis heute die kollektive Erinnerung (*memory*) an den Ersten Weltkrieg prägen, ist, nach Todman, einer der zentralsten Mythen des Ersten Weltkrieges verbunden: der Tod. Dieser schien jede Familie im Land zu berühren.⁷⁹¹ Die Diskussion darüber, ob es eine solche ‚verlorene Generation‘⁷⁹² gab, beschäftigt seit einiger Zeit auch die Wissenschaft. So argumentiert z.B. Holden, dass es aufgrund des Krieges einen deutlichen Überschuss an Frauen (15 bis 44 Jahre) gegenüber Männern gab, der zwar bereits zur Jahrhundertwende bestand, jedoch 1921 (Volkszählung) einen beispiellosen Höhepunkt erreichte. Auch gab es im selben Jahr doppelt so viele Witwen im Alter von 20 bis 33 Jahren als noch 1911. Sie schlussfolgert, dass zahlreiche während des Krieges geschlossene Ehen nur von kurzer Dauer waren.⁷⁹³ Daisy⁷⁹⁴, die kurz vor dem Tod von William noch diesen ehelichte,

⁷⁸⁷ Vgl. Köppen. 2005. S. 226.

⁷⁸⁸ An der Spanischen Grippe, einem mutierten Grippevirus, starben vor allem junge Männer und Frauen im Alter von 15 bis 40 Jahren. (Vgl. Winter. 2012. S. 250.) Bis zum Ende des Jahres 1919 fielen weltweit zwischen 50 und 100 Millionen Menschen dieser zum Opfer. (Vgl. Grogan. 2014. S. 108.)

⁷⁸⁹ Vgl. Grogan. 2014. S. 127f.

⁷⁹⁰ Vgl. Holden. 2005. S. 388ff.

⁷⁹¹ Vgl. Todman. 2005. S. 43.

⁷⁹² Zu berücksichtigen ist auch, dass von jenen britischen Soldaten, die zwischen 1914 und 1918 starben, über eine halbe Million unter 30 Jahre alt waren. (Vgl. Todman. 2005. S. 44.)

⁷⁹³ Vgl. Holden. 2005. S. 394ff.

⁷⁹⁴ William heiratete Daisy, um sie in Zukunft finanziell abgesichert zu wissen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 38-40min.) Denn zahlreiche Witwen erhielten, basierend auf den Kriegsdiensten bzw. Dienstnachweisen ihres verstorbenen Mannes, ebenfalls eine (kleine) staatliche Pension. (Vgl. Holden. 2005. S. 390.) Auch

repräsentiert in DOWNTON ABBEY jene Ehefrauen, die manchmal nur wenige Tage, Wochen und Monate verheiratet waren, bevor sie sehr jung in den Witwenstand eintraten.

Dahingegen argumentiert u.a. Todman, dass durch den Krieg keine ganze Generation ausgelöscht wurde bzw. die Tode im Konflikt keine langfristigen demographischen Auswirkungen hatten.⁷⁹⁵ Denn, auch wenn die Kriegstoten die Erinnerung (*memory*) an diesen dominieren,⁷⁹⁶ kehrten die meisten Männer⁷⁹⁷ von der Front wieder nach Hause zurück.⁷⁹⁸

„[I]t is possible to suggest that, although so many Britons were killed that everyone knew a man who died, only for a minority of Britons was that man an immediate relative or a close friend.“⁷⁹⁹

Auch Gregory betont, dass der Schatten des Verlustes so schwer über das Großbritannien der Zwischenkriegsjahre fiel, dass deren demographische Auswirkungen bis heute überzogen dargestellt werden.⁸⁰⁰

„It is prerequisite of modern television programmes and films set during the Great War that they must end with the death of the combatant cast.“⁸⁰¹

So betont auch die Serie DOWNTON ABBEY die allgemeine Vorstellung einer ‚verlorenen Generation‘ aufgrund zahlreicher Tode von Nebencharakteren oder erwähnten Figuren⁸⁰² an der Front, sowie einiger Aussagen, wie z.B. von Edith⁸⁰³, die nahelegen, dass fast alle jungen Männer an der Front starben:

„How can you not like him [Anthony Strallan] because of his age, when almost every young man we grew up with is dead? Do you want me to spend my life alone?“⁸⁰⁴

seinem Vater ‚schenkt‘ er mit Daisy eine Schwiegertochter und somit eine neue Bezugsperson nach seinem Tod. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 9. 2011. 67-68min.)

⁷⁹⁵ Vgl. Todman. 2005. S. 45.

⁷⁹⁶ Vgl. Winter. 2012. S. 248.

⁷⁹⁷ Nach Jay Winter kämpften im Ersten Weltkrieg 6,146,572 britische Soldaten an der Front, von welchen ca. 722,785 bis 772,000 im Dienst starben. Demnach fielen ca. 12% aller dienenden Männer im Krieg. (Vgl. Todman. 2005. S. 44.)

⁷⁹⁸ Vgl. Todman. 2005. S. 45.

⁷⁹⁹ Todman. 2005. S. 46.

⁸⁰⁰ Vgl. Gregory. 2012. S. 414.

⁸⁰¹ Todman. 2005. S. 44.

⁸⁰² Hierzu zählen beispielsweise die bereits früher erwähnten Major Bryant, Archibald Philpotts und Harry Moorsum, Ehemann des Hausmädchens Jane Moorsum.

⁸⁰³ Diese zwischen Robert und Edith geführte Unterhaltung dreht sich um den Umstand, dass er nicht zulassen will, dass sie Sir Anthony Strallan, der wesentlich älter ist und einen verletzten Arm hat, heiratet. (DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 2. 2012. 28-29min.) Strallan lässt sie wenig später vor dem Altar stehen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 3. 2012. 33-37min.)

⁸⁰⁴ DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 2. 2012. 28min.

Jedoch kann diese allgemeine Tendenz nicht in Bezug auf die wesentlichen Personen in der Serie bestätigt werden. So stirbt nur eine zentrale Figur der Serie, William Mason, an seinen Kriegsverletzungen. Dies trifft u.a. auch auf die *period drama* Produktionen BIRDSONG⁸⁰⁵, THE VILLAGE⁸⁰⁶ und MR SELFRIDGE⁸⁰⁷ zu. Hohe Verluste innerhalb der Hauptbesetzungen sind hingegen in THE PASSING BELLS und TESTAMENT OF YOUTH zu verzeichnen. (siehe 3.3.2.) Nicht zu vergessen ist diesbezüglich auch, dass Zeitgenossen, nach Winter, den Ersten Weltkrieg als eine demographische Katastrophe auffassten.⁸⁰⁸ Denn im Ersten Weltkrieg sah sich die britische Bevölkerung mit einem Ausmaß an Verlusten konfrontiert, das bisher beispiellos war und sich auch (bisher) nicht wiederholte.⁸⁰⁹ Hieraus entstand auch der Mythos einer ‚verlorenen Generation‘.⁸¹⁰

Daisy, die als Teil dieser ‚verlorenen Generation‘ ihren Ehemann an den Krieg verloren hat, hat jedoch Probleme damit sich in ihrer Rolle als Kriegerwitwe zurechtzufinden. So hat sie William geheiratet, weil er sie geliebt und Mrs. Patmore, die Köchin, sie dazu gedrängt hat. Sie hatte sich bereits vor seinem Aufbruch an die Front mit diesem nur auf Druck von Mrs. Patmore hin verlobt, die nicht mitansehen wollte, wie Daisy William mit einem gebrochenen Herzen an die Front schickt, wie diese Unterhaltung verdeutlicht:

“Daisy: I know it’s my fault, but I wish I hadn’t let him think that we are ... like sweethearts, because we are not.

Mrs. Patmore: Too late for second thoughts, Missy. You don’t have to marry him when it comes to it, but you can’t let him go to war with a broken heart, or he won’t come back.”⁸¹¹

Daisy hatte wohl gehofft ihn niemals tatsächlich heiraten zu müssen, da sie ihn zwar als Freund gern hatte, aber nicht liebte. Fellowes schreibt hierzu:

„This is another classic Downton-ism, because we understand both why Daisy is uncomfortable letting him die in a lie, but at the same time we understand Mrs.

⁸⁰⁵ BIRDSONG. 2012. 142min.

⁸⁰⁶ THE VILLAGE. Season One. Episode 5. 2013. 58-59min.

⁸⁰⁷ MR SELFRIDGE. Staffel Drei. Episode 1. 2015. 9min.

⁸⁰⁸ Vgl. Winter. 2012. S. 248.

⁸⁰⁹ Vgl. Todman. 2005. S. 44.

⁸¹⁰ Vgl. Winter. 2012. S. 248.

⁸¹¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 2. 2011. 50min.

*Patmore`s thinking. She is only trying to give William some comfort before his death.*⁸¹²

Dieser innere moralische Kampf prägt das Leben von Daisy ab 1916 den ganzen Krieg hindurch und noch darüber hinaus,⁸¹³ als es u.a. darum geht ihre Rechte als Kriegerwitwe einzufordern.⁸¹⁴ Hierzu motiviert wird sie von Jane Moorsum, die als Kriegerwitwe mit Kind nach Downton Abbey kommt, um eine Position als Hausmädchen zu bekleiden. Ihr Mann starb an der Somme.⁸¹⁵ Sie kündigt jedoch bereits nach rund einem Jahr, da sie sich dem Hausherr, Robert Crawley, zu sehr angenähert hatte.⁸¹⁶

Jane`s Geschichte (Kriegerwitwe mit Kind) wird niemals in Zweifel gezogen, obwohl Ethel, ein ehemaliges Hausmädchen mit einem unehelichen Kind, die gleiche Geschichte von einem an der Front verstorbenen Ehemann erzählt.⁸¹⁷ Ethel, die als Hausmädchen während des Ersten Weltkrieges auf Downton Abbey tätig war und sich von Major Bryant, welcher als rekonvaleszenter Offizier im Genesungsheim unterbracht war, schwängern lies⁸¹⁸, kann im weiteren Sinne nach dem Tod des Majors an der Front auch als Kriegerwitwe bezeichnet werden. Nachdem ihr aber dieser offizielle Status verwehrt ist, da sie nicht mit Bryant verheiratet war und dieser auch, nach der Geburt des Kindes, keinerlei Interesse an ihr hatte⁸¹⁹, ist sie zu einem Leben am gesellschaftlichen Rand verdammt.

Byrne führt aus, dass die Serie dem Publikum auf diese Weise erzählt, dass jeder Mensch seinen Platz in der Welt hat und Gehorsamkeit bzw. Loyalität notwendig sind und belohnt werden.⁸²⁰ Ethel, die sich auf eine außereheliche Beziehung, auch noch auf dem Anwesen ihrer Arbeitgeber*innen, eingelassen hat, wird für ihren Fehler schwer bestraft.⁸²¹ Diese sehr konservative Botschaft der Serie wurde bereits unter 3.6.1. herausgestrichen.

⁸¹² Fellowes. 2013. S. 284.

⁸¹³ Diese quälen sie zumindest bis zu einem sehr ungewöhnlichen Gespräch mit Violet Crawley zur Weihnachtszeit 1919, in welchem sie über ihre Gefühle gegenüber William sprechen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 9. 2011. 53-54min.) Später verbindet Mr. Mason und Daisy eine enge Freundschaft. (DOWNTON ABBEY. ab: Staffel Zwei. Episode 9. 2011. 67-68min.)

⁸¹⁴ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011. 40-41min.

⁸¹⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011.

⁸¹⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 8. 2011. 53-55min.

⁸¹⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 44-45min.

⁸¹⁸ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011.

⁸¹⁹ Mrs. Hughes versucht mit Major Bryant über Ethel zu sprechen, aber dieser weist sie bestimmt ab. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5. 2011. 28-29min.)

⁸²⁰ Vgl. Byrne. 2015a. S. 9.

⁸²¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 4. 2011. 27-28min. Hinzu kommt, dass sie ihre Anstellung als Hausmädchen frustrierend fand, da sie mehr im Leben erreichen und rasch in der Gesellschaft aufsteigen wollte. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 1. 2011. 14min.) In Major Bryant sah sie wohl eine Möglichkeit hierfür.

