

Barbara Klaus

Wien

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

Der britische Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg in aktuellen *period dramas*

Abstract: Der Erste Weltkrieg (1914–1918) wird in Großbritannien, auch mehr als hundert Jahre später, noch immer als größte Katastrophe der neueren Geschichte wahrgenommen. Er wird im öffentlichen Diskurs auf Mikronarrative, Mythen, Metaphern und Symbole heruntergebrochen. Im Rahmen des Beitrags erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem britischen Erinnerungsdiskurs zu eben jenem Konflikt in aktuellen Filmen und Serien, die dem britischen Genre des *period drama* zugerechnet werden können. Im Zentrum steht die Frage, wie die bereits in der kollektiven Erinnerung bestehenden Mikronarrative in *period dramas* der 2010er Jahre weitergeführt, umgedeutet oder ausgelassen wurden. Der Beitrag verfolgt damit eine interdisziplinäre Fragestellung, die in den Forschungstraditionen der Anglistik, Geschichtswissenschaft und Fernsehwissenschaft verankert ist.

Barbara Klaus (M.A.) ist Projektmitarbeiterin am Institut für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck. Sie studiert(e) Publizistik und Kommunikationswissenschaft sowie Theater-, Film- und Mediengeschichte an der Universität Wien. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Medien- und Kommunikationsgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts und modernen med. Repräsentationen dieser Zeit. Aktuell arbeitet sie an ihrer Dissertation zur österreichischen Feldpost im Ersten Weltkrieg.

1. Einleitung

Der Erste Weltkrieg (1914–1918) wirft auch nach mehr als hundert Jahren einen langen Schatten in unsere Gegenwart. In zahlreichen Nationen, die in diesen Konflikt involviert waren, besitzt er noch heute einen geradezu mythischen Status.¹ 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.² Gerade in den letzten 25 Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der Konflikt in Großbritannien auf ein Set einfach kommunizierbarer Mythen reduziert.³ Aufgrund der hohen Beliebtheit von *period dramas* bei der britischen Bevölkerung und der Affinität der Produzent_innen für das 19. und 20. Jahrhundert kann angenommen werden, dass es gegenwärtig ganz wesentlich *period dramas* sind, die den britischen Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg weiter vorantreiben. In Bezug auf diesen Erinnerungsdiskurs wird in dem vorliegenden Beitrag der Frage nachgegangen, wie ausgewählte Mikronarrative⁴ sowie Mythen, Metaphern und Symbole in aktuellen *period dramas* dargestellt werden.

Zunächst wird im Rahmen der theoretischen Vorüberlegungen näher auf das Genre *period drama*, die Verbindung von Gedächtnis und Medien, sowie den bisherigen medialen Erinnerungsdiskurs in Großbritannien seit den 1910er Jahren (inkl. Erläuterung des Untersuchungsmaterials) eingegangen. Im Anschluss erfolgt die Darlegung der Erkenntnisse sowie deren abschließende Diskussion in der Conclusio. Der Beitrag wird aufzeigen, dass spezifische Mikronarrative sowie Mythen, Metaphern und Symbole, die bereits den bisherigen medialen Erinnerungsdiskurs in Großbritannien prägten, auch in neuen Fernsehproduktionen weitergetragen werden.

2. Theoretische Vorüberlegungen

2.1 Das Genre *period drama* – *heritage* und nationale Identität

Dem Genre des *period drama* wurde, trotz einer seit Jahrzehnten anhaltenden Beliebtheit beim britischen Publikum, aus wissenschaftlicher Sicht bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Dies wird in der Fachliteratur wiederholt mit dem

¹ Vgl. Wilson 2014: 43.

² Vgl. Tombs 2013: 8–10.

³ Vgl. Todman 2005: 187.

⁴ Bei „Mikronarrativen“ bzw. „Mikrogeschichten“ handelt es sich um einen geschichtswissenschaftlichen Ansatz, in dessen Rahmen überschaubare Einheiten (zum Beispiel Dörfer, einzelne Akteur_innen) untersucht, jedoch zugleich größere Prozesse und Entwicklungslinien der Vergangenheit behandelt werden; vgl. Mocek 2010: 54.

Umstand begründet, dass die Fernsehwissenschaft noch in den „Kinderschuhen“ steckt und die Analyse aufgrund der ständigen Notwendigkeit der Kontextualisierung sehr zeitintensiv ist.⁵

Dass sich mit dem *period drama* noch nicht tiefergehend wissenschaftlich befasst wurde, lässt sich auch an der Tatsache ablesen, dass sich in der Fachliteratur keine allgemein gültige Definition finden lässt. Der Begriff wird nicht einheitlich gebraucht: Unter anderem werden die Begriffe *costume drama* und *period drama* oftmals für dieselben medialen Produkte verwendet.⁶

In *period dramas* soll ein narratives Bild einer entfernten, aber dennoch bekannten kulturellen Vergangenheit präsentiert werden. Das Genre fungiert dabei als eine Art Schirm, unter dem sich eine ganze Reihe verschiedenster Produktionen versammelt. Diese reichen von klassischen Literaturadaptionen über für das Fernsehen geschaffene Formate bis hin zu Genrehybriden. Sie alle nutzen die Vergangenheit als Kulisse für ihre Geschichten.⁷ Eine vergangene, aber dennoch für das britische Publikum bekannte Zeit sowie ein ebenfalls für die britischen Zuschauer_innen bekannter kultureller Raum können so als die wesentlichen Komponenten eines jeden *period dramas* beschrieben werden.⁸

