

Qualis artifex pereo

Richard Aldington (1892-1962), Death of a Hero (1929)

Lieutenant Davison, subalternier Offizier der englischen Armee in Flandern während des Ersten Weltkrieges, mag seinen Posten in vorgeschobener Stellung an der Front nicht, denn im Falle eines deutschen Angriffs würden seine Leute und er geopfert werden. Die Gefahr, auch unter weniger dramatischen Umständen verletzt oder getötet zu werden, ist außerordentlich hoch. Er tut aber seine Pflicht und hat für einen seiner Kollegen, den er ablöst und der mit übertriebener Eile die Weite sucht, wenig Verständnis. Als aber Davison selbst frühzeitig ersetzt wird, um an einem Lehrgang teilzunehmen, ist er dennoch sehr froh. Auf dem Weg zum Bahnhof kann er von einem Hügel aus einen weiten Frontabschnitt überblicken, hört dann neben dem entfernten Kanonendonner auch die Lerchen singen, sieht nicht nur Stacheldraht und Granattrichter, sondern auch Felder und Wälder, Mohn- und Kornblumen. Er meditiert über diesen Kontrast und kommt etwas überraschend auf den Gedanken, dass die einfache Gegenüberstellung Natur (= gut) und Menschenwerk (Krieg = schlecht) nicht richtig ist:

The life of Nature was perpetual war, and it was the unique glory of man that his life was creative, was something more than destruction and mutual preying. Men had planted those trees, tended those stately woods ...

Davison zieht daraus einen ziemlich radikalen Schluss:

The real war of the world was not between the Bill Davisons and the Jean Duvals and the Hans Müllers, but between the kind of men who wanted to create and the kind of men who could only assert themselves by destruction. What Bill Davison and Jean Duval and Hans Müller ought to do was to stop blowing each other to hell, and have the matter out with the bastards who had turned the wheat fields into cemeteries ...¹

Erzähler und Protagonist wissen, dass all das nicht der Weisheit letzter Schluss ist, aber diese Überlegung ist für sie ein guter Ausgangspunkt. Während des Lehrgangs nutzt Davison die Zeit, weiter nachzudenken, zum Beispiel über die Grenzen patriotischer Tugenden, über den Begriff der Pflicht oder über die Rolle des Christentums in Krieg und Gesellschaft. Er weiß, dass seine Gedanken nur vorläufig sind, und fasst den Entschluss, nach dem Krieg auf eine gute Universität (vielleicht nach Oxford) zu gehen und Lösungen für die ihn bedrängenden Probleme zu finden.

Davison begeht den Fehler, seine Gedanken, Fragen und Zweifel schriftlich zu fixieren und sein Notizbuch auf seinem Bett zu vergessen. Sein Diener liest darin und wird von einem Sergeanten dabei erwischt. Die Aufzeichnungen landen bei Davisons Vorgesetzten, für die das Ganze "*putrid revolutionary rot*" ist. Obwohl die Aufzeichnungen offenbar privater Natur sind, ist das Band der Kameradschaft zwischen Davison und den anderen Mitgliedern der Armee zerrissen. Die Affäre spricht sich rum. Als er nach dem Lehrgang wieder an die Front muss, könnte er, nach der Logik der Dinge müsste er sogar, eine neue, weniger gefährliche Funktion übernehmen. Daraus wird aber nichts, er muss umgehend auf den vorgeschobenen Posten zurück, wo er prompt erschossen wird, bevor er noch jemandem seine für ihn neuen Gedanken mitteilen kann. Damit ist das Problem Davison für die Armee zufriedenstellend erledigt.

¹ Richard Aldington, "*Sacrifice Post*" in *Modern English Short Stories*, (Foreign Language Publishing House, Moscow, 1963), pp. 355-371, Zitate p. 361.

Einen Pazifisten müsste eigentlich diese Kurzgeschichte mit dem Titel "*Sacrifice Post*" aus dem Jahre 1930 begeistern, denn eine derartig sauber geschriebenes Stück von Agitpropkunst hat eine gewisse Seltenheitswert. Der Hintergrund des Schützengrabenkrieges wirkt glaubwürdig, genau so wie Davisons Gedankengänge. Die kontrastiv angeordnete Szenen (an der Front, weg von der Front, in der Schule, zurück an die Front, wieder an der Front) verraten eine sorgfältige Komposition. Man kann den Schluss mit dem Tod Davisons etwas melodramatisch finden -- eine Andeutung wäre vielleicht wirkungsvoller gewesen -- aber sei es drum: Es fällt einem schwer, an der recht kurzen Erzählung herumzumäkeln. Der pazifistische Leser kann sich als Davisons Erben sehen. Was diesem verwehrt wurde, kann er nachholen: Er kann sich weiterbilden und die Kriegserfahrung deuten. Und da es klar ist, dass Autor nicht gleich Erzähler nicht gleich Protagonist ist, kann er sich weiter mit Richard Aldington, der diese Kurzgeschichte schrieb, beschäftigen und dabei weitere Anregungen holen.

Nach der Lektüre von "*Sacrifice Post*" las ich dennoch Jahre lang nichts von Richard Aldington. Ich entdeckte die Geschichte nämlich in einer in Moskau erschienenen Anthologie, und das ganze schien mir eher ein Stück kommunistischer als pazifistischer Propaganda zu sein. Wenn jemand wie ich während des Ost-West-Konflikts mit Gewaltlosigkeit geliebäugelt hat, reagiert er auf kommunistische Friedenspropaganda besonders allergisch. Der Vorwurf, man sei der nützliche Idiot Moskaus, war ja nicht gänzlich aus der Luft gegriffen. Ich kaufte zwar Aldingtons Roman *Death of a Hero*, weil die ebenfalls in Moskau erschienene Ausgabe gar so billig war, ließ ihn aber auf dem Bücherregal verstauben. Nach jahrelanger Auseinandersetzung mit Upton Sinclair war mein Bedarf an linker Propagandaliteratur gedeckt.

Erst sehr viel später erfuhr ich, dass ich aus der Tatsache, dass Roman und Erzählung auch in Moskau veröffentlicht worden waren, völlig falsche Schlüsse gezogen hatte. Aldingtons literarisches Werk wurde zwar in der Sowjetunion phasenweise weit höher bewertet als in seiner Heimat oder in Amerika, was sicherlich auch in seiner extrem kritischer Haltung gegenüber der englischen Machtelite begründet war, aber er selbst neigte eher zum Hedonismus und Epikureismus als zum Kommunismus. Während des englischen Generalstreiks von 1926 war er das, was die Gewerkschaftler und andere Linke gerne als "*Eiterbeule (scab)*" bezeichnen, nämlich ein Streikbrecher.² Verglichen mit anderen Intellektuellen war seine Reaktion auf den Spanischen Bürgerkrieg eher lau. Einer seiner späteren Freunde und Unterstützer, Roy Campbell, kämpfte für Franco.³ Er war ein Befürworter von Chamberlains Appeasement-Politik. Als er nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich lebte, fürchtete er eine kommunistische Machtübernahme so sehr, dass er im Vertrag mit seinem amerikanischen Verleger auf diese Eventualität einging und im Falle einer Flucht vor den Roten für das nötige Geld sorgte. Als er kurz vor seinem Tode als Ehrengast des Schriftstellerverbandes die Sowjetunion besuchte, speiste er in freundschaftlicher Atmosphäre vor seinem Abflug mit Mosley, dem prominentesten Faschisten

² Siehe Vivien Whelpton, *Richard Aldington, Poet, Soldier and Lover 1911-1929* (Cambridge, first published 2014, revised edition 2019), E-book 51%, Pos. 6296 ff.

³ Im Nachruf an seinen Freund fasste das Aldington so zusammen: "*We must add to this that in Spain he became a Roman Catholic convert, and defended with all his energy and ardor for his new faith the cause of General Franco. And then baffled and enraged his cockney critics by volunteering for the British Army to fight the Axis ...*" Richard Aldington, "Roy Campbell" in: Alister Kershaw (ed.), *Richard Aldington, Selected Critical Writings 1928-1960* (Southern Illinois UP, Carbondale, 1970, first 1958), pp.114-120, hier 118. Bei Aldington kommt zuerst der Mann, dann kommen Politik und Religion. Man sollte diese Zeilen im Lichte der äußerst kritischen Haltung Aldingtons der römisch-katholischen Kirche gegenüber lesen.

Englands, zu Abend und brach dann auf, um seiner (wohl so ernst nicht gemeinten) Wort nach "murder" die Hände zu schütteln. Und obwohl er die amerikanische Nuklearrüstung mit sehr kritischen Augen verfolgte, weigerte er sich in Moskau eine gerade dort tagende Friedenskonferenz im kommunistischen Sinne zu kommentieren und erklärte vielmehr, er sähe in Russland kein Verlangen nach Frieden.⁴ Sozialkritischen Ausländern gegenüber konnte die Moskauer Kulturpolitik manchmal überraschen liberal sein. Aber all das fand ich nur später heraus.

Der Name Richard Aldington begegnete mir, nachdem ich "*Sacrifice Post*" gelesen hatte, zwar immer wieder während meines Studiums, aber stets nur als Anhängsel wesentlich bekannteren Personen: T. E. Lawrence, D. H. Lawrence oder E. Pound etwa. Ich hielt ihn für den ewigen Trittbrettfahrer, der schon längst vergessen wäre, hätte er sich nicht wie eine Klette an die Großen der englischsprachigen Literatur geheftet. Er schien mir die Personifikation einer überflüssigen Fußnote zu sein. Als ich dann schließlich *Death of a Hero* wirklich las, war ich äußerst angenehm überrascht darüber, dass es sich dabei um einen der besten englischen Kriegsromane handelt, die je geschrieben worden sind.

Es lohnt sich, die Verbindung der eben genannten Personen zu Aldington kurz zu schildern, denn dadurch wird das Verständnis des nicht immer leicht zugänglichen Romans erheblich erleichtert. Der berühmte Lawrence von Arabien spielt zwar in *Death of a Hero* keine erkennbare Rolle, ist aber die eigentliche Kontrastfigur zum Titelhelden. Denn George Winterbourne, der Protagonist des Romans, ist bei aller Fragwürdigkeit des Begriffs, eine Art Heros,⁵ während der historische T. E. Lawrence in Aldingtons Sicht eine sehr fragwürdige Gestalt war. Im Vorwort zu seiner Lawrence-Biographie gibt der Autor an, er habe sich nur zögernd an das Schreiben herangemacht, denn er hätte für Kriegshelden keine Begeisterung empfinden können. Er habe zunächst keinen Zweifel daran gehabt, dass er echte Heldentaten zu schildern habe. Dann aber kam die große Überraschung: "*the national hero turned out at least half a fraud*".⁶ Was dieser Einleitung folgt ist eine klassische "*debunking*" Biographie mit satirischen Zügen.⁷ Aldington weist an einigen eher trivialen Beispielen die Unzuverlässigkeit von Lawrences autobiographischen

⁴ Alle Angaben nach Charles Doyle, *Richard Aldington: A Biography* (Southern Illinois University Press, Carbondale, 1989), vor allem pp.106, 174, 188, 235, 317 f.. Doyle selbst schreibt, dass in Aldingtons Werk zwar die negativen Seiten des Kapitalismus stets präsent seien, aber ein sozialistischer Staat werde niemals als eine mögliche Lösung präsentiert. p. 179. In *Death of a Hero* (Moskau, 1985, zuerst 1929, hier p. 162) erwähnt der Erzähler eher beiläufig, dass er während des Ersten Weltkrieges mit der russischen Revolution sympathisiert habe, aber seine Schilderung der Arbeiterklasse entspricht in keiner Weise den Vorgaben der kommunistischen Ideologie. Die Arbeiter laufen hier einer bereits überholten bürgerlichen (?) Optimismus nach: "*You thus have the encouraging and delightful spectacle of a proletariat eagerly expecting millennium, impossible at any time, but particularly impossible after a catastrophe which has plunged the intellectuals in Spenglerian pessimism*" (*Hero*, p. 137).

⁵ Dies gilt auch dann, wenn der Titel im Text durch den Ich-Erzähler wie folgt zitiert wird: "*The death of a hero! What mockery, what bloody cant! What sickening putrid cant!*" *Hero*, pp. 35 f.

⁶ Richard Aldington, *Lawrence of Arabia. A Biographical Enquiry* (London, 1955), pp. 11 f.

⁷ Zum Wesen dieser Gattung gehört, dass ein traditionell großartiges Bild eines Menschen zerstört wird. Ausgewogenheit und Mäßigung in Werturteilen sind dabei nicht gefragt. Solche Werke bieten nicht den objektiven Richterspruch der Geschichte sondern eine Anklageschrift. Das Problem eines Sachbuches in der Form des Debunking besteht darin, dass eine zu lang geratene Polemik irgendwann langweilig wird. Ein Buch wie Aldingtons Lawrence Biographie kann die nach Objektivität strebende Forschung beflügeln, wird aber mit der Zeit von eben dieser ad acta gelegt. Debunking überlebt am besten in der sog. schönen Literatur, so etwa in dem Zerrbild Napoleons in *Krieg und Frieden*. Wie amüsant die Umkehrung tradiertener Wertungen der Geschichtswissenschaft und der Tradition stiftenden Geschichtsmythologie in Form eines historischen Romans sein kann, wird in beispielhaft in Gore Vidals *Burr* aus dem Jahr 1973 glänzend vorgeführt.

Angaben nach, betont dann dessen Mitwirkung an die ihn verherrlichenden Biographien von Thomas, Graves und Liddel Hart. Damit stellt er alle positiven Aussagen über den Helden von Arabien unter Generalverdacht. So entsteht ein Bild von einem psychisch tief gestörten, normalen zwischenmenschlichen Empfindungen unzugänglichen Menschen, von einem pathologischen Angeber von zweifelhafter Leistung, mangelnder politischer Klarsicht und schlechtem literarisch-künstlerischem Geschmack. Und damit wird der Lawrence der Aldington Biographie zum ziemlich genauen Gegenteil zu der gut fünfundzwanzig Jahren vorher veröffentlichten Romanfigur. George Winterbourne kämpft an der entscheidenden Westfront und nicht am Nebenkriegsschauplatz eines Nebenkriegsschauplatzes,⁸ er beginnt den Krieg als gemeiner Soldat und nicht als Bürohengst und wird erst später Offizier, er ist im Gegensatz zu Lawrence ein echter (wenn auch kein großer) Künstler, der nicht in der Nachfolge eines William Morris steckenbleibt, er ist eher ein bescheidener und bei aller Misogynie heterosexueller Mann, der bei Frauen Befriedigung sucht und sie gelegentlich sogar gibt und findet. Lawrence ist ein Produkt Oxfords, Winterbourne hat zu den Eliteuniversitäten ein kritisches Verhältnis. Und last, but most certainly not least: In der in "Sacrifice Post" aufgestellten Zweiteilung gehört Lawrence zu den zerstörerischen Menschen, Winterbourne zu den kreativ-aufbauenden. Zu den tatsächlichen Leistungen Lawrences zählt, dass er gelegentlich türkische Züge in die Luft gejagt hat. Aldington kommentiert das so:

Doubtless, it is a modern sentimentality, unfortified by the high principles of "manuals of chivalry", which regards the wrecking of trains -- whether carrying soldiers or civilians or both - as among the more inglorious forms of modern warfare. One does not altogether visualise Sir Sagramors le Desirous and Sir Gawain upsetting an enemy market-cart in a ditch and leaving the wreck of humanity and goods to the tender mercies of the local villeins.⁹

Winterbourne ist grundsätzlich anders. Als seine Abteilung in Frontnähe einen Weg baut, zeigt er zum ersten Mal so etwas wie Begeisterung für seine Arbeit als Soldat. Seinem Vorgesetzten kommt das seltsam vor:

"I can't see why you're so keen on this bally old track, Winterbourne. It's one of the dullest jobs we've had."