Nachdem Major Bryant sich für Ethel und ihre Lage⁸²² nie interessierte und schlussendlich im November 1918 an der Front starb, können seine Eltern dazu bewegt werden den Sohn von Ethel, Charlie, anzuerkennen und ihn als ihren Enkel alleine, ohne Ethel, zu erziehen.⁸²³ Beide haben scheinbar Mitleid mit Ethel, so sagt z.B. auch Cora Crawley zu Mr. Carson:

*“She`s not the first girl to be taken in by a uniform. [...] The baby will ensure she pays the price.”*⁸²⁴

Sie ist jedoch zunächst nicht bereit den Preis für die Anerkennung von Charlie als deren Enkel zu bezahlen und entscheidet sich (zunächst) dafür ihren Sohn bei sich zu behalten, anstatt ihn zu den Bryants zu geben.⁸²⁵ Sie rutscht, um finanziell zu überleben, in die Prostitution ab,⁸²⁶ bevor sie ihn dennoch den Bryants überlässt, die ihm ein besseres Leben bieten können.⁸²⁷

Uneheliche Kriegskinder sind jedoch nicht nur in DOWNTON ABBEY Thema. So bekommt auch Caro Allingham, Tochter der örtlichen Herrschaft in THE VILLAGE, ein uneheliches Kind von Joe Middleton.⁸²⁸ Das Kind, von dem die Familie Middleton lange Zeit nichts weiß, wird von Caros Mutter und Bruder ohne deren Wissen als Baby weggebracht und zur Adaption freigegeben.⁸²⁹ So ist ein ähnliches narratives Muster in beiden Serien erkennbar. Sowohl Ethel in DOWNTON ABBEY als auch Caro in THE VILLAGE leiden in der Folgezeit stark unter dem Verlust ihrer Kinder. Letztere begeht sogar einen Selbstmordversuch, bevor ihr das Kind nach rund zehn Jahren wieder übergeben wird.⁸³⁰ Ethel hingegen gibt die Prostitution auf und versucht, nun ohne Kind, bei Isobel Crawley als Hausmädchen angestellt, einem ehrbaren Beruf nachzugehen. Jedoch wird sie von zahlreichen Bewohner*innen in Downton immer noch als ein ‚gefallenes Mädchen‘ angesehen und gesellschaftlich ausgegrenzt.⁸³¹ Wie in THE VILLAGE gibt es ein (indirektes) Happy End als Ethel eine Stelle, weit weg vom Dorf Downton, in einem Haushalt in der Nähe des Wohnortes der Bryants annimmt und ihr von den Bryants

⁸²² Nach ihrer Entlassung aus Downton Abbey wohnt sie mit ihrem Kind in einem kleinen dunklen Zimmer im Dorf und wird von Mrs. Hughes, die sie zuvor gefeuert hatte, mit Essen versorgt. (DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 5-8. 2011.)

⁸²³ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 8. 2011. 32-34min.

⁸²⁴ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011. 13min.

⁸²⁵ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 8. 2011. 50-51min.

⁸²⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 2. 2012.

⁸²⁷ DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 4. 2012. 30-32min.

⁸²⁸ THE VILLAGE. Season One. Episode 2. 2013. 26min.

⁸²⁹ THE VILLAGE. Season One. Episode 3. 2013. 43-51min.

⁸³⁰ THE VILLAGE. Season Two. Episode 6. 2014.

⁸³¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 5-8. 2012.

zugestanden wird ihren Sohn Charlie regelmäßig zu besuchen.⁸³² Die zuvor angesprochene konservative Botschaft wird durch diese Entwicklung deutlich aufgeweicht.

3.6.4. Das Kriegerdenkmal in Downton und weitere Symbole des Gedenkens

Die Handlung der Serie wird im Anschluss an den Krieg auch durch zahlreiche bekannte anwesende und abwesende Symbole des Gedenkens, wie z.B. Kriegsdenkmäler und rote Mohnblumen, geprägt. Wie schon früher erwähnt, kann das kollektive Gedächtnis, nach Assmann, nicht ohne ebensolche Zeichen und Symbole bestehen.⁸³³

„Zur Reaktivierung des kollektiven Gedächtnisses bedarf es deshalb aktiver Formen der Praxis, der Verkörperung, der Aneignung. Dazu gehören rituelle Wiederholungen und wiederkehrende Anlässe, in denen das gemeinsam zu Erinnernde periodisch erneuert wird.“⁸³⁴

Sie sollen im Folgenden, beginnend mit der Errichtung des Kriegerdenkmals im Dorf Downton, näher erörtert werden. In den 1920er Jahren wurden in Großbritannien tausende Kriegsdenkmäler und Gedenkstätten zum Ersten Weltkrieg errichtet.⁸³⁵ Die Schaffung dieser kann als Antwort auf die soziale Notwendigkeit dem Tod eine positive Bedeutung für die Lebenden zu geben verstanden werden.⁸³⁶ Bei den Kriegerdenkmälern handelt es sich auch um das hervorstechendste Element der kulturellen Erinnerung (*memory*) an den Ersten Weltkrieg nicht nur in Großbritannien, sondern in ganz Europa.⁸³⁷ Sie haben ebenfalls, nach James E. Young, die Aufgabe die Illusion einer gemeinsamen Erinnerung zu schaffen.⁸³⁸

„Monumente, Denkmäler, Jahrestage und Riten befestigen Erinnerung transgenerationell durch materielle Zeichen oder periodische Wiederholung. Sie bieten damit Anlässe für spätere Generationen, ohne eigenen Erfahrungsbezug in eine gemeinsame Erinnerung hineinzuwachsen.“⁸³⁹

In DOWNTON ABBEY wird zehn Jahre nach dem Beginn des Krieges, 1924, mit der Planung eines Kriegerdenkmals für das Dorf begonnen. Mr. Carson, Butler des

⁸³² DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 8. 2012. 53-54min.

⁸³³ Vgl. Assmann. 2000. S. 26.

⁸³⁴ Assmann. 2000. S. 26.

⁸³⁵ Vgl. Hanna. 2009. S. 7.

⁸³⁶ Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 196.

⁸³⁷ Vgl. Winter. 2006. S. 139.

⁸³⁸ Vgl. Berek. 2009. S. 83.

⁸³⁹ Assmann. 2006. S. 35.

Anwesens, wird von den Mitgliedern des Denkmalkomitees⁸⁴⁰ darum gebeten den Vorsitz zu übernehmen.⁸⁴¹ Dieser sehr überraschende Schritt, da bisher in der Regel nur Mitglieder der sozialen und politischen Eliten in dessen Planung mit einbezogen wurden, trifft Robert Crawley unerwartet hart, da er zuvor davon ausging selbst für diese Position in Frage zu kommen, jedoch wird die Entscheidung des Komitees sowohl von der restlichen Familie als auch den Bediensteten auf Downton Abbey unterstützt.⁸⁴² Die Serie THE VILLAGE verfolgt eine konservativere und wohl auch realistischere Erzählung dessen, indem die lokale Adelsfamilie die Leitung der Planung des örtlichen Kriegerdenkmals übernimmt.⁸⁴³

Während sich in den Serien DOWNTON ABBEY als auch THE VILLAGE nur kleinere Diskussionen innerhalb des Komitees in Bezug auf die visuelle Gestaltung⁸⁴⁴ und den Ort⁸⁴⁵ des Denkmals entwickeln, entspinnen sich um die Frage nach den Namen, die auf dem Kriegerdenkmal zu lesen sein werden, hitzige Streitgespräche. In beiden Fällen sind es die Namen jener, die im Krieg dienten und hingerichtet wurden, die diese auslösen.

In der Zwischenkriegszeit setzten sich Denkmalkomitees oftmals intensiv mit dieser Frage auseinander. Während Thacker vor allem die genderspezifische Dimension⁸⁴⁶ dieser betont,⁸⁴⁷ erörtert Sokołowska-Paryż die diskriminierende Komponente dieser, da in der Regel keine Denkmäler für Deserteure, Feiglinge, Fälle von SIWs und Selbstmörder errichtet wurden bzw. (immer noch) werden. Dies erklärt sie mit dem Umstand, dass sie aufgrund ihres Verhaltens mit dem Gefühl von Stolz für die nationalen Kriegsanstrengungen, mit welchem alle Gedenkveranstaltungen aufgeladen sind, nicht kompatibel sind.⁸⁴⁸ Jedoch war die Sichtbarmachung der Namen jener, die im Krieg getötet

⁸⁴⁰ Die britischen Kriegerdenkmäler wurden im Normalfall von sogenannten ‚*memorial committees*‘ geplant und errichtet. (Vgl. Turner. 2015. S. 73.)

⁸⁴¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 1. 2014. 10-11min.

⁸⁴² DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 1. 2014.

⁸⁴³ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013.

⁸⁴⁴ Turner betont, dass der Prozess des Gedenkens der Kriegstoten oftmals alles andere als eine friedliche Angelegenheit war. So bestanden wiederholt verschiedene Meinungen dazu, was auf dem Denkmal dargestellt werden sollte und welcher Weg, die Toten zu fassen, als angemessen beschrieben werden kann. Gerade die auf dem Denkmal zu lesenden Worte waren zentral für die Spannungen, die sich rund um diese Gedenkprojekte entwickelten. (Vgl. Turner. 2015. S. 73f.)

⁸⁴⁵ Die Diskussion rund um den Ort, an welchem das Kriegerdenkmal errichtet werden soll, prägt eine gesamte Folge der Serie DOWNTON ABBEY. (Staffel Fünf. Episode 2. 2014.)

⁸⁴⁶ So wurde diskutiert, ob u.a. jene Personen, die bei Unfällen in Munitionsfabriken starben, auch inkludiert werden sollten. Die Mehrheit der Denkmäler ist exklusiv für Männer bestimmt. (Vgl. Thacker. 2014. S. 251.)

⁸⁴⁷ Vgl. Thacker. 2014. S. 251.

⁸⁴⁸ Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 59. Ein Gedenken dieser ist nur möglich, wenn die politische und moralische Legitimität des Landes, welches die Soldaten in den Krieg schickte, hinterfragt werden kann. Dementsprechend existieren eine ganze Reihe an Denkmälern in Deutschland, die Deserteuren der Wehrmacht gewidmet sind. (Vgl. Sokołowska-Paryż. 2012. S. 59.)

wurden, von großer Bedeutung für die Lebenden. Den Besuch eines Kriegerdenkmals oder auch eines Grabsteins und das damit verbundene Lesen einer Inschrift, beschreibt Turner als ein physisches, geradezu instinktives (*visceral*) Erlebnis.⁸⁴⁹



Abb. 8: Die Eröffnung des Kriegerdenkmals in Downton (DOWNTON ABBEY).⁸⁵⁰

Dies erklärt auch die Verbitterung unter den Angehörigen von Archibald Philpotts (DOWNTON ABBEY) und Joe Middleton (THE VILLAGE) als (zunächst) beschlossen wird, dass deren Namen nicht in die Listen der Gefallenen auf den Kriegerdenkmälern aufgenommen werden sollen. Jedoch wird in beiden Fällen, wie es in *period drama* Produktionen zu erwarten ist, eine versöhnliche Lösung gefunden. So erhält Archibald Philpotts durch das Engagement von Robert Crawley eine eigene Gedenktafel an der Friedhofsaußenmauer, die seiner Person mit den folgenden Worten gedenkt.⁸⁵¹

*„Remember here the sacrifice of PTE. Archie Philpotts Lancashire Fusiliers. Died 5th February 1917. Aged 19 Years.“*⁸⁵²

⁸⁴⁹ Vgl. Turner. 2015. S. 85ff.

⁸⁵⁰ DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 8. 2014. 01:00:04 [Screenshot]

⁸⁵¹ DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 8. 2014. Seine Person kann, wie Mr. Carson und Robert Crawley betonen, auch nicht Teil des offiziellen Kriegerdenkmals sein, da ‚Archie‘ nicht im Dorf Downton ansässig war, sondern bei seiner Mutter in Farsley wohnte. (DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 4. 2014. 24-25min.) Dort wurde bereits vorab beschlossen ihn nicht in die Liste der Gefallenen auf dem Denkmal mit aufzunehmen. (DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 3. 2014. 9-10min.)

⁸⁵² DOWNTON ABBEY. Staffel Fünf. Episode 8. 2014. 62min.

