

Editorial

In der Reihe **Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen** | **History in Popular Cultures** erscheinen Studien, die populäre Geschichtsdarstellungen interdisziplinär oder aus der Perspektive einzelner Fachrichtungen (insbesondere der Geschichts-, Literatur- und Medienwissenschaft sowie der Ethnologie und Soziologie) untersuchen. Im Blickpunkt stehen Inhalte, Medien, Genres und Funktionen heutiger ebenso wie vergangener Geschichtskulturen.

Die Reihe wird herausgegeben von Barbara Korte und Sylvia Paletschek (geschäftsführend) sowie Hans-Joachim Gehrke, Wolfgang Hochbruck, Sven Kommer und Judith Schlehe.

BARBARA KORTE, SYLVIA PALETSCHEK (HG.)

History Goes Pop.

**Zur Repräsentation von Geschichte
in populären Medien und Genres**

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

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

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Kunghang, © Photocase
Lektorat: Barbara Korte, Sylvia Paletschek
Satz: Thorsten Leiendecker
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1107-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel

BARBARA KORTE UND SYLVIA PALETSCHEK

9

I. GESCHICHTE IN PRINTMEDIEN

Zehn Thesen zum historischen Roman

PETER PRANGE

61

Zwischen Affirmation und Revision populärer Geschichtsbilder: Das Genre *alternate history*

MICHAEL BUTTER

65

Kleiner Hobbit und Großer Artus: Populäre mittelalterliche Mythen und ihr Potenzial für die Förderung historischen Denkens

NICOLA EISELE

83

Historische Sachbücher - Historische Fachbücher: Der Fall Werner Maser

MARTIN NISSEN

103

Die Darstellung des Zweiten Weltkriegs in europäischen Comics: Eine Fallstudie populärer Geschichtskultur

KES RIBBENS

121

Achtens: Ein historischer Roman ist ein Gegenwartsroman

Eine Geschichte berührt uns nur dann, wenn wir uns selbst darin wieder erkennen. Geschichte ›an sich‹ hingegen lässt uns kalt. Ein historischer Roman ist auch darin wie jeder andere Roman: ein Medium der Selbstverständigung. Indem er von scheinbar fremden Epochen und Kulturen erzählt, vermittelt er uns nicht nur einen Begriff von der Gewordenheit unserer Gegenwart, sondern hält uns zugleich einen Spiegel vor, um abgestorbene Wurzeln unseres kollektiven Denkens und Empfindens zu revitalisieren. Was bedeutet Glück? Was bedeutet Freiheit? Was bedeutet Gerechtigkeit? Indem wir die Irrungen und Wirrungen unserer Vorfahren nacherleben, erwachen verstaubte Lesebuchsentenzen zu neuem Leben. Errungenschaften, für die andere Menschen in gar nicht grauer Vorzeit Kopf und Kragen riskierten, doch an die wir uns im Lauf der Zeit so sehr gewöhnt haben, dass wir sie nicht mehr wahrnehmen, werden wieder sichtbar und spürbar, erlangen neue, existentielle Bedeutung – hier und jetzt. Weil wir sie nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit dem Herzen begreifen.

Neuntens: Ein historischer Roman ist kein Abbild, sondern Sinnbild

Große Geschichten aus der Geschichte – das ist der Stoff, aus dem historische Romane sind. Große Geschichten sind immer dreierlei zugleich: gute Unterhaltung, Begegnungen mit fremden Lebenswelten, sinnbildhafte Schicksalshieroglyphen. Letzteres ist entscheidend. Dabei wächst die große Geschichte über die bloße Wiedergabe der Historie hinaus. Diese erschöpft sich in der Produktion von Abbildern. Große Geschichten hingegen stiften Sinnbilder. Von Menschen, die an die Grenzen des Menschenmöglichen gehen. Um zu erkunden, was Menschsein heißt und heißen kann.

Zehntens: Ein historischer Roman ist zuerst und vor allem – ein Roman.

ZWISCHEN AFFIRMATION UND REVISION POPULÄRER GESCHICHTSBILDER: DAS GENRE DER ALTERNATE HISTORY

MICHAEL BUTTER

Alternate histories sind Erzähltexte oder Filme, die von einem kontrafaktischen Geschichtsverlauf handeln.¹ Sie verhandeln hypothetische Fragen wie die, was geschehen wäre, wenn die Reformation nicht stattgefunden hätte, die Südstaaten den amerikanischen Bürgerkrieg gewonnen oder die Nazis im Zweiten Weltkrieg triumphiert hätten. Meist verändern die Geschichten ein zentrales Ereignis wie die Schlachten von Gettysburgh oder Stalingrad oder die Biographie einer historischen Hauptfigur wie Martin

1 Bislang existiert nur eine recht überschaubare Anzahl von Studien zur Gattung. Diese benennen zudem den Untersuchungsgegenstand unterschiedlich. So spricht Jörg Helbig vom ›parahistorischen Roman‹ (1988) und Christoph Rodiek von ›Uchronie‹ (1997). Im englischsprachigen Raum hat sich nicht die eigentlich korrekte Bezeichnung *alternative history* durchgesetzt, sondern der an sich irreführende Ausdruck *alternate history*. Da dieser sowohl von den Autoren und Lesern der Texte bevorzugt als auch in den neueren Publikationen von Karen Hellekson (2001) und Gavriel D. Rosenfeld (2005) verwendet wird, benutze auch ich ihn.

Dieser Beitrag geht nicht auf zwei Sonderformen des Genres ein, nämlich *secret history* und *future history*. *Secret histories* gehen von kleineren Veränderungen des Geschichtsverlaufs aus, die der großen Mehrheit der Weltbevölkerung jedoch verborgen bleiben. In zahlreichen amerikanischen Romanen der letzten Jahrzehnte beispielsweise setzt Adolf Hitler nach der Inszenierung seines Selbstmords im Führerbunker seinen Kampf im Geheimen fort; die offizielle Geschichtsschreibung bleibt davon jedoch unberührt, da höchstens einige Mossad- und CIA-Agenten von seinem Überleben wissen. *Future histories* dagegen erzählen die Geschichte der nahen Zukunft aus der Perspektive einer fernereren. Diese meist dystopischen Zukunftsvisionen – in den 1930er und 1940er Jahren entstanden zum Beispiel in Großbritannien einige Texte, die von einer deutschen Invasion erzählten – werden, wenn die geschilderten Ereignisse nicht eintreten, zu »retroactive alternate histories« (Rosenfeld 2005: 399).