Heutzutage handelt es sich beim *period drama* um das am meisten exportierte Genre des britischen Fernsehmarktes.⁹ Es ist dementsprechend bedeutsam für die Konstruktion des britischen Images weltweit.¹⁰ Zentral für das Verständnis des Genres sind, neben dem kollektiven Gedächtnis, auf das später näher eingegangen werden wird, die Begriffe *heritage* und nationale Identität.¹¹

Thurley definiert *heritage* als die greifbaren und sichtbaren Überreste der eigenen Vorfahren sowie deren Errungenschaften und Vorstellungen von Schönheit.¹² In Bezug auf Filme und Serien ist in der Fachliteratur oftmals von *heritage*-Produkten die Rede, obwohl es sich dabei um kein eigenes Genre handelt.¹³ In solchen Filmen und Serien wird versucht, durch „authentische“ *period settings*, Kostüme und Requisiten einen *heritage*-Raum zu erschaffen,¹⁴ wobei sich bei derartigen Produktionen immer die Frage stellt, wessen *heritage* projiziert wird.¹⁵

⁵ Vgl. Leggott/Taddeo 2015: xix.

⁶ Vgl. ebd.: xvi.

⁷ Vgl. Vidal 2012b: 9.

⁸ Vgl. Maillos 2016: 27.

⁹ Vgl. De Groot 2015: ix.

¹⁰ Vgl. Caughie 2008: 39.

¹¹ Vgl. Mattisson 2014: 1.

¹² Vgl. Thurley 2013: 258.

¹³ Vgl. Vidal 2012a: 1.

¹⁴ Vgl. Voigts-Virchow 2004: 11.

¹⁵ Vgl. Higson 2003: 26.

Das Konzept von *heritage* ist eng mit jenem der nationalen Identität verbunden. Letzteres sollte, nach Baena und Byker, nicht als objektive Realität verstanden werden. Vielmehr handelt es sich bei der nationalen Identität um ein Image, das durch Emotionen geformt wird. Aufgrund ihrer Fähigkeit zu emotionalisieren, sind insbesondere Erzählungen ein gutes Mittel zur Kreation und Expression von nationaler Identität.¹⁶ Die enge Verwobenheit der Konzepte von *heritage* und nationaler Identität ergibt sich auch aus dem Umstand, dass durch die Diskussion über *heritage*, die Vorstellung von einer nationalen Gemeinschaft sowohl zeitlich, durch traditionelle historische Narrative, und räumlich, durch die geografische Vorstellung von einer Nation, unterstützt wird. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass gerade auch *heritage*-Produktionen durch das emotionalisierende Erzählen symbolischer Geschichten von Klasse, Geschlecht und Identität sowie deren Inszenierung in malerischen Landschaften und Herrschaftshäusern eine bedeutsame Rolle im Prozess der Imagination einer englischen nationalen Einheit spielen.¹⁷ Zahlreiche solcher Filme und Serien, die seit den 1960er Jahren produziert wurden, haben entscheidend zur Formierung einer britischen nationalen Identität und der Verbreitung des entsprechenden Image auf der ganzen Welt beigetragen.¹⁸ Zu den bekanntesten *period dramas* zählen unter anderem *The Forsyte Saga* (1967),¹⁹ *Upstairs, Downstairs* (1971–1975)²⁰ und *Pride and Prejudice* (1995).²¹

2.2 Gedächtnis und Medien

Seit mehreren Jahrzehnten ist die Gedächtnisforschung im öffentlichen Diskurs sehr präsent.²² Hierzu zählen unter anderem die Überlegungen von Aleida Assmann. Sie differenziert zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis. Dabei handelt es sich um zwei Modi des Erinnerns,²³ die sich in Bezug auf Formen, Medien und Inhalte sowie Zeitstruktur und Träger unterscheiden.²⁴ Auf der Ebene der Person kann ein individuelles und ein kollektives Gedächtnis ausgemacht werden.²⁵

Zentral für diesen Beitrag sind das kollektive und das kulturelle Gedächtnis. Letzteres ist an materiell fixierte und institutionell stabilisierte Zeichen gebunden. Demnach können, durch den Übergang von Wissen und Erfahrung von einem le-

¹⁶ Vgl. Baena/Byker 2015: 262.

¹⁷ Vgl. Higson 2003: 50.

¹⁸ Vgl. Baena/Byker 2015: 260.

¹⁹ Vgl. De Groot 2015: x.

²⁰ Vgl. Byrne 2015: 24.

²¹ Vgl. Vidal 2012a: 31.

²² Vgl. Erll 2017: 1.

²³ Vgl. Kühner 2008: 218.

²⁴ Vgl. Erll 2017: 25.

²⁵ Vgl. Assmann 2006: 23.

bendigen Träger auf einen materiellen Träger, Erinnerungen über Generationen hinweg stabilisiert werden. Durch die Aneignung der Inhalte des kulturellen Gedächtnisses erlangt das Individuum seine kulturelle Identität. Im kollektiven Gedächtnis, das von Assmann auch als politisches bzw. nationales Gedächtnis bezeichnet wird, werden mentale Bilder zu Ikonen sowie Erzählungen zu Mythen. Diese werden, solange sie dem gewünschten Selbstbild und den Zielen einer Gruppe entsprechen, weitergegeben.²⁶

Insbesondere das kollektive Gedächtnis ist ohne Medien nicht denkbar. Denn Medien ermöglichen erst die Konstruktion und Zirkulation von Wissen und Versionen der gemeinschaftlichen Vergangenheit in sozialen wie kulturellen Kontexten.²⁷ Zudem werden gerade in modernen Gesellschaften kollektive Erinnerungen zwangsläufig medial beeinflusst und verändert.²⁸ So handelt es sich bei der Erinnerung immer um eine Art der Wirklichkeitskonstruktion und niemals um eine einfache Abbildung der Vergangenheit.²⁹ Heutzutage sind es vor allem das Fernsehen und das Internet, durch die Bilder und Narrative über die Vergangenheit verbreitet werden. Sie formen auf kollektiver Ebene als zentrale Kommunikationsmittel die Alltagserfahrung und Erinnerung zahlreicher Menschen. Astrid Erll definiert sogar das Fernsehen³⁰ als *das* zentrale Leitmedium der Geschichtsvermittlung.³¹