"But surely you can see, sir. We're making something, not destroying things. We're taking down wire, not putting it up; filling shell-holes, not desecrating the earth."¹⁰

Menschen, die Lawrence von Arabien für eine bedeutende Persönlichkeit halten, haben Aldingtons Angriff niemals verziehen. In einem neueren Buch, das Lawrences Leistung positiv bewertet, findet man zum Beispiel die folgende biographische Skizze:

Born in about 1892, Richard Aldington took part in the First World War on the Western front, where he was both gassed and shell-shocked. His biting fictional criticism of the war, Death of a Hero, attained some celebrity when it appeared in 1929 but then dropped from sight, as did the author. He was never forgiven in Britain for having sat out the Second World War in the United

⁸ George Winterbourne hofft vergeblich auf einen Einsatz in Ägypten, der im Vergleich zu Flandern sehr wünschenswert ist (Hero, p. 295). Als Offizier kann er sich in Frankreich auf seine vier Unteroffiziere nicht verlassen, denn drei von ihnen haben keine Fronterfahrung und der vierte "*had been in Egypt only*." (Hero, p. 299).

⁹ Aldington, Lawrence, p. 200.

¹⁰ Hero, p. 273. Wobei es zu den typischen Ironien des Romans gehört, dass die scheinbar aufbauende Tätigkeit in Wirklichkeit der Destruktion dient, p. 274.

*States, and his death in 1962 was ignored by several English newspapers. ... In 1980, Stephen Spender commented that Aldington was a "man of no talent".*¹¹

Die Reaktion auf die Lawrence-Biographie war bei seinem Erscheinen, ja sogar schon davor, als seine Grundthese ruchbar wurde, noch heftiger. Robert Graves drohte zunächst damit, gegenüber Aldington tätlich zu werden und veröffentlichte dann eine Buchbesprechung, in der unter anderem Folgendes zu lesen war:

*Instead of a carefully considered portrait of Lawrence I find the self-portrait of a bitter, bed-ridden, leering, asthmatic, elderly hangman of letters -- the live dog who thinks himself better than the dead lion because he can at least scratch himself and snarl.*¹²

Auch das Lesepublikum reagierte negativ, so dass Aldingtons Werke sich eine Zeitlang kaum verkaufen ließen:

The abuse aimed at Aldington from his critics was overwhelming and resulted in publishers refusing to print his words and bookstores refusing to stock them for lack of demand.

Dies sei besonders ungerecht gewesen, so betont eine für Aldington leicht voreingenommene Internetseite, denn in den folgenden Jahren "*most historians came to agree with Aldington's account of the facts of Lawrence's life*".¹³

Die heftige Reaktion des lesenden Publikums ist nicht unverständlich. Man macht sich bei Jungs im entsprechenden Alter nicht beliebt, wenn man darauf hinweist, dass Old Shatterhand ein Ausgeburt der Phantasie ist. Lawrence von Arabien ist so etwas wie Kara ben Nemsi für Erwachsene, der Schriftsteller, der Wissenschaftler, der Freund der Eingeborenen, der Sprachgenie, und zusätzlich dazu auch noch der Geheimagent seiner Majestät. Dass er gefoltert wird und letztlich trotz seines Triumphs scheitert, macht ihn bei manchen Menschen nur noch sympathischer. Das Wort "*Verdun*" konnte ja nicht problemlos für das große Abenteuer stehen, "*Arabien*" schon. Dort schien es noch in der Wirklichkeit Romanhelden zu geben. Dem Reiz einer solchen Kunstfigur, die gleichzeitig dem Anspruch nach auch historisch war, vermochten Kriegspropagandisten und entsprechend veranlagte Leser einfach nicht zu widerstehen: Schande über den, der an dem Helden herumkittelte. Das Verhältnis von T. E. Lawrence zu "*Lawrence von Arabien*" ist ja tatsächlich keineswegs

¹¹ S. E. Tabachnick and C. Matheson, *Images of Lawrence* (London, 1988), p. 52. Man betrachte die Polemik gegen den undankbaren Drückeberger: Aldington ist so unbedeutend, dass man es gar nicht wissen kann, wann er genau geboren wurde. Geschehen ist dass übrigens am 8. Juli 1892 in Portsmouth, Hampshire, England. Aber selbst diese Autoren können nicht leugnen, dass Aldingtons Buch den Anstoß zu der kritisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Lawrence gegeben hat.

¹² Zitiert nach Doyle (1989), p. 272, für Drohung p. 262. Interessanterweise hatte Graves, als er diese Zeilen für die *New Republic* schrieb, Aldingtons Buch gar nicht gelesen und verließ sich auf die Angaben von Liddel Hart, eines weiteren Lawrence-Verehrers. Siehe: Fred D. Crawford, "Richard Aldington's Biography of Lawrence of Arabia" in: Charles Doyle (ed.), *Richard Aldington, Reappraisals, ELS Monograph Series No 49* (Victoria B.C., 1990), pp. 60-80, hier p. 63. Graves hat zwar die minderwertigere Lawrence-Biographie geschrieben, seine Gedichte und auch sein Buch über den ersten Weltkrieg *Good-bye to All That* haben heute ein wesentlich breiteres Publikum als Aldingtons. Auch er ist neben D. H. Lawrence, Ezra Pound oder T. S. Eliot einer von Aldingtons Zeitgenossen, die ihn in der Gunst der Literaturwissenschaft überholt haben.

¹³ Zitiert nach <http://www.well.com/user/heddy/rabio.htm>, ausgedruckt am 5.12.2001. Dies ist natürlich übertrieben. Auch für den schlechten Verkauf von Aldingtonbüchern in den fünfziger Jahren gibt es mehrere Gründe. Man sollte auch bedenken, dass man die von Aldington präsentierten Tatsachen zwar anerkennen, sie aber dann anders werten kann. Siehe Crawford (1990), p. 79.

so eindeutig zu bestimmen wie die Kara ben Nemsis zu Karl May. Aldington hätte allerdings die Funktionalisierung dieser Heldengestalt auch dann kritisch gesehen, wenn die beiden Lawrences deckungsgleich gewesen wären. Die mit Lawrence betriebene Heldenschau kann man ja als eine Art Realitätsflucht sehen, um dem "*drab butchery of the Western Front*" zu entkommen.¹⁴ Und genau die Darstellung dieser grauen Schlächtereier hält Aldington für wichtig, und genau die findet man in *Death of a Hero*.

Man kann die Verbindung zwischen Roman und Biographie auch tiefer sehen:

*Behind Aldington's writing the novel in the late 1920s and this mid-1950s biography was the conviction that the British people had been betrayed by a portion of its leadership.*¹⁵

Aus dieser Vorstellung erklärt sich die Bitterkeit beider Bücher. T. E. Lawrence wird zum Symbolfigur dessen, was in einer Phase der Geschichte der englischen Nation falsch war. In Aldingtons Worten:

*I Believe this Lawrence book is more than a mere biography -- it is the showing up and repudiation of a whole phase of our national life ... Our life as a nation must not be based on lies and liars, on slick 'policies'.*¹⁶

Genau diese Lügner und Lügen trieben den Romanhelden in den Krieg. Roman und Biographie sind ein Teil einer hoffnungsloser Sisyphusarbeit: "*Debunk the World.*"

Während Aldington sich redlich bemühte, an T. E. Lawrence kein gutes Haar zu lassen, nahm er D. H. Lawrence immer wieder gegen Angriffe in Schutz, die sich auf dessen Verhalten während des Ersten Weltkrieges bezogen. In *Death of a Hero* beschreibt der Ich-Erzähler (nicht der Protagonist) einige Fälle, in dem er Opfer der englischen Kriegshysterie wurde: man verhaftete ihn zweimal, zunächst weil er einen losen Mantel trug, dann weil er ausländisch aussah; in der Armee erweckt die Tatsache, dass er Heinrich Heine las und zugegebenerweise schon im Ausland gewesen war, einiges Misstrauen. Aber, so fährt der Erzähler fort:

*That was nothing compared with the persecution endured by D. H. Lawrence, probably the greatest living English novelist, and a man of whom -- in spite of his failings -- England should be proud. ... I shan't attempt to describe the sinister degradation of English life in the last two years of the War: for one thing, I was mostly out of England, and for another, Lawrence has done it once and for all in the chapter called "The Nightmare" in his book *Kangaroo*.*¹⁷

In seinem eigens für die Reihe *rowohts monographien* geschriebene Darstellung von D. H. Lawrences Leben und Werk, nebenbei das einzige Buch dieses Autors, das heute in deutscher Sprache im nicht antiquarischen Buchhandel erhältlich ist, macht Aldington genauere Angaben. Die Kriegsjahre gehörten zu den unglücklichsten in Lawrences Leben. Der Verbot seines Romans *The Rainbow* brandmarkte ihn als obszönen Schriftsteller. Er lebte in Armut. Er war mit einer Deutschen verheiratet. Er sang deutsche Volkslieder. Die Dienerin eines seiner Bekannten ging mit einer brennenden Kerze an einem zum Meer gerichteten Fenster vorbei, bei dem die Verdunkelung herabgefallen war. Er hatte Kontakte zu dem gerichtsnotorischen

¹⁴ Aldington, *Lawrence*, p. 280. Danach entstand der Lawrence Mythos aus dem Streben, den nicht sonderlich enthusiastischen Amerikanern den Weltkrieg schmackhaft zu machen. Da der Westfront keine Möglichkeiten für "*thrilling photography*" oder "*to eloquent narrative*" im Stile der traditionellen romantischen Abenteuer Vorstellungen bot, landeten die Propagandisten bei Lawrence.

¹⁵ Doyle (1989), p. 274.

¹⁶ Zitiert nach Doyle (1989), p. 274.

¹⁷ *Hero*, pp. 188 f.

Pazifisten Bertram Russell. Er prangerte den Krieg an und machte sich über die englische Zeitungspropaganda lustig. Seine Frau mit dem Mädchennamen Richt-hofen lachte einen Soldaten aus, der bei der Durchsuchung ihrer Handtasche einen Block Salz für ein Kamera hielt. Sie lief am einem Kliff entlang und schwenkte einen weißen Schal. Sie korrespondierte mit ihren Verwandten über die Schweiz. Sie hängte ihre Wäsche so auf, dass sie vom Meer aus gesehen werden konnte. Lawrence leerte vom Meere aus sichtbar den Schornstein. Sie hatten amerikanische Freunde. Die Vermutung, dass sie deutsche Spione waren, lag somit sehr nahe. Sie wurden überwacht und aus Cornwall ausgewiesen.¹⁸

Aldington zeigt im Roman und in der Biographie große Sympathie für Lawrence, wenn er auch extreme Vorstellungen von dessen Martyrium als eine Art stellvertretendes Leiden für die gequälte Menschheit ablehnt:

*In Wirklichkeit sah Lawrence, wie viele andere Menschen auch, nur die selbstmörderische Tollheit das ganzen Unternehmens und den verbrecherischen Egoismus der Politiker, der Waffenlieferanten und der anderen Geschäftemacher, die am Krieg verdienten. Er wollte sich nicht in diese Netze verstricken lassen, nicht im Dienst dieser selbstlosen Elite fallen oder verstümmelt werden.*¹⁹

Aldington zitiert ohne Kritik einen Brief Lawrences (*"Meiner Meinung nach bin ich viel zu kostbares Wesen, um mich gratis und zum Spaß einer deutschen Kugel anzubieten"*²⁰) und meint dieser Satz beinhalte am allerbesten Haltung dieses Schriftstellers zum so genannten "Völkerringen". Sie bestand aus einer Mischung von rasender Wut gegen den Krieg und aus einer wegen seines Gesundheitszustandes völlig unbegründeter Furcht, man könnte ihn zwingen Soldat zu werden. Aldington und sein Romanheld George Winterbourne haben nicht so viel Glück, und obwohl Aldington selbst im Roman Lawrence mitunter Respekt zollt,²¹ ist sein Held, obschon ebenfalls Künstler, aus einem ganz anderen Holz geschnitzt und verhält sich völlig anders, wenn auch er den Krieg mit gleicher Intensität hasst.

Aldingtons Sympathie mit D. H. Lawrence erklärt sich unter anderem auch dadurch, dass sie beide einen gemeinsamen Feind hatten: die verlogene Sexualmoral der angelsächsisch geprägten Welt und die daraus resultierende Zensur in England und Amerika. Mit diesem Problem mussten sich alle Schriftsteller, die Soldaten und ihre Sprache realistisch darstellen wollten, herumplagen, Hemingway oder Remarque zum Beispiel. Und nicht nur sie, sondern auch Autoren mit anderen thema-

¹⁸ Wenig glaubwürdige Spionagegeschichten mit seltsamen Methoden der Nachrichtenübermittlung an den Feind gehören zum Folklore beider Weltkriege: *"And in both wars it was widely believed but never, so far as I know p robed, that the French, Belgians, or Alsatians living just behind the line, signalled distant German artillery by fantastically elaborate, shrewd, and accurate means."* Man pflügte auf eine bestimmte Art, verstellte die Kirchturmuhren, man manipulierte Windmühlen oder man hängte eben Wäsche auf. Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (OUP London, 1975, pp. 120 f.

¹⁹ Richard Aldington, *D. H. Lawrence* (Reinbeck bei Hamburg, 1961, mit neuer Bibliographie 1995), pp. 87 f. In dieser Kurzbiographie bezeichnet sich Aldington recht häufig als ein Freund Lawrences.

²⁰ Aldington (1961), p. 83.

²¹ Dieser Respekt und die Bewunderung des Alptraumkapitels von *Kangaroo* ist keinesfalls selbstverständlich: *"There are people who admire this piece of writing. I can see no grounds for regarding it with admiration or even with respect. The horrors of war cannot be indicted by hysterical sulking and screaming. There is no moral basis for Somers' (Romanheld, autobiographisch) indignation. He is not a pacifist or a conscientious objector -- he simply wants to be medically rejected and to run home to his wife and cottage. He will not make his protest on any grounds that are fit to be stated or fit to be heard, as Russell and the other objectors did."* Graham Hough, *The Dark Sun, A Study of D. H. Lawrence* (London, 1970 first 1956), pp. 114 f.

tischen Schwerpunkten wie James Joyce oder eben D. H. Lawrence, dessen berühmtester Roman, *Lady Chatterly's Lover* ein Jahr vor *Death of a Hero* veröffentlicht wurde, und zwar als Privatdruck ohne Schutz der Urheberrechte, die für einen angeblich pornographischen Text nicht zu bekommen waren. Raubdrucke waren die Folge. Erst 1932, nach Lawrences Tod, wurde der Roman kommerziell in stark zensurierter Form publiziert, der Originaltext folgte erst 1959 (USA) und 1960 (England). Aldington waren diese Schwierigkeiten bestens bekannt. Er schrieb zunächst seinen Roman ohne Rücksicht auf die Zensur mit für damalige Verhältnisse schockierender Offenheit in der Darstellung des Sexuallebens, zeigte sich aber dann bei den Änderungswünschen seiner englischen und amerikanischen Herausgeber kooperativ. Er schrieb zwar nichts um, erlaubte aber Streichungen, bestand jedoch darauf, dass man sie durch Sternchen kennzeichnete, so dass die Rücksichtnahme auf die Moralwächter im Text dokumentiert wurde. In einem dem Roman vorangestellten Notiz machte Aldington auf die Streichungen aufmerksam:

In my opinion it is better for the book to appear mutilated than me to say what I don't believe"²².

Die Vorzensur war in England erheblich umfangreicher als in Amerika,²³ dennoch musste der veröffentlichte Text noch einmal geändert werden, als eine recht prominente Wissenschaftlerin damit drohte, Aldington und seinen Verleger wegen Verleumdung der Women's Army Auxiliary Corps zu verklagen.²⁴ Der unzensurierte Text wurde erst 1965 veröffentlicht. Im Gegensatz zu einem Gedicht kann ein Roman solche Verstümmelungen ertragen, ohne an Wirksamkeit zu verlieren.