Luther oder Adolf Hitler und gestalten von dort ausgehend die Konsequenzen. Denn *alternate histories* spielen normalerweise nicht in der Vergangenheit, sondern sind in einer alternativen Gegenwart angesiedelt, die sich in der Regel beträchtlich von der Welt unterscheidet, die die Leser kennen.²

Alternate histories, so könnte man daher sagen, sind ein besonders gutes Beispiel für Aristoteles' berühmtes Diktum, wonach die Geschichte vom Faktischen, die Literatur aber vom Möglichen handle. Die Anfänge des Genres sind allerdings eng mit den Anfängen der Geschichtsschreibung an sich verknüpft; man kann sie, wie Gavriel Rosenfeld dies zum Beispiel tut, in einigen kurzen kontrafaktischen Spekulationen Herodots sehen (vgl. Rosenfeld 2005: 5). Eigenständige *alternate histories* entstanden jedoch erst nach der endgültigen diskursiven Trennung von Historiographie und Roman im 18. Jahrhundert (vgl. Davis 1983). Paul Alkon zufolge ist Louis Geoffroys *Napoléon et la conquête du monde – 1812 à 1832 – Histoire de la monarchie universelle* von 1836 die früheste bisher bekannte *alternate history*.³ Systematische Studien zur diachronen Entwicklung der Gattung sowie zu ihren Vorläufern in vergangenen Jahrhunderten liegen bisher nicht vor und stellen ein echtes Desiderat dar.

Aufgrund dieser Forschungslage ist auch ungeklärt, ob eine Verbindung besteht zwischen Geoffroys Roman sowie ähnlichen französischen Texten des 19. Jahrhunderts und denjenigen amerikanischen Texten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie L. Sprague de Camps *Lest Darkness Fall* (1939), die das Genre im anglo-amerikanischen Raum populär gemacht haben. Wie der Verweis auf de Camps bereits impliziert, sind die ersten englischsprachigen *alternate histories* – zu deren Vorläufern in jedem Fall eine Zeitreisegeschichte wie Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) zu zählen ist – als eine Unterform des Science Fiction-Romans entstanden. Seit den 1960er Jahren jedoch, so hat Andy Duncan (2003: 211) kürzlich konstatiert, wurde viel *alternate history* auch außerhalb des Genres Science Fiction publiziert. In einer großen Zahl von Texten der letzten Jahrzehnte spielen Science Fiction-Elemente wie Zeitreisen oder technische Innovation keine Rolle; die Trope, über die Probleme der realen Welt verhandelt werden, ist meistens nicht ›science‹, sondern ›history‹. Daher erscheint es sinnvoll,

2 Die Beiträge in den mittlerweile zahlreichen Foren zum Genre deuten darauf hin, dass die meisten dieser Leser männlich sind.

3 Vgl. Alkon (1987), besonders Kapitel 4 (115-157). Geoffroys Text ist insofern untypisch für das Genre, das er mitbegründet, weil er eine utopische Gegenwart präsentiert. Aus Gründen, die ich weiter unten diskutiere, entwerfen die meisten *alternate histories* dystopische Alternativwelten.

alternate history als ein eigenständiges Genre zu begreifen, das im Spannungsfeld von Science Fiction und historischem Roman sowie utopischer und dystopischer Literatur angesiedelt ist.

Dieses hybride Genre erfreut sich seit einiger Zeit vor allem in den USA unerhörter Beliebtheit beim Lesepublikum.⁴ Jedes Jahr erscheint eine große Menge an neuen Texten, die von der Antike bis zur Gegenwart die Geschichte umschreiben; sie werden von Lesern und Autoren in Onlineforen wie *uchronia.net* diskutiert, und mittlerweile widmen manche Buchhandlungen der Gattung sogar eigene Sektionen und Regale. *Alternate history* ist somit ein Genre, in dem sich die vielfältige und vielschichtige Popularisierung von Geschichte, der der vorliegende Band gewidmet ist, besonders deutlich zeigt. Die meist als Unterhaltungsliteratur geschriebenen und vermarkteten Texte des Genres sind dabei ein guter Indikator dafür, was an historischem Wissen bei den Lesern vorausgesetzt werden kann, denn die Romane und Erzählungen funktionieren nur, wenn ihre Manipulation der historischen Ereignisse auch als solche wahrgenommen wird. *Alternate histories* bestätigen somit zum einen im Akt der Negation historisches Wissen, wie auch Karen Hellekson (2001: 110) betont, die schreibt: »I find the alternate history a rewarding genre to read because it reinforces my historical knowledge«. Da dieses Wissen hochgradig kulturspezifisch ist – Christoph Rodiek (1997: 28) spricht in diesem Zusammenhang explizit von »kulturellem Wissen« – sind *alternate histories* zum anderen meist an einen Kulturraum beziehungsweise eine Sprache gebunden. Kontrafaktische Texte über den amerikanischen Bürgerkrieg zum Beispiel würden außerhalb der USA kaum verstanden und werden deshalb meist nicht übersetzt. Ausgenommen von dieser Beschränkung sind lediglich Texte über den Zweiten Weltkrieg, da ein gewisses, wenn auch oft stark verzerrtes Grundwissen über Hauptakteure und Ereignisse des globalen Konflikts transnational vorhanden ist.

In Anbetracht der in vielerlei Hinsicht noch unbefriedigenden Forschungslage soll im Folgenden eine kondensierte Einführung in die For-

4 Die Gründe für die immer größere Prominenz des Genres sind bisher nur in Ansätzen erforscht; auch sind die bisherigen Überlegungen dazu nur bedingt befriedigend. Rosenfeld (2005: 6-9) nennt folgende Faktoren: »the discrediting of political ideologies«, »the emergence of the cultural movement of postmodernism«, das Fakt und Fiktion immer weiter verwischt, den *digital turn* und die »information revolution« sowie »[t]he emergence of entertainment as one of the primary standards of value«. Rodiek (1997: 12), der sich jedoch nur mit den komplexeren und selbstreflexiveren Texten des Genres beschäftigt, argumentiert, dass *alternate history* in postmodernistischer Manier die Grenzen zwischen Historiographie und Literatur aufweicht und das Augenmerk auf die Konstruiertheit aller Realität lenkt.