2.3 Der mediale britische Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg seit den 1910er Jahren

Auch der bisherige Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg in Großbritannien wurde von einer ganzen Reihe verschiedener medialer Produkte geprägt. Quasi als Vorläufer der aktuellen *period dramas* mit Weltkriegsbezug sind sie besonders wichtig, da Erzählungen nie für sich allein stehen, sondern immer in ein Netz bereits bestehender Geschichten eingebunden sind.³² Romane, Nachkriegsmemoiren, Filme und Fernsehsendungen werden heute als Quellen der populären „Missinterpretationen“ bzw. „falschen Vorstellungen“ vom Krieg betrachtet.³³

So stellt der Erste Weltkrieg nicht nur den ersten Konflikt dar, der umfangreich gefilmt wurde,³⁴ sondern in dem auch der Film erstmals als Propagandamittel heran-

²⁶ Vgl. ebd.: 34–40.

²⁷ Vgl. Erll 2017: 135.

²⁸ Vgl. Berek 2009: 88.

²⁹ Vgl. Erll 2017: 135.

³⁰ Erll spricht in diesem Zusammenhang nur vom linearen Fernsehen, jedoch kann angenommen werden, dass dies heutzutage ebenso auf das non-lineare Fernsehen der Video-Streaming-Dienste (unter anderem Netflix und Amazon Prime Video) zutrifft.

³¹ Vgl. ebd.: 151–154.

³² Vgl. o. V. 2016: 7.

³³ Vgl. Wilson 2014: 44.

³⁴ Vgl. Harrison 2015: 563.

gezogen wurde.³⁵ Der britische Film *The Battle of the Somme* (1916) zählt zu den populärsten Filmen des Krieges.³⁶

In der Zwischenkriegszeit wurden zahlreiche Romane, Gedichte und Memoiren publiziert, die dafür sorgten, dass noch heute der Konflikt vornehmlich mit der Westfront assoziiert wird.³⁷ Spätestens seit Mitte der 1920er Jahre wurde die Vorstellung des Ersten Weltkrieges durch den Kinofilm geformt.³⁸ Zentral hierfür waren, neben dem Antikriegsfilmklassiker *All Quiet on the Western Front* (1930),³⁹ die britischen Produktionen *Journey's End* (1930) und *Tell England* (1931). Sie stellen den Krieg als ein durch Dreck, Schmerz und Blutvergießen gekennzeichnetes nutzloses Gemetzel dar.⁴⁰ So wurde der Erste Weltkrieg bereits in den 1930er Jahren, aufgrund der Enttäuschungen der Zwischenkriegsjahre und der zurückkehrenden Gefahr eines erneuten militärischen Konflikts, zunehmend als ein sinnloses Opfer erinnert.⁴¹

Nach 1945 gewannen die Narrative in britischen Produktionen zum Ersten Weltkrieg an Anspruch und Komplexität. Zugleich verfestigte sich allerdings der Mythos der Sinnlosigkeit und Verschwendung noch weiter. Zentral hierfür war die Bedeutung, die nun dem Zweiten Weltkrieg zugesprochen werden konnte.⁴² Dieser wurde als „guter Krieg“ definiert, der in Reaktion auf eine direkte Bedrohung gegen Großbritannien geführt wurde.⁴³ In den 1960er Jahren wurden, im Rahmen eines allgemein gesteigerten Interesses am Ersten Weltkrieg, zahlreiche Mythen rund um den Konflikt, die in der Zwischenkriegszeit entstanden waren, in Filmen und Serien weitergetragen. Sie verfestigten sich in den kommenden zwei Jahrzehnten, bis sie von den nachfolgenden Generationen, so Todman, kritiklos als akkurate Darstellungen der Realität akzeptiert wurden.⁴⁴

Seit Ende der 1970er Jahre kam es zu einem gesteigerten Interesse am Leben der Frau im Ersten Weltkrieg. Die Stimmen der Frauen aus dem Krieg sollten „wiederentdeckt“ werden. Anstoß hierfür gaben die Ausstellung *Women at War* (1977–1978) im Imperial War Museum und die Neuauflage (1978) sowie die Verfilmung (1979) der Memoiren *Testament of Youth* (1933) der freiwilligen Krankenschwester Vera Brittain (1893–1970).⁴⁵ Doch diese „Wiederentdeckung“ führte nicht zu einer

³⁵ Vgl. Hockenhull 2015: 580.

³⁶ Vgl. Hammond 2006: 99.

³⁷ Vgl. Smith 2015: 302–303.

³⁸ Vgl. Paris 2014: 135.

³⁹ Vgl. Strübel 2002: 39.

⁴⁰ Vgl. Burton 2002: 33–34.

⁴¹ Vgl. Tombs 2013: 7–8.

⁴² Vgl. Burton 2002: 35.

⁴³ Vgl. Spiers 2015: 75.

⁴⁴ Vgl. Todman 2005: 65–66.