Der beiden gemeinsame Feind (heuchlerische Prüderie, Zensur) und die neidlose Anerkennung von Lawrences literarischen Leistung machten Aldington aber nicht blind für dessen Schwächen. Und diese "*failings*" werden auch im Roman nicht nur erwähnt, sondern auch recht drastisch thematisiert. In dem fiktiven Charakter "*Comrade-Editor Bobbe*" karikiert er D. H. Lawrence, auf dessen Schreibmaschine er Teile seines Romans tippte, erbarmungslos.²⁵ Bobbe ist ein "*narrow chested little man with spiteful blue eyes and a malevolent class-hatred*." Er stirbt seit zwanzig Jahren an einer Krankheit, die dazu dient, ihn vor dem wohlverdienten Prügel zu bewahren, die er sonst beziehen würde. Er ist ein homosexueller Typ, wenn er auch aristokratischen Weibern nachläuft. Intellektuell ist er Rousseaus fleißiger aber etwas lausiger Affe, seine albernsten Theorien über das Unbewusste eine einzigartige Mischung aus falsch verstandener Theosophie und schlecht verdautem Freud, usw. usw.²⁶ Wenn

²² *Hero*, p. 13. In diesem Notiz tat Aldington, nebenbei bemerkt, genau das, was er später Lawrence von Arabien vorwarf. Er posierte. Er tat so, als sei er überrascht, dass sein Manuskript in der ursprünglicher Form in England unveröffentlichbar war. Grundlegend für den ganzen Abschnitt ist: J. H. Willis Jr., "The Censored Language of War. Richard Aldington's *Death of a Hero* and Three Other War Novels of 1929", *Twentieth Century Literature* (Winter, 1999), <http://www.findarticles.com> (eingesehen am 11. 07. 2001).

²³ Zensur ist oft willkürlich. Andere Autoren konnten durchaus gegenteilige Erfahrungen machen.

²⁴ Es ging um die folgenden Worte: "*There were numbers of WAACs at the Base, and he (George Winterbourne) noticed that many of them were pregnant. Apparently there was no attempt at concealment; but then the birth-rate was declining rapidly in England, and babies were urgently needed for the Next War.*" Willis Jr. (1999), p. 12. Diese Zeilen scheinen anzudeuten, dass die Vorgesetzten der WAACs außerehelichen Geschlechtsverkehr wohlwollend tolerierten. Jeder Hemingwayleser weiß, dass das nicht der Fall war. Aldington entschuldigte sich, den bereits gedruckten Büchern wurde eine entsprechende Erklärung beigelegt. In späteren Auflagen wurden die beanstandeten Sätze teils umgeschrieben, teils gestrichen.

²⁵ Doyle (1989), pp. 132, 142, 196.

²⁶ *Hero*, pp. 106 f. Ich muss zugeben, ich bin selbst nicht auf die Idee gekommen, mit Bobbe könnte D. Lawrence gemeint sein. Den Schlüssel zum Schlüsselroman findet man in einer Einleitung zu *Death of a Hero* von Vivien Whelpton, der Biographin Aldingtons: Ford Madox Ford gleich

man Aldington zum Freund hat, so könnte man meinen, benötigt man keine Feinde mehr.

D. H. Lawrence war nicht nur Romancier, er verfasste auch heute noch hochgeachtete Gedichte. Richard Aldington war Poet, bevor er seinen ersten Roman, eben Death of a Hero, schrieb, unter anderem auch auf der Schreibmaschine Ezra Pounds, dem Verkörperung des modernen Dichters schlechthin. Zusammen mit Pound zählte Aldington zeitweilig zu den sogenannten Imagisten -- eine eher kurzlebige Dichterschule, die für sich den Anspruch erheben kann, die moderne Lyrik mitbegründet zu haben. Aldington war von Anfang an dabei, nahm an all den programmatischen Streitigkeiten teil, aber seine Gedichte gehören heute nicht unbedingt zu den bekanntesten, die der Imagismus hervorgebracht hat. Hier wurde er nach einer gängigen Werturteil von seiner Frau Hilda Doolittle getoppt und das wohl bekannteste imagistische Gedicht, das jeder Freund der englischsprachigen Lyrik kennt ("In a Station of the Metro") stammt aus der Feder Ezra Pounds.

Pound ist dem Romanhelden George Winterbourne bekannt und die Gering-schätzung, die dieser Dichter von der Cambridge-Intelligenzija erfährt, wird im Roman kurz thematisiert.²⁷ Aber der eigentliche Darstellung Pounds in Death of a Hero erfolgt durch die Schilderung eines fiktiven Malers namens Upjohn, von dem es freundlich heißt:

*Since he was destitute of any originality, he strove much to be original, and invented a new school of painting every season.*²⁸

Die schwer verständlichen Anspielungen in Pounds Gedichten und dessen seltsame Gelehrsamkeit werden in einem Gespräch zwischen George und Upjohn lächerlich gemacht, als diese Upjohns neuestes Werk, Decomposition Cosmos, betrachten:

(Upjohn/Pound:) *"... I mean can't you see that the proportions of Decomposition Cosmos are exactly those of the Canopic vase in the Filangieri Museum at Naples?"*

"How could I see that," said George, rather annoyed, "since I've never been to Naples?"

*"That's what I mean to say," exclaimed Mr. Upjohn triumphantly, "you simply have no education what-so-ever!"*²⁹

Ein anderes Werk Upjohns steht nicht in der "*Canopic vase tradition*", sondern, was Proportionen, Anordnung und Farbkomposition betrifft, "*in the best tradition of American-Indian blankets*", und dieser Maler hat wenig Respekt für Menschen, die so etwas nicht sehen. Jeder Leser, der ohne Kommentarband eines der schwierigeren Gedichte Pounds zu verstehen versuchte, kann diese Zeilen goutieren, denn im Gegensatz zu der folgenden Passage sind sie nicht unfair:

"Shobbe", Ezra Pound gleich "Upjohn", D.H. Lawrence gleich "Bobbe" and T. S. Eliot gleich "Tubbe". <https://nclsn.wordpress.com/2019/09/02/vivien-whelptons-alternative-introduction-to-Text-posted-2nd-Sept-2019/>. "Nclsn" = New Canterbury Literary Society Newsletter. Aldington sichert sich gegenüber Klagen wegen Verleumdung und übler Nachrede dadurch ab, dass er Lawrence und Pound auch mit ihren richtigen Namen im Roman erwähnt und über die fiktiven Entsprechungen auch Angaben macht, die auf die Originale offensichtlich nicht zutreffen.

²⁷ Hero, p. 153.

²⁸ *"In Upjohn are portrayed Pound's habits and mannerisms, his hectoring and his hesitations, his entrepreneurship of the arts."*, Doyle (1989), p. 132. Ich bin kein guter Kenner von Pounds Biographie, aber die frappante Ähnlichkeit Pounds mit Upjohn ist mir schon bei der ersten Lektüre aufgefallen. Der Zitat aus Hero (p. 96) steht kurz vor einer Passage, die später in der englischen, nicht aber in der amerikanischen Ausgabe zensiert wurde, weil sie nicht Pound sondern den englischen Maler Augustus John hätte beleidigen können. J. H. Willis, Jr. (1999), p. 11.

²⁹ Hero, p. 97, dann p. 98.

*While gallantly and probably necessarily discreet about his conquests, he (Upjohn/Pound) was always prepared to talk about love, and to give subtle erotic advice, which led any man who had actually lain with a woman to suspect that Mr. Upjohn was at best a fumbler and probably still a virgin.*³⁰

Als Beschreibung eines bestimmten Männertyps ist das recht amüsant, wenn auch nicht so brillant wie Pounds Gedicht zum selben Thema, in dem der diskrete aber sexuell sehr aktive und erfolgreiche Florialis mit dem in dieser Beziehung versagenden Bastitides konfrontiert wird, der über nichts anderes als Kopulation redet und schreibt.³¹ Über einen lebenden und leicht identifizierbaren Kollegen so etwas zu publizieren, wird nicht jeder geschmackvoll finden.

Der mit Pound bekannteste Vertreter der modernen englischsprachigen Dichtung, T. S. Eliot, wird ebenfalls in Death of a Hero karikiert. Er erscheint im Roman als ein Amerikaner namens Waldo Tubbe und ist ein glühend patriotischer, britischer Tory, ein unerschütterlicher Anhänger der englischen Staatskirche, der nur mit den besten Menschen verkehren will und der in politischen Dingen autoritätsgläubig ist.³² Wie mit Pound war Aldington zunächst mit Eliot eher befreundet und half ihm in England Fuß zu fassen, entwickelte dann aber feindselige Gefühle gegen ihn, hielt seinen Einfluss auf die englische Dichtung für schädlich und versuchte, eine andere Sicht der vitalen Traditionen der englischen Poesie im Bewusstsein der Leserschaft zu verankern als Eliot. Entsprechend sauer reagierte er, als man sein Gedicht A Fool in the Forest als ein Derivat von The Waste Land bezeichnete. Er war vielleicht auch nicht gerade erfreut darüber, dass man auch in Death of a Hero gewisse Ähnlichkeiten mit The Waste Land entdeckte. Genannt wurden die Verbindung mit musikalischen Formen, das städtische Ödland als Handlungsort, die Ähnlichkeit der weiblichen Protagonisten im Roman mit den "*Thames daughters*" und die Anspielungen auf dieselben Werke.³³ Man wird bekanntlich auch durch das geprägt, was man ablehnt.

Sowohl Eliot als auch Aldington wenden sich an hochgebildete Leser und sind in diesem Sinne elitär, wenn auch im unterschiedlichen Ausmaß. In Death of a Hero findet man schon mal ein Wort im altgriechischen Original. Die russischen Herausgeber des Romans sahen sich genötigt, dem Text achtunddreißig Seiten mit Kommentaren beizufügen. Der implizierte Leser ist eindeutig ein Brite, der vieles weiß, was selbst einem gebildeten Russen, der englische Bücher lesen kann, unverständlich bleibt. Aber wenn man über die Schwierigkeiten einfach hinwegliest, bleibt ein auf einem niedrigeren Niveau halbwegs wertvoller und verständlicher Romankern erhalten. Dem Leser wird sicherlich eine zusätzliche Bedeutungsebene erschlossen, wenn er Werk und Person T. S. Eliots kennt und merkt, dass er mit Waldo Tubbe identisch ist. Wenn er es nicht tut, kann er trotzdem über Waldo Tubbe lachen.³⁴ The Waste Land ist hingegen ohne die Fußnoten Eliots ein Werk mit sieben Siegeln, und die meisten Leser benötigen zusätzliche Fußnoten, die Eliots Erklärungen erklären.

³⁰ Hero, p. 99.

³¹ Ezra Pound, "*The Temperaments*" in: G. Moore (ed.) The Penguin Book of American Verse (Harmondsworth, 1977), p. 314.

³² Doyle (1989), p. 132, Hero, p. 94 f.

³³ Doyle (1989), p. 86 und pp. 136. Die Biographie DoYLES geht recht ausführlich auf Aldingtons Verhältnis zu Pound und Eliot ein. Aldington konnte offenbar mit Pound mehr anfangen als mit Eliot, obschon er Pounds landesverräterischen Engagement für Mussolini ablehnte und sich gelegentlich hyperkritisch über Mann und Werk äußerte.

³⁴ Der Erzähler von Death of a Hero ist ungeheuer gebildet, stellt sein Licht nicht gerade unter den Scheffel und macht sich dabei über sich selbst lustig: "*admirez l'érudition de l'auteur*", heißt es nach einem Napoleonzitat in der Originalsprache, das natürlich nicht übersetzt wird (p. 132).

Aldington kann man nicht nur zu den "Imagisten", sondern auch zu den sogenannten "*war poets*" zählen, da er seine Kriegs- und Fronterfahrung zunächst in der Form von Gedichten künstlerisch gestaltet hat.³⁵ Aber auch hier wird er unter der Rubrik "*ferner liefern*" geführt, wenn man ihn überhaupt erwähnt. In der von Michael Hanke herausgegebenen Interpretationen englischer Gedichte des 20. Jahrhunderts sind sowohl R. Brooke als auch W. Owen mit lyrischen Werken aus dem Ersten Weltkrieg vertreten, Aldington jedoch nicht. Und wenn in diesem Band von reifen und subtilen Kriegsgedichten die Rede ist, dann ist neben Owen von Sassoon und Rosenberg die Rede, nicht von Aldington.³⁶ Und wenn Paul Fussell ein ganzes Buch "*about the British experience on the Western Front from 1914 to 1918 and some of the literary means by which it has been remembered*" schreibt,³⁷ so erwähnt er Aldington als Lyriker überhaupt nicht und zitiert lediglich einmal eines seiner Kurzgeschichten. Dies verwundert insofern, als man in Aldingtons Gedichten die meisten jener Themen behandelt findet, die Fussell typisch für die Poesie des Ersten Weltkrieges ansieht. So betont Fussell die Bedeutung des Sonnenaufgangs und des Sonnenuntergangs für die Frontsoldaten und weist auch auf die Nähe des von Kampfhandlungen unberührten Englands zur Front hin. Beides findet man in Aldingtons der imagistischen Schule verpflichteten Kurzgedicht mit dem Titel "*Sunsets*", das er allerdings noch als Zivilist schrieb.³⁸ In der ersten Zeile wird der weiße Körper des Abends erwähnt, der in den folgenden drei Zeilen zerrissen, aufgeschlitzt, gestochen und versengt wird. Dieser nun scharlach- und karmesinrote Körper wird in den folgenden beiden Zeilen "*ironically*" mit Nebelgirlanden behängt. Damit ist der erste Satz und der erste und längere Teil des Gedichts beendet. Es folgen noch drei Zeilen:

*And the wind
Blowing over London from Flanders
Has a bitter taste.*

Spätestens beim Wort "*Flanders*" weiß der Leser, warum der spektakuläre Sonnenuntergang mit einem so brutalen Vokabular geschildert worden ist. In Flandern werden die weißen Körper der Soldaten zerrissen, aufgeschlitzt, gestochen, vom Feuer versengt, rot gefärbt, hängen als "Verzierung" im Stacheldraht und werden

³⁵ Aldington (hier wohl identisch mit seinem Erzähler) hielt von vielen der Kriegsdichter ausgesprochen wenig: Er belustigt sich im Roman über die bei Kriegsausbruch herrschende Vorstellung, der Krieg würde eine neue und bessere Literatur hervorbringen. Er berichtet dann, wie den Eltern von Gefallenen Geld abgeknüpft wird, damit die armseligen Verse ihrer Söhne, die niemals den Familienkreis hätten verlassen sollen, publiziert werden. *Hero*, p. 169.

³⁶ Michael Hanke (Hrsg.), *Interpretationen. Englische Gedichte des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1997), darin Reimer Jehmlich, "Rupert Brooke, The Soldier", pp. 84-91, hier p. 86. Auch D. H. Lawrence ist hier mit einem Gedicht vertreten, wie auch Robert Graves, T.S. Eliot gleich mit zwei. Alas, poor Richard. Es gibt natürlich Kritiker, die sich gegen diese Vernachlässigung Aldingtons wenden. So stellt zum Beispiel A. Barlow kategorisch fest: "*Richard Aldington's poetry has been seriously undervalued*", vor allem auch deshalb, weil man in ihm nur den Imagisten habe sehen wollen und seinen eigenen Weg nicht akzeptieren konnte. Aldingtons Dichterstimme sei durch eine Ehrlichkeit bestimmt, die ihn zwingt, sich den Tatsachen des Krieges zu stellen; er sei ein Dichter "*who was prepared to oppose the prevailing literary and political tide in speaking for those exiled by their memories of war from the very world they had ostensibly fought to save. This is the theme that Aldington, uniquely among the poets of his era, confronts ...*" Adrian Barlow, "A Reading of Aldington's Poetry" in Doyle (ed., 1990), pp. 7-25, hier p.7 und p. 9.

³⁷ Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory* (Oxford UP, 1975), erste Seite des Vorworts ohne Seitenzählung.