men und Funktionen des Genres gegeben werden. Dabei werde ich zwischen zwei Idealtypen der *alternate history* unterscheiden. Affirmative *alternate histories* stabilisieren durch die Projektion einer (meist) dystopischen Gegenwelt, die dem realen Verlauf der Geschichte implizit utopische Züge verleiht, etablierte historische Narrative wie beispielsweise dasjenige vom amerikanischen Exzeptionalismus – die auf Alexis de Tocqueville zurückgehende Idee von der moralischen Überlegenheit der Vereinigten Staaten. An diesen zumeist einer realistischen Ästhetik verpflichteten Texten ist eine oft problematische Popularisierung von Geschichte zu beobachten, da hier komplexe Zusammenhänge nicht selten unter Rückgriff auf essentialistische Kategorien vereinfacht werden. Diese Romane teilen daher signifikante Charakteristika mit denjenigen Texten, die Ansgar Nünning (1995: 262-267) in seiner Typologie des historischen Romans der Gegenwart als »realistische historische Romane« bezeichnet. Revisionistische *alternate histories* dagegen hinterfragen allgemein akzeptierte Narrative, indem sie suggerieren, dass ihre dystopischen Entwürfe den realen Geschichtsverlauf wesentlich adäquater repräsentieren. Diese meist postmodernistischen Texte wirken so der Popularisierung vereinfachender und oft offiziell verbreiteter Erzählungen von der Vergangenheit entgegen. Ihre »kulturelle Arbeit« entspricht daher größtenteils der desjenigen Subgenres des historischen Romans, das Nünning (1995: 268-276) den »revisionistischen historischen Roman« nennt.⁵

Da das für *alternate histories* charakteristische dystopische Element in Geschichten über Hitler, die Nazis und den Holocaust am deutlichsten zutage tritt, werde ich hier solche Texte als Beispiele heranziehen. William Overgards *The Divide* (1980) und Philip K. Dicks *The Man in the High Castle* (1962), zwei Romane, in denen die USA den Zweiten Weltkrieg verlieren und von Deutschland und Japan besetzt werden, werden in den folgenden beiden Sektionen den affirmativen respektive revisionistischen Idealtypus des Genres exemplifizieren. Abschließend werde ich aus zwei Gründen Philip Roths kürzlich erschienenen und kontrovers diskutierten Roman *The Plot Against America* (2004) diskutieren: Zum einen oszilliert Roths Roman zwischen Affirmation und Revision und

5 Der Begriff der »kulturellen Arbeit« geht nicht auf Nünning zurück, der nur von Funktionspotentialen spricht, sondern auf Jane Tompkins. Diese versteht unter »cultural work« die Eigenschaft von Texten, Sinnzusammenhänge und Welterklärungsmuster für ihre Leserinnen und Leser zu produzieren. Laut Tompkins sind fiktionale Texte »attempts to redefine the social order. [...] They offer powerful examples of the way a culture thinks about itself, articulating and proposing solutions of the problems that shape a particular historical moment« (1985: xi).

lenkt so das Augenmerk auf die Tatsache, dass zwischen den Idealtypen, die ich identifiziere, ein breites Kontinuum von Mischformen existiert. Zum anderen zeigt seine Hinwendung zum Genre, dass *alternate histories* nicht nur für ein Massenpublikum, sondern auch für etablierte und angesehene Autoren immer salonfähiger werden.

Der affirmative Typ: William Overgards *The Divide* (1980)

Ansgar Nünning zufolge ist der realistische historische Roman »durch einen Verzicht auf metafiktionale oder ontologische Selbstreflexion und Illusionsstörungen« gekennzeichnet (1995: 264). Seine meist lineare Handlung ist auf kohärente Illusionsbildung ausgelegt und kreist meist um einige wenige Hauptfiguren, die mit historisch belegten Personen interagieren und mit denen sich die Leserinnen und Leser oft identifizieren. Raum und Zeit sind in diesem Typus des historischen Romans meist »weitgehend referentialisierbar«, d.h. mit dem allgemein verbreiteten Geschichtswissen vereinbar und komplementär, während »die Figuren und die Handlung weitgehend fiktionalisiert sind« (ebd.: 265). Der realistische historische Roman suggeriert so, dass Geschichte sowohl erfahrbar als auch darstellbar ist; er bringt, wie Jörn Rüsen formuliert, »Identität durch Affirmation vorgegebener Deutungsmuster menschlicher Subjektivität [...] zur Geltung« (Rüsen 1992: 46).

All dies trifft auch auf die große Mehrzahl von *alternate histories* zu, für die William Overgards *The Divide* (1980) hier beispielhaft stehen soll. Eine kohärente Handlung wird hier unter fast komplettem Verzicht auf metafiktionale und andere Illusionsstörungen präsentiert. Erfundene Figuren stehen als Sympathieträger und deren Antagonisten im Zentrum des Geschehens; historisch belegte Persönlichkeiten wie Hitler, Goebbels oder Tojo tauchen nur am Rande auf. Der einzige, natürlich zentrale Unterschied zum historischen Roman ist, dass *The Divide* von einem Amerika der 1970er Jahre erzählt, das seit Jahrzehnten von Deutschen und Japanern besetzt ist. Die »Komplementarität [...] zum Wissen der Historiographie über die geschichtliche Wirklichkeit« (Nünning 1995: 265), die den realistischen historischen Roman auszeichnet, scheint daher nicht gegeben. Ich möchte jedoch argumentieren, dass Romane wie *The Divide* populäre Narrative über die Vergangenheit gerade nicht in Frage stellen, sondern implizit bestätigen und so eine ähnlich affirmative Funktion in Hinblick auf die Bildung und Stabilisierung einer kollektiven, meist nationalen Identität erfüllen wie der »klassische« historische Roman.

Die Handlung von Overgards Roman spielt in den späten 1970er Jahren und kreist um ein Gipfeltreffen zwischen dem mittlerweile greisen und senilen Adolf Hitler und dem japanischen Oberbefehlshaber Tojo, das zur Feier des 30. Jahrestages des Sieges über die USA an der *divide*, der Grenze zwischen dem deutschen und dem japanischen Gebiet, stattfinden soll. Als die letzten Widerstandskämpfer, die sich in einer Bergfestung in den Rocky Mountains und somit in der Nähe der Grenze versteckt halten, von diesem Plan erfahren, beschließen sie, ein Attentat auf Hitler und Tojo zu verüben – mit einer Atombombe. Das Vorhaben gelingt zwar nicht ganz, da die Atombombe nur Hitlers designierten Nachfolger und einige tausend Soldaten tötet. Der unter der Führung des jungen Cooper ausgeführte Angriff ist aber trotz der enormen Verluste ein Erfolg, da er den Widerstandsgeist der Bevölkerung neu belebt: »The loss of life had been appalling but it was what the nation needed« (227).⁶

Trotz dieses hoffnungsvollen Endes ist *The Divide* insbesondere für amerikanische Leser eine dystopische Schreckensvision. Sowohl Japaner als auch Nazis herrschen in ihren Besetzungszonen mit eiserner Hand, wobei sich die Deutschen noch deutlich grausamer verhalten als die Asiaten. Sie haben den Freiheitswillen der Bevölkerung durch brutale Unterdrückung völlig ausgelöscht und fast alle amerikanischen Juden in Todeslagern vergast. Zudem haben die Nazis bis auf 50.000 Arbeitssklaven alle Afro-Amerikaner der »permanent solution« (192) zugeführt und die indianischen Ureinwohner fast komplett ausgerottet – eine Gräueltat, die mit dem Euphemismus »The Great Herding« (35) verschleiert wird. Und im Kampf gegen die amerikanischen Guerillas setzen die Deutschen konsequent Napalm ein (153).