⁴⁵ Vgl. Fell 2013: 185.

wirklichen Stimmenvielfalt. Aufbauend auf dem enormen Erfolg der Memoiren von Vera Brittain wurde die freiwillige Krankenschwester, die *Voluntary Aid Detachment* (VAD), zur zentralen Figur von zwei Dritteln der zwischen 1978 und 1998 publizierten Romane. Eine nach Alison Fell im Grunde atypische biografische Konstellation wurde auf diese Weise prägend für die Vorstellungen über die Frau im Krieg.⁴⁶

Die Wahrnehmung des Ersten Weltkrieges als sinnlos und destruktiv erreichte Ende der 1980er und in den 1990er Jahren ihren Höhepunkt. Sie wird in der extrem erfolgreichen Sitcom *Blackadder* (1983–1989) am deutlichsten zusammengefasst.⁴⁷ Darin werden eine ganze Reihe an Stereotypen und Klischees in Bezug auf den Konflikt betont.⁴⁸ Hierzu zählt beispielsweise, dem Mythos *Lions Led by Donkeys* folgend, die Charakterisierung eines Generals als inkompetent und die direkte Frontlinie meidend sowie eines gewöhnlichen Soldaten, der nicht versteht, was um ihn herum passiert, jedoch seinen Beitrag leistet.⁴⁹ *Blackadder* war letztendlich so erfolgreich, dass die Sitcom noch heute in Großbritannien einen festen Bestandteil der kollektiven Erinnerung an den Ersten Weltkrieg bildet.⁵⁰

Zu dieser Zeit begann auch eine intensive Auseinandersetzung mit psychischen Traumata und militärischen Hinrichtungen während des Konfliktes. Diese Aspekte, die bis dahin kaum behandelt wurden,⁵¹ fanden unter anderem in den Spielfilmen *The Unknown Soldier* (1998)⁵² und *The Trench* (1999) eine Verarbeitung.⁵³

Das allgemeine Interesse am Ersten Weltkrieg begann um das Jahr 2011 wieder deutlich anzusteigen. So wurden erneut zahlreiche Produktionen ausgestrahlt, die sich mit diesem beschäftigen.⁵⁴ Heutzutage, in Zeiten steigender Produktionskosten und eines schrumpfenden Kinopublikums, wird die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg vor allem durch das Fernsehen geprägt.⁵⁵

Der vorliegende Beitrag stellt die Frage, wie die bereits in der kollektiven Erinnerung bestehenden Mikronarrative, Mythen, Metaphern und Symbole in den *period dramas* der 2010er Jahre weitergeführt, umgedeutet oder ausgelassen wurden, und konzentriert sich dabei auf die Serien *Downton Abbey* (2010–2015), *Parade's End* (2012), *The Village* (2013–2014), *Mr Selfridge* (2013–2016), *The Crimson Field* (2014)

⁴⁶ Vgl. Hallett 2014: 15, Fell 2013: 186–187.

⁴⁷ Vgl. Thacker 2014: 216.

⁴⁸ Vgl. Voigts-Virchow 2005: 218.

⁴⁹ Vgl. Thacker 2014: 270–271.

⁵⁰ Vgl. Hanna 2009: 22.

⁵¹ Vgl. ebd.: 24.

⁵² Vgl. Burton 2002: 40.

⁵³ Vgl. Hanna 2009: 129.

⁵⁴ Vgl. Edwards 2016: 15.

⁵⁵ Vgl. Paris 2014: 135.

und *The Passing Bells* (2014) sowie die Filme *Birdsong* (2012) und *Testament of Youth* (2014). Als Methode fungierte die Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos.⁵⁶

3. Der aktuelle britische Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg in *period dramas*

Mittels einer Analyse der oben aufgeführten Serien konnte der britische Erinnerungsdiskurs zum Ersten Weltkrieg in aktuellen *period dramas* auf insgesamt 20 Mikronarrative bzw. auch Mythen, Metaphern und Symbole heruntergebrochen werden. Im Rahmen des Beitrags soll nun auf einige wenige ausgewählte Mikronarrative eingegangen werden, die eine Weiterentwicklung im allgemeinen Erinnerungsdiskurs bedeuten oder auch verdeutlichen, wie hartnäckig sich bestimmte Ansichten in der kollektiven Erinnerung halten können. Des Weiteren wird der Umgang mit zwei Symbolen des Gedenkens exemplarisch vorgestellt.

3.1 Mikrogeschichte

Aktuell besteht ein Trend hin zur Mikrogeschichte,⁵⁷ wie er besonders an den Serien *Downton Abbey*, *The Village* und dem Film *Testament of Youth* deutlich wird.⁵⁸ Diese Tendenz hin zu einer Mikrogeschichte geht mit einer Konzentration auf die sogenannte „Heimatfront“ einher, wodurch die Anzahl der Szenen an der Kriegsfront zumeist auf ein Minimum beschränkt werden. Dies steht im Einklang mit einem neuen Produktionsmodell für solche Fernsehserien, in denen so weit wie möglich alle Handlungsstränge innerhalb eines Ortes angesiedelt werden.⁵⁹ Dieser Trend wird auch bei einer näheren Betrachtung der Titelgebung der Serien deutlich. So bezieht sich der Titel *Downton Abbey* auf das Anwesen der Serie und *The Village* auf das fiktive Dorf, in dem die Serie angesiedelt ist.

Beispielsweise bildet die Umwandlung des Anwesens in ein Genesungsheim⁶⁰ für Offiziere in *Downton Abbey* einen wichtigen Schritt in Richtung der Konzentration aller Handlungsstränge an einem Ort. Das Anwesen selbst stellt eine omnipräsente mentale Konstruktion dar und ist ein Symbol des englischen *heritage*.⁶¹ In Bezug auf Orte, die langfristig mit einer Familiengeschichte verbunden sind, spricht Aleida Assmann von Familien- und Generationenorten.⁶² Auch das Anwesen *Downton*

⁵⁶ Siehe Mikos 2015.