³⁸ Richard E. Smith, *Richard Aldington*, *Twayne's English Authors Series*, Vol. 222 (Boston, 1977), p. 64. "*Sunsets*" ist eine der drei Aldington Gedichte in Brian Gardners Anthologie *Up to the Line of Death, The War Poets 1914-1918*, revised edition (London, 1976), hier p. 109. Mit drei Gedichten rangiert er weit hinter Sassoon (12), Owen und Rosenberg (jeweils 5).

dann auch noch von der Heimatfront festlich geschmückt. Die Front in Flandern ist aber vom friedlichen London nicht weit entfernt, man kann sie riechen. Die Friedenswelt des Alltäglichen wird durch das Massenschlachten bitter -- verändert, aber nicht verbessert. Der Plural des Titels deutet das Typische, also die immer wiederkehrende Zerstörung der weißen Körper an, denn der Untergang der Sonne ist ein anderer Ausdruck für den Tod. Naturbild und Symbolik passen gut zusammen und auch auf der realen Ebene kann man sich vielleicht sogar vorstellen, dass bei entsprechenden Windverhältnissen nicht nur der Kanonendonner sondern auch einige Gerüche aus Flandern nach London gelangen konnten. Man kann auch die einfachen freien Verse Aldingtons bewundern: klar, anschaulich und ohne jeden Schwulst. Aber so richtig begeistern kann das Ganze dennoch nicht. Zunächst einmal ist das einleitende Bild vom "*white body of the evening*" nicht sonderlich geglückt. Warum hat der Abend einen weißen Körper? Weil Soldaten einen weißen Körper haben. Die Farbe hat mit dem Abend nichts zu tun, ist ihm der Symbolik halber aufgezwungen. Auch das Wort "*ironically*" ist störend. Es ist eine glatte Beleidigung des Lesers, dem es nicht zugetraut wird, das Offensichtliche selbst zu bemerken. Gerade für ein kurzes Gedicht sind solche Kleinigkeiten fatal.

Aldingtons besten Kriegsgedichte sind von solchen Fehlern jedoch frei. In "*Bombardment*" schildert er knapp, präzise, kurz und anschaulich, dabei aber den Prosarhythmus der Sintflutschilderung in der unter König Jakob I herausgegebenen Bibelübersetzung nachahmend,³⁹ wie Soldaten in einem Kellerloch vier Tage lang intensiv von Kanonen beschossen werden. Nach drei schlaflosen Tagen in Todesangst folgt die totale Erschöpfung. Und dann:

*The fifth day there came a hush;
We left our holes
And looked above the wreckage of the earth
To where the white clouds moved in silent lines
Across the untroubled blue.*⁴⁰

Auf der realistischen Ebene ist das völlig glaubwürdig. Nach der unruhigen Schlaf verlassen die Soldaten ihre Löcher und sehen die Zerstörung. Es ist naheliegend, dass sie nach oben in den teilnahmslosen, unbekümmerten Himmel blicken und den Kontrast des durch Menschen geschaffenen Ödlandes mit der Schönheit der treibenden Wolken als bedeutungsvoll erfahren. Weshalb das Gedicht dennoch nicht jeden voll überzeugen kann, liegt vielleicht in der Abwesenheit eines Überraschungselements: Die Vorstellung, Gott und die Natur seien gegenüber menschlichem Leid unempfindlich, ist seit Stephen Crane in der Tat so neu nicht. Die Form konnte dem Leser aber zur Entstehungszeit, als das Publikum freie Verse noch nicht so gewöhnt war wie heute, originell vorgekommen sein.⁴¹

Bei imagistischen Gedichten liegt die Würze in der Kürze. In den Meisterwerken Aldingtons kommt dabei noch ein ansonsten eher untypisches Element hinzu, nämlich die Einfachheit. All das kann man in "*A RUINED HOUSE*" finden:

*Those who lived here are gone
Or dead or desolate with grief;*

³⁹ So Smith (1977), p. 68.

⁴⁰ Gardner (1976), p. 83.

⁴¹ Es gibt auch andere Ansichten über dieses Gedicht. Für McGreevy ist es eine "*slight but powerful statement of a circumstance of war which, because it has the precision of poetry and because it is devoid of all argument, is, if the cerebral, passionless, academic pacifist robots only understood poetry ... of more value as a repudiation of war than all their polite polemical versifying.*" Zuerst 1931, zitiert nach Smith (1977), p. 68.

*Of all their life here
Nothing remains
Except their trampled, dirty clothes
Among the dusty bricks,
Their marriage bed, dusty and bent,
Thrown down aside as useless;
And a broken toy left by their child ...*⁴²

Vom ersten Wort der Überschrift ("a") bis zum letzten Satzzeichen ("...") ist hier die kleinste Kleinigkeit bedeutungstragend: Der unbestimmte Artikel deutet an, dass es sich hier um ein bestimmtes Haus handelt, das in seiner Zerstörung aber eines unter vielen ist. Die drei Punkte verweisen darauf, dass man das Leid der Bewohner nicht weiter beschreiben muss: Alles von Bedeutung ist bereits vorher gesagt. Die eingesetzten Stilmittel (etwa die Alliteration: "*dead, desolate, dirtied, dusty*", oder der Gleichklang von "*dusty*" und "*rusty*") erinnern den Leser daran, dass es sich hier trotz der Einfachheit um ein Gedicht handelt, das als ein solches gelesen werden sollte. Das erwähnte Bett ist ein Ehebett, auf dem wohl das Kind des Gedichts gezeugt wurde und auf dem kein weiteres Kind mehr gezeugt werden wird. Ob die Familienmitglieder noch leben oder vor Kummer "*desolate*", also "*verlassen, einsam, trostlos*" sind, ist belanglos, der Krieg, der mit keinem Wort erwähnt wird, aber im Kontext omnipräsent ist, hat sie auf jeden Fall zerstört. Das Leid der Zivilbevölkerung in Frontnähe wird in dem Katalog der Gegenstände greifbar, das von Soldaten geschaffene Ödland wird ohne Pathos sichtbar. Die sorgsam ausgewählten und arrangierten Fakten sprechen durch die Kunst des Dichters für sich. Imagistischer geht es wohl kaum.

In *Death of a Hero* leugnet Aldington nicht die Tatsache, dass er ein Dichter ist und präsentiert den Epilog des Romans im Form eines Gedichtes, das sich allerdings nicht mehr an die Regeln des Imagismus hält: Elf Jahre nach der Eroberung Trojas treffen sich irgendwo die früh gealterten Veteranen dieses Krieges und tauschen Erinnerungen aus. Das "Ich" des Gedichts gehört zwar zu ihnen, sondert sich dennoch etwas ab, so dass er die Worte eines Zwanzigjährigen zu dessen Freundin hören kann:

*"Oh, come away; why do you stand there
Listening open-mouthed to the talk of old men?
Haven't you heard enough of Troy and Achilles?
Why should they bore us for ever
With an old quarrel and the names of dead men
We never knew, and dull forgotten battles?"*⁴³

Die verdrießlich ungeduldigen Worte des Jünglings haben die gewünschte Wirkung, das Mädchen geht mit ihm und hört sich sein Flüstern an, von dem das "Ich" annimmt, dass es die Verachtung für die Veteranen noch deutlicher ausdrückt. Das "Ich" denkt an die Gräber vor Troja, an die Schönheit der jungen Männer, die jetzt tot sind, an den langen Schmerz und an die Nutzlosigkeit des Ganzen. Er kann weder mit dem Jüngling noch mit den geschwätzigen Überlebenden etwas anfangen:

*And I too walked away
In an agony of helpless grief and pity.*⁴⁴

⁴² Aus Richard Aldington, *War and Love* (1919), am 3. 11. 2020 kopiert aus: https://en.wikisource.org/wiki/War_and_Love/A_Ruined_House

⁴³ *Hero*, p. 311.

⁴⁴ *Hero*, p. 311.

Gewisse Ironien sind auch bei isolierter Betrachtung des Gedichtes offensichtlich. Die Welt hat in hunderten und aberhunderten von Jahren nicht genug von Troja und Achilles gehört. Schier unzählige Generationen wurden von dem alten Streit keinesfalls gelangweilt (es sei denn, die entsprechenden Werke wurden in der Schule zu Grammatikübungen missbraucht). Vergessen sind nicht die Krieger vor Troja sondern der Jüngling, der aber in der vom Gedicht geschilderten Situation dennoch das Leben auf seiner Seite hat. Er macht Liebe und nicht Krieg, und findet ein Mädchen attraktiver als die Heldentaten der Vätergeneration. Er ist den Altvorderen in keiner Weise dankbar und es gibt im Gedicht keinen Hinweis darauf, dass damit falsch liegt. Wer will ihn deshalb tadeln? Das "Ich" mag ihn nicht sonderlich, sieht aber die Tragik des Krieges gerade darin, dass er Jünglinge wie diesen vernichtet. Er kann auch nicht mit der Erinnerungskultur der Frühgealterten etwas anfangen, nur Mitleid und Hilfslosigkeit bleiben ihm, und eine Art freiwillige Isolation.

Nun geht es bei einem 1929 veröffentlichten Gedicht nicht um den trojanischen Krieg sondern um den so genannten "Great War". Antimilitaristen nervt es furchtbar, wenn das Gemetzel der Materialschlachten in den Dunstkreis des antiken, also angeblich heroischen Kampfes gerückt und damit gleichsam geadelt wird.⁴⁵ Aber das geschieht hier nicht, im Gegenteil, der trojanische Krieg wird im modernen Bewusstsein Jünglings und auch des "Ichs" entwertet. Das Schlüsselworte sind "*helpless grief*", obwohl man gewonnen hat.⁴⁶

Nun steht aber dieses Gedicht nicht allein, sondern als Epilog eines Romans über den Ersten Weltkrieg, dessen fiktiver Haltung mit folgenden Worten endet:

The line of bullets smashed across his chest like a savage steel whip. The universe exploded darkly into oblivion.

Damit ist der Held tot, und, gäbe es diesen Roman nicht, wäre er für die Welt genau so ausgelöscht worden wie die Welt für ihn. Zwischen dem Ende der fiktiven Handlung und dem Gedicht steht ein historisches Dokument, in dem der Oberbefehlshaber der alliierten Streitkräfte, Marschall Foch, anlässlich des Sieges sich so an seine Soldaten wendet:

*You have won the greatest battle in history and saved the most sacred of all causes: the liberty of the world.
You may well be proud.
You have wreathed your colours with immortal fame.
Posterity is grateful to you.*⁴⁷

Diese Worte sind bei der Veröffentlichung des Romans etwa elf Jahre alt, und elf Jahre nach dem Fall Trojas spielt das Gedicht, in dem die Dankbarkeit der Nachkommen gelinde gesagt sich in engen Grenzen hält. Aus dem Roman geht auch nicht hervor, wofür man dankbar sein sollte, denn die Vorstellung, die Sieger hätten die Freiheit der Welt gerettet, ist offensichtlicher Blödsinn. Aber dennoch, den Kämpfern vor Troja kommt tatsächlich so etwas wie "*immortal fame*" zu. Fochs Worte sind einerseits ein typisches Beispiel auf die im Roman aufs heftigste attackierte "*cant*"

⁴⁵ Das kann man auch schon vor dem Ersten Weltkrieg beobachten, siehe Stephen Crane. Oder nach dem Zweiten Weltkrieg, siehe Heinrich Böll.

⁴⁶ Anderswo konnte Aldington durchaus moderne Krieger mit Hinweisen auf Homer adeln, so seinen Freund und Kollegen Roy Campbell, der seiner Meinung nach ein echter Held war: "*I think I see him now seated at table, like one of the heroes of Homer, his own bottle of gros rouge .. at his elbow, keeping us in a constant ripple of laughter, and including us all in the warmth of his love and comradeship.*" "Roy Campbell", p. 120. Die geschilderte Situation ist der des Epilogs auffallend ähnlich, hier jedoch mit anderer Wertung.

⁴⁷ *Hero*, p. 310.

(scheinheiliges Phrasendrescherei, Gewäsch), aber eben nicht nur das: Sind sind auch ein (wenn auch wegen der propagandistischer Verlogenheit missglückter) Versuch, die Gefallenen als Menschen mit der ihnen zukommenden Würde zu behandeln. Bei der Schilderung des Begräbnisses des Helden, die in dem Prolog des Romans steht, wird dieses Streben der Streitkräfte bereits erwähnt:

*Then the battalion buglers blew that soul-shattering, heart-rending Last Post, with its inexorable chains of rapid sobbing notes and drawn out piercing wails. I admit I did a lot of swallowing those few minutes.*⁴⁸

Auch wenn die Offiziere nach der Zeremonie sich einen Drink genehmigen: Die Armee "*did its bit*" für George, aber das kann angesichts der Millionen von Toten nicht angemessen sein.⁴⁹ All das kann nur zum Foch'schen "*cant*" führen. Die Armee verhält sich aber insgesamt dennoch ehrenvoller und würdiger als die Angehörigen des Helden.

In der etwa zwanzig Seiten langer Einleitung werden nach der kurzen Erwähnung des Todes von George die Reaktionen seines Vaters, seiner Mutter, seiner Frau und seiner Geliebten auf die Todesnachricht geschildert. Dabei geht Aldington nach dem Muster eines Gedichtes von Thomas Hardy aus der Sammlung Satires of Circumstance vor, von der Paul Fussell Folgendes behauptet:

As if by uncanny foresight, Hardy's volume offers a medium for perceiving the events of the war just beginning.

Die meisten darin enthaltenen Gedichte stammen aus der Friedenszeit.⁵⁰ In "*Ah, Are You Digging on My Grave?*" ist die Sprecherin bereits tot und begraben, spürt aber, dass jemand an ihrem Grab gräbt. Die naheliegende Vermutung, es könnte sich dabei um ihren Mann oder einen ihrer Verwandten handeln, erweist sich als falsch. Es ist nicht einmal ihre Feindin. Diese hält nämlich einen Toten selbst des Hasses für unwürdig. Als die Sprecherin merkt, dass es ihr Hündchen ist, der am Grabe gräbt, schwelgt sie über die sprichwörtliche Treue dieser Tiere, die bei Menschen nicht zu finden ist. Der Hund antwortet ihr in der letzten Strophe so:

*"Mistress, I dug upon your grave
To bury a bone, in case
I should be hungry near this spot
When passing on my daily trot.
I am sorry, but I quite forgot
It was your resting place."*⁵¹

Treue bzw. Untreue von Ehepaaren und Geliebten über den Tod hinaus sind uralte Themen der Literatur. Die Vorstellung, das Leben des Partners oder der Partnerin dürfe nach dem Ableben des geliebten Wesens nicht weitergehen, ist weder in der Wirklichkeit noch in der Literatur selten. Meistens geht es dabei um Frauen. Witwenverbrennungen assoziiert man zwar gemeinhin mit Indien, aber es

⁴⁸ Hero, p. 35, siehe auf p. 36.

⁴⁹ Wie fragwürdig die Trauer- und Erinnerungsarbeit der Armee ist, wird dem Leser etwa zweihundert Seiten später vor Augen geführt, als George zufällig auf eine große Menge von Holzkreuzen für die noch zu fallenden Soldaten stößt (Hero, p. 257). In Massen, vorbereitet und einkalkuliert, also billigend in Kauf genommen, ist das Begräbnis weniger ergreifend als im Einzelfall. Man schluchzt weniger, man ist mehr empört.

⁵⁰ Fussell (1975), p. 3 (Zitat), pp. 3 ff. Interpretation und Einordnung. Ich weiß nicht, ob Aldington sich direkt von "*Ah, Are You Digging on My Grave?*" inspirieren ließ. Von Hardy hält der Ich-Erzähler des Romans auf jeden Fall nicht allzu viel: er sei zunächst "*a rural atheistic scandal*" gewesen und habe sich von dort zu einem unerträglichen Langweiler weiterentwickelt. Hero, p. 37.