Über amerikanischen Rassismus, die Sklaverei in den Südstaaten oder den Genozid an den Ureinwohnern vom 17. bis ins 19. Jahrhundert verliert der Text dagegen kein Wort. Die dunkleren Kapitel der eigenen Geschichte von der Kolonialisierung bis zum Vietnamkrieg werden konsequent umgeschrieben und auf die Deutschen projiziert. Der umstrittene Einsatz von Atomwaffen in Hiroshima und Nagasaki wird implizit über das Ende des Romans legitimiert, da in der diegetischen Welt der Einsatz der Bombe nicht unverhältnismäßig ist, sondern als die einzige Möglichkeit erscheint, den zahlenmäßig und ausrüstungstechnisch überlegenen Feinden Paroli zu bieten.⁷ Die Gruppe der amerikanischen Widerstands-

6 Die besprochenen Romane werden alle nach den im Literaturverzeichnis genannten Ausgaben zitiert.

7 *The Divide* bedient sich hier der auch in vielen populären Filmen zu beobachtenden Technik, die eigentlich überlegenen Amerikaner in der Rolle des *underdog* darzustellen. Während nicht-kontrafaktische Texte und Filme dies meist tun, indem sie eine Gruppe von Amerikanern isolieren oder, wie

kämpfer besteht zudem aus Männern und Frauen, Weißen, Afro-Amerikanern und indianischen Ureinwohnern, Juden und Christen und fungiert so als Gegenentwurf zur homogenen Masse der männlichen, rassistischen und anti-semitischen Japaner und Nazis.

The Divide präsentiert trotz des dystopischen Rahmens also ein idealisiertes Bild der USA und seiner Bewohner, denen in essentialistischer Manier gemeinsame Charakteristika zugeschrieben werden. Der Roman legt nahe, dass Amerikaner bei aller Diversität Grundüberzeugungen wie Mut, Freiheitsliebe und Demokratiebewusstsein teilen und diese auch von einer dreißigjährigen Schreckensherrschaft nicht ausgelöscht werden können. Dies sind exakt diejenigen Eigenschaften, die Amerikanern auch in vielen nicht-kontrafaktischen Narrativen, wie sie häufig in populären historischen Romanen oder Filmen zu finden sind, zugeschrieben werden.⁸ In diesem Sinne sind *alternate histories* wie *The Divide* also durchaus mit dem Wissen einer populären Historiographie komplementär. Der Realismus des Textes – die Alternativwelt gehorcht denselben physikalischen und anderen Gesetzen wie unsere Welt und die Menschen denken, handeln und fühlen so, dass die Leser sich mit ihnen leicht identifizieren können – suggeriert, dass Amerikaner immer und überall, in jeder möglichen Welt dieselben Prinzipien verkörpern. Sie repräsentieren das Gute, während ihre Feinde, allen voran Hitler, für das Böse stehen.

Gleichzeitig beruht die kulturelle Arbeit von *The Divide* aber auch auf dem Kontrast zwischen der fiktionalen und der realen Welt, in die die Leser bei jedem Schließen des Buches zurückkehren. Der Roman macht sich die Sorge der Leser zunutze, dass alles auch ganz anders hätte kommen können. In dieser Hinsicht ist es signifikant, dass die wenigen Momente, die die kohärente Illusionsbildung des Romans doch durchbrechen, den Kontrast zwischen der realen Entwicklung seit den frühen 1940er Jahren und der Schreckensvision der Fiktion noch verstärken. Insbesondere über paratextuelle Elemente wird daran erinnert, welche Geschichte durch den Sieg der Nazi ausgelöscht worden ist. Kapiteltitle wie »All About Eve's«, der auf eine Kneipe, das Eve's, verweist (75), oder »Strangers in the Night« (177) evozieren die Erinnerung an populäre kulturelle Artefakte, die gemeinhin als typisch amerikanisch gelten und in der Welt des Romans nie entstanden sind – in diesem Fall den Film *All About Eve* (1950) oder Frank Sinatras kommerziell erfolgreichs-

zum Beispiel der Science Fiction-Film *Independence Day* (1996), die USA von technisch überlegenen Außerirdischen angreifen lassen, leistet Overgards Roman dies durch seine Umschreibung der Geschichte.

8 Repräsentativ für ein unglaublich großes Textkorpus sei hier nur auf Herman Wouks *The Winds of War* (1971) und *War and Remembrance* (1978) verwiesen.

te Single aus dem Jahr 1966. In ähnlicher Manier verweist die Tatsache, dass der Held des Romans, Cooper, nach dem Schauspieler Gary Cooper benannt wurde, auf dessen patriotischen und anti-faschistischen Film *For Whom the Bell Tolls* (1943), der in der fiktionalen Welt, in der die Invasion Amerikas 1942 begann, ebenfalls niemals existiert hat. Für den Cooper des Romans ist sein Namensgeber daher nur »some actor« (90), für die Leser ist der Name aber ein Indikator, dass die Figur bald die heldenhafte Rolle ausfüllen wird, die Gary Cooper in seinen berühmtesten Filmen immer wieder gespielt hat.⁹

Verglichen mit der dystopischen Welt der Fiktion erscheint der reale Geschichtsverlauf seit 1945, der die Vereinigten Staaten zur Weltmacht gemacht hat, somit in geradezu utopischem Licht als die beste aller möglichen – politischen wie (populär-)kulturellen – Entwicklungen. Selbst wenn *The Divide*, so sehr sich der Text auch bemüht, nicht alle Erinnerungen an Rassenunruhen oder Sklaverei auszulöschen vermag, erscheint doch im Vergleich zu den Grausamkeiten der Nazis im Roman alles, was Amerikaner in unserer Welt getan haben mögen, als weit weniger schlimm. Am Ende der wegen des Vietnamkriegs und der fortdauernden Kontroversen über die Bürgerrechtsbewegung für das Selbstbild Amerikas so problematischen 1970er Jahre wird so die real existierende globale Hegemonie der USA legitimiert. Etablierte, aber zunehmend kritisierte Narrative über die Vergangenheit, die die positiven Charaktereigenschaften von Amerikanern hervorheben, deren wohltuenden Einfluss auf die Menschheitsgeschichte feiern und so die Idee eines moralischen Exzeptionalismus fortschreiben, werden bestätigt. Ich bezeichne daher Texte wie *The Divide*, die meist zur Konstruktion einer positiven kollektiven Identität beitragen, als affirmative *alternate histories*.