⁵⁷ Zur Definition von „Mikrogeschichte“ siehe Fußnote 4.

⁵⁸ Byrne macht diesen Trend am Beispiel der Serie *Downton Abbey* fest; vgl. Byrne 2015: 86.

⁵⁹ Vgl. Poore 2015: 70.

⁶⁰ *Downton Abbey* (02.02).

⁶¹ Vgl. Baena/Byker 2015: 263.

⁶² Vgl. Assmann 2003: 301.

Abbey kann als ein solcher definiert werden. Dementsprechend schwierig gestaltet sich die Situation, als in diesem auf unbestimmte Zeit ein Genesungsheim eingerichtet werden soll.⁶³ Dadurch wird aus einem privaten ein öffentliches Haus.

3.2 Die Westfront und die Schlacht an der Somme (1916)

Ein zentrales Element zahlreicher gegenwärtiger *period dramas* mit Weltkriegsbezug bildet (noch immer) die Schlacht an der Somme, die zwischen Juli und November 1916 an der Westfront stattfand⁶⁴ und rund 420.000 britischen Soldaten das Leben kostete.⁶⁵ Wie Sobocinski betont, prägt die Schlacht an der Somme bis heute die Erinnerung der britischen Bevölkerung an den Ersten Weltkrieg.⁶⁶ Dementsprechend nimmt auch die Westfront eine dominante Stellung in der Narration des Ersten Weltkrieges in *period dramas* ein. Durch diese Reduzierung der Handlungsorte an der Kriegsfrente in zahlreichen Filmen und Serien auf die Westfront wird auf narrativer Ebene dem Ersten Weltkrieg nicht nur seine internationale Dimension genommen, sondern ebenfalls dem Publikum dieser als ein rein (west-)europäischer Konflikt präsentiert.

Bezüglich der Visualisierung der Kriegsfrente können jene Produktionen unterschieden werden, die sich erstens vornehmlich auf die Front konzentrieren, zweitens die dargestellte Zeit zwischen der Front und der Heimat aufteilen und drittens auf Schlachtszenen vollständig verzichten. Die Mehrheit der untersuchten *period dramas* können den zwei letzteren Kategorien zugeordnet werden. Beispielsweise sind in der Serie *Downton Abbey* „nur“ Ausschnitte von Schützengräben und des Niemandslandes zu sehen, die kaum mehr als explodierende Granaten, Rauchschwaden und Schlamm zeigen.⁶⁷ Kritiker_innen bemängelten in diesem Zusammenhang die Abwesenheit alltäglichen Elends in den Schützengräben und warfen der Serie vor, sogenanntes „white-washing“ zu betreiben. Byrne geht davon aus, dass das Publikum klassischer Serien heutzutage kein Interesse am „vollen Grauen“ des Ersten Weltkrieges hat und deshalb wenige bis keine Bilder von der Front selbst gezeigt werden.⁶⁸

3.3 *Shell shock*

Die meisten Charaktere in den analysierten *period dramas* verfügen nicht über zeitgenössische Ansichten in Bezug auf das Mikronarrativ *shell shock*. Unter diesem Begriff sind psychische Traumata zu verstehen. Im deutschen Sprachraum wurden

⁶³ *Downton Abbey* (02.02).

⁶⁴ Vgl. Herwig 2012: 62.

⁶⁵ Vgl. French 2014: 59.

⁶⁶ Vgl. Sobocinski 2016: 210.

⁶⁷ Beispiel: *Downton Abbey* (02.01): 00:00:00–00:01:36.

⁶⁸ Vgl. Byrne 2015: 85–131.

während des Ersten Weltkrieges die Begriffe „Kriegsneurosen“ bzw. „Kriegshysterie“ verwendet.⁶⁹

Der mitfühlende Umgang von Seiten diverser Figuren in unter anderen den Serien *Downton Abbey* und *Mr Selfridge* mit an *shell shock* erkrankten Charakteren entspricht einem modernen Verständnis der Erkrankung und nicht jenem der 1910er Jahre. So wurden Männer, die damals unter *shell shock* litten, während und nach dem Krieg oftmals diffamiert, ignoriert und ausgegrenzt.⁷⁰ Erst am Ende des 20. Jahrhunderts wurde *shell shock* zu einem Sinnbild für die Schrecken und Ungerechtigkeiten des Ersten Weltkrieges in Großbritannien.⁷¹ Heutzutage kommt kaum mehr ein *period drama* ohne einen unter *shell shock* leidenden Charakter aus. Demnach wird auch das Fernsehpublikum zunehmend Zeuge mentaler statt physischer Zusammenbrüche von Soldaten während des Ersten Weltkrieges.⁷² Das hat zur Folge, dass diese mehr als Opfer denn als Helden wahrgenommen werden.⁷³

3.4 Die Rolle der Frau im Krieg

Das seit den 1970er Jahren bestehende Interesse am Leben der Frau im Ersten Weltkrieg hat in den 2010er Jahren einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Frauen, denen in früheren Kriegen zumeist eine passive Rolle zugesprochen wurde, übernahmen im Ersten Weltkrieg zahlreiche bedeutsame Aufgaben, wie zum Beispiel die Arbeit in Munitionsfabriken, der Landwirtschaft und der Krankenpflege.⁷⁴

In aktuellen *period dramas* werden Frauen oftmals als starke Charaktere inszeniert, die sowohl an der „Heimat-“ als auch Kriegsfront einen wichtigen Beitrag für die Kriegsanstrengungen leisteten. Jedoch können sie nicht einen der zentralen Mythen des Ersten Weltkrieges umgehen – jenen der VAD. Der ikonischen Figur der freiwilligen Krankenschwester wird bis heute im britischen kollektiven Gedächtnis eine ganz besondere Rolle zugeschrieben⁷⁵ und sie ist unter anderen in den *period dramas* *Downton Abbey*, *The Crimson Field* und *Testament of Youth* anzutreffen. Dass es sich bei dieser ehrenamtlichen Tätigkeit um ein Privileg der Elite handelte, das Frauen der Arbeiterklasse nicht offenstand, bleibt in der Regel unerwähnt.⁷⁶

Ebenso werden in diversen *period dramas*, wie zum Beispiel *Downton Abbey* und *Mr Selfridge*, offizielle und inoffizielle Tätigkeiten von Frauen im Bereich der Wohltätigkeitsarbeit thematisiert. So werden oftmals Veranstaltungen von Adelsfamilien

⁶⁹ Vgl. Audoin-Rouzeau 2012: 185.