⁵¹ Zitiert nach <https://allpoetry.com/Ah,-Are-You-Digging-On-My-Grave>, eingesehen am 4. 11. 2020.

gab vergleichbare Sitten auch in anderen Gegenden der Welt.⁵² Eine edle Frau tat so etwas freiwillig, wie etwa die Witwe des bei der Belagerung Thebens von Zeus erschlagenen Kapaneus namens Euadne, die sich in den brennenden Scheiterhaufen stürzte, ein Fall, der dem Kenner des antiken Griechenlands Aldington bestens bekannt sein dürfte, wie vielleicht auch eine der ergreifendsten Bearbeitungen dieses Stoffes in der englischer Lyrik, eine 1611 gedruckte aber vermutlich wesentlich ältere Ballade mit dem Titel "*The Three Ravens*". Wie bei Hardy wird die Treue der Menschen mit der Treue der Tiere in Beziehung gesetzt, aber im Gegensatz zu seinem Gedicht siegt hier die Liebe. Die drei Raben können einen frisch geschlachteten Ritter nicht verspeisen, denn Hunde und Falken bewachen den Leichnam ihres Herrn. Die geliebte Frau (nicht unbedingt die Ehefrau) des Ritters kommt als Reh verwandelt zum Tatort, trägt die Leiche weg und schafft es irgendwie, ihn zu begraben. Sie stirbt noch am selben Tag vor lauter Trauer. Die letzte Strophe endet dann so:

*God send every gentleman
Such hawks, such hounds, and such a leman.*

Obwohl der anonyme Dichter keinesfalls behauptet, Gott werde so gnädig sein, diese fromme Bitte zu erfüllen, und obwohl das Gedicht gerade wegen seiner unglaublichen Naivität und Einfachheit zu gefallen weiß, reizte es den kritischen Geist der Leser, und das lange vor Hardy oder Aldington oder dem Ersten Weltkrieg. Walter Scott zeichnete eine äußerst zynische Reaktion auf dieses lyrische Verklärung der Treue auf und veröffentlichte sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Situation ist dieselbe wie in der Vorlage, nur Hund und Falke vergessen den Herrn und gehen jagen, die Frau sucht sich einen anderen Mann, die drei Raben verspeisen den Ritter genüsslich. Das ganze endet dann so:

*Mony a one for him makes mane,
But nane sall ken where he is gane;
O'ver his white banes, when they are bare,
The wind sall blaw for evermair.*⁵³

Die Gesellschaft ist hier etwas besser als Tiere und Geliebte, sie trauert wenigstens, im Gegensatz zu denen, die eigentlich trauern sollten. Die Stimmung ist aber ähnlich wie bei Hardy, die Aussage ähnlich wie in Aldingtons Roman.

Der Ich-Erzähler, ein Kamerad des toten Helden, unterzieht dessen engsten Angehörigen im Prolog einer zynisch-satirischen Sonderbehandlung von einer kaum vorstellbarer Bitterkeit und Aggressivität. Als Student habe ich mich ziemlich intensiv mit einer Gruppe von englischen Schriftstellern auseinandergesetzt, die in den Literaturgeschichten unter dem Namen "*angry young men*" zusammengefasst werden. Nach der Lektüre von *Death of a Hero* hatte ich große Lust, sie in "*not particularly angry young men*" umzubenennen.

Vater Winterbourne verhält sich scheinbar vorbildlich, als seine Frau ihm die Todesnachricht "*schonend*" per Telephon übermittelt. Er fällt auf die Knie und betet. Man könnte meinen, das sei genau das, was in diesem Falle ein guter Mann tun

⁵² "Auch in Skandinavien, China oder Griechenland wurden Zeugnisse von Witwenverbrennungen gefunden, womit es sich geschichtlich gesehen nicht um eine ausschließlich hinduistische Praktik handelt. Es konnte nachgewiesen werden, dass dieser Brauch schon vor über tausend Jahren praktiziert wurde, ...", Muriel Weinmann, "Witwenverbrennung in Indien – Grausamer religiöser Brauch zwischen Tradition und Moderne", 5. 5. 2020.

<https://www.rosalux.de/news/id/42148/witwenverbrennung-in-indien>

⁵³ Beide Gedichte mit kurzen Erklärungen in: Meller, Horst et al., *British and American Classical Poems* (Braunschweig, 1966), pp. 2 f.

sollte, den die Unsicherheit des Krieg in den Schoß der katholischen Kirche geführt hat. Im Roman wird das aber so geschildert:

*He got to know some rather slimy Roman Catholics, and read the slimy religious tracts they showered on him, and talked and sobbed to the exceedingly slimy priest they found for him.*⁵⁴

Nach dem Todesgebet geht er zu diesem schleimigen Priester und stiftet fünf Pfund *"for Masses for the repose for George, which was generous (if foolish), for he didn't earn much."* Damit nicht genug:

*And then Mr. Winterbourne used to pray ten minutes longer every night and morning for George's soul, but unfortunately he went and got himself run over by the Marble Arch as he was meditating on that blessed martyr, Father Parsons, and that other more blessed martyr, Father Garnet of Gunpowder fame. So, as the 5 pounds was soon exhausted, there was nobody to pray for George's soul; and for all the Holy Roman and Apostolic Church knows or cares, poor old George is in Hell!, and likely to remain there. But, after the last few years of his life, George probably doesn't find any difference.*⁵⁵

So viel über den Trost der Religion, denn der Roman macht überdeutlich klar, dass die Katholische Kirche nicht wesentlich schlimmer ist, als die protestantischen Ableger des Christentums.

Als die Mutter die Todesnachricht erhält, stößt sie einen Schrei aus, faltet die Hände zusammen und fällt fast in Ohnmacht. Wie es sich gehört. Aber das geschieht, weil sie Theater im Privatleben mag:

The tears Mrs Winterbourne shed were not very natural, but they did not take long to dry. Dramatically, she ran to the telephone. Dramatically, she called to the local exchange:

*"Trrunks. (Sob.) Give me Kensington 1030. Mr. Winterbourne's number, you know (Sob.) Our darling son -- Captain Winterbourne -- has been killed by those (sob) beasts. (Sob. Pause.) Oh, thank you so much, Mr Crump, I knew you would feel for us in our trouble. (Sob. Sob.) But the blow is so sudden. I must speak to Mr Winterbourne. Our hearts are breaking here. (Sobissimo.) Thank you. I'll wait till you ring me."*⁵⁶

Die trauernde Mutter findet Trost nicht in den Armen der Religion sondern in den Armen ihres Geliebten. Zu dessen Überraschung nimmt das sexuelle Formen an. Darin verhält sich die Mutter so, wie viele Frauen im Krieg:

*All the dying and wounds and mud and bloodiness -- at a safe distance -- gave them (Frauen) a great kick and excited them to an almost unbearable pitch of amorousness.*⁵⁷

Mrs. Winterbourne kriegt ihren zweiundzwanzigsten Liebhaber ins Bett:

He, too, found a certain queer, perverse satisfaction in honeying and making love over a nasty corpse, while, if he had been capable of making the

⁵⁴ *Hero*, p. 17.

⁵⁵ *Hero*, pp. 20 f. Typisch ist natürlich, dass gerade ein Katholik erwähnt wird, der man mit einem vereitelten terroristischen Anschlag auf das englische Parlament in Verbindung steht. Dass er womöglich wegen der Wahrung des Beichtgeheimnisses hingerichtet worden ist, bleibt von Aldington unerwähnt.

⁵⁶ *Hero*, p. 19.

⁵⁷ *Hero*, p. 22.

*reflection, he would have realised that Mrs. Winterbourne was not only a sadist, but a necrophilous one.*⁵⁸

Brutaler und, so könnte man mit einiger Berechtigung hinzufügen, frauenfeindlicher, geht es kaum.⁵⁹ Die Beobachtung, trauernde Frauen finden im aktiven Sex Trost und Lebensmut, ist auch dem postmodernen Bewusstsein nach diversen sexuellen Revolutionschen eher peinlich. Jakob Holdt schildert zum Beispiel in seinem hyperkritischen Bilder aus Amerika, wie die im achten Monat schwangere Witwe eines bei Wounded Knee getöteten Indianers sich an ihn heranmacht:

Ich war erschüttert und schockiert. Alle meine romantischen und revolutionären Ideale brachen zusammen. Kaum hatte man das erste Opfer in diesem zweiten indianischen Krieg in Wounded Knee zu Grabe getragen, war man schon im Begriff, diese welthistorische Begebenheit wegzuficken!

Dies ist eine "peinliche Situation", aus der Holdt dann "gerettet" wird. Es kostet ihm sichtlich Mühe, Verständnis für die Indianerin aufzubringen:

*Später habe ich mir berichten lassen, daß dieses Verhalten für eine Frau, die gerade ihren Mann verloren hat, nicht unnormal ist.*⁶⁰

Nach Aldington gilt das nicht nur Ehemänner sondern auch für Söhne.

Man kann sich vorstellen, wie etwas, was noch in den 70er Jahren des vorherigen Jahrhunderts einen in sexuellen Dingen nicht gerade zimperlichen Mann wie Holdt schockiert, auf die Leser der 20er Jahre gewirkt hat, zumal wenn sie noch die älteren, viktorianischen Romandarstellungen von trauernden Frauen oder Mütter im Kopf gehabt haben. Man könnte zum Beispiel die Reaktion von Mrs. Leigh auf den Märtyrertod ihres Sohnes Frank in Westward Ho! mit Mrs. Winterbourne vergleichen. In den drei Jahren der Unsicherheit, in der sie das Schreckliche ahnt, verhält sich die viktorianische Elisabethanerin so:

*And Mrs. Leigh bowed her head, and worshipped, and said, "The Lord gave, and the Lord hath taken away; blessed be the name of the Lord!" Her hair was now grown gray; her cheeks were wan; her step was feeble. She seldom went from home, save to the church, and to the neighbouring cottages. (Wo sie karitativ Großartiges leistet) She never mentioned her sons' names; never allowed a word to pass her lips, which might betoken that she thought of them; but every day, when the tide was high and the red flag on the sand-hills showed that there was water over the bar, she passed that terrace-walk, and devoured with greedy eyes the sea beyond, in search of the sail that never came.*⁶¹

Als ihr Sohn Amyas heimkehrt und die traurige Nachricht überbringt, bewahrt sie Haltung, weicht der schrecklichen Realität nicht aus und tut weiterhin ihre christliche Pflicht. Die Vorstellung, sie ließe sich noch am selben Tag bumsen, ist schlichtweg Blasphemie, ein Verbrechen nicht nur an Mrs. Leigh, sondern an dem heiligen Ideal der Großen Mutter des neunzehnten Jahrhunderts. Und kein byzantinischer Ikonoklast machte mit größerer Lust an solche Heiligenbilder heran als Richard Aldington.

⁵⁸ Hero, p. 23.

⁵⁹ Whelpton findet in ihrer Aldington Biographie bereits in den ersten journalistischen Arbeiten des Autors misogynistische Züge. E-book, 13%, Pos. 1580.

⁶⁰ Jakob Holdt, Bilder aus Amerika, Eine Reise durch das schwarze Amerika (Frankfurt a. M., 1978, zuerst auf dänisch 1977), p. 45, siehe auch die Seite vorher für Tod und Begräbnis als Stimulanz.

⁶¹ Westward Ho!, p. 508.

Georges Frau Elisabeth und seine Geliebte Fanny bekommen da auch ihr Fett weg, obwohl sie moderne Menschen sind, die den Viktorianismus weit hinter sich gelassen haben:

*They both had that rather hard efficiency of the war and post-war female, veiling the ancient predatory and possessive instincts of the sex under a skilful smoke-barrage of Freudian and Havelock-Ellis theories.*⁶²

Sie befürworten die gleiche sexuelle Freiheit für Mann und Frau, als aber Elisabeth fälschlicherweise glaubt, schwanger zu sein, reagiert sie konventionell und setzt durch, dass George sie heiratet. Und Fanny sorgt dafür, dass ihre Freundin zunächst nichts davon erfährt, dass sie Sex mit ihrem Ehemann hat. Die einzige Person, die an freie Liebe glaubt ist George, und als er naiv alles ausplaudert, kommt es zum großen Streit: *"It was Achilles against Hector, with George as the body of Patroclus."*⁶³ Den Weibern geht es nicht um George, sondern um den Sieg über die Rivalin.

Bei der Todesnachricht reagiert seine Frau ähnlich wie seine Mutter: Sie bumst mit einem attraktiven schwedischen Maler, aber, zu ihrer Ehre sei gesagt, sie weint ein wenig allein im Badezimmer. Später wird sie relativ reich und lebt unverheiratet mit einem amerikanischen Erfolgsautor, scheinbar glücklich, aber immer mit einer Schnapsflasche in ihrer Nähe. Fanny, die Elisabeth herzlos findet, heiratet einen Maler und vergisst George. Warum auch nicht?

Im Vergleich zu Vater, Mutter, Frau und Geliebte ist das Verhalten der Armee dem toten George gegenüber vergleichsweise pietätvoll, wenn auch mechanisch. Die einzige Person aber, die dem Andenken Georges wirklich gerecht wird, ist sein Kriegskamerad, der Ich-Erzähler des Romans. Diese starke Betonung der soldatischen Männerfreundschaft weckt bei Pazifisten meist allergische Reaktionen, aber für mich ist sie, wie sie im Prolog präsentiert wird, völlig akzeptabel:

*Probably a man must have something to love -- quite apart from the "love" of sexual desire. (Prisoners are supposed to love rats and spiders.) Soldiers, especially soldiers overseas in the last war, entirely cut off from women and friends, had perforce to love another soldier, there being no dogs available. Very few of these friendships survived the Peace.*⁶⁴

Als Zögling eines Knabeninternats, in dem die holde Weiblichkeit von drei älteren Nonnen und einigen schier unglaublich hässlichen Küchenmädchen repräsentiert war, kann ich das nachvollziehen. Das Verhältnis des Ich-Erzählers zu George, wie er es schildert, scheint mir im Lichte dieser Erfahrungen durchaus glaubwürdig.

Der Ich-Erzähler ist ziemlich offensichtlich dem tatsächlichen Autor nachgebildet:

*George was quite thrilled to know that I had published one or two little books of poetry and had met Yeats and Marinetti.*⁶⁵

Man sollte ihn dennoch nicht mit dem tatsächlichen Richard Aldington verwechseln: er ist eine fiktive Figur in einer fiktiven Welt. George redet oft mit ihm auch über private Dinge und da er zum Testamentsvollstrecker des Gefallenen gemacht wird (man bemerke die offensichtliche Symbolik), lernt er die relevanten Personen in

⁶² *Hero*, p. 27.

⁶³ *Hero*, p. 29.

⁶⁴ *Hero*, p. 23.

⁶⁵ *Hero*, p. 33. Yeats wird jeder Kenner der englischsprachigen Literatur kennen. Bei Marinetti dürfte das nicht unbedingt der Fall sein, obwohl er in Italien berühmt und nicht zu sagen berüchtigt ist. Diese Art von "name dropping" ist typisch für Aldingtons Roman. Er ist den beiden Dichtern übrigens tatsächlich begegnet.

Georges Leben auch persönlich kennen. Er tut aber nicht so, als dokumentiere er die Vita des Helden: Er gibt die Worte Georges zu ihm nicht in längeren Passagen in direkter Rede wieder. Er beschränkt sich keinesfalls auf das, was er in der Romanwirklichkeit von George oder von von anderen Romanfiguren hätte erfahren können. In einem zentralen Punkt gibt er zu, dass er seine Meinung, George hätte sich absichtlich den deutschen Kugeln ausgesetzt und so Selbstmord begangen, letztlich nicht beweisen kann. Anderswo lässt der Erzähler seiner Phantasie auf der Grundlage der fiktiven Tatsachen, die ihm nur lückenhaft bekannt sein können, freien Lauf.⁶⁶ Mit anderen Worten, er ist ein unzuverlässiger Erzähler, ungerecht und voreingenommen, der letztlich nur dem Protagonisten Gerechtigkeit widerfahren lässt. Als Freund darf er das.