Auch Joe Middleton wird der Liste der anderen im Dorf Gefallenen enthoben und erhält, aufgrund der Intervention von Clem Allingham⁸⁵³, eine kleine Steinplatte am Fuße des Kriegerdenkmals, die die folgenden Worte ziert:

*„Private Joe Middleton, November 11th 1916, shot at dawn, one of the first to enlist, a worthy son of his father.“*⁸⁵⁴

Durch dieses Vorgehen, die Namen jener, die aufgrund von Feigheit erschossen wurden, der allgemeinen Liste jener, die für Großbritannien kämpften, zu entnehmen, kommt diesen eine besondere Bedeutung zu. Dies spricht auch, wie unter 3.3.5. nachzulesen ist, für einen sehr modernen Umgang mit diesem Thema. Des gesellschaftlichen Stigmas, das damit zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts einherging, scheint sich jedoch nur die Serie DOWNTON ABBEY bewusst zu sein, indem sie auf der Gedenktafel unerwähnt lässt, wie Archibald Philpotts zu Tode kam. Dahingegen wird zwar die Hinrichtung Joe`s auf dem örtlichen Kriegerdenkmal angeführt, jedoch seiner Person durch die Erwähnung, dass er sich freiwillig meldete, eine positive Komponente (siehe 3.3.1.) hinzugefügt.

Neben dem Kriegerdenkmal und der alljährlichen Kranzniederlegung an diesem am *Armistice Day* (bzw. später dem *Remembrance Day*), sind es die zweiminütige Stille und die rote Mohnblume, die in Großbritannien als zentrale Elemente des (öffentlichen) Gedenkens an den Ersten Weltkrieg definiert werden können. Sie scheinen auch den einzigen Aspekt der nationalen Erinnerung (*memory*) an den Krieg darzustellen, der vor Kritik, Änderungen und Satire sicher ist.⁸⁵⁵

So wird das offizielle Ende des Krieges am 11.11.1918 um 11 Uhr, nach zunächst großer Freude über die Verkündung dessen,⁸⁵⁶ auf Downton Abbey selbst folgendermaßen begangen:

„The clock starts to strike eleven and we rang over all the faces: Carson, Thomas, O’Brien, Matthew, Violet, Robert, Cora, the sisters, the hall boys and kitchen maids, Clarkson, Isobel ... Some, like Daisy or Jane or Mrs. Patmore,

⁸⁵³ Clem Allingham ist die Mutter von Caro Allingham und somit auch die Großmutter des illegitimen Kindes von Caro und Joe Middleton. Clem eröffnet die Tatsache, dass Caro und Joe zusammen ein Kind haben, Joe`s Mutter, Grace Middleton, kurz bevor sie das Kriegerdenkmal enthüllt. (The Village. Season One. Episode 6. 2013. 56-57min.)

⁸⁵⁴ THE VILLAGE. Season One. Episode 6. 2013. 58min.

⁸⁵⁵ Vgl. Spiers. 2015. S. 76f.

⁸⁵⁶ DOWNTON ABBEY. Staffel Zwei. Episode 6. 2011. 37-38min.

*have tears rolling down their cheeks, some murmur their prayers softly, some are silent. It's over.*⁸⁵⁷

Diese Form des Gedenkens der Gefallenen steht einerseits in einem deutlichen Gegensatz zu der u.a. in *PARADE'S END*⁸⁵⁸ und *TESTAMENT OF YOUTH*⁸⁵⁹, zu sehenden ausgelassenen britischen Bevölkerung, die in den Straßen zusammenkommt und das Ende des Krieges feiert. Diese weit verbreitete öffentliche Demonstration von Freude am Tag des Waffenstillstands (*Armistice Day*) in Großbritannien wird auch u.a. von Gregory wiederholt betont.⁸⁶⁰ Andererseits kann das Vorgehen in *DOWNTON ABBEY* als Andeutung der zweiminütigen Stille verstanden werden, die sich jedoch erst nach dem Ende des Ersten Weltkrieges entwickelte und erstmals am 11.11.1919 am Kenotaph in Whitehall, London, beobachtet und fortan von 1919 bis 1939 zur selben Zeit, am selben Tag im ganzen Land durchgeführt wurde.⁸⁶¹

*„At eleven o'clock on 11 November, the country was silenced for two minutes as workers downed tools, cars, buses and trains stopped, and Britons emerged onto the streets to gather, bow their heads, and remember the dead.*⁸⁶²

Obwohl diese Praktik während des Zweiten Weltkrieges ausgesetzt, nach 1945 auf den *Remembrance Sunday* verlegt wurde und dann zusehends verkümmerte,⁸⁶³ feiert sie seit den 1990er Jahren ein Revival. So wird diese seit dem 11.11.1995 wieder an dessen ursprünglichen Tag durchgeführt und erfreut sich heute großer Beliebtheit.⁸⁶⁴ Dennoch wird diese in keinem gegenwärtigen *period drama* durchgeführt bzw., wie in *DOWNTON ABBEY*, angedeutet. Offen lässt dies somit die Frage, ob es sich bei der zweiminütigen Stille tatsächlich noch immer um ein populäres Element des kollektiven Gedächtnisses zum Ersten Weltkrieg handelt. Diese stellt sich im Gegensatz dazu in Bezug auf die rote Mohnblume nicht.

Die rote Mohnblume⁸⁶⁵, im Englischen zumeist verkürzt als ‚*poppy*‘ bezeichnet, fungiert seit den 1920er Jahren als wesentliches Element des Gedenkens an den Ersten Weltkrieg. Ausgangspunkt war die Gründung des *Poppy Fund* durch Earl Haig und die

⁸⁵⁷ Fellowes. 2013. S. 356.

⁸⁵⁸ *PARADE'S END*. Episode 6. 2012. 34min.

⁸⁵⁹ *TESTAMENT OF YOUTH*. 2014. 100-105min.

⁸⁶⁰ Vgl. Gregory. 2012. S. 413. / Vgl. Gregory. 2014. S. 250f.

⁸⁶¹ Vgl. Winter. 2006. S. 141f.

⁸⁶² Todman. 2005. S. 51.

⁸⁶³ Vgl. Winter. 2006. S. 143.

⁸⁶⁴ Vgl. Spiers. 2015. S. 77.

⁸⁶⁵ Rote Mohnblumen wuchsen während des Krieges auf beiden Seiten der Westfront. (Vgl. Strachan (Hg.). 2014. o.S.)

britischen Legion⁸⁶⁶, welche zugunsten versehrter Soldaten rote Mohnblumen verkaufte. So konnte durch den Kauf⁸⁶⁷ von solchen die Bevölkerung aktiv am Gedenken an die Toten teilnehmen.⁸⁶⁸

„The poppy, and the War it recalls, have become really important to British identity.”⁸⁶⁹

Poppies, die auch heutzutage⁸⁷⁰ noch eine zentrale Rolle beim Gedenken an den Krieg spielen, treten auch dementsprechend oft in diversen gegenwärtigen *period drama* Produktionen in Erscheinung. So spielen diese eine zentrale Rolle in der Intro der Serie *THE CRIMSON FIELD* und sind auch in dieser später wiederholt, u.a. in Vasen⁸⁷¹ und in Feldern⁸⁷², zu sehen.

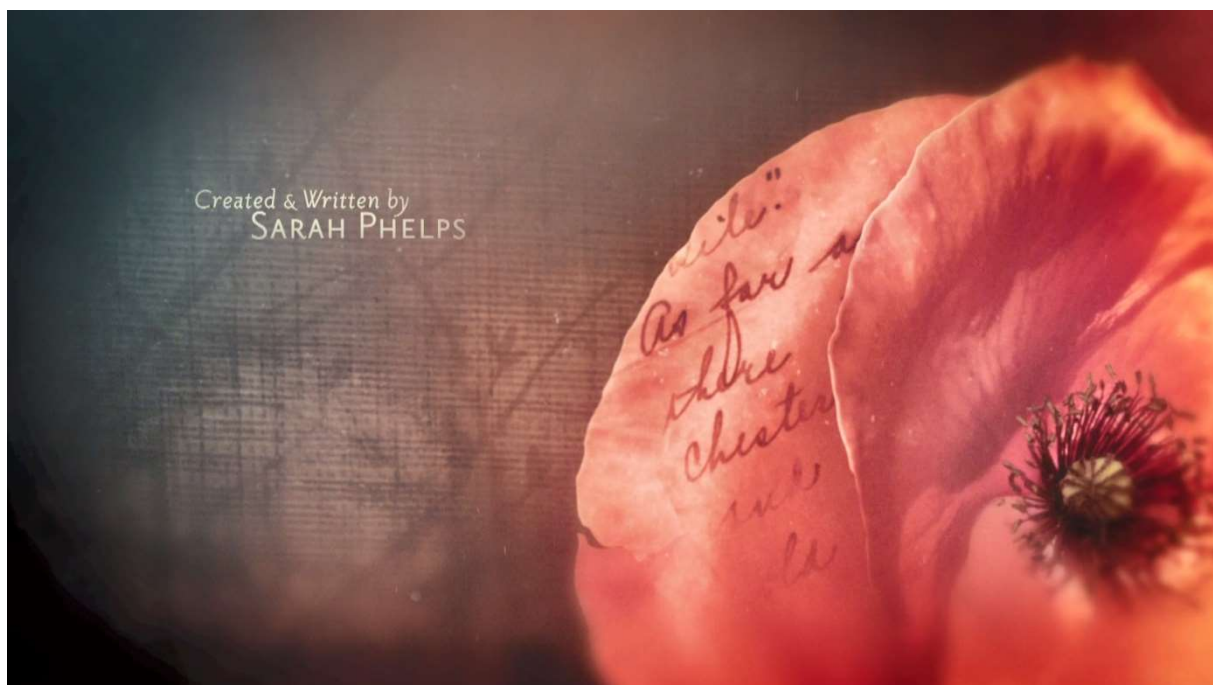


Abb. 9: *Poppy* in der Intro der Serie *THE CRIMSON FIELD*.⁸⁷³

⁸⁶⁶ Auch aufgrund des späteren Engagements von Haig tendierten zahlreiche Veteranen des Ersten Weltkrieges dazu ein positives Image von Haig und dem Führungsstab insgesamt zu pflegen. Mit dem raschen Abfall der Zahl an Veteranen in den 1970er Jahren verschwand auch diese tendenziell positive Einstellung gegenüber dem Gründer des Poppy Fund. Der Mythos von *„lions led by donkeys“* wurde in Folge dessen endgültig als eine zutreffende Auslegung des Ersten Weltkrieges allgemein anerkannt. (Vgl. Todman. 2005. S. 115ff.)

⁸⁶⁷ Die Legion adaptierte die Idee von Madame Guérin, welche bereits zuvor rote Mohnblumen zu Gunsten belgischer Wohltätigkeitsorganisationen verkauft hatte. (Vgl. Gregory. 2014. S. 255.)

⁸⁶⁸ Vgl. Spiers. 2015. S. 77.

⁸⁶⁹ Byrne. 2015a. S. 20.

⁸⁷⁰ Beispielsweise wurden 2014 rund 800,000 Keramik-Mohnblumen, eine für jeden gefallenen britischen Soldaten, im Graben des Tower of London gepflanzt. Auch sind sie ein wichtiges Element der traditionellen Kranzniederlegung am Kenotaph. (Vgl. Spiers. 2015. S. 80f.)

⁸⁷¹ Beispiel: *THE CRIMSON FIELD*. Episode 3. 2014. 16min.

⁸⁷² Beispiel: *THE CRIMSON FIELD*. Episode 4. 2014. 1min.

⁸⁷³ *THE CRIMSON FIELD*. Episode 2. 2014. 00:00:22 [Screenshot]

In *THE PASSING BELLS*, schreiten alle an der Westfront verstorbenen Soldaten gemeinsam durch das Niemandsland, dass sich zunehmend mit Gras und Blumen, so auch zahlreichen Mohnblumen, füllt und schlussendlich in eine Graswiese mit weißen Kreuzen verwandelt.⁸⁷⁴ Ein ähnliches Bild wurde bereits in den 1980er Jahren in *BLACKADDER GOES FORTH* gezeichnet. In dieser verwandelt sich das Schlachtfeld am Ende der Serie in eine Mohnblumenwiese.⁸⁷⁵



Abb. 10: Britische und deutsche Soldaten marschieren in *THE PASSING BELLS* durch eine Mohnblumenwiese.⁸⁷⁶

Die Serie *DOWNTON ABBEY* verweigert sich diesem Element des Gedenkens vollkommen, indem diese zu keinem Zeitpunkt präsent sind. Auf diesem Weg wird eines der zentralsten Symbole des Ersten Weltkrieges in der kollektiven Erinnerung an diesen vollständig ausgeblendet. Möglicherweise handelte es sich für Fellowes, wie schon zu den ‚conchies‘ (siehe 3.3.6.) erörtert, bei der roten Mohnblume um ein zu großes Klischee und wollte aufgrund dessen, dieses durch Nichtzeigen umgehen. Es kann jedoch angenommen werden, dass dem Publikum dieses, auch aufgrund deren hoch frequentierten Präsenz u.a. in zahlreichen anderen *period drama* Produktionen und Gedenkveranstaltungen, abgeht.