⁷⁰ Vgl. Reid 2014: 91.

⁷¹ Vgl. McCartney 2014: 308.

⁷² Vgl. Byrne 2015: 131–132.

⁷³ Vgl. McCartney 2014: 307.

⁷⁴ Vgl. Hallett 2014: 10.

⁷⁵ Vgl. Meyer 2013: 365.

⁷⁶ Vgl. Hallett 2014: 12.

und wohlhabenden Personen organisiert, deren Erlöse gemeinnützigen Zwecken zugutekommen sollten.

Ein zentrales Mikronarrativ bildet auch der Kampf von Frauen um ihre Arbeitsplätze nach dem Krieg in den Serien *The Village* und *Mr Selfridge*. Denn Frauen erhielten während des Ersten Weltkrieges zwar oft Jobs in Fabriken und anderen männlich dominierten Arbeitsbereichen, jedoch wurde nach Kriegsende von ihnen erwartet bzw. wurden sie gezwungen, ihre Arbeit aufzugeben, um jenen Männern, die aus dem Krieg zurückkehrten, wieder Platz zu machen.⁷⁷

3.5 *Lost generation*

Hartnäckig hält sich seit den 1920er Jahren der Mythos der sogenannten *lost generation*. Obwohl er von Historiker_innen mehrfach angefochten wurde,⁷⁸ ist er immer noch Bestandteil zahlreicher *period drama*-Produktionen. Mit diesem Begriff werden jene Männer und Frauen beschrieben, die zunächst den Ersten Weltkrieg durchlebten und danach von der Spanischen Grippe besonders betroffen waren.⁷⁹ Darauf bezieht sich auch das aus der Serie *Downton Abbey* stammende titelgebende Zitat: „*Sometimes it feels as if all the men I ever danced with are dead.*“⁸⁰ Denn mit diesem Mythos ist auch die nationale Vorstellung einer ganzen Reihe von Frauen verbunden, die dazu verurteilt waren, in einem Zustand realer oder fiktiver Witwenschaft zu verweilen.⁸¹

Damit verflochten ist die beständige Ansicht, dass der Krieg sinnlos, nutzlos und sehr verlustreich war. So wird noch heute in *period dramas* der Krieg aus britischer Sicht als wesentlich verlustreicher präsentiert, als er in der Realität war. Beispielsweise zogen aus dem fiktiven Dorf in der Serie *The Village* etwa 137 junge Männer in den Krieg, von denen nur 25 wiederkamen.⁸² Durchschnittlich kehrten jedoch 88 Prozent aller britischen Soldaten, die während des Ersten Weltkrieges an der Front dienten, wieder in ihre Heimat zurück. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass sich, wie Todman betont, die britische Bevölkerung mit einem Ausmaß an Verlusten konfrontiert sah, das beispiellos war und sich auch bis heute nicht wiederholte.⁸³ Hieraus entstand der Mythos der sogenannten *lost generation*.⁸⁴

⁷⁷ Vgl. Grogan 2014: 77.

⁷⁸ Vgl. Todman 2005: 45.

⁷⁹ Vgl. Grogan 2014: 127–128.

⁸⁰ *Downton Abbey* (02.01): 00:12:17.

⁸¹ Vgl. Holden 2005: 388–389.

⁸² *The Village* (01.06): 04:40.

⁸³ Vgl. Todman 2005: 44.

⁸⁴ Vgl. Winter 2012: 248.

3.6 Symbole des Gedenkens

Zum Schluss soll noch auf zwei Symbole des Gedenkens näher eingegangen werden: das Kriegerdenkmal und die rote Mohnblume. Nach Aleida Assmann kann das kollektive Gedächtnis nicht ohne solche Zeichen und Symbole bestehen.⁸⁵

Beim Kriegerdenkmal handelt es sich um das hervorstechendste Element der kulturellen Erinnerung an den Ersten Weltkrieg nicht nur in Großbritannien, sondern in ganz Europa.⁸⁶ Dieses Symbol des Gedenkens spielt eine zentrale Rolle in den Serien *Downton Abbey* und *The Village* und ist eng mit dem Mikronarrativ *shot at dawn* verbunden. Dieser Begriff wird in Großbritannien für militärische Hinrichtungen während des Ersten Weltkrieges verwendet und verweist auf den Umstand, dass die Exekutionen im Morgengrauen stattfanden.⁸⁷ In beiden Serien entspinnen sich hitzige Streitgespräche um die Frage, wessen Namen auf den Kriegerdenkmälern zu lesen sein werden. Denn man ist sich nicht einig, ob die Namen jener, die im Krieg dienten, und jener, die hingerichtet wurden, gemeinsam aufgeführt werden sollen. In beiden Serien wird eine versöhnliche, moderne Lösung gefunden, indem zwar die Namen der Hingerichteten nicht in die allgemeine Liste der Gefallenen aufgenommen werden, aber dennoch in *The Village* der Hingerichtete Joe Middleton einen Gedenkstein am Sockel des lokalen Kriegerdenkmals erhält, während in *Downton Abbey* dem ebenfalls exekutierten Archibald Philpotts eine Gedenktafel an der Friedhofsmauer des Dorfes Downton gewidmet wird.