Alternate histories dieses Typus verrichten ihre kulturelle Arbeit somit immer über den Kontrast zwischen der Dystopie, die sie entwerfen, und dem realen Verlauf der Geschichte, dem so utopische Züge verliehen werden. Das ist besonders deutlich in Texten, die von einem Sieg der Nazis im Zweiten Weltkrieg erzählen, gilt aber auch für Texte, die sich ganz anderen Epochen widmen. So bleiben die USA in Ward Moores *Bring the Jubilee* (1953) nach dem Sieg der Südstaaten eine Agrargesellschaft. Der Süden wird zwar neben dem Deutschen Reich zur Weltmacht, doch ethnischen Minderheiten werden weiterhin fast sämtliche

9 Die Parallelen zwischen den Filmrollen Gary Coopers und dem Cooper des Romans lassen sich noch weiter stricken: Wie Gary Cooper in *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) oder *Meet John Doe* (1941) ist Cooper ein unpräntiöser *common man*. Und wie der Marschall Will Kane in *High Noon* (1952) einer Horde Banditen steht auch Cooper am Ende des Romans einer Übermacht von Nazis entgegen.

Grundrechte vorenthalten. Und in einem britischen Beispiel, Kingsley Amis' *The Alteration* (1976), verhindert nach dem Scheitern der Reformation das dogmatische Weltbild der katholischen Kirche praktisch jeden wissenschaftlichen Fortschritt, während barbarische Praktiken wie die Kastration begabter Sängerknaben fortbestehen. Die fiktionale Welt lässt so die reale geschichtliche Entwicklung im besten Licht erscheinen.¹⁰

Daher gilt im Grunde für alle affirmativen *alternate histories*, was Karen Hellekson über Poul Andersons Time-Patrol-Romane gesagt hat, in denen Polizisten in der Zeit zurückreisen, um die nachträgliche Manipulation historischer Ereignisse und die damit verbundenen Veränderungen des Geschichtsverlaufs zu verhindern. Für Anderson, so Hellekson (2001: 97), gibt es »a right history and a wrong history; he wishes to lay out and enforce the right path«. Sie spricht daher von seinen Romanen, in denen immer wieder die Rettung der realen Geschichte inszeniert wird, als »anti-alternate histories«. In dem Sinne, dass die kulturelle Arbeit dieser Texte trotz aller Lust am Imaginieren des Hypothetischen letztendlich in der Rechtfertigung und Feier des *status quo* besteht, sind daher alle affirmativen *alternate histories* »anti-alternate histories«.

Der revisionistische Typ: Philip K. Dicks *The Man in the High Castle* (1962)

Eine relativ kleine Zahl von *alternate histories* verrichtet diametral entgegengesetzte kulturelle Arbeit. Diese Texte stellen allgemein akzeptierte Narrative in Frage und versuchen, Alternativerzählungen zu etablieren. Indem sie implizieren, dass ihre dystopische Vision eine angemessene

10 Dieses utopische Moment ist selbst an den wenigen *alternate histories* zu beobachten, in denen der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs oder sogar Hitlers Aufstieg verhindert werden. Der vielleicht bekannteste Text dieser Sorte ist Jerry Yulsman's *Elleander Morning* (1984), der von der Ermordung Hitlers durch eine junge Schauspielerin in den 1920er Jahren erzählt. Auch in diesem Text jedoch bleiben die utopischen Basiskoordinaten einer US-amerikanischen Nationalerzählung unberührt, da der Roman Amerikaner als die »natürlichen« Beschützer von Freiheit und Demokratie präsentiert. Etwas anders gelagert ist der Fall in Stephen Frys Roman *Making History* (1996), der als fiktionale Umsetzung der Goldhagen-Thesen gelesen werden kann. Hier sorgen Wissenschaftler dafür, dass Hitler nie geboren wird – mit dem Ergebnis, dass ein klügerer Führer Deutschland zum Sieg im Zweiten Weltkrieg führt. Der eigentliche Geschichtsverlauf erscheint so zwar nicht als utopisch, aber noch immer als der bestmögliche.

Beschreibung der historischen Wirklichkeit sei, widersetzen sie sich der von affirmativen Vertretern des Genres vorangetriebenen Popularisierung simplifizierender Erzählungen. In Anlehnung an Ansgar Nünning bezeichne ich diese Romane und Erzählungen daher als revisionistische *alternate histories*. Sie sind das funktionale, aber nur bedingt formale Äquivalent zu Nünning's revisionistischem historischem Roman.

Nünning nennt die folgenden Merkmale für dieses Subgenre historischer Fiktion, das Gegenerzählungen anbietet, bisher als wahr erachtete Erkenntnisse neu perspektiviert und den Erfahrungen traditionell unterdrückter Gruppen wie Frauen oder ethnischer Minderheiten Ausdruck gibt: Der revisionistische historische Roman zeichnet sich – im Vergleich mit dem realistischen Typus – durch eine »erhöhte [...] Dichte, Häufigkeit und Streubreite« der intertextuellen Bezüge aus; die erzählte Geschichte wird, herkömmliche Narrationsstrategien durchkreuzend, als »entchronologisiertes, fragmentiertes und kontingentes Geschehen präsentiert«, das von einer recht stark ausgeprägten Erzählinstanz immer wieder unterbrochen, kommentiert und relativiert wird (Nünning 1995: 270). Die Erzählung löst sich dadurch in »kleine Erzählsegmente auf«, die traditionellen Formen historischer Sinnstiftung inhaltlich – was erzählt wird, widerspricht meist dem etablierten Wissen – und formal zu widerlaufen. Der revisionistische historische Roman leistet so »eine Überprüfung, Zurückweisung und Veränderung vorherrschender Geschichtsbilder« (ebd.: 272).