⁸⁷⁴ *THE PASSING BELLS*. Episode 4. 2014. 42min. Rote Mohnblumen waren in der Serie bereits zuvor am Beginn jeder Episode in der Intro zu sehen.

⁸⁷⁵ *BLACKADDER GOES FORTH*. Episode 6. 1989. 30min.

⁸⁷⁶ *THE PASSING BELLS*. Episode 4. 2014. 00:41:58 [Screenshot]

Abschließend ist auch noch die, bis heute andauernde, Präsenz des Konfliktes in der englischen Sprache zu erwähnen.⁸⁷⁷ Denn der Erste Weltkrieg hat zahlreiche Spuren in Form von Phrasen und Begriffen im Sprachgebrauch hinterlassen, die bis heute genutzt werden. Dazu zählt, neben dem ‚*British Army French*‘, vor allem die Begriffe ‚*Somme*‘ und ‚*trenches*‘. Sie verdeutlichen den kulturellen und symbolischen Stellenwert des Ersten Weltkrieges in Großbritannien und können, nach Wilson, auch als ein Aspekt des *cultural heritage* des Krieges definiert werden.⁸⁷⁸ Sie spielen eine wichtige Rolle in der Narration des Ersten Weltkrieges in der Serie DOWNTON ABBEY und beschwören auch durch die regelmäßige Verwendung dieser und weiterer Phrasen bzw. Wörter, wie z.B. ‚*king and country*‘⁸⁷⁹ und ‚*war widows*‘⁸⁸⁰, in den darauffolgenden Jahren die Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg herauf. So verschwindet er, und die aus ihm resultierenden Folgen, bis zum Ende von DOWNTON ABBEY niemals vollkommen aus der *period drama* Serie und demzufolge auch dem Gedächtnis der Charaktere und Zuschauer*innen.

⁸⁷⁷ Sie kann, meiner Ansicht nach, als Form des Gedenkens definiert werden, da die folgenden Begriffe, die u.a. in den vorherigen Kapiteln oftmals Eingang fanden, bis heute die Erinnerung der britischen Gesellschaft an den Ersten Weltkrieg prägen.

⁸⁷⁸ Vgl. Wilson. 2015b. S. 456f.

⁸⁷⁹ Beispiel: DOWNTON ABBEY. Staffel Drei. Episode 8. 2012. 20-21min.

⁸⁸⁰ Beispiel: DOWNTON ABBEY. Staffel Sechs. Episode 6. 2015. 23min.

4. Conclusio

Insgesamt wird, in Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit, der Erste Weltkrieg in DOWNTON ABBEY auf moderne Art und Weise erzählt, welche jedoch mit einer Narration dessen als ein sinnloser und vor allem verlustreicher Konflikt einhergeht. Durch die Hinzunahme wissenschaftlicher Publikationen aus dem Bereich der Geschichtswissenschaft, die Skripten vom Schöpfer der Serie, Julian Fellowes, und die Analyse zahlreicher weiterer *period drama* Produktionen der 2010er Jahre, sollte auch ein Einblick in die Akkuratheit der Darstellungen, die Beweggründe hinter handlungsbezogene Entscheidungen und weitere mediale Produktionen zum Ersten Weltkrieg aus dem gleichen Genre gegeben werden.

Zusammenfassend kann somit, in Bezug auf die Serie DOWNTON ABBEY, festgestellt werden, dass die Narration des Ersten Weltkrieges aus einer modernen Perspektive heraus erfolgt, die zahlreiche, aber nicht alle, Elemente des kollektiven bzw. kulturellen (britischen) Gedächtnisses an den Konflikt bedient und auf diesem Weg die Erinnerung an den Krieg einerseits wach hält und andererseits, wie zahlreiche andere mediale Produktionen, auf einige wesentliche Teilstücke, bestehend aus bekannten Narrativen, Mythen, Metaphern und Symbole, herunterbricht.

So verfügen, erstens, die meisten Charaktere nicht über zeitgenössische Ansichten in Bezug auf diverse, in der Analyse näher behandelte, Bestandteile des Krieges. Beispielsweise wird von Seiten Robert Crawley's dem Kammerdiener Henry Lang, welcher an *shell shock* leidet, und der Köchin Mrs. Patmore, deren Neffe wegen Feigheit erschossen wurde (*Shot at Dawn*), ein Verständnis entgegengebracht, dass nicht jenem, vor hundert Jahren vorherrschenden, entspricht. Auch *downstairs* werden diese (zumeist), wie es in den Jahren 1914 bis 1918 (und darüber hinaus) nicht zu erwarten wäre, nicht verurteilt, sondern ihnen gegenüber Empathie bzw. Mitleid empfunden.

Zweitens wird in DOWNTON ABBEY auf eine Reihe von Mythen, Metaphern und Symbole, wie sie u.a. von Todman (2005) beschrieben wurden, in Bezug auf den Ersten Weltkrieg zurückgegriffen, die sich erst in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Krieg heraus- und weiterentwickelten und bis heute das Gedächtnis an den Konflikt prägen. Hierzu zählen, neben den eben angeführten Metaphern *shell shock* und *Shot at Dawn*, ebenfalls das Symbol der weißen Feder, welches mit Feigheit assoziiert wird, und der Mythos der sogenannten ‚*lost generation*‘, die zahlreiche junge Kriegerwitwen umfasst.

Zugleich versucht die Serie diverse Mythen, wie jenem des Kriegsfiebers, ‚*rush to colours*‘ und ‚*lions led by donkeys*‘ durch zeitliche Sprünge, Auslassungen und Gegen-darstellungen zu umgehen bzw. diesen entgegenzutreten.

Drittens steht DOWNTON ABBEY in der allgemeinen Tradition zahlreicher (aktueller) *period dramas*, welche der ‚Heimatfront‘ gegenüber der Kriegsfront den Vorzug geben und so versuchen die Szenen aus den Schützengräben bei einem Minimum zu halten. Bezüglich der an der Westfront angesiedelten Kriegsschauplätze wird jedoch ein so-geanntes ‚*white-washing*‘ betrieben, indem u.a. kaum explizit tote und verwundete Soldaten gezeigt werden. Stattdessen werden alle Handlungsstränge und Charaktere, so weit wie möglich, an der ‚Heimatfront‘ um das Anwesen Downton Abbey selbst ge-schart. Dementsprechend werden auch kriegsfrontbezogene Elemente, wie z.B. *shell shock*, im Anwesen selbst ausgehandelt.

So bildet, viertens, nicht nur in der zweiten Staffel der Serie, die auch gerne mit den Worten ‚*Downton at war*‘ umschrieben wird,⁸⁸¹ das Anwesen Downton Abbey als zent-raler Ausdruck von britischem *heritage* das Herzstück der *period drama* Produktion. Als es schließlich im Jahr 1917 in ein Genesungsheim für Offiziere umgewandelt wird, kehren zahlreiche Charaktere, die der Konflikt zuvor aus dieser weggeführt hat, wieder nach Downton Abbey zurück.

Damit verbunden ist, fünftens, die seit Ende der 1970er Jahre zunehmende Konzentration auf die Tätigkeiten von Frauen während des Ersten Weltkrieges. Denn die Lei-tung des Anwesens selbst befindet sich, nach deren Umwandlung in ein Genesungs-heim, nicht nur in weiblicher Hand, sondern auch diverse Wohltätigkeitsveranstaltun-gen und -organisationen werden von Frauen gemanagt. Die Serie kann jedoch auch nicht die ikonische Figur der VAD, repräsentiert durch Sybil Crawley, die bis heute zu den zentralsten Mythen des Ersten Weltkrieges zählt, nicht umgehen.

Auf narrativer Ebene spielen, sechstens, zahlreiche Folgen des Krieges auch weit über die zweite Staffel von DOWNTON ABBEY hinaus eine wichtige Rolle, wodurch der Konflikt in den Köpfen der Charaktere (und des Publikums) stets präsent bleibt. So prägt bei-spielsweise die Errichtung des Kriegerdenkmals im Dorf Downton die fünfte Staffel der Serie. Während diesem Element des Gedenkens eine bedeutsame Rolle zugespro-chen wird, wird ein weiteres vollkommen ausgeschlossen: die rote Mohnblume.

⁸⁸¹ Vgl. Byrne. 2014. S. 324.

Heutzutage auch in Großbritannien als wesentliches Symbol des Ersten Weltkrieges angesehen, dürfte dessen Abwesenheit kein Zufall, sondern ein, von Julian Fellowes nicht näher definiertes, Statement sein.

Diese soeben dargelegten Fortschreibungen zahlreicher Mythen, Symbole, Metaphern und bekannter Narrative des Ersten Weltkrieges in der Serie DOWNTON ABBEY werden, auch aufgrund deren Bekanntheit, zukünftige Erzählungen des Konfliktes in diversen Medien als auch die populäre Erinnerung an diesen beeinflussen, so wie auch das *period drama* selbst durch zahlreiche frühere Erzählungen des Ersten Weltkrieges beeinflusst wurde. So ist auch, um die aktuelle britische Gesellschaft zu verstehen, deren Geschichtsverständnis von Bedeutung. Daraus ergibt sich auch die Wichtigkeit der *period drama* Serie DOWNTON ABBEY, sowie dieser Arbeit, die einen bedeutsamen Beitrag hierzu leistet.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Monographien und Sammelbände

Allrath, Gaby/Gymnich, Marion (Hg.) (2005): *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Ashplant, T.G./Dawson, Graham/Roper, Michael (Hg.) (2000a): *The Politics of War Memory and Commemoration*. London/New York: Routledge.

Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2003): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Broschierte Sonderausgabe. München: C. H. Beck.

Assmann, Jan/ Hölcher, Tonio (Hg.) (1988): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barkman, Adam/Arp, Robert (Hg.) (2016): *Downton Abbey and Philosophy. Thinking in That Manor*. Chicago: Open Court.

Becker, Jörg (2016): *Medien im Krieg – Krieg in den Medien*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Berek, Mathias (2009): *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Bond, Brian (2004): *The Unquiet Western Front. Britain's Role in Literature and History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen (2008): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK.

Byrne, Katherine (2015a): *Edwardians on Screen. From Downton Abbey to Parade's End*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Chapman, James (2005): *Past and Present. National Identity and the British Historical Film*. London/New York: I.B. Tauris.

Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hg.) (2003): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München: R. Oldenbourg Verlag.

Ebert, Jens (Hg.) (2014a): Vom Augusterlebnis zur Novemberrevolution. Briefe aus dem Ersten Weltkrieg 1914-1918. Göttingen: Wallstein Verlag.

Edwards, Paul M. (2016): World War I on film. English Language Releases through 2014. Jefferson: McFarland & Company.

Eggert, Hartmut/Profitlich, Ulrich/Scherpe, Klaus R. (Hg.) (1990): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart: Metzler.

Erl, Astrid (2017): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler.

Fell, Alison S./Hallett, Christine E. (Hg.) (2013): First World War Nursing. New Perspectives. New York: Routledge.

Fellowes, Jessica (2012a): Die Welt von Downton Abbey. 1. Auflage. Hamburg: EdelBooks.

Fellowes, Julian (2012b): Downton Abbey. The Complete Scripts. Season One. New York: William Morrow/HarperCollins Publishers.

Fellowes, Julian (2013): Downton Abbey. The Complete Scripts. Season Two. New York: William Morrow/HarperCollins Publishers.

Gregory, Adrian (2014): The Last Great War. British Society and the First World War. 8th printing. Cambridge: Cambridge University Press.

Grogan, Suzie (2014): Shell Shocked Britain. The First World War's Legacy for Britain's Mental Health. Barnsley: Pen & Sword History.

Grube, Dennis (2013): At the Margins of Victorian Britain. Politics, Immorality and Britishness in the Nineteenth Century. London/New York: I.B. Tauris.