Die Rote Mohnblume (*poppy*) fungiert seit den 1920er Jahren als wesentliches Element des Gedenkens an den Ersten Weltkrieg in Großbritannien. Beispielsweise wurden 2014 rund 800.000 Keramik-Mohnblumen im Graben des Tower of London „gepflanzt“, um der gefallenen britischen Soldaten zu gedenken.⁸⁸ In den *period dramas* *The Crimson Field* und *The Passing Bells* wird der roten Mohnblume eine prominente Rolle in den jeweiligen Intros zugesprochen. Hingegen ist sie beispielsweise in der Serie *Downton Abbey* zu keinem Zeitpunkt präsent. Auf diesem Weg wird eines der zentralen Erinnerungssymbole des Ersten Weltkrieges vollständig ausgeblendet.

4. Conclusio

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Fortschreibungen, Umschreibungen oder auch Auslassungen bekannter Mikronarrative sowie Mythen, Metaphern und Symbole des Ersten Weltkrieges in aktuellen *period dramas* den bri-

⁸⁵ Vgl. Assmann 2000: 26.

⁸⁶ Vgl. Winter 2006: 139.

⁸⁷ Vgl. Gosling 2014.

⁸⁸ Vgl. Spiers 2015: 77–81.

tischen Erinnerungsdiskurs zum Krieg wohl maßgeblich beeinflusst haben und auch in Zukunft noch beeinflussen werden.

So erfolgt die Narration des Ersten Weltkrieges in zahlreichen *period dramas* aus einer modernen Perspektive heraus, wie in Bezug auf das Mikronarrativ *shell shock* aufgezeigt werden konnte. Zugleich wurden in vielen Filmen und Serien zahlreiche, unter anderen seit den 1920er Jahren bestehende Mythen und Symbole aufgenommen und weitergetragen. Dazu zählt auch die Vorstellung, dass der Erste Weltkrieg ein sinnloser und verlustreicher industrialisierter Krieg war, der vor allem in den Schützengräben an der Westfront ausgefochten wurde.

Erneut betont werden muss, dass es sich bei den Darstellungen des Ersten Weltkrieges in *period dramas* um keine Abbildungen der Wirklichkeit handelt, sondern um Konstruktionen, die durch zahlreiche Faktoren beeinflusst wurden. Zu diesen zählen unter anderen das Medium, das Genre und bisherige Erzählungen zum Ersten Weltkrieg. Am Ende der Gedenkjahre zur hundertjährigen Wiederkehr des Ersten Weltkrieges bleibt die Frage offen, welche Rolle diesem Konflikt in der britischen Fernsehlandschaft in Zukunft zugesprochen werden wird.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida (2000): „Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien“. In: Wettengl, Kurt (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 21–29.
- Assmann, Aleida (2003): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane (2012): „Combat“. In: Horne, John (Hrsg.): *A companion to World War I*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 173–188.
- Baena, Rosalía/Byker, Christa (2015): „Dialects of nostalgia. Downton Abbey and English identity“. In: *National Identities* 17.3, S. 259–269.
- Berek, Mathias (2009): *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bond, Brian (2004): *The Unquiet Western Front. Britain's Role in Literature and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burton, Alan (2002): „Death or glory? The Great War in British film“. In: Monk, Claire/Sargeant, Amy (Hrsg.): *British Historical Cinema. The history, heritage and costume film*. London: Routledge, S. 31–47.
- Byrne, Katherine (2015): *Edwardians on Screen. From Downton Abbey to Parade's End*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 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, James/Taddeo, Julie Anne (Hrsg.): *Upstairs and Downstairs. British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*. Lanham: Rowman & Littlefield, S. ix–xiii.

- Edwards, Paul M. (2016): *World War I on film. English Language Releases through 2014*. Jefferson: McFarland & Company.
- Erl, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Fell, Alison S. (2013): „Afterword. Remembering the First World War Nurse in Britain and France“. In: Fell, Alison S./Hallett, Christine E. (Hrsg.): *First World War Nursing. New Perspectives*. New York: Routledge, S. 173–193.
- François, Etienne (2009): „Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen“. In: Schmid, Harald (Hrsg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis*. Göttingen: V&R unipress, S. 23–37.
- French, David (2014): „The Strategy of the Entente Powers. 1914-1917“. In: Strachan, Hew (Hrsg.): *The Oxford Illustrated History of the First World War*. Oxford: Oxford University Press, S. 54–66.
- Gosling, George Campbell (2014): „Shot at Dawn“ (Blogpost). *Musings of a social historian*. <https://gcosling.wordpress.com/2014/01/13/shotatdawn/> (31.05.2019).
- Grogan, Suzie (2014): *Shell Shocked Britain. The First World War`s Legacy for Britain`s Mental Health*. Barnsley: Pen & Sword History.
- 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.
- 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.
- Herwig, Holger H. (2012): „War in the West. 1914–16“. In: Horne, John (Hrsg.): *A companion to World War I*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 49–66.
- Higson, Andrew (2003): *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*. Oxford: University Press.
- Hockenhull, Stella (2015): „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.
- 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.
- Kühner, Angela (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Leggott, James/Taddeo, Julie Anne (2015): „Introduction“. In: Leggott, James/Taddeo, Julie Anne (Hrsg.): *Upstairs and Downstairs. British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*. Lanham: Rowman & Littlefield, 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.