In diesem Sinne kann man auch das Pathos akzeptieren, mit dem der Erzähler den Grund angibt, weshalb er Georges Leben aufschreibt. George wird für ihn zum Symbolfigur der Verlorenen Generation, für alle gewaltsam ermordeten Soldaten. In einem einzigen Paragraphen bringt der Erzähler es fertig, sieben mal das Wörter "atonement" und "atone" zu verwenden. Die Welt muss büßen, sühnen, Wiedergutmachung leisten und sich mit den Toten versöhnen, will sie nicht durch die Leichenberge vergiftet werden:

*The whole world is blood-guilty, cursed like Orestes, and mad, and destroying itself, as if pursued by an infinite legion of Eumenides. Somehow we must atone, somehow we must free ourselves from the curse -- the bloodguiltiness. We must find -- where? how? -- the greater Pallas who will absolve us on some Acropolis of Justice.*⁶⁷

Die Fragewörter im letzten Satz sowie das vorher verwendete Wort "somehow" offenbaren die aggressive Hilfslosigkeit des Erzählers. Er hat keine Patentlösung anzubieten. Bevor aber die Versöhnung stattfinden kann, müssen die Tatsachen auf den Tisch, oder, genauer gesagt, der Standpunkt der Verlorenen Generation muss ohne jegliche Objektivität, Zurückhaltung, Fairness und dergleichen in die Welt hinausgeschrien werden. Die Beschwörung des antiken Griechentums gegen Ende des Prologs spannt den Bogen zum Gedicht am Ende des Romans, in dem das lyrische Ich, also ein Veteran des Trojanischen Krieges, den üblichen Erinnerungskult "in an agony of helpless grief and pity" verlässt. Eine Versöhnung zwischen Überlebenden und den Toten, zwischen der Kriegsgeneration und den Nachgeborenen hat nicht stattgefunden und ob George Winterbourne ähnlich wie Achilles weiterleben wird, ist noch die Frage, wenn auch der Erzähler alles in seiner Macht dazu getan hat. Und das wäre für ihn nicht wenig, denn nach einer antiken Vorstellung können (nur) Schriftsteller Menschen wie Achilles, Lesbia, Corinna oder auch Caesar den Hauch von Unsterblichkeit verleihen. Die Erinnerung, das Nichtvergessen sind die Grundbedingungen der große Versöhnung, nicht jedoch ihre Garanten. Wie in der Erzählung "Sacrifice Post" bleibt es die Aufgabe des Lesers, sie "irgendwie" herbeizuführen, ohne Verdrängung und ohne Verklärung des Krieges. Hilfe dabei kommt bestenfalls von den Göttern Griechenlands, denn obwohl christliche Begriffe wie "atonement" als Schlüsselworte verwendet werden, ist das Christentum im Roman ein Teil des Problems und nicht der Lösung. Die Hoffnung liegt, wenn es sie denn überhaupt gibt, in Pallas Athene (Weisheit) und Aphrodite (Liebe), nicht in Jesus Christus.

⁶⁶ Siehe Hero, p. 85 ("however much I let my imagination work over these fragments of his life"), p. 130, siehe auch p. 162 oder p. 190, wo die Interpretation des Erzählers vom Protagonisten direkt in Frage gestellt wird.

⁶⁷ Hero, p. 36.

Aldington ist in Death of a Hero das seltene Kunststück gelungen, einem großartigen Anfang einen perfekten Schuss folgen zu lassen, der gerade wegen seiner Kürze effektiv ist. Rein formal stellt er den herkömmlichen viktorianischen Roman auf den Kopf: In diesem gibt es häufig einen nicht sonderlich spannenden Nachspann, in dem kurz über das weitere Leben der Protagonisten, deren Kindern und Bekannten berichtet wird, wie es zum Beispiel Currer Bell alias Charlotte Bronte in Jane Eyre tut. Dadurch, dass bei Aldington der übliche Epilog als Prolog erscheint, wird die beinahe obligatorische Langeweile vermieden. Es ist auch passend, dass ein Roman, der den Viktorianismus aufs heftigste attackiert, bereits in seinem Aufbau das Gegenteil des typischen viktorianischen Romans ist.

Aldington hat nach Erscheinen des Buches die Funktion des Prologs wie folgt kommentiert: '

*The plot was to be revealed in the first pages ... so that if anybody read on, it would not be for the trivial purpose of finding out what happened, but because they were interested in what I had to say and the way I said it.*⁶⁸

Dieses Zitat scheint das Risiko zu verdeutlichen, den Aldington angeblich eingegangen ist. Sollten nämlich die angeblich trivialen Leserinteressen nicht befriedigt werden, so könnte der Leser auf die Idee kommen, das Buch in die Ecke schmeißen und dort verstauben zu lassen. In Wirklichkeit wird durch das vorweggenommene Ende die Spannung nicht zerstört: Der Leser wird brutal mit einem Ergebnis konfrontiert und geht dann auf die Reise, um herauszufinden, was zu eben diesem Ergebnis geführt hat. Es wird auch immer spannend bleiben, ob George tatsächlich Selbstmord begangen hat oder nicht. Der Erzähler glaubt das nur, er weiß es nicht. Es bleibt auch hier die Aufgabe des Lesers, sich darüber ein Urteil zu bilden.

Des Weiteren äußerte sich Aldington wie folgt zum Struktur seines ersten Romans:

So far as the form of the Hero went I determined it should be organic, not pre-conceived, i.e. the shape had to grow out of the matter and emotions. But I gave myself a couple of guides. I kept a rough concept of the Euripidean tragedy in mind, which is why I give the whole plot of the story in the Prologue -- the intention there being to avoid false surprise ... The other guide was a rough concept of a symphony ..⁶⁹

Man sollte das Modewort "organic" nicht überbewerten und sich stets vergegenwärtigen, dass man es sich nur schwer vorstellen kann, ein Roman, dessen Form nicht "pre-conceived" ist, könne der Struktur einer Symphonie ähneln. Hilfreicher finde ich einen anderen Hinweis Aldingtons auf die musikalische Konzeption des Romans, den er dem Leser im Vorwort gibt:

*The technique of this book, if it can be said to have one, is that which I evolved for myself in writing a longish modern poem ... called "A Fool I' th' Forest". Some people said that was "jazz poetry"; so I suppose this is a jazz novel.*⁷⁰

Im Jazz gelten nicht die strengen Regeln der klassischen Symphonie, der Autor kann mehr oder minder frei über die gewählten Themen improvisieren, Töne und Misstöne anschlagen, und so weiter und so weiter. Wie Aldington es im Vorwort formuliert, die Existenzberechtigung des Romans (des Jazz-Romans, nicht des "well-

⁶⁸ Life for Life's Sake, p. 332. zitiert auch von Doyle (1989), p. 121.

⁶⁹ Zitiert nach Doyle (1989), pp. 128 f.

⁷⁰ Hero, p. 15. Siehe auch Whelpton, E-book 64%, Pos. 7820 ff.

made novels") besteht darin, *"that one can do any damn thing one pleases"*.⁷¹ Unter den vorliegenden Bedingungen stimmt das. Da die Erzählperspektive meisterhaft gewählt wurde, da Prolog und Epilog dem ganzen einen festen Halt verleihen, konnte Aldington über die Themen, die ihn während und nach dem Krieg intensiv beschäftigten, frei verfügen. Er konnte in mehreren kreativen Schüben seinen gesamten Ekel über eine Gesellschaft, die Kriege wie den Ersten Weltkrieg gebärt, herausschreien, sich gleichsam kreativ erbrechen. Wie aus dem Magen eines riesigen Tigerhais kam aus der Psyche Aldingtons sehr heterogenes Material zum Vorschein, das aber nicht auseinanderfiel, sondern assoziativ sich zu einer neuen Einheit formte.

Der eigentliche Roman minus Epilog und Prolog besteht aus drei Teilen. Im ersten wird die Familiengeschichte des Protagonisten geschildert sowie die letztlich vergeblichen Versuche von Schule und Familie, ihn im Sinne der herrschenden Moral zu prägen, ihn zu brechen, ihn seiner Individualität zu berauben. Im zweiten Teil hat George mit seiner Familie völlig gebrochen und lebt als Journalist und Künstler in London. Geschildert wird das Treiben der kulturschaffenden Avantgarde, daneben auch die Liebesgeschichte und die Ehe von George und Elisabeth, die, allerdings manchmal nur scheinbar, so ganz anders sind als das bei ihren Eltern gewesen ist. Der dritte Teil schließlich zeigt George als englischen Soldaten, wobei die Schilderung seiner Urlaubstage die Themen vom zweiten Teil wieder aufnimmt.

In all diesen Teilen findet der Leser, wenn er einzelne Passagen isoliert betrachtet, viele Text- und Stilelemente. Hier eine unvollständige Aufzählung:

- schmuckloser Realismus (*"Ah" said the Scot ... "when ah got hame, they wan'ed me ta gae and tak' tea wi' Meenister and than gie a speech at a Bazaar for Warr Worrrkers"*)⁷²
- lyrische Prosagedichte (so zum Beispiel die Schilderung der englischen Landschaft und der in den Bauwerken sich spiegelnden englischen Geschichte: *"The country inland from Martin's Point is rather barren. But like all the non-industrialized parts of England, it has character, very shy like a little silvery-grey old lady ..."* und so eine lange Seite lang bis *"so the land was old; but the hard, satiric quality of the Normans only remained in odd nooks of their churches -- all the rest had grown gentle and silvery-grey, like a rather sweet and gentle silvery-grey old lady."*)⁷³
- Schlüsselroman (Lawrence, Pound & Co.)
- Autobiographie (und zwar mehrfach, denn sowohl Protagonist als auch Erzähler sind irgendwie Aldington selbst; in den brutal karikierten Eltern des Protagonisten kann man unschwer den Vater und die Mutter des Autors erkennen)
- Innere Monologe und Bewusstseinsströme (young George: *"Oh dreadful, O wicked little girl, you're talking smut to me. You'll go mad, I shall go mad, our noses will drop off. Oh please don't talk like that, please please! From fornication and all other deadly sins . . . What is fornication? Is that the holy word for smut? Why don't they tell me what it means? Why is it the foulest thing a decent man can commit? When that thing happened in the night it must have been fornication. I shall go mad and my nose will drop off. Hymn Number . . . A few more years shall roll."*)⁷⁴

⁷¹ Hero, p. 14.

⁷² Hero, p. 212.

⁷³ Hero, pp. 75 f.

⁷⁴ Hero, p. 68. Die Auslassungen sind die des Verlages.

- Satire (Man erinnere sich an das Treiben der Kulturschaffenden in London.)
- Parodie (Der Vater des Helden beginnt seinen Roman so: *"One stormy night in December 14--, two black-cloaked figures might have been observed traversing the Piazza della Signoria in Florence on their way from Or San Michele to the private residence of Lorenzo the Magnificent, now known as the Palazzo Strozzi."*)⁷⁵
- Künstlerroman (Einige Jahre vor Erschienen von Death of a Hero parodierte Aldous Huxley in Crome Yellow diese Gattung. Ein Zyniker beschreibt dort den typische Vertreter solcher Werke so: *"I'll describe the plot for you. Little Percy, the hero, was never good at games, but he was always clever. He passes through the usual public school and the usual university and comes to London, where he lives among the artists. He is bowed down with melancholy thought; he carries the whole weight of the universe upon his shoulders. He writes a novel of dazzling brilliance; he dabbles delicately in lamour and disappears, at the end of the book, into the luminous Future."* Die Ähnlichkeit mit Teilen 1 und 2 von Aldingtons Roman ist nicht zu übersehen, die Unterschiede sind allerdings bedeutend.)⁷⁶
- Polemik (Der Erzähler kommentiert die Vorstellung, die Armee würde aus dem Träumer George einen Mann machen so: *"Alas! it made a corpse of him. But then, as we all know, there is no price too high to pay for the privilege of being made a thoroughly manly fellow."*)⁷⁷
- Kulturgeschichtliches Essay (zum Beispiel in der Beschwörung des Jahres 1890, eine wahre Orgie von zum Teil schwer verständlichen *"name dropping"*, die aber dennoch den Unterschied zu den Kriegs- und Nachkriegsjahren amüsant andeutet)⁷⁸
- Aufklärung und Belehrung (Eine in der zensierten Fassung gestrichene Passage *"reads like a sex manual."*⁷⁹ In einer anderen Passage belehrt der Erzähler den Leser darüber, dass Tourismus eine schreckliche Sache sei.)⁸⁰

All das und noch viel mehr prallen im Roman hart aufeinander und diese Vielfalt ist ein Teil dessen, was der Roman mit dem von Aldington erwähnten Gedicht A Fool I' th' Forest gemeinsam hat.⁸¹

Große Heterogenität prägt zwar den Roman als ganzes, sie ist aber in den einzelnen Abschnitten unterschiedlich präsent.⁸² Besonders die Sonderstellung des dritten Teils wurde von der Kritik immer wieder bemerkt und häufig positiv gewertet:

⁷⁵ Hero, p. 61. Ironie des Schicksals: Aldingtons letzter Roman über das Leben Casanovas gehört zu der hier parodierten Gattung, wenn er natürlich nicht viktorianisch ist.

⁷⁶ Aldous Huxley, Crome Yellow (Panther Books, Frogmore, 1977, first 1921), p. 17.

⁷⁷ Hero, p. 71.

⁷⁸ Hero, p.37.

⁷⁹ Willis, Jr. (1999), p. 10.

⁸⁰ Hero, p. 84.

⁸¹ In A Fool I' th' Forest ist eine Person (Aldington?) in drei Figuren aufgespalten, in das "I" (ein typischer Zeitgenosse, den Künsten jedoch aufgeschlossen), in den "Conjuror" (ein Symbol für Alter, Selbstgerechtigkeit, Wissenschaft, Autorität) und in Mezzetin (eine Figur, die für Freiheit, Jugend, Satire, unverantwortlichen Fröhlichkeit und die Künste steht). Im Krieg bringt der Conjuror Mezzetin um, das Ich schmeißt in der Nachkriegszeit den Conjuror in die Themse. Befreit von beiden wird das Ich aber nicht wirklich frei, sondern zum Spießbürger. Siehe Smith (1977), pp. 84-86. Die Ähnlichkeit mit Death of a Hero besteht auch darin, dass hier eine Person (Aldington) wenn nicht in drei so doch in zwei Figuren (Protagonist, Erzähler) aufgespalten ist. Der Tod Georges könnte analog zum Gedicht als das Sterben von bestimmten Aspekten von Aldingtons Persönlichkeit (Naivität, Jugend, Optimismus) gedeutet werden.

*A. B. Parsons, for example, reviewing Death of a Hero for the Nation, thought "the book would be more effective if we had only its last part, for that takes its place among the half dozen superb stories of the war."*⁸³

Wenn auch viele Kommentatoren es weniger scharf formulieren, Parsons scheint die in Kritik und Wissenschaft herrschende Meinung zu vertreten.⁸⁴ Für Schwalbe sind die ersten beiden Teile "*theoretisierend, zerrissen in der Vielgestaltigkeit*" während Teil 3 "*ein festes Ganzes*" und "*eigentlich ein ganz neues eigenes Werk*" bildet.⁸⁵ Smith hält den dritten Teil für "*most stirring*" und letztlich spannender als die ersten beiden Abschnitte: Teil drei sei besser, weil der Autor sich hier seine Einstellungen und Gefühle in Geschichte und Dialog umsetzt und sie nicht essayistisch dem Leser mitteilt. Und erst hier werde George "*a truly symbolic figure of a generation of young men destroyed by modern war*".⁸⁶

Ich kannte diese Ansichten nicht, als ich das Buch zum ersten Mal las, und meine spontane Reaktion war völlig anders. Ich verschlang den Anfang des Romans mit jenen glühenden Ohren wie einst Karl May und war von Teil 3 zunächst eher enttäuscht. Im Vergleich zu der ikonoklastischen Aggressivität des Vorangegangenen schien mir die Schilderung des Krieges zu konventionell, zu zahm, zu bieder, zu sehr von der Perspektive der im militaristischen Sinne braven Soldaten aus geschrieben.⁸⁷ Ich vermisste so etwas wie den Schwejk. Erst bei näherer Betrachtung des Romans erkannte ich, dass meine Reaktion genau so falsch war wie die herrschende Meinung: Teil drei passt wunderbar zu den ersten beiden Abschnitten und bildet erst in Verbindung mit ihnen ein Meisterwerk.⁸⁸

Man betrachte zum Beispiel die Behandlung sexueller Themen in Teil eins. Der Erzähler schildert dort die katastrophale Hochzeitsnacht von Georges Eltern, in der zensierten Fassung eher andeutungsweise ("*George Augustus tried to be passionate and ecstatic, and merely succeeded in being clumsy and brutal*")⁸⁹ im ursprünglichen Text wesentlich detaillierter und aufklärerischer. Willis kommentiert:

⁸² Das kann man auch daran festmachen, dass der Ich-Erzähler im dritten Teil fast keine Rolle mehr spielt und meist durch Abwesenheit glänzt.