Hallett, Christine E. (2014): Veiled Warriors. Allied Nurses of the First World War. Oxford: Oxford University Press.

Hammond, Michael (2006): *The Big Show. British Cinema Culture in the Great War. 1914-1918.* Exeter: University of Exeter Press.

Hanna, Emma (2009): *The Great War on the Small Screen. Representing the First World War in Contemporary Britain.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Heiß, Nina (2011): *Erzähltheorie des Films.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Henzel, Christoph (Hg.) (2010): *Geschichte – Film – Musik.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Higson, Andrew (2003): *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980.* Oxford: University Press.

Hirschfeld, Gerhard [u.a.] (Hg.) (1997): *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges.* 1. Auflage. Essen: Klartext-Verlag.

Holzer, Anton (Hg.) (2003a): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie.* Marburg: Jonas Verlag.

Horne, John (Hg.) (2012): *A companion to World War I.* Malden [u.a.]: Wiley-Blackwell.

Jones, Heather/O'Brien, Jennifer/Schmidt-Supprian, Christoph (Hg.) (2008): *Untold War. New Perspectives in First World War Studies.* Leiden/Boston: BRILL.

Kargl, Reinhard (2006): *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm.* Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre (2016): *Die Filmerzählung. Eine Einführung.* Paderborn: Wilhelm Fink.

Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre/Skrandies, Timo (Hg.) (2009): *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik.* Bielefeld: transcript. 2009.

Kießling, Tina (2013): *Nostalgie und Retro-Trends als Marketingchance. Eine Analyse der Ursachen für die Nachfrage nach vergangenheitsbezogenen Konsumangeboten.* Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Köppen, Manuel (2005): *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Kühner, Angela (2008): Trauma und kollektives Gedächtnis. Originalausgabe. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Kühner, Angela (2007): Kollektive Traumata. Konzepte, Argumente, Perspektiven. Originalausgabe. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Leggott, James (2008): Contemporary British Cinema. From Heritage to Horror. London/New York: Wallflower.

Leggott, James/Taddeo, Julie Anne (Hg.) (2015a): Upstairs and Downstairs. British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey. Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield.

Löschnigg, Martin/Sokołowska-Paryż, Marzena (Hg.) (2014): The Great War in Post-Memory Literature and Film. Berlin/Boston: De Gruyter.

Meyer, Jessica (Hg.) (2008a): British Popular Culture and the First World War. Leiden/Boston: Brill.

Mikos, Lothar (2015): Film- und Fernsehanalyse. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Konstanz/München: UVK.

Mittell, Jason (2015): Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York/London: New York University Press.

Monk, Claire (2011): Heritage Film Audiences. Period Films and Contemporary Audiences in the UK. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Monk, Claire/Sargeant, Amy (Hg.) (2002): British Historical Cinema. The history, heritage and costume film. London/New York: Routledge.

Natterer, Kathrin (2017): Nostalgie als Zukunftsstrategie für Unterhaltungsmedien. Empirische Studien zur persönlichen und historischen Nostalgie in Medien. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Niemeyer, Katharina (Hg.) (2014a): Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Paul, Gerhard (2004): Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Ritzer, Ivo (2015): Wie das Fernsehen den Krieg gewann. Zur Medienästhetik des Krieges in der TV-Serie. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Schleich, Markus/Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration. Tübingen: A. Francke Verlag.

Schmid, Harald (Hg.) (2009): Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis. Göttingen: V&R unipress.

Schuff, Jochen/Seel, Martin (Hg.) (2016a): Erzählungen und Gegenerzählungen. Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Simkins, Peter (2007): Kitchener's Army. The Raising of the New Armies. 1914-1916. Reprinted. Barnsley: Pen & Sword Military.

Sokołowska-Paryż, Marzena (2012): Reimagining the War Memorial, Reinterpreting the Great War. The Formats of British Commemorative Fiction. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Strachan, Hew (Hg.) (2014): The Oxford Illustrated History of the First World War. Oxford: Oxford University Press.

Strübel, Michael (Hg.) (2002a): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske + Budrich.

Swenson, Astrid/Mandler, Peter (Hg.) (2013): From plunder to preservation. Britain and the Heritage of Empire, c. 1800-1940. Oxford/New York: Oxford University Press.

Thacker, Toby (2014): British Culture and the First World War. Experience, Representation and Memory. London/New York. Bloomsbury Academic.

Thurley, Simon (2013): Men from the ministry. How Britain saved its heritage. New Haven/London: Yale University Press.

Todman, Dan (2005): The Great War. Myth and Memory. London/New York: Hambleton Continuum.

Tombs, Robert/Chabal, Emile (Hg.) (2013): Britain and France in Two World Wars. Truth, Myth and Memory. London [u.a.]: Bloomsbury.

Vidal, Belén (2012a): Heritage Film. Nation, Genre and Representation. London/New York: Wallflower.

Vidal, Belén (2012b): Figuring the Past. Period Film and the Mannerist Aesthetic. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Voigts-Virchow, Eckart (Hg.) (2004a): Janespotting and Beyond. British Heritage Retroversions Since the Mid-1990s. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Watson, Janet (2004): Fighting Different Wars. Experience, Memory, and the First World War in Britain. Cambridge: Cambridge University Press.

Webb, Sarah/Imperial War Museum (Great Britain) (2014): The First World War with Imperial War Museums. London: Hodder Education.

Wettengl, Kurt (Hg.) (2000): Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Winter, Jay (2006): Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century. New Haven/London: Yale University Press.

Wrigley, Chris (Hg.) (2003a): A Companion to Early Twentieth-Century Britain. Malden/Oxford: Blackwell Publishing.

5.2. Artikel und Sammelbandbeiträge

Allrath, Gaby/Gymnich, Marion/Surkamp, Carola (2005): Introduction. Towards a Narratology of TV-Series. In: Allrath/Gymnich (Hg.). 2005. S. 1-47.

Ashcroft, Richard/Bevir, Mark (2016): Pluralism, National Identity and Citizenship. Britain after Brexit. In: Political Quarterly. 87:3. S. 355-359.

Ashplant, T.G./Dawson, Graham/Roper, Michael (2000b): The politics of war memory and commemoration. Contexts, structures and dynamics. In: Ashplant/Dawson/Roper (Hg.). 2000a. S. 3-87.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann/Hölscher (Hg.). 1988. S. 9-20.

Assmann, Aleida (2000): Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien. In: Wettengl (Hg.). 2000. S. 21-29.

Audoin-Rouzeau, Stéphane (2012): Combat. In: Horne (Hg.). 2012. S. 173-188.

Baena, Rosalía/Byker, Christa (2015): Dialects of nostalgia. Downton Abbey and English identity. In: National Identities. 17:3. S. 259-269.

Bagnoli, Lorenzo (2015): "Downton Abbey" and the TV-induced Tourism. In: AlmaTourism. 6/4. S. 102-116.

Braga, Paolo (2016): How to apply the multi-strand narrative of American TV shows in a British series. The Downton Abbey's case. In: Communication & Society. 29:2. S. 1-16.

Brown, Lucy (2015): Homosexual Lives. Representation and Reinterpretation in Upstairs, Downstairs and Downton Abbey. In: Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a. S. 263-275.

Burton, Alan (2002): Death or glory? The Great War in British film. In: Monk/Sargeant (Hg.). 2002. S. 31-47.

Byrne, Katherine (2014): Adapting heritage. Class and conservatism in Downton Abbey. In: Rethinking History. 18:3. S. 311-327.

Caughie, John (2008): Small Pleasures. Adaptation and the past in British film and television. In: Ilha do Desterro. 32. S. 27-50.

De Groot, Jerome (2015): Foreword. In: Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a. S. ix-xiii.

Ebert, Jens (2014b): Großer Krieg und kleine Leute. In: Ebert (Hg.). 2014a. S. 323-387.

Eksteins, Modris (2014): Memory and the Great War. In: Strachan (Hg.). 2014. S. 317-331.

Fell, Alison S. (2013): Afterword. Remembering the First World War Nurse in Britain and France. In: Fell/Hallett. (Hg.). 2013. S. 173-193.

Fletcher, Anthony (2014): A New Moral Order. In: *History Today*. 64/8. S. 26-33.

François, Etienne: Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen. In: *Schmid* (Hg.). 2009. S. 23-37.

French, David (2014): The Strategy of the Entente Powers. 1914-1917. In: *Strachan* (Hg.). 2014. S. 54-66.

Goode, Ian (2003): A pattern of inheritances. Alan Bennett, heritage and British film and television. In: *Screen*. 44:3. S. 295-313.

Grayzel, Susan R. (2014): The Role of Women in the War. In: *Strachan* (Hg.). 2014. S. 149-163.

Gregory, Adrian (2012): Britain and Ireland. In: *Horne* (Hg.). 2012. S. 403-418.

Hanna, Emma (2007): Reality-Experiential History Documentaries. The Trench (BBC, 2002) and Britain's Modern Memory of the First World War. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 27:4. S. 531-548.

Harrison, Rebecca (2015): Writing History on the Page and Screen. Mediating Conflict through Britain's First World War Ambulance Trains. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 35:4. S. 559-578.

Helff, Sissy (2015): Fragile balance. Imaginary Europes, transcultural aesthetics and discourses of European identity in Pawel Pawlikowski's *Last Resort* and Steven Spielberg's *War Horse*. In: *Journal of Postcolonial Writing*. 51:2. S. 132-143.

Herwig, Holger H. (2012): War in the West. 1914-16. In: *Horne* (Hg.). 2012. S. 49-66.

Higson, Andrew (2014): Nostalgia is not what it used to be. Heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers. In: *Consumption Markets & Culture*. 17:2. S. 120-142.

Higson, Andrew (2004): English Heritage, English Literature, English Cinema. Selling Jane Austen to Movie Audiences in the 1990s. In: *Voigts-Virchow* (Hg.). 2004a. S. 35-51.

Hockenhull, Stella (2015a): Everybody`s Business. Film, Food and Victory in the First World War. In: Historical Journal of Film, Radio and Television. 35:4. S. 579-595.

Hockenhull, Stella (2015b): Experimentation and Postheritage in Contemporary TV Drama. Parade`s End. In: Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a. S. 191-205.

Holden, Katherine (2005): Imaginary Widows. Spinsters, Marriage, and the "Lost Generation" in Britain after the Great War. In: Journal of Family History. 30/4. S. 388-409.

Holzer, Anton (2003b): Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkrieges. In: Holzer (Hg.). 2003a. S. 57-71.

Hoskins, Andrew (2014): Media and the Closure of the Memory Boom. In: Niemeyer (Hg.). 2014a. S. 118-129.

Hunt, Tristram (2006): Reality, Identity and Empathy. The Changing Face of Social History Television. In: Journal of Social History. 39:3. S. 843-858.

Hüppauf, Bernd (1990): Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit. In: Egger/Profitlich/Scherpe (Hg.). 1990. S. 207-226.

Isherwood, Ian (2016): The British Publishing Industry and Commercial Memories of the First World War. In: War in History. 23:3. S. 323-340.

Klatt, Jöran (2016): Konservative Zeit. Ästhetik und Kapitalismus in >>Downton Abbey<<. In: INDES. 5:3. S. 138-143.

Krewani, Angela (2004): Heritage as International Film Format. In: Voigts-Virchow (Hg.). 2004a. S. 161-167.

Krumeich, Gerd (1997): Kriegsfront – Heimatfront. In: Hirschfeld [u.a.] (Hg.). 1997. S. 12-20.

Leggott, James/Taddeo, Julie Anne (2015b): Introduction. In: Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a. S. xv-1.

Maillos, Marie (2016): From Downton Abbey to Mad Men. TV series as the privileged format for transition eras. In: Series. International Journal of TV serial narratives. 2:1. S. 21-34.

Mattisson, Jane (2014): *Downton Abbey. A Cultural Phenomenon. History for the Many*. In: [sic] a journal of literature, culture and literary translation. 5:1. S. 1-26.

McCartney, Helen B. (2014): *The First World War soldier and his contemporary image in Britain*. In: *International Affairs*. 90:2. S. 299-315.

McCrossin, Trip (2016): *Wondering What It's All For*. In: *Barkman/Arp* (Hg.). 2016. S. 183-195.

Meyer, Jessica (2008b): *Introduction. Popular Culture and the First World War*. In: *Meyer* (Hg.). 2008a. S. 1-21.

Meyer, Jessica (2013): *Lady Sybil's War Work*. In: *Women. A Cultural Review*. 24/4. S. 365-367.