Revisionistische *alternate histories* sind formal wesentlich konservativer. Erzählt wird zumeist nicht in fragmentierter oder inkohärenter, sondern traditionell realistischer Manier; das Hauptaugenmerk der Texte liegt auf der Handlung und nicht auf der Vermittlung durch die Erzählinstanz, die meist unsichtbar bleibt und das Geschehen nicht explizit kommentiert oder bewertet. Stattdessen wird in den meisten revisionistischen *alternate histories* etabliertes historisches Wissen über das Zusammenspiel zweier diegetischer Ebenen relativiert und umgeschrieben, indem zum Beispiel Parallelen zwischen dem Verhalten der Nazis in der Alternativwelt und demjenigen der USA in der realen Welt suggeriert werden, für die in traditionellen Erzählungen kein Platz ist. Revisionistische *alternate histories* enthalten nämlich, anders als affirmative Texte, oft Binnenerzählungen; ihre Figuren lesen regelmäßig selbst *alternate histories*, deren Inhalt ausgiebig zitiert und diskutiert wird. Diese Binnererzählungen lenken dabei nicht nur metafictional das Augenmerk auf die Fiktionalität der Romane an sich, sondern der revisionistische Impetus der Texte kommt über sie und ihr Verhältnis zu den Rahmenerzählungen erst

zum Tragen. Dies soll an Philip K. Dicks *The Man in the High Castle*, dem vermutlich bekanntesten Text des Genres, kurz erläutert werden.¹¹

Wie *The Divide* spielt *The Man in the High Castle* in einem Amerika, das nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Japanern und Nazis aufgeteilt wurde. Anders als in Overgards Roman jedoch wird die japanische Besatzung als relativ wohlwollend geschildert, was vermutlich daran liegt, dass Japan in den späten 1950er Jahren, in denen der Roman spielt, noch keine wirtschaftliche Herausforderung für die Vereinigten Staaten darstellte. Für die Leser ist Dicks Roman deshalb jedoch kaum weniger dystopisch, denn seine amerikanischen Figuren leiden schwer unter der Beschränkung ihrer Freiheit und der Relegierung zu Bürgern zweiter Klasse. Ein wenig Trost finden sie im Roman *The Grasshopper Lies Heavy* des mysteriösen Autors Hawthorne Abendsen, der irgendwo in der deutschen Besatzungszone leben soll. Sein Roman, der illegal verbreitet wird, da er sofort nach seinem Erscheinen von den Deutschen verboten wurde, erzählt von einer Welt, in der die Alliierten den Krieg gewonnen haben – einer Welt, die der realen Welt sehr nahe kommt, sich aber doch von ihr unterscheidet. Denn in der Welt, von der *The Grasshopper* erzählt, haben die siegreichen USA erfolgreich Armut und Hunger in der Dritten Welt bekämpft, indem sie nachhaltige Entwicklungshilfe geleistet und Bildung und technisches Know-how verbreitet haben. Zuhause wurde gleichzeitig die Rassentrennung überwunden: »Whites and Negroes lived and worked and ate shoulder by shoulder, even in the Deep South« (156).

Diese »utopia within [the] dystopia«, wie Paul Alkon (1994: 74) treffend formuliert hat, impliziert eine scharfe Kritik am tatsächlichen Verhalten der USA nach 1945 und legt bloß, was nicht getan wurde und was sich nicht verbessert hat. Das Ende des Romans verschärft diese Kritik und fügt eine weitere Dimension hinzu. Im letzten Kapitel des Romans fragt Juliana, die Protagonistin der Geschichte, das chinesische Orakel I Ging, das für alle Romanfiguren eine Quelle der Erkenntnis und spirituellen Orientierung darstellt und das laut Hawthorne Abendsen eigentlich für den Roman verantwortlich zeichnet, warum es den Roman geschrieben habe. Das Bild der Münzen, die sie wirft, interpretiert sie folgendermaßen:

11 Rodiek (1997: 31) sieht die Binnenerzählung gar als gattungskonstitutiv an. Dies liegt jedoch daran, dass Rodiek zwischen »seriösen« Uchronien und rein als Unterhaltung konsumierten »alternate time-stream novels« unterscheidet, und nur erstere untersucht. Seine Unterscheidung entspricht in etwa meiner Dichotomie von revisionistischen und affirmativen *alternate histories*.

»It's Chung FU,« Juliana said. »Inner Truth. I know without using the chart, too. And I know what it means.«

Raising his head, Hawthorne scrutinized her. He had now an almost savage expression. »It means, does it, that my book is true?«

»Yes,« she said.

With anger he said, »Germany and Japan lost the war?«

»Yes.« (247).

Die Idee, dass die wahrgenommene Realität eine Illusion ist und sich von der eigentlichen, inneren Wahrheit beträchtlich unterscheidet, findet sich in vielen von Dicks Romanen. Julia und die anderen Figuren erleben die Welt, als ob die Nazis den Krieg gewonnen hätten, weil die USA ihren Sieg eben nicht benutzt haben, um das Leid der Dritten Welt und die Rassenkonflikte im eigenen Land zu beseitigen. Der von den Nazis vollzogene Genozid an den Einwohnern Afrikas, auf den in *The Man in the High Castle* angespielt wird, wird so zur Metapher für die Vernachlässigung Afrikas durch die USA in unserer Welt, die die Amerikaner implizit mit den Nazis gleichsetzt. Das »progressive narrative« des amerikanischen Exzeptionalismus wird so als eine ideologische Verzerrung und unangemessene Interpretation der realen Vorkommnisse entlarvt und durch ein selbstkritisches Narrativ ersetzt.¹²

Derselbe kritische Impetus zeichnet auch Norman Spinrads *The Iron Dream* (1972) aus. Auch hier beruht die kulturelle Arbeit des Romans auf der Spannung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung. Während der Rahmen davon berichtet, wie Hitler 1919 in die USA auswandert und dort Karriere als Science Fiction-Autor macht, wird auf der Binnenebene sein erfolgreichster Roman *Lord of the Swastika* wiedergegeben. Dieser spielt in einer Fantasiewelt tausende von Jahren nach dem Atomkrieg, erinnert aber stark an den Zweiten Weltkrieg. Die genetisch Reinen führen einen Vernichtungskrieg gegen die minderwertigen Mutanten des Ostens, schicken ihre Gefangenen und die »unwerten« Teile der eigenen Bevölkerung in die Gaskammer und – es ist ja Hitlers Vision – gewinnen am Ende diesen totalen Krieg. Der Roman, den Spinrad seinen Hitler schreiben lässt, ist aber doppelt konnotiert – und gewinnt hierdurch sein kritisches Potential. Der Feldzug erinnert nicht nur an den Überfall auf die Sowjetunion, sondern evoziert über Landschaftsbeschreibungen, Metaphern und das gnadenlose Verhalten der Invasoren, die wiederholt mit Napalm die Hütten der Zivilbevölkerung niederbrennen, auch den Vietnamkrieg.

12 Der Begriff des »progressive narrative« geht zurück auf Jeffrey Alexander (2002), der ihn im Zusammenhang mit der so genannten Amerikanisierung des Holocaust geprägt hat.