⁸³ Willis, Jr. (1999), p. 12.

⁸⁴ Es gibt natürlich eine Ausnahme, welche die Regel bestätigt, siehe Whelpton, E-book 63%, Pos. 7711.

⁸⁵ Joachim Schwalbe, Richard Aldington, Der literarische und weltanschauliche Weg eines modernen Engländer (Würzburg, 1941), p. 69.

⁸⁶ Smith (1977), p. 113 und p. 116.

⁸⁷ Das hat man davon, wenn man zu viele Kriegsromane liest. Man reagiert anders, als andere Leser, für die eine solche Schilderung des Einzelheiten des Schützengrabenkrieges noch neu ist. Wenn man sehr häufig Apfelkuchen isst, schmeckt einem ein an sich guter Apfelkuchen womöglich nicht mehr.

⁸⁸ Die drei Teile werden unter anderem auch dadurch verbunden, dass die Schilderung des zivilen Lebens oft in eindeutig militärischer Sprache geschieht (Hero, p. 163, p. 165). Ferner betont der Erzähler, dass der Krieg auch im Frieden existiert: "*How curious are cities, with their intricate trench systems and perpetual warfare, concealed but as deadly as the open warfare of armies! We live in trenches, with flat revetments of house-fronts as parapet and parados. The warfare goes on behind the house-fronts - wives with husbands, children with parents, employers with employed, tradesmen with tradesmen, banker with lawyer ... Desperate warfare -- for what? Money as the symbol of power, power as the symbol or affirmation of existence. Throbbing warfare of men's cities! As fierce and implacable and concealed as the desperate warfare of plants and the hidden carnage of animals.*" Hero, p. 100) Die Schilderung der Natur und des menschlichen Zusammenlebens ist Teil des Kriegsbildes.

⁸⁹ Hero, p. 46.

*Hardly the stuff of a war novel. An editor might want to cut the passage because of its cumbersome length and its inappropriateness to the narrative ...*⁹⁰

Dies mag zwar nicht der Stoff sein, aus dem herkömmliche Kriegsromane gemacht werden, aber *Death of a Hero* zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er anders ist. Die fürchterliche Hochzeitsnacht ist in mehrerer Hinsicht für den Roman von entscheidender Bedeutung. Zunächst einmal findet da eine deutliche Verschiebung der Lesersympathie statt, da hier (wie auch in anderen Passagen) recht glaubwürdig dargelegt wird, warum Georges Mutter Isabel so geworden ist, wie sie im Prolog erscheint. Isabel ist dort eine nekrophile Sadistin, aber wenn der Erzähler hier aufruft "*Poor Isabel*", so spricht er dem Leser aus der Seele, genau so als er später bekennt, dass er für sie mehr Sympathie als für George Augustus empfinde.⁹¹ Isabel ist Täter und Opfer in einer Person, eine Eigenschaft, die sie im Prinzip mit den Soldaten des Ersten Weltkrieges gemeinsam hat.

Die Schilderung der Hochzeitsnacht ist aber auch in anderer Hinsicht bedeutsam und wichtig, demonstriert hier doch der Erzähler gerade damit, dass er ins Detail geht und Sachen anspricht, die in der viktorianischen Zeit unaussprechlich waren, den Fortschritt, der seiner Meinung nach tatsächlich stattgefunden hat. Dass diese für den Erzähler positive Entwicklung in der Nachkriegszeit noch keinesfalls abgeschlossen war, belegen die Auslassungszeichen in der zensierten Fassung des Buches. Wir haben hier die ziemlich kuriose Situation, dass die eigentlich verstümmelte Version dem Original vorzuziehen ist, weil sie das Fortleben traditioneller Moralvorstellungen (in der Ideologie des Romans eine der wesentlicheren Kriegsursachen) drastisch vor Augen führt.

Dass viktorianische Sexualität und die daraus resultierenden ungewollten und häufigen Schwangerschaften (ganz deutlich im Falle von Isabels Eltern) etwas mit Krieg zu tun haben, klingt schon im Prolog an, als geschildert wird, wie Frauen durch den Krieg sexuell aktiver werden, um mehr Männer zu produzieren, die dann in einem späteren Krieg getötet werden können. Auch hier wird der Fortschritt in Form der Empfängnisverhütung erwähnt.⁹² Das Thema bleibt bis zum Schluss präsent.⁹³

Am ausführlichsten wird der Zusammenhang zwischen Sex und Krieg in einer Passage formuliert, als George im Zug zu seinem ersten Frankreichseinsatz nicht wie seine Kameraden einschlafen kann und grübelt:

*What's really the cause of wars, of this War? ... this is fundamentally a population War -- bread and butter, babies and bread. ... We're a sacrifice to over-breeding. ... Go on, breed, you beauties -- breed in column of fours, in battalions, brigades, divisions, army corps. ... (meditiert kurz über Kolonien als vorläufige Lösung) England's got huge colonies. Germany very small ones. The Germans breed like tadpoles. The British breed like rather slower tadpoles. What are you going to do with them? Kill them off in a war? Kind. Humane. ... And what next? Oh, go on breeding. Must be a great and populous nation. And the defeated nation? Suppose they start breeding harder than ever? Oh, have another war, go on having 'em, get the habit.*⁹⁴

⁹⁰ Willis, Jr. (1999), p. 10.

⁹¹ *Hero*, p. 51. Das Buch ist manchmal gar nicht so frauenfeindlich, wie es den Anschein hat.

⁹² *Hero*, p. 22.

⁹³ In diesem Kontext siehe Zitat in Anmerkung 24.

⁹⁴ *Hero*, pp. 203 f.

Man sollte aber nicht auf die Idee kommen, die Qualität des Romans stehe und falle mit der Richtigkeit dieser These. Es ist schließlich völlig natürlich, dass George in seiner Lage so grübelt. Diese Gedanken sind für ihn nichts Neues, er hat sie bereits seiner künftigen Frau zu Beginn ihrer Bekanntschaft in etwas gemäßigeren Form mitgeteilt:⁹⁵

*Overpopulation causes wars as much as commercial greed and diplomatic deceit and imbecile patriotism.*⁹⁶

George redet unheimlich viel über Sex und dessen soziale Implikationen mit Elisabeth, aber es lohnt sich zu vergegenwärtigen, dass der Erzähler diese Gespräche nur insofern gutheißt, als dass sie überhaupt stattfinden, und alle Vorstellungen von Eugenik, Frauenrechte und die Verhinderung von Kriegen durch Geburtenkontrolle recht heftig kritisiert.⁹⁷ Wenn man bedenkt, dass sowohl der Protagonist als auch der Ich-Erzähler Anspruch darauf erheben können, Aldington zu sein, so wird die Frage, ob George Recht hat, sehr eindringlich gestellt, kann aber letztlich nur vom Leser entschieden werden. George ist ein intelligenter junger Mann, aber seine Ansichten sind keineswegs immer richtig. Vor dem Ausbruch der Kämpfe glaubt er zum Beispiel, dass ein Krieg zwischen den Großmächten im 20. Jahrhundert erstens undenkbar sei, und, sollte er dennoch mal stattfinden, dann würde er, zweitens, nach kurzer Zeit automatisch enden.⁹⁸

Eine der wesentlichsten Charakteristika des Romans besteht darin, dass Thesen eindringlich formuliert und mit allen Mitteln dem Leser eingehämmert werden, um dann durch den Kontext eben diese Thesen zwar nicht unbedingt zu widerlegen aber dennoch in Frage zu stellen. Ein einfacheres Beispiel für dieses Vorgehensweise Aldingtons als die Behauptung, Überbevölkerung sei eine wichtige Kriegsursache, ist ein Vorwurf, den er an die snobistischen englischen Bildungseliten richtet: Der Erzähler kritisiert, wie in diesen Kreisen Berühmtheiten nur mit dem Vornamen erwähnt werden, um dann den Außenseiter, einen Amerikaner oder einen von dem europäischen Kontinent, der diese nicht sofort richtig identifizieren kann, mit Herablassung belehren zu können.⁹⁹ Wie wahr, wie unfair, wie schändlich. Aber

⁹⁵ Hero, p. 135.

⁹⁶ Hero, p. 135.

⁹⁷ Hero, p. 138. Für Kritiker, die den dritten Teil des Romans bevorzugen, ist Georges Werben um Elisabeth ein Ärgernis: "*It strains credulity that Elisabeth finds George 'delightful' after he has unburdened himself of this wisdom*". Gemeint ist konkret Georges Rhapsodie über Aphrodite, die unter anderem die Fähigkeit hat "*the loins of men with an intolerable burden of seed*" anschwellen zu lassen (Willis, Jr. (1999), pp. 11 f.). Das Ganze soll aber unglaublich sein "*Was ever woman in this manner wooed!*" ruft der Erzähler aus (Hero, p. 117). Diese Worte sind ein deutliches Echo an Shakespeares Richard III., "*Was ever woman in this humour wooed?*" (I, 2, 227). Sie fallen am Ende einer Brautwerbung, die nicht glaubwürdiger ist als Georges. Während Richard seine künftige Frau mit gekonnter Rhetorik verführt, ist das im Roman nicht unbedingt der Fall. George ist nicht wegen seiner Worte "*delightful*".

⁹⁸ Hero, p. 125. George bezieht sich expressis verbis auf Norman Angells Buch Great Illusion (1910). Aldington arbeitete im Jahre 1912 kurz für die von Angells Ideen geprägten Garton Peace Foundation in London. Zu seiner kritischen Haltung zum Krieg kam er durch die Lektüre Walt Whitmans. Doyle (1989), pp. 15f. In seiner Autobiographie erwähnt Aldington, dass die Mitarbeiter dieser Stiftung nicht zu den "*non-resisters*" gehörten, sondern sich mit so etwas wie Friedensforschung beschäftigten. Aldingtons Aufgabe war es, sich mit den Theorien Admiral Mahans kritisch auseinanderzusetzen, wozu er nicht qualifiziert war: "*But it was all pleasant and friendly, though it didn't occur to us that we were in the position of a group of very little mice planning to put bells on an extremely large and intractable cat. But amateur peace-makers in comfortable security very seldom do make that reflection.*" Später deutet er an, dass Angell ihm zu spießig war, um sich lange zu dessen Jüngern zählen zu können. Life for Life's Sake, pp. 12 f.

⁹⁹ Hero, p. 132 f.

vielleicht erinnert der Leser sich dann an die folgende Passage aus der Feder des so kritischen Erzählers über die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts:

*The aristocracy still pretty flip, keeping its tail up. Still lots of respect for Rank and Property -- Dizzy not long dead, and his novels not yet grotesques, not yet wholly a fossil parody. The intellectuals aesthetic and Oscarish, or aesthetic and Burne-Morrisy, or Utilitarian and Huxley-Darwinish.*¹⁰⁰

Bei unserem postmodernen Vorliebe für Doppelnamen könnten wir gewisse Schwierigkeiten haben, bis wir herausfinden, dass die Herren Burne-Morris und Huxley-Darwin vier Personen sind. Es könnte auch einige Zeit dauern, bis wir merken, dass mit Huxley nicht der dem heutigen Bildungsbürger als einziger Mann mit diesem ungewöhnlichen Namen bekannte Autor von Brave New World gemeint ist, sondern sein Großpapa väterlicherseits, der Biologe. Wenn der Leser lange genug über "Oscar" meditiert, dann kommt er vermutlich darauf, dass hinter dem Vornamen sich Oscar Wilde verbirgt. Der Erzähler geht aber eins weiter als die von ihm kritisierten Snobs und erwähnt einen Romancier nur mit seinem Spitznamen "Dizzy", der auf der nächsten Seite unter dem Namen "*the Right Hnble, the Earl of Beaconsfield, K. G.*" auftaucht. Es geht hier nicht nur um die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Betont wird, dass er nicht außerhalb der von ihm kritisierten Intelligentsija steht.¹⁰¹

Kreative Widersprüche sind in Death of a Hero nicht gerade selten. Betrachten wir noch einmal den zentralen Begriff der soldatischen Kameradschaft, die, wie bereits gezeigt, schon im Prolog in eine auch für Antimilitaristen halbwegs akzeptabler Form eine bedeutende Rolle spielt. Bei unaufmerksamen Lesen könnte später ein Pazifist über die Charakterisierung soldatischer Männer durchaus in Rage geraten: George ist als Neuling unterwegs nach Frankreich und vergleicht die kriegserfahrenen Fronturlauber mit den Neulingen. Letztere sind "*babyish - rounded and rather feminine*". Ganz anders die Frontschweine:

*These men were men. There was something intensely masculine about them, something very pure and immensely friendly and stimulating. They had been where no woman and no half-man had ever been, could endure to be. There was something timeless and remote about them, as if (so Winterbourne thought) they had been Roman legionaries or the men at Austerlitz or even the invaders of the Empire. They looked barbaric, but not brutal; determined but not cruel. Under their grotesque wrappings their bodies looked lean and hard and tireless. They were Men.*¹⁰²

George ist in fröhlicher Stimmung: Wenn alles gut geht, wird er schon bald zu den echten Männern gehören. Bereits ein paar Seiten vorher erschien ihm der künftige Schützengrabenkrieg als "*the real test*", vermutlich der eigenen Männlichkeit.¹⁰³ Und das Aufgehen des Einzelnen in der Frontkameradschaft scheint zu funktionieren. Den typischen Vertreter des englischen Erziehungssystems, den "*public school*" Absolventen Evans, der für alles steht, was George eigentlich verabscheut, lernt er in Flandern mögen. Unter Kameraden wird das Paket aus der Heimat gerecht verteilt. Als es feststeht, dass George Offizier wird, bedauert er "*the subtle difference which was already dividing him from them* (Kameraden, einfache Soldaten)."¹⁰⁴ Aber

¹⁰⁰ Hero, p. 37.

¹⁰¹ Bei "Dizzy" handelt es sich um Benjamin Disraeli ist, einem britischen Premierminister, der Romane schrieb, die heute kaum noch gelesen werden.

¹⁰² Hero, p. 211.

¹⁰³ Hero, p. 199.

¹⁰⁴ Hero, p. 237. p. 263 und p. 280. Der von Aldington als Held verehrte Freund Roy Campbell hat nach Aldington deshalb nie eine Ernennung zum Offizier angenommen, denn dies hätte unweiger-

das muss nicht zwangsläufig sein, denn bei den Kanadiern, "*the crack troops of the British armies*" sind die Offiziere in die Frontkameradschaft eingeschlossen, die einfachen Soldaten sagen nicht "sir" zum Offizier und dieser geht mit ihnen gemeinsam zur Latrine. So ein Zusammenhalt wird belohnt: "*The Canadians miraculously stormed the Drocourt-Quéant switch line.*"¹⁰⁵

Es wäre aber ein fataler Fehler, den Wink mit dem Zaunpfahl im längeren Zitat ("*so Winterbourne thought*") zu übersehen, denn schon auf der nächsten Seite wird es klar, dass dort eine vorübergehende Stimmung des Protagonisten wiedergegeben wird, der seine Vorstellung von den Soldaten mit der Zeit modifiziert, auch wenn er zunächst auf eine echte Kameradschaft nichts kommen lässt:

... he liked the soldiers, the War soldiers, not as soldiers but as men. ... they were men with fine qualities, because they had endured great hardships and dangers with simplicity, because they parried those hardships and dangers not by hating the men who were supposed to be their enemies, but by developing a comradeship among themselves.