Niemeyer, Katharina (2014b): *Introduction. Media and Nostalgia*. In: *Niemeyer* (Hg.). 2014a. S. 1-27.

Niemeyer, Katharina/Wentz, Daniela (2014): *Nostalgia Is Not What It Used to Be. Serial Nostalgia and Nostalgic Television Series*. In: *Niemeyer* (Hg.). 2014a. S. 129-139.

O.V. (2016): *Vorwort*. In: *Schuff/Seel* (Hg.). 2016a. S. 7-17.

Palmer, Sally B. (2013): *An Heir Presumptive. Austen's Legacy in Downton Abbey*. In: *Persuasions. The Jane Austen Journal*. 35. S. 244-254.

Paris, Michael (2014): *The Great War and British Docudrama. The Somme, My Boy Jack and Walter's War*. In: *Löschnigg/Sokołowska-Paryż* (Hg.). 2014. S.135-153.

Paul, Gerhard (2003): *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen*. In: *Chiari/Rogg/Schmidt* (Hg.). 2003. S. 3-79.

Pennell, Catriona (2016): *Learning Lessons from War? Inclusions and Exclusions in Teaching First World War History in English Secondary Schools*. In: *History and Memory*. 28:1. S. 36-70.

Philpott, William (2013): *Unequal Sacrifice? Two Armies, Two Wars?* In: *Tombs/Chabal* (Hg.). 2013. S. 47-63.

Poore, Benjamin (2015): Never-Ending Stories? The Paradise and the Period Drama Series. In: Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a. S. 67-79.

Prior, Robin/Wilson, Trevor (2014): Eastern Front and Western Front. 1916-1917. In: Strachan (Hg.). 2014. S. 179-191.

Reid, Fiona (2014): 'His nerves gave way'. Shell shock, history and the memory of the First World War in Britain. In: Endeavour. 38/2. S. 91-100.

Renard, Virginie (2008): Reaching Out To The Past. Memory In Contemporary British First World War Narratives. In: Meyer. (Hg.). 2008a. S. 283-304.

Rochat, Giorgio (2012): The Italian Front. 1915-18. In: Horne (Hg.). 2012. S. 82-97.

Schmidt, Andrea (2015): The Imaginative Power of Downton Abbey Fan Fiction. In: Leggott/Taddeo (Hg.). 2015a. S. 223-235.

Schuff, Jochen/Seel, Martin (2016b): Einleitung. Erzählung, Rechtfertigung, Terror und Krieg im Kino. In: Schuff/Seel (Hg.). 2016a. S. 17-49.

Smith, Angela K. (2015): How to remember. War, Armistice and memory in post-1918 British fiction. In: Journal of European Studies. 45:4. S. 301-315.

Sobocinski, Carl (2016): Masters and Servants and Soldiers. In: Barkman/Arp (Hg.). 2016. S. 205-215.

Sommer, Roy (2009): Vom Theaterfilm zum mock-documentary: Audiovisuelles Erzählen im Fernsehen am Beispiel der britischen Situation Comedies Dad's Army and The Office. In: Kaul/Palmier/Skrandies (Hg.). 2009. S. 187-205.

Spiers, Edward M. (2015): The British centennial commemoration of the First World War. In: Comillas Journal of International Relations. 2. S. 73-85.

Sternberg, Claudia (2008): Framed (by) Memory. The popular mnemonics of the First World War in The Unknown Soldier (Carlton TV, UK 1998) and Distant Bridges (UK/USA 1999). In: Meyer (Hg.). 2008a. S. 305-325.

Street, Sarah (2004): "The Mirror Crack'd". Heritage, History and Self-reflexive Discourse. In: Voigts-Virchow (Hg.). 2004a. S. 101-113.

Strübel, Michael (2002b): Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sichtweise der internationalen Politik. In: *Strübel* (Hg.). 2002a. S. 39-75.

Swenson, Astrid (2013): The Heritage of Empire. In: *Swenson/Mandler* (Hg.). 2013. S. 3-29.

Todman, Dan (2008): The First World War in Contemporary British Popular Culture. In: *Jones/O'Brien/Schmidt-Supprian*. 2008. S. 417-443.

Tombs, Robert (2013): 'Two Great Peoples'. In: *Tombs/Chabal* (Hg.). 2013. S. 1-17.

Turner, Sarah Victoria (2015): The poetics of permanence? Inscriptions, memory and memorials of the First World War in Britain. In: *Sculpture Journal*. 24/1. S. 73-96.

Van Ypersele, Laurence (2012): Mourning and Memory. 1919-45. In: *Horne* (Hg.). 2012. S. 576-591.

Voigts-Virchow, Eckart (2005): History. The Sitcom, England. The Theme Park – Blackadder's Retrovisions as Historiographic Meta-TV. In: *Allrath/Gymnich* (Hg.). 2005. S. 211-229.

Voigts-Virchow, Eckart (2004b): "Corset Wars". An Introduction to Syncretic Heritage Film Culture since the Mid-1990s. In: *Voigts-Virchow* (Hg.). 2004a. S. 9-35.

Watson, Alexander (2014): Mutinies and Military Morale. In: *Strachan* (Hg.). 2014. S. 191-204.

West, Nancy M. (2015): The Worlds of Downton Abbey. In: *South Atlantic Review*. 80/3-4. S. 215-233.

Williamson, Samuel R., Jr. (2014): The Origins of the War. In: *Strachan* (Hg.). 2014. S. 11-28.

Wilson, Ross J. (2014): It Still Goes On. Trauma and the Memory of the First World War. In: *Löschnigg/Sokołowska-Paryż* (Hg.). 2014. S. 43-59.

Wilson, Ross (2015a): The Past and Present War. Political Cartoons and the Memory of the First World War in Britain. In: *European Comic Art*. 8/2. S. 83-102.

Wilson, Ross (2015b): Still fighting in the trenches. 'War discourse' and the memory of the First World War in Britain. In: *Memory Studies*. 8/4. S. 454-469.

Winter, Jay (2012): Demography. In: *Horne* (Hg.). 2012. S. 248-263.

Wirtz, Rainer (2010): Alles authentisch. So war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History. In: *Henzel* (Hg.). 2010. S. 13-31.

Wright, Andrea (2015): This Wonderful Commercial Machine. Gender, Class, and the Pleasures and Spectacle of Shopping in The Paradise and Mr. Selfridge. In: *Leggott/Taddeo* (Hg.). 2015a. S. 235-249.

Wrigley, Chris (2003b): The Impact of the First World War. In: *Wrigley* (Hg.). 2003a. S. 502-517.

5.3. Online

Collins English Dictionary (O.J.): Definition heritage industry. Online unter: <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/heritage-industry> (Abgerufen am: 18.05.2018)

Detsch, Roland (O.J.): Thatcherismus. Online unter: <http://www.cpw-online.de/lemmata/thatcherismus.htm> (Abgerufen am: 17.03.2018)

Dowell, Ben (2014): BBC1 axes First World War drama The Crimson Field. Online unter: <http://www.radiotimes.com/news/2014-06-10/bbc1-axes-first-world-war-drama-the-crimson-field/> (Abgerufen am: 17.03.2018)

Edwardian Promenade (O.J.): The Edwardian Era. Online unter: <https://www.edwardianpromenade.com/the-edwardian-era/> (Abgerufen am: 30.05.2018)

English Heritage (2018): Our History. Online unter: <http://www.english-heritage.org.uk/about-us/our-history/> (Abgerufen am: 17.03.2018)

Gosling, George Campbell (O.J.): Shot at Dawn. Online unter: <http://ww1centenary.oucs.ox.ac.uk/war-as-revolution/shot-at-dawn-cross-post/> (Abgerufen am: 26.05.2018)

IMDB (2018a): The Crimson Field. Online unter: <http://www.imdb.com/title/tt3494220/> (Abgerufen am: 17.03.2018)

IMDB (2018b). Downton Abbey. Online unter: https://www.imdb.com/title/tt1606375/?ref=fn_al_tt_1 (Abgerufen am: 26.05.2018.)

IMDB (2018c): Rebellion. Online unter: https://www.imdb.com/title/tt4699982/?ref=mv_sr_2 (Abgerufen am: 26.05.2018)

IMDB (2018d): Land Girls. Online unter: https://www.imdb.com/title/tt1449940/?ref=mv_sr_1 (Abgerufen am 26.05.2018)

Johnson, Ben (O.J.): The British Tommy, Tommy Atkins. Online unter: <https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/The-British-Tommy-Tommy-Atkins/> (Abgerufen am: 26.05.2018)

Jones, Ellen E. (2014): The Passing Bells, BBC1, TV review: The First World War drama for children. Online unter: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/reviews/the-passing-bells-bbc1-tv-review-the-first-world-war-drama-for-children-9844991.html> (Abgerufen am: 17.03.2018)

Law, Peter (2010): Remake of Upstairs Downstairs filming in Wales. Online unter: <https://www.walesonline.co.uk/news/wales-news/remake-upstairs-downstairs-filming-wales-1902826> (Abgerufen am: 15.05.2018)

National Trust (2018): About the National Trust. Online unter: <https://www.nationaltrust.org.uk/features/about-the-national-trust> (Abgerufen am: 17.03.2018)

O.V. (2009): WWI veteran Patch dies aged 111. Online unter: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/8168691.stm (Abgerufen am: 17.03.2018)

Ramachandran, Naman (O.J.): Jewel in the Crown, The (1984). Online unter: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/501531/index.html> (Abgerufen am: 15.05.2018)

Rau, Milo (2018): Ein Reisender auf dem Ozean der Texte: Gérard Genette ist tot. Online unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/nachruf-literaturkritiker-gerard-genette-der-kosmos-genette-ld.1314029> (Abgerufen am: 15.05.2018)

Rosman, Lisa (2015): Wartime Women: Vera Brittain's Patchy Portrait in 'Testament of Youth'. Online unter: <http://www.signature-reads.com/2015/06/wartime-women-vera-brittain-patchy-portrait-in-testament-of-youth/> (Abgerufen am: 17.03.2018)

Simkin, John (2015): Blighty Wounds. Online unter: <http://spartacus-educational.com/FWWblighty.htm> (Abgerufen am: 26.05.2018)

Tattrie, Jon/Greenhous, Brereton (O.J.): Battle of Amiens. Online unter: <https://www.britannica.com/event/Battle-of-Amiens> (Abgerufen am 28.05.2018)

The Free Dictionary (2014): blighty. Online unter: (<http://www.thefreedictionary.com/blighty>) (Abgerufen am: 26.05.2018)

5.4. Untersuchte Filme und Serien

Birdsong. Regie: Philip Martin. Drehbuch: Abi Morgan/Sebastian Faulks (Roman). UK: Working Title Films. 2012 [2015]. (Blu-Ray, Region 2)

Blackadder Goes Forth. Regie: Richard Boden. Drehbuch: Richard Curtis/Ben Elton. Idee: Richard Curtis/Ben Elton. UK: BBC. 1989 [2017]. (DVD, Region 2)

Downton Abbey. Staffel Eins. Regie: Brian Percival [u.a.]. Drehbuch: Julian Fellowes. Idee: Julian Fellowes. UK: Masterpiece/Carnival Film & Television. 2010 [2011]. (DVD, Region 2)

Downton Abbey. Staffel Zwei. Regie: Ashley Pearce [u.a.]. Drehbuch: Julian Fellowes. Idee: Julian Fellowes. UK: Masterpiece/Carnival Film & Television. 2011 [2012]. (DVD, Region 2)

Downton Abbey. Staffel Drei. Regie: Brian Percival [u.a.]. Drehbuch: Julian Fellowes. Idee: Julian Fellowes. UK: Masterpiece/Carnival Film & Television. 2012 [2013]. (DVD, Region 2)

Downton Abbey. Staffel Vier. Regie: David Evans [u.a.]. Drehbuch: Julian Fellowes. Idee: Julian Fellowes. UK: Masterpiece/Carnival Film & Television. 2013 [2014]. (DVD, Region 2)

Downton Abbey. Staffel Fünf. Regie: Catherine Morshead [u.a.]. Drehbuch: Julian Fellowes. Idee: Julian Fellowes. UK: Masterpiece/Carnival Film & Television. 2014 [2015]. (DVD, Region 2)