Der Roman suggeriert so Parallelen in der Kriegsführung der Nazis und der Amerikaner. Durch das Zusammenspiel von Rahmen- und Binnenerzählung wird Hitler metaphorisch zum Autor des Vietnamkriegs gemacht, und es wird impliziert, dass sein Roman *Lord of the Swastika* den amerikanischen Krieg in Vietnam besser und adäquater beschreibt, als populäre und glorifizierende Erzählungen dies tun. Die Idee eines wie auch immer gearteten amerikanischen Exzeptionalismus wird dadurch ad absurdum geführt. Die traditionellen nationalen Narrative, die diese Idee transportieren und perpetuieren, werden umgeschrieben.

Zwischen Affirmation und Revision: Philip Roths *The Plot Against America* (2004)

Offensichtlich handelt es sich bei den oben skizzierten rein affirmativen und revisionistischen *alternate histories* um Idealtypen, die man sich als die beiden Pole eines breiten Kontinuums vorstellen muss, auf dem eine Vielzahl von Zwischenformen und ideologisch ambivalenten Texten zu finden sind. Als Beispiel für einen solchen Text soll hier abschließend Philip Roths Roman *The Plot Against America* dienen, da auch dieser die Idee, Amerika könnte faschistisch werden, aufgreift, aber auf andere Art und Weise imaginiert.

In Roths Roman tritt Charles Lindbergh, der berühmte Pilot, 1940 bei den Präsidentschaftswahlen gegen Franklin Delano Roosevelt an und schlägt diesen. Als Präsident hält Lindbergh, der offen mit Hitler sympathisiert, die USA aus dem Krieg heraus und initiiert Maßnahmen zur »Integration« der jüdischen Amerikaner, die stark an die Maßnahmen der Nazis erinnern. Die Familie des Erzählers, eines kleinen Jungen namens Philip Roth, droht an dieser Situation zu zerbrechen. Die Lage spitzt sich weiter zu, als Lindbergh plötzlich spurlos verschwindet und es im ganzen Land zu antisemitischen Pogromen kommt. Doch dann greifen die demokratischen Mechanismen wieder, Roosevelt kehrt zurück, übernimmt nochmals das Präsidentenamt und führt die USA in den Krieg. Dieser endet wie in der Realität 1945; die Alternativgeschichte mündet so wieder in die Realgeschichte.

Die amerikanischen Rezensenten haben fast durchweg den kritischen Impetus des Buches betont und den Roman als Kommentar zu den Entwicklungen nach dem 11. September 2001 gelesen. So schrieb zum Beispiel die Zeitschrift *Village Voice*: »The references to George W. Bush's America are impossible to miss« (Brownstein 2004). Und in der Tat ist es schwierig, beim ersten Satz des Textes – »Fear presides over these memories« (1) – nicht an das Klima der Angst nach den Anschlägen von

9/11 zu denken. Zudem evoziert die Beschneidung der Bürgerrechte den Patriot Act und andere umstrittene Maßnahmen. Auch erinnert Lindberghs Auftritt in Fliegermontur auf dem Nominierungsparteitag der Republikaner stark an Bushs Landung – ebenfalls in Fliegermontur – auf dem Flugzeugträger Abraham Lincoln im Mai 2003, wo die Invasion des Irak als Erfolg, als »mission accomplished«, verkauft wurde. Während die Bush-Regierung versuchte, über den Begriff »Achse des Bösen« den Irak in die Nähe der Achsenmächte des Zweiten Weltkriegs und somit des Faschismus zu rücken, rückt Roths Roman somit über die Figur Lindberghs die Bush-Regierung selbst zumindest in die Nähe des Faschismus.

Dabei ist jedoch zu bedenken, dass, egal welche Faschismusdefinition man anlegt, die USA im Roman nie wirklich faschistisch werden. Lindbergh führt eine rechtskonservative, isolationistische Regierung an, die mit den Faschisten sympathisiert, aber bis auf die kurze Phase nach seinem Verschwinden demokratische Verfahrensweisen nicht außer Kraft setzt. Erkennen wir in Lindbergh George W. Bush, so erscheint dieser in der impliziten Charakterisierung des Romans, wie das *New York Magazine* richtig schrieb, nicht wie Hitler, aber eben sehr wie Lindbergh – als ein rechtskonservativer Populist, der mit einfachen Parolen das Volk verführt hat (vgl. Gessen 2004).

Das kritische Potential des Textes wird auch durch Lindberghs plötzliches Verschwinden am Ende des Romans nicht in Frage gestellt, wie zum Beispiel Evelyn Finger (2005: 42) denkt, die dem Text deshalb »Mutlosigkeit« vorwirft. Finger argumentiert, dass »das Böse [letztendlich] doch in Berlin [haust]«, da im vorletzten Kapitel Adolf Hitler plötzlich als Drahtzieher der Verschwörung und Lindbergh nunmehr als sein hilfloses, erpresstes Opfer erscheint. Finger übersieht jedoch, dass der Erzähler hier lediglich und selbst zweifelnd berichtet, was seine Tante Evelyn ihm erzählt. Evelyn, deren geistige Gesundheit der Roman stark in Frage stellt, hat diese Geschichte von Rabbiner Bengelsdorf, dem sie wiederum von Lindberghs Ehefrau erzählt worden sein soll. Indem der Text diese Erklärung eindeutig als Gerücht kennzeichnet, zieht er den Wahrheitswert der Geschichte extrem in Zweifel. Was hier meines Erachtens vorgeführt und parodiert wird, ist die Tendenz der amerikanischen Kultur, die eigenen kulturellen und sozialen Konflikte zu externalisieren und insbesondere auf Nazideutschland zu projizieren. Diese Tendenz ist in den meisten affirmativen *alternate histories* wie zum Beispiel *The Divide* zu beobachten, wo US-Rassenkonflikte als Antisemitismus verhandelt werden und die Nazis ganz explizit für die Ausrottung der Ureinwohner und die Versklavung der Afroamerikaner verantwortlich gemacht werden.

Ist Roths Roman somit in Hinblick auf die Bewertung der Bush-Regierung äußerst kritisch, so affirmiert der Text jedoch gleichzeitig ein traditionelles Vertrauen in die moralische Überlegenheit der USA. Denn in *The Plot Against America* setzen sich die demokratischen Verfahrensweisen in dem Moment, wo sie wirklich bedroht werden, schließlich doch durch. Zudem vollzieht der Text selbst gänzlich unironisch, was er über die absurde Geschichte von Evelyn und Bengelsdorf parodiert. Selbst wenn Hitler nicht der Schuldige ist, stellt der Roman doch die Bedrohung der demokratischen Strukturen der USA als eine Bedrohung von außen dar, als eine unamerikanische Attacke auf genuin amerikanische Werte. Das ist bereits im Titel angelegt, der von einer Verschwörung gegen Amerika kündigt. Völlig egal, ob Lindbergh oder doch Hitler hinter dieser Verschwörung stecken, beide werden durch diese rhetorische Operation als das vermeintlich natürlichen amerikanischen Werten wie Demokratie, Toleranz oder Freiheit entgegenstehende Andere definiert.