- Meyer, Jessica (2013): „Lady Sybil’s War Work“. In: *Women. A Cultural Review* 24.4, S. 365–367.
- Mikos, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK.
- Mocek, Claudia (2010): „Vergangenheit unter der Lupe“. In: *epoc* 6.10, S. 54–60.
- o. V. (2016): „Vorwort“. In: Schuff, Jochen/Seel, Martin (Hrsg.): *Erzählungen und Gegenerzählungen. Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 7–17.
- Paris, Michael (2014): „The Great War and British Docudrama. The Somme, My Boy Jack and Walter’s War“. In: Löschnigg, Martin/Sokołowska-Paryż, Marzena (Hrsg.): *The Great War in Post-Memory Literature and Film*. Berlin: De Gruyter, S. 135–153.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Poore, Benjamin (2015): „Never-Ending Stories? The Paradise and the Period Drama Series“. In: Leggott, James/Taddeo, Julie Anne (Hrsg.): *Upstairs and Downstairs. British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*. Lanham: Rowman & Littlefield, S. 67–79.
- 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.
- 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, Adam/Arp, Robert (Hrsg.): *Downton Abbey and Philosophy. Thinking in That Manor*. Chicago: Open Court, S. 205–215.
- Spiers, Edward M. (2015): „The British centennial commemoration of the First World War“. In: *Comillas Journal of International Relations* 2, S. 73–85.
- Strübel, Michael (2002): „Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sichtweise der internationalen Politik“. In: Strübel, Michael (Hrsg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen: Leske + Budrich, S. 39–75.
- Thacker, Toby (2014): *British Culture and the First World War. Experience, Representation and Memory*. London: Bloomsbury Academic.
- Thurley, Simon (2013): *Men from the ministry. How Britain saved its heritage*. New Haven: Yale University Press.
- Todman, Dan (2005): *The Great War. Myth and Memory*. London: Hambledon Continuum.
- Tombs, Robert (2013): „‘Two Great Peoples’“. In: Tombs, Robert/Chabal, Emile (Hrsg.): *Britain and France in Two World Wars. Truth, Myth and Memory*. London: Bloomsbury, S. 1–17.
- Vidal, Belén (2012a): *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*. London: Wallflower.
- Vidal, Belén (2012b): *Figuring the Past. Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Voigts-Virchow, Eckart (2004): „‘Corset Wars’. An Introduction to Syncretic Heritage Film Culture since the Mid-1990s“. In: Voigts-Virchow, Eckart (Hrsg.): *Janespotting and Beyond. British Heritage Retrovisions Since the Mid-1990s*. Tübingen: Gunter Narr, S. 9–35.
- Voigts-Virchow, Eckart (2005): „History. The Sitcom, England. The Theme Park – Blackadder’s Retrovisions as Historiographic Meta-TV“. In: Allrath, Gaby/Gymnich, Marion (Hrsg.): *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 211–229.

- Wilson, Ross J. (2014): „It Still Goes On. Trauma and the Memory of the First World War“.
In: Löschnigg, Martin/Sokolowska-Paryż, Marzena (Hrsg.): *The Great War in Post-Memory Literature and Film*. Berlin: De Gruyter, S. 43–59.
- Winter, Jay (2006): *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Winter, Jay (2012): „Demography“. In: Horne, John (Hrsg.): *A companion to World War I*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 248–263.

Medienverzeichnis

- All Quiet on the Western Front (Im Westen nichts Neues)*. USA 1930, Lewis Milestone, 136 Min.
- Birdsong (Birdsong – Gesang vom großen Feuer)*. GB 2012, Philip Martin, 165 Min.
- Blackadder*. UK 1983–1989, BBC.
- Downton Abbey*. GB 2010–2015, ITV, Konzeption: Julian Fellowes.
- „Episode 1“ („Kriegszeiten“). *Downton Abbey*. Staffel 2, Episode 1, ITV (Erstausstrahlung 18.09.2011).
- „Episode 2“ („Hoffnung für Mary“). *Downton Abbey*. Staffel 2, Episode 2, ITV (Erstausstrahlung 25.09.2011).
- Journey's End*. GB/USA 1930, James Whale, 120 Min.
- Mr Selfridge*. GB 2013–2016, ITV, Konzeption: Andrew Davies.
- Parade's End (Parade's End – Der letzte Gentleman)*. GB 2012, BBC.
- Pride and Prejudice (Stolz und Vorurteil)*. GB 1995, BBC.
- Testament of Youth*. GB/DK 2014, James Kent, 129 Min.
- The Battle of the Somme*. GB 1916, Geoffrey Malins, 74 Min.
- The Crimson Field*. GB 2014, BBC, Konzeption: Sarah Phelps.
- The Forsyte Saga (Die Forsyte Saga)*. GB 1967, BBC.
- The Great War*. GB 1964, BBC.
- The Passing Bells (Generation der Verdammten)*. GB/PL 2014, BBC.
- „Episode 3“. *The Passing Bells*. Staffel 1, Episode 3, BBC (Erstausstrahlung 05.11.2014).
- The Trench*. GB/F 1999, William Boyd, 98 Min.
- The Unknown Soldier*. GB 1998, David Drury, 180 Min.
- The Village*. GB 2013–2014, BBC, Konzeption: Peter Moffat.
- „Episode 6“. *The Village*. Staffel 1, Episode 6, BBC (Erstausstrahlung 05.05.2013).
- Tell England*. GB 1931, Anthony Asquith/Geoffrey Barkas, 80 Min.
- Upstairs, Downstairs (Das Haus am Eaton Place)*. GB 1971–1975, ITV, Konzeption: Jean Marsh/Eileen Atkins.