Downton Abbey. Staffel Sechs. Regie: Ben Bolt [u.a.]. Drehbuch: Julian Fellowes. Idee: Julian Fellowes. UK: Masterpiece/Carnival Film & Television. 2015 [2016]. (DVD, Region 2)

Mr Selfridge. Staffel Eins. Regie: Jon Jones [u.a.]. Drehbuch: Andrew Davies [u.a.]. Idee: Andrew Davies. UK: ITV Studios. 2013 [2014] (DVD, Region 2)

Mr Selfridge. Staffel Zwei. Regie: Anthony Byrne [u.a.]. Drehbuch: Andrew Davies [u.a.]. Idee: Andrew Davies. UK: ITV Studios. 2014 [2015] (DVD, Region 2)

Mr Selfridge. Staffel Drei. Regie: Rob Evans [u.a.]. Drehbuch: Kate Brooke [u.a.]. Idee: Andrew Davies. UK: ITV Studios. 2015 [2016] (DVD, Region 2)

Parade's End. Regie: Susanna White. Drehbuch: Tom Stoppard/ Ford Madox Ford (Roman). Idee: k.A. UK: BBC [u.a.]. 2012 [2013]. (DVD, Region 2)

Peaky Blinders – Gangs of Birmingham. Staffel Eins. Regie: Otto Bathurst [u.a.]. Drehbuch: Steven Knight [u.a.]. Idee: Steven Knight. UK: BBC [u.a.]. 2013 [2013]. (Netflix, Region 2)

Peaky Blinders – Gangs of Birmingham. Staffel Zwei. Regie: Colm McCarthy. Drehbuch: Steven Knight. Idee: Steven Knight. UK: BBC [u.a.]. 2014 [2014]. (Netflix, Region 2)

Peaky Blinders – Gangs of Birmingham. Staffel Drei. Regie: Tim Mielants. Drehbuch: Steven Knight. Idee: Steven Knight. UK: BBC [u.a.]. 2016 [2016]. (Netflix, Region 2)

Peaky Blinders – Gangs of Birmingham. Staffel Vier. Regie: David Caffrey. Drehbuch: Steven Knight. Idee: Steven Knight. UK: BBC [u.a.]. 2017 [2017]. (Netflix, Region 2)

Testament of Youth. Regie: James Kent. Drehbuch: Juliette Towhidi/Vera Brittain (Roman). UK/Denmark: BBC [u.a.]. 2014 [2015]. (DVD, Region 2)

The Crimson Field. Regie: Richard Clark [u.a.]. Drehbuch: Sarah Phelps. Idee: Sarah Phelps. UK: BBC. 2014 [2015]. (Blu-Ray, Region 2)

The Passing Bells [dt. Generation der Verdammten]. Regie: Brendan Maher. Drehbuch: Tony Jordan. Idee: k.A. UK/Poland: Red Planet Pictures. 2014 [2017]. (DVD, Region 2)

The Village. Series One. Regie: Antonia Bird [u.a.]. Drehbuch: Peter Moffat. Idee: Peter Moffat. UK: Company Pictures. 2013 [2013]. (DVD, Region 2)

The Village. Series Two. Regie: Luke Watson [u.a.]. Drehbuch: Peter Moffat. Idee: Peter Moffat. UK: Company Pictures. 2014 [2014]. (DVD, Region 2)

5.5. Sonstige Filme, Serien und Dokumentationen

`Allo `Allo. Regie: David Croft (u.a.). Drehbuch: Paul Adam (u.a.). Idee: David Croft/Jeremy Lloyd. UK: BBC. 1982-1992.

1914-1918: The Great War and the Shaping of the 20th Century. Regie: Carl Byker (u.a.). Drehbuch: Blaine Baggett (u.a.). UK/USA: BBC/Imperial War Museum/KCET. 1996.

All Quiet on the Western Front. Regie: Lewis Milestone. Drehbuch: George Abbott/Erich Maria Remarque (Roman). USA: Universal Pictures. 1930.

A Room with a View. Regie: James Ivory. Drehbuch: Ruth Prawer Jhabvala/E.M. Forster (Roman). UK: Merchant Ivory Productions (u.a.). 1985.

Becoming Jane. Regie: Julian Jarrold. Drehbuch: Kevin Hood/Sarah Williams. UK/Ireland: UK Film Council (u.a.). 2007.

Blackadder. Regie: Martin Shardlow (u.a.). Drehbuch: Richard Curtis/Rowan Atkinson/Ben Elton. UK: BBC (u.a.). 1983-1989.

Breaking Bad. Regie: Michelle McLaren (u.a.). Drehbuch: Peter Gould (u.a.). Idee: Vince Gilligan. USA: High Bridge/Gran Via Productions/Sony Pictures Television. 2008-2013.

Brideshead Revisited. Regie: Charles Sturridge (u.a.). Drehbuch: John Mortimer/Evelyn Waugh/Evelyn Waugh (Roman). UK: Granada Television. 1981.

Call the Midwife. Regie: Juliet May (u.a.). Drehbuch: Harriet Warner (u.a.)/Jennifer Worth (Roman). Idee: Heidi Thomas. UK: BBC/Neal Street Productions. 2012-.

Carrington. Regie: Christopher Hampton. Drehbuch: Christopher Hampton/Michael Holroyd (Roman). UK/France: PolyGram Filmed Entertainment (u.a.). 1995.

Dad`s Army. Regie: Harold Snoad (u.a.). Drehbuch: David Croft (u.a.). Idee: Jimmy Perry. UK: BBC. 1968-1977.

Douglas Haig: The Unknown Soldier. Regie: K.A. Drehbuch: K.A. UK: BBC. 1996. [Timewatch]

Edward the King. Regie: John Gorrie. Drehbuch: David Butler/John Gorrie/Philip Magnus (Roman). UK: ATV. 1975.

Emma. Regie: Douglas McGrath. Drehbuch: Douglas McGrath/Jane Austen (Roman). UK/USA: Miramax/Matchmaker Films. 1996.

Emma. Regie: Jim O`Hanlon. Drehbuch: Sandy Welch/Jane Austen (Roman). UK: BBC Drama Productions. 2009.

Fingersmith. Regie: Aisling Walsh. Drehbuch: Peter Ransley/Sarah Waters (Roman). UK: Sally Head Productions. 2005.

Game of Thrones. Regie: Alan Taylor (u.a.). Drehbuch: Bryan Cogman (u.a.)/George R. R. Martin (Roman). Idee: David Benioff/D.B. Weiss. UK/USA: HBO (u.a.). 2011-2019.

Gosford Park. Regie: Robert Altman. Drehbuch: Julian Fellowes. UK/USA/Italy: USA Films (u.a.). 2001.

Henry V. Regie: Laurence Olivier. Drehbuch: Laurence Olivier/Alan Dent/William Shakespeare (Roman). UK: Two Cities Films. 1944.

Holocaust. Regie: Marvin J. Chomsky. Drehbuch: Gerald Green. USA: Titus Productions. 1978.

Howards End. Regie: James Ivory. Drehbuch: Ruth Prawer Jhabvala/E.M. Forster (Roman). UK: Merchant Ivory Productions (u.a.). 1992.

Hunderby. Regie: Tony Dow. Drehbuch: Julia Davis/Barunka O'Shaughnessy. UK: Baby Cow Productions. 2012-2015.

Journey's End. Regie: James Whale. Drehbuch: Gareth Gundrey/Joseph Moncure March/R.C. Sherriff (Bühnenstück). UK/USA: Gainsborough Pictures/Tiffany Productions. 1930.

King and Country. Regie: Joseph Losey. Drehbuch: Evan Jones/John Wilson (Bühnenspiel)/J.L. Hodson (Roman). UK: B.H.E. Productions. 1964.

Land Girls. Regie: Steve Hughes (u.a.). Drehbuch: Roland Moore (u.a.). Idee: Roland Moore. UK: BBC Drama Group. 2009-2011.

Lark Rise to Candleford. Regie: Susan Tully (u.a.). Drehbuch: Gaby Chiappe (u.a.)/Flora Thompson (Roman). Idee: Bill Gallagher. UK: BBC. 2008-2011.

Lawrence of Arabia. Regie: David Lean. Drehbuch: Robert Bolt/Michael Wilson/T.E. Lawrence (Roman). UK: Horizon Pictures. 1962.

Lions Led by Donkeys. Regie: B.A. Duffy. Drehbuch: Peter Crookston. UK: Old Pals Production. 1985.

Little Dorrit. Regie: Adam Smith/Dearbhla Walsh/Diarmuid Lawrence. Drehbuch: Andrew Davies/Charles Dickens (Roman). UK/USA: BBC/WGBH. 2008.

Lost in Austen. Regie: Dan Zeff. Drehbuch: Guy Andrews. UK: Mammoth Screen. 2008.

Mansfield Park. Regie: Patricia Rozema. Drehbuch: Patricia Rozema/Jane Austen (Roman). UK: BBC (u.a.). 1999.

Mansfield Park. Regie: Iain B. MacDonald. Drehbuch: Maggie Wadey/Jane Austen (Roman). UK: Company Pictures/WGBH. 2007.

Marco Polo. Regie: Daniel Minahan (u.a.). Drehbuch: Yipeng Ben Lu (u.a.). Idee: John Fusco. USA: Electus/The Weinstein Company. 2014-2016.

Maurice. Regie: James Ivory. Drehbuch: Kit Hesketh-Harvey/James Ivory/E.M. Forster (Roman). UK: Merchant Ivory Productions (u.a.). 1987.

Miss Austen Regrets. Regie: Jeremy Lovering. Drehbuch: Gwyneth Hughes. UK/SA: BBC/WGBH Boston. 2008.

Mons. Regie: Walter Summers. Drehbuch: Walter Summers. UK: British Instructional Films. 1926.

Northanger Abbey. Regie: Jon Jones. Drehbuch: Andrew Davies/Jane Austen (Roman). UK/USA: Granada Television (u.a.). 2007.

Oh! What a Lovely War. Regie: Richard Attenborough. Drehbuch: Len Deighton/Charles Cilton (Bühnenstück)/Ted Allan (Bühnenstück). UK: Accord Productions. 1969.

Persuasion. Regie: Roger Michell. Drehbuch: Nick Dear/Jane Austen (Roman). UK/USA/France: BBC (u.a.). 1995.

Persuasion. Regie: Adrian Shergold. Drehbuch: Simon Burke/Jane Austen (Roman). UK/USA: Clerkenwell Films/WGBH. 2007.

Poldark. Regie: Philip Dudley (u.a.). Drehbuch: Alexander Baron (u.a.)/Winston Graham (Roman). UK: BBC (u.a.). 1975-1977.

Pride and Prejudice. Regie: Simon Langton. Drehbuch: Andrew Davies/Jane Austen (Roman). UK: BBC/Chestermead. 1995.

Pride & Prejudice. Regie: Joe Wright. Drehbuch: Deborah Moggach/Jane Austen (Roman). UK/France/USA: Focus Features (u.a.). 2005.

Orlando. Regie: Sally Potter. Drehbuch: Sally Potter/Virginia Woolf (Roman). UK (u.a.): Adventure Pictures (u.a.). 1992.

Rebellion. Regie: Aku Louhimies. Drehbuch: Colin Teevan. Ireland: RTÉ (u.a.). 2016.

Regeneration. Regie: Gillies MacKinnon. Drehbuch: Allan Scott/Pat Barker (Roman). UK/Canada: BBC (u.a.). 1997.

Secret Army. Regie: Viktors Ritelis (u.a.). Drehbuch: John Brason (u.a.). Idee: Gerard Glaister. UK: BBC (u.a.). 1977-1979.

Sense and Sensibility. Regie: Ang Lee. Drehbuch: Emma Thompson/Jane Austen (Roman). UK/USA: Columbia Pictures Corporation/Mirage Enterprises. 1995.

Sense & Sensibility. Regie: John Alexander. Drehbuch: Andrew Davies/Jane Austen (Roman). UK: BBC. 2008.

Shot at Dawn. Regie: Alan Lowery. Drehbuch: K.A. UK: Carlton Television. 1998.

The Army Game. Regie: Max Morgan Witts (u.a.). Drehbuch: Maurice Wiltshire (u.a.). Idee: Sid Colin. UK: Granada Television. 1957-1961.

The Battle of Jutland. Regie: H. Bruce Woolfe. Drehbuch: George Aston. UK: British Instructional Films. 1921.

The Battle of the Somme. Regie: Geoffrey Malins. Drehbuch: K.A. UK: British Topical Committee for War Films. 1916.