Dieses Argumentationsmuster, das Verirrungen der amerikanischen Demokratie als dem Wesen nach unamerikanisch charakterisiert, wiederholt genau die Struktur, nach der im Roman Lindbergh und seine Helfer argumentieren. So wie diese einen Unterschied zwischen Amerikanern und Juden machen, unterscheidet der Text zwischen echten Amerikanern, die für Toleranz und Demokratie eintreten, sowie denjenigen, die offensichtlich nur dem Namen nach Amerikaner sind, nämlich Lindbergh und seine Unterstützer. Dieses problematische Argumentationsmuster wurde in der Geschichte der USA immer wieder aufgerufen, um Dissens zu ersticken oder eine Auseinandersetzung mit den fragwürdigeren Aspekten der eigenen Kultur im Keim zu ersticken. So hat die Bush-Regierung nach dem Folterskandal von Abu Ghraib immer wieder betont, dass das, was dort geschah, unamerikanisch sei. In einem Moment der Krise wurden so implizit amerikanische Werte als das Gegenteil von Folter affirmiert. Jeder nuancierten Untersuchung dazu, wie die amerikanische Rhetorik der Freiheit in Folter enden kann, wurde so von vornherein eine Absage erteilt.

Vor diesem Hintergrund relativiert sich auch die Kritik an der Regierung Bush, die man im Roman erkennen kann. Bush erscheint nun als eine vorübergehende unamerikanische Abkehr von amerikanischen Werten und nicht als deren logische Konsequenz, die er vermutlich ist. Bei aller Kritik inszeniert der Roman somit gleichzeitig eine Affirmation des amerikanischen Projekts, die noch dadurch verstärkt wird, dass die unamerikanischen Umtriebe Lindberghs die historische Entwicklung nicht verändern, ja nicht einmal verzögern. So zeigt sich in *The Plot Against America* besonders deutlich die Tendenz der meisten *alternate histories*, »anti-alternate histories« zu sein. Auf dem Kontinuum des Genres steht der

Roman daher letztendlich dem affirmativen Pol ein wenig näher als dem revisionistischen.

The Plot Against America ist jedoch nicht nur interessant, weil der Text zwischen Affirmation und Revision oszilliert. Die Tatsache, dass sich mit Philip Roth einer der bekanntesten amerikanischen Autoren der Gegenwart dem Genre zugewandt hat, zeigt, dass zumindest in den USA *alternate histories* weiter an Popularität gewinnen und auch für etablierte Autoren immer interessanter werden.¹³ Die Veröffentlichung von Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* (2007), in dem den Juden 1941 erlaubt wird, sich in Alaska niederzulassen, weshalb nur zwei Millionen im Holocaust ihr Leben verlieren, stützt diesen Eindruck. Über die Ursachen, warum sich Vertreter der ›Hochkultur‹ zunehmend des populären Genres annehmen, kann nur spekuliert werden. Ein Grund könnte sein, dass es in der Tat erlaubt, den Spielraum der Fiktion inhaltlich möglichst weit auszuloten, ohne jedoch formal realistische Erzählstrategien aufzugeben, denen sowohl Roth als auch Chabon zumindest oberflächlich verpflichtet sind. Die Zahl der *alternate histories*, die jedes Jahr entstehen, wird also weiter zunehmen. Die meisten von ihnen werden weiterhin populäre Geschichtsbilder implizit reproduzieren und stärken; andere werden solche historischen Narrative aber auch hinterfragen und umschreiben.

Literatur

- Alexander, Jeffrey (2002): »On the Social Construction of Moral Universals: The ›Holocaust‹ from War Crime to Trauma Drama«. *European Journal of Social Theory* 5.1, S. 5-85.
- Alkon, Paul (1987): *Origins of Futuristic Fiction*, Athens: Georgia University Press.
- Alkon, Paul (1994): »Alternate History and Postmodern Temporality«. In: Thomas R. Cleary (Hg.), *Time, Literature and the Arts: Essays in Honor of Samuel L. Macey*, Victoria/BC: University of Victoria Press, S. 65-85.

¹³ Roth selbst jedoch ist sich der Gattungstradition entweder nicht bewusst oder verleugnet sie gezielt. In einem Essay für die Sonntagsausgabe der *New York Times* schrieb er nämlich einige Wochen vor Erscheinen des Buches: »I had no literary models for reimagining the historical past«. Er verwies jedoch auf dystopische Texte wie George Orwells *1984* und erkannte so implizit diese Dimension des Genres an (Roth 2004b).

- Brownstein, Gabriel (2004): »Fight or Flight«. In: *The Village Voice* vom 21. September 2004 (<http://www.villagevoice.com/2004-09-21/books/fight-or-flight/>). Zugriff am 10. Juli 2008.
- Davis, Leonard J. (1983): *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, New York: Columbia University Press.
- Dick, Philip K. (2001): *The Man in the High Castle*, London: Penguin.
- Duncan, Andy (2003): »Alternate History«. In: Edward Jones/Farah Mendlesohn (Hg.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 209-218.
- Finger, Evelyn (2005): »Totale Demokratie«. In: *Die Zeit* vom 18. August 2005, S. 42.
- Gessen, Keith (2004): »His Jewish Problem«. In: *New York Magazine* vom 20. September 2004 (<http://nymag.com/nymetro/arts/books/reviews/9902/>). Zugriff am 10. Juli 2008.
- Helbig, Jörg (1988): *Der parahistorische Roman: Ein literarhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung*, Frankfurt/M.: Lang.
- Hellekson, Karen (2001): *Refiguring Historical Time: The Alternate History*, Kent/OH: Kent State University Press.
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier: WVT.
- Overgard, William (1980): *The Divide*, New York: Jove.
- Rodiek, Christoph (1997): *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*, Frankfurt/M.: Klostermann.
- Rosenfeld, Gavriel D. (2005): *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Roth, Philip (2004a): *The Plot Against America*, New York: Houghton Mifflin.
- Roth, Philip (2004b): »The Story Behind *The Plot Against America*«. In: *New York Times* vom 19. September 2004 (<http://www.nytimes.com/2004/09/19/books/review/19ROTHL.html>). Zugriff am 10. Juli 2008.
- Rüsen, Jörn (1992): »Historisches Erzählen«. In: Klaus Bergmann (Hg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Düsseldorf: Kallmeyer, S. 44-50.
- Tompkins, Jane (1985): *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, New York: Oxford University Press.