The Battles of Coronel and Falkland Islands. Regie: Walter Summers. Drehbuch: Frank Bowden (u.a.). UK: British Instructional Films/The Admiralty. 1927.

The Bletchley Circle. Regie: Andy De Emmony/Sarah Harding/Jamie Payne. Drehbuch: Guy Burt. UK: World Productions. 2012-2014.

The Duchess of Duke Street. Regie: Bill Bain (u.a.). Drehbuch: Jeremy Paul (u.a.). Idee: John Hawkesworth. UK/USA: BBC/Time-Life Television Productions. 1976-1977.

The Forsyte Saga. Regie: David Giles/James Cellan Jones. Drehbuch: Donald Wilson (u.a.)/John Galsworthy (Roman). UK: BBC/MGM Television. 1967.

The Golden Bowl. Regie: James Ivory. Drehbuch: Ruth Praver Jhabvala/Henry James (Roman). UK/USA/France: Merchant Ivory Productions/TF1 International. 2000.

The Great War. Regie: K.A. Drehbuch: John Terraine (u.a.). UK: BBC (u.a.). 1964.

The Hour. Regie: Jamie Payne (u.a.). Drehbuch: Abi Morgan (u.a.). Idee: Abi Morgan. UK: Kudos Film and Television (u.a.). 2011-2012.

The Jane Austen Book Club. Regie: Robin Swicord. Drehbuch: Robin Swicord/Karen Joy Fowler (Roman). USA: John Calley Productions/Mockingbird Pictures. 2007.

The Jewel in the Crown. Regie: Jom O'Brien/Christopher Morahan. Drehbuch: Ken Taylor (u.a.)/Paul Scott (Roman). UK: Granada Television. 1984.

The Last Day of World War One. Regie: John Hayes Fisher. Drehbuch: John Hayes Fisher. UK: K.A. 2008. [Timewatch]

The Last Tommy. Regie: Harvey Lilley. Drehbuch: K.A. UK: BBC. 2005.

The Monocled Mutineer. Regie: Jim O'Brien. Drehbuch: Alan Bleasdale/William Allison (Roman)/John Fairley (Roman). UK: BBC. 1986.

The Musketeers. Regie: Andy Hay (u.a.). Drehbuch: Simon J. Ashford (u.a.)/Alexandre Dumas (Roman). Idee: Adrian Hodges. UK: BBC America/BBC Drama Productions/BBC Worldwide. 2014-2016.

The Necessary War. Regie: Karen McGann. Drehbuch: Max Hastings. UK: Blakeway Productions. 2014.

The Paradise. Regie: David Drury (u.a.). Drehbuch: Gaby Chiappe (u.a.)/Émile Zola (Roman). Idee: Bill Gallagher. UK: BBC Drama Productions. 2012-2013.

The Tichborne Claimant. Regie: David Yates. Drehbuch: Sukey Fisher. UK: Bigger Picture Company (u.a.). 1998.

The Trench. Regie: William Boyd. Drehbuch: William Boyd. UK/France: British Screen Productions (u.a.). 1999.

The Trench. Regie: K.A. Drehbuch: K.A. UK: BBC. 2002.

The Unknown Soldier. Regie: David Drury. Drehbuch: Peter Barwood/Patrick Harbinson. UK: Carlton Television. 1998.

The Wings of the Dove. Regie: Iain Softley. Drehbuch: Hossein Amini/Henry James (Roman). UK/USA: Miramax/Renaissance Dove. 1997.

The Young Victoria. Regie: Jean-Marc Vallée. Drehbuch: Julian Fellowes. UK/USA: GK Films. 2009.

Tell England. Regie: Anthony Asquith/Geoffrey Barkas. Drehbuch: Anthony Asquith/Ernest Raymond (Roman). UK: British Instructional Films. 1931.

Tipping the Velvet. Regie: Geoffrey Sax. Drehbuch: Andrew Davies/Sarah Waters (Roman). UK: Sally Head Productions. 2002.

Upstairs, Downstairs. Regie: Bill Bain (u.a.). Drehbuch: John Hawkesworth (u.a.). Idee: John Hawkesworth (u.a.). UK: London Weekend Television. 1971-1975.

Upstairs, Downstairs. Regie: Euros Lyn (u.a.). Drehbuch: Eileen Atkins (u.a.). Idee: Heidi Thomas. UK: BBC Wales/Masterpiece. 2010-2012.

Veterans: The Last Survivors of the Great War. Regie: K.A. Drehbuch: K.A. UK: BBC. 1998.

War Horse. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Lee Hall/Richard Curtis/Michael Morpurgo (Roman)/Nick Stafford (Bühnenstück). UK/USA: DreamWorks [u.a.]. 2011.

War Neurosis. Regie: Arthur Hurst. Drehbuch: K.A. UK: K.A. 1917.

War & Peace. Regie: John Davies. Drehbuch: Jack Pulman/Leo Tolstoy (Roman). UK: BBC/C.F.S. Kosutnjak. 1972.

Westfront 1918. Regie: Georg Wilhelm Pabst. Drehbuch: Ladislaus Vajda/Ernst Johannsen (Roman). Germany: Bavaria Film/Nero-Film AG. 1930.

Wuthering Heights. Regie: Andrea Arnold. Drehbuch: Andrea Arnold/Olivia Hetreed/Emily Brontë (Roman). UK: UK Film Council (u.a.). 2011.

Ypres. Regie: Walter Summers. Drehbuch: Walter Summers. UK: British Instructional Films. 1925.

6. Anhang

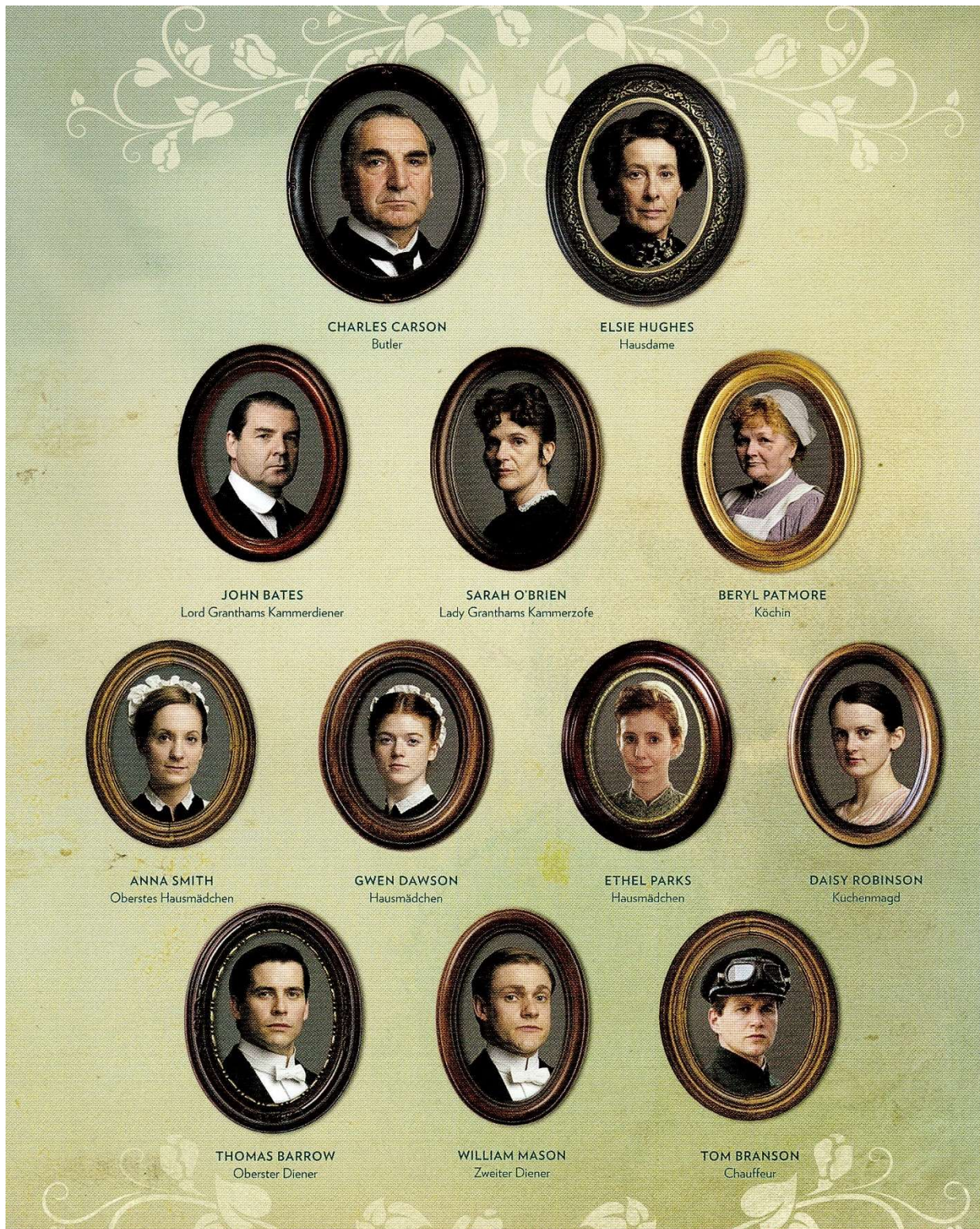


Abb. 11: Bedienstete (*downstairs*) in DOWNTON ABBEY. (Fellowes. 2012a. S. 12.)



Abb. 12: Adelige (*upstairs*) in DOWNTON ABBEY. (Fellowes. 2012a. S. 13.)

Abstract

Der Erste Weltkrieg (1914-1918) wirft zur Zeit seiner hundertjährigen Wiederkehr einen langen Schatten von seinem Ausbruch bis in die Gegenwart. In zahlreichen Nationen, die in diesen Konflikt involviert waren, besitzt er einen geradezu mythischen Status. Auf kaum ein Land trifft dies mehr zu als Großbritannien, in dem der Erste Weltkrieg noch immer als größte Katastrophe der neueren Geschichte wahrgenommen wird. Gerade in den letzten 25 Jahren des 20. Jahrhunderts wurde dieser in Großbritannien auf ein Set einfach kommunizierbarer Mythen und Narrative reduziert.

In der Gegenwart, den 2010er Jahren, spielen dabei britische *period dramas* eine bedeutsame Rolle. Eben diese stehen im Mittelpunkt der Masterarbeit. Als Hauptreferenzpunkt wurde eine der erfolgreichsten *period drama* Serien aller Zeiten gewählt: DOWNTON ABBEY (2010-2015). Neben dieser fließen, zu Vergleichszwecken, weitere Fernsehproduktionen in die Arbeit mit ein. Diese ist dennoch vorrangig auf die Forschungsfrage, wie in der britischen *period drama* Serie DOWNTON ABBEY der Erste Weltkrieg erzählt wird, ausgerichtet.

Der erste große Block der Arbeit umfasst theoretische Vorüberlegungen zur Analyse. So wird in diesem u.a. auf das Genre des *period drama* selbst und das kollektive und kulturelle Gedächtnis näher eingegangen. Es wird ebenfalls die bisherige Verarbeitung des Ersten Weltkrieges in der britischen Literatur, Filmen und Fernsehserien in Hinblick auf bereits entwickelte Narrative, Mythen, Metaphern und Symbole in Bezug auf den Krieg erläutert. Auch wird auf die Narratologie in Film und Fernsehen und die damit verbundene Methode der Analyse der Narration in Fernsehserien eingegangen.

Den zweiten wesentlichen Block der Arbeit bildet die Analyse der Narration des Ersten Weltkrieges in der Serie DOWNTON ABBEY. In dieser werden in vier Abschnitten, die sich mit dem Beginn des Krieges, Männern und Frauen an der Kriegs- und ‚Heimatfront‘, sowie dem Anwesen selbst und den Folgen des Krieges auseinandersetzen, bestimmte Narrative, Mythen, Metaphern und Symbole näher betrachtet, die im britischen kollektiven Gedächtnis bis heute verankert sind und die Erzählung des Ersten Weltkrieges maßgeblich prägen. Hierzu zählen z.B. *shell shock*, und die VAD, welche in zahlreichen *period dramas* anzutreffen sind, jedoch auch spezifische Narrative, wie die Umwandlung des Anwesens Downton Abbey in ein Genesungsheim für Offiziere, die in anderen aktuellen Produktionen kaum präsent sind.