George will zu ihnen gehören, mit ihnen sein bis zum bitteren Ende, weil sie trotz einer gewissen Verwilderung echte Menschen sind:

*... with amazing simplicity and unpretentiousness they had retained and developed (sic!) a certain essential humanity and manhood. With them, with them, to the end, because that manhood and humanity existed in spite of the war and not because of it. They had saved something from the gigantic wreck, and what they had saved was immensely important -- manhood and comradeship, their essential integrity as men, their essential brotherhood as men.*¹⁰⁶

Diese Passage ist auf den ersten Blick so einleuchtend und dabei doch so herzerfrischend widersprüchlich, wenn man die Worte "*retain*" und "*develop*" näher betrachtet. Wenn gewisse Tugenden erst im Krieg "*entwickelt*" werden, also vorher höchstens latent vorhanden waren, dann ist der Krieg ein Katalysator des Guten. Das Positive entsteht dann aber nach elementarer Logik keinesfalls trotz des Krieges. Wenn aber eine gewisse essentielle Humanität und Männlichkeit "*behalten, beibehalten, gesichert*" werden, dann müssten sie eigentlich die Vorweltkriegszeit geprägt haben. Das ist aber in der Romanwelt nicht der Fall. Im Gegenteil, echte Kameradschaft ist außerhalb der Kriegszone nur ein sehr kurzlebiges Phänomen: Wenn Soldaten von der Front nach England zurückkehren, ist es mit der "*trotz des Krieges*" entwickelten oder bewahrten Tugend schnell vorbei, wie George es in England erfahren muss: Die kriegserfahrenen Soldaten benehmen sich dort anders als an der Front. Egoismus, Bösartigkeit und Speichelleckerei dominieren.¹⁰⁷

Gibt es aber tatsächlich so etwas wie eine Läuterung der Männer an der Front? Stellt nicht der Erzähler irgendwann fest, die Armee hätte keinen Mann aus George gemacht, sondern eine Leiche? Gehört nicht die Erwartung eines positiven Rucks durch den Krieg zu den Idiotien des Kriegsausbruchs, zum stets kritisierten "*cant*"? Werden Soldaten im Roman nicht als "*murder-robots*" charakterisiert? Werden sie in Death of a Hero nicht mit Chicagoer Gangster verglichen?¹⁰⁸ Kann man von

lich die Bande der Kameradschaft mit den einfachen Soldaten zerrissen. "Roy Campbell", p. 117. Aldington und sein Protagonist hingegen wurden zu Offizieren.

¹⁰⁵ Hero, pp. 300 f. und p.305

¹⁰⁶ Hero, p. 215.

¹⁰⁷ Hero, p. 293.

¹⁰⁸ Spirit of 1914: "'Our splendid troops' were to come home - oh, very soon -- purged and ennobled by slaughter and lice", usw. Hero, p. 169 oder p. 192 oder p. 204.

verwirklichter Kameradschaft sprechen, wenn der Held, um nicht wie der Protagonist von *"Sacrifice Post"* behandelt zu werden, sich andauernd verstellen muss und letztlich nur mit dem Erzähler ein ehrliches Wort wechseln kann?¹⁰⁹ Georges widersprüchliche Verherrlichung der Kameradschaft über das Vernünftige hinaus kann als ein Teil seiner Kriegspsychose gelesen werden, die ihn womöglich in den Freitod treibt.

George ist von dem allerdings erst nach dem Holocaust so benannten Überlebensschuld-Syndrom betroffen. Er schämt sich, weil er sein Leben überhaupt noch für wichtig hält, wenn so viele, angeblich bessere Männer vernichtet werden. An der Front fühlt er sich schuldig, wenn andere ohne sein Zutun getötet werden. Mit der Zeit kommt er auf den Gedanken, er habe einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, so dass andere an seiner statt fallen.¹¹⁰ Auch Aldington scheint diese Form der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) in der Zeit, als der Roman schrieb, noch nicht gänzlich überwunden zu haben. Auf jeden Fall wirft sein Erzähler den von dem Krieg nicht gezeichneten Männern ihre körperliche Unversehrtheit vor und stellt dann die bange Frage: *"What right have we (die Überlebenden, die Zivilisten und, wie es bald klar wird, die Frauen) to live?"*¹¹¹

Erzähler und Autor überleben, für George wird all das, gepaart mit den Problemen, die aus seiner komplizierten Verhältnis zu seiner Frau und seiner Geliebten entstehen, einfach zu viel. Gegen Ende des Krieges steht er wie einst Nero vor dem Ruin seines Lebens und ist, zunächst, zu feige, um sich umzubringen:

*He wished he was one of the skeletons lying on Hill 91, an anonymous body among the corpses lying outside in the street. He had not even the courage to shoot himself with his revolver; and added that last grain of self-contempt to his despair.*¹¹²

Echte Kameradschaft ohne Verstellung, das Aufgehen in der Masse der Soldaten ist (für ihn) nur im Tod als Leiche möglich. Wie der andere Künstler und Philhellene schafft George es dann aber doch (falls der Erzähler Recht hat) mit fremder Hilfe sich zu entleiben.

Georges Selbstmord, wenn es denn einer war, hängt innigst damit zusammen, was ihm der Krieg als Künstler angetan hat. Während seines letzten Englandaufenthaltes versucht er, sein Fronterlebnis künstlerisch zu gestalten:

*... (the war) scene existed so vividly in his memory and he could see exactly how it could be formalized into an effective pattern. But his hand and his brain failed him -- he had even forgotten how to draw rapidly and accurately.*¹¹³

Das Schicksal spielt hier George übel mit: zunächst bietet es ihm die Möglichkeit, eine Erfahrung zu machen, die ihn theoretisch in die Lage versetzen könnte, eine der großen Themen der Kunst, nämlich den Krieg, künstlerisch zu gestalten,¹¹⁴ und

¹⁰⁹ "(George) .. realized that he must continue to dissimulate with him (Evans) as with every one else in the Army", *Hero*, p. 238.

¹¹⁰ *Hero*, p. 202 und pp. 278 f.

¹¹¹ *Hero*, p. 170.

¹¹² *Hero*, p. 308.

¹¹³ *Hero*, p. 288.

¹¹⁴ "The eternal and inexhaustible themes for the poet since the beginning of poetry have been Love, War, and God, and to these the English poets added Nature. But to write well on these great themes it is not only necessary to have the gift of words but to have experience. Even Shakespeare is more at home in a tavern than on a battle-field, and what fatuous 'war poetry' has come from bards who never fired a shot to kill ..." so Aldington in 1958 in seinem Nachruf auf Roy Campbell, in dem er in seinem Verstorbenen Freund den echten Kriegshelden und Poeten feiert (Kershaw

dann nimmt es ihm gerade durch diese Erfahrung die Möglichkeit das zu tun. Anders der Erzähler beziehungsweise der Autor: Da er zufällig überlebt, wird er zwar neurotisch, kann aber dann in der Darstellung Georges als Symbolfigur der Verlorenen Generation sein privates Versöhnungswerk vollbringen, in aller Bescheidenheit so etwas wie der Homer des Ersten Weltkrieges werden und in der künstlerischen Gestaltung seine Seele wenn nicht ganz, so doch teilweise von den Kriegsverletzungen heilen.

Diese bedeutsame Rolle, die der Roman der Kunst und damit auch dem Künstler zuschreibt, wird dadurch unterstrichen, dass die Symbolfigur der Verlorenen Generation eben ein Künstler ist. Und damit sind wir wieder bei einem charakteristischen kreativen Widerspruch im Roman angelangt, denn der Erzähler betont einerseits immer wieder, wie anders George doch von den meisten anderen Engländern sei, andererseits symbolisiert er gerade jene, die anders sind als er. Man könnte zwar behaupten, der Individualist werde im Krieg in die Masse eingeebnet, George werde immer repräsentativer, je weniger er George und je mehr er ein Tommy oder eine Leiche ist. Aber noch während seines letzten Heimaturlaubs sind seine Probleme nicht die eines durchschnittlichen Exemplars seiner Klasse. Und die meisten Kriegstoten gehörten obendrein einer anderen Gesellschaftsschicht an als er.

Die durch die Symbolfigur postulierte Bedeutung des Künstlers bzw. der Kunst wird aber wiederum drastisch in Frage gestellt. Erstens ist es keinesfalls sicher, dass George ein großer Künstler ist und zweitens sind die scheinbar Großen de facto sehr klein. Die im Buch der Lächerlichkeit preisgegebenen Personen wie D. H. Lawrence, Ford Madox Ford, T. S. Eliot oder Ezra Pound gehören heute zu den Klassikern der Moderne, zu den Besten, die damals englischsprachige Literatur schrieben. Vor der Kulisse des Weltkrieges bieten die meisten von ihnen ein jämmerliches Bild der Bedeutungslosigkeit, es sei denn, sie begeben sich an die Front.¹¹⁵ Die daheimgebliebenen Künstler sind für die Menschen im Krieg wenig hilfreich und keine geeignete Vorbilder.

Als Künstler neigen sowohl Protagonist als auch Erzähler mitunter dazu, den Krieg zu ästhetisieren. George erlebt zum Beispiel das einen Angriff vorbereitenden Artilleriefeuer so:

*The whole thing was indescribable -- a terrific spectacle, a stupendous symphony of sound. The devil-artist who had staged it was a master, in comparison with whom all other artists of the sublime and terrible were babies. The roar of the guns was beyond clamour -- it was an immense rhythmic harmony, a super-jazz of tremendous drums, a ride of the Valkyrie played by three thousand cannon.*¹¹⁶

Man könnte auf Yeats anspielen und behaupten, nicht nur bei einem nationalen Aufstand (Dublin, 1916), sondern auch in den Materialschlachten des Ersten Weltkrieges werde eine schreckliche Schönheit geboren. Smith sieht in dieser Schilderung den Höhepunkt des Romans und meint, diese "*symphony of terror*" würde den Gipfel der dramatischen Spannung bilden.¹¹⁷ Dem ist es aber, Gott sei Dank, nicht so. Die Szene ist nur eine unter vielen, die dem hier herrschenden Eindruck einer "*terrible beauty*" drastisch entgegenwirken. Man könnte mit genau so viel Recht die Szene als Höhepunkt des Romans bezeichnen, als George, von

(1970), p. 118). So viel zu Karl May, Willa Cather oder Stephen Crane.

¹¹⁵ *Hero*, pp. 284 ff.

¹¹⁶ *Hero*, p. 266 ähnlich aber kürzer p. 308.

¹¹⁷ Smith (1977), p. 112.

Durchfall geplagt, die Latrine nicht mehr rechtzeitig erreicht und dann seine verschissene Unterhose ins Niemandslands wirft. Der Erzähler bringt auch diese Episode mit der Tatsache, dass George ein Künstler ist, in Verbindung, denn er als empfindsamer Mensch leidet er besonders intensiv darunter sich beschmutzt zu haben, während die meisten Soldaten das schnell vergessen hätten.¹¹⁸

George erweist sich nicht nur in der Unterhosenzene als ein nicht sonderlich typischer Vertreter seiner Generation. Diese Tatsache kommt nicht erst durch den Krieg zum Vorschein. Er ist als "moderner" Mensch den anderen meilenweit voraus. Der Erzähler lässt zum Beispiel den Protagonisten charmant als Teil seiner seltsamen Brautwerbung Folgendes erklären

*"I'm glad you (seine künftige Frau) hate your parents, at least one of them. It's so important to recognise these antipathies, which are, after all perfectly natural. Most animals hate their mature young. I remember I used to watch the young robins exterminating their fathers, and think how right it was. But I think it ought to be their mothers...."*¹¹⁹

Warum nicht beide, wenn man schon dabei ist? Die Ironie des Weltkrieges wäre demnach darin zu sehen, dass die ältere Generation statt sich exterminieren lassen lieber contra naturam die Jüngere exterminiert.

Nicht nur George, auch der Erzähler denkt über Alter und Jugend nach:

*For, have no doubt about it, even the finest minds degenerate annually, and the finest moral character is repulsive at forty. Think of the fire and flash and inspiring genius of young General Bonaparte and the stupid degeneracy of the Emperor who had to retreat from Moscow. Attila was only thirty when he sacked sexagenarian Rome -- at least, he ought to have been.*¹²⁰

Die letzte Äußerung ist meisterhaft, denn sie stellt alles Vorhergesagte in Frage. Wenn die historische Wirklichkeit die eigene Vorstellungen nicht bestätigt, dann sollte sie es gefälligst tun. Wäre Attila ein alter Knacker gewesen, als er Rom plünderte (was er übrigens nicht tat), dann hätte er das nicht sein sollen. Es lebe der Vorurteil und die Selbstironie.

Die Ewigkeit des Generationskonflikts, im Roman auch im Schlussgedicht deutlich zum Ausdruck gebracht, relativiert schon etwas die vehement vorgetragene Anklage gegen den Viktorianismus, also gegen die Väter und Großväter der Verlorenen Generation, die ja allem Anschein nach an allem schuld sind. Sie sind die Täter, die Jungmänner die Opfer des Krieges. Diese Gleichung geht im Roman aber nur dann hundertprozentig auf, wenn man Sätze wie diesen überliest:

*Rummy old England. Pox on you, you old bitch, you've made worms' meat of us. (We've made worms' meat of ourselves.) But still, let me look upon thee. Timon knew thee.*¹²¹

Die Verlorene Generation hat an ihrer eigenen Untergang mitgearbeitet. Zur Versöhnung mit den Schrecknissen des Krieges gehört die Auseinandersetzung mit der

¹¹⁸ *Hero*, p. 241. Auf der Seite davor wird betont, dass zweifelsohne "the painter's sense of plastic beauty" im Krieg leiden lässt.

¹¹⁹ *Hero*, p. 117.

¹²⁰ *Hero*, p. 121. Über Attilas Alter während seines Italienfeldzugs kann man keine genaue Angaben machen, da man nicht weiß, wann er geboren ist. Er könnte damals, als den Marsch auf Rom (der Legende nach wegen der Bitte des Papstes) abgebrochen hat, gut und gerne über fünfzig Jahre alt gewesen sein.

¹²¹ *Hero*, pp. 37.

eigenen Rolle als Täter und der eigenen Beteiligung an der eigenen Beseitigung. George fällt nicht im Krieg, er bringt sich vermutlich selber um, und ist dennoch Kriegsoffer. Die Nennung Timons, des klassischen Misanthropen schlechthin, dessen Realitätssinn in der Shakespeare'schen Bearbeitung des Stoffes deutlich getrübt ist, lässt erwarten, dass die dann folgende Charakterisierung der viktorianischen Epoche alles andere als objektiv und gemäßigt sein wird.

Dennoch: eine gewisse Jugendkult ist in Death of a Hero durchaus vorhanden. Zusammen mit der hin und wieder hervorbrechenden Frauenfeindlichkeit,¹²² mit der deutlichen Verurteilung der Heimatfront und der Etappe, mit einer gewissen Homophobie,¹²³ mit der gelegentlichen Darstellung des Krieges als schrecklich schöne Erfahrung und Männlichkeitstest, mit der Verherrlichung der Männerkameradschaft, mit der Wut auf und der Verzweiflung an dem alten politischen System, mit der gelegentlichen Betonung der Schicksalhaftigkeit des Krieges kann man auf die Idee kommen, Aldingtons Roman sei so etwas wie ein faschistoides Buch made in Great Britain.¹²⁴

Um eine solche Interpretation begründen zu können, muss man allerdings die kreative Widersprüchlichkeit des Romans übersehen. Auch die Tatsache, dass der Gegner auf der anderen Seite der Front nicht negativ dargestellt wird, spricht eher dagegen. Wie in "*Sacrifice Post*" ist der eigentliche Feind des gemeinen Soldaten im eigenen Land zu finden:

*But what were they really against? Who were their real enemies? He saw the answer with a flood of bitterness and clarity. Their enemies - the enemies of German and English alike --were the fools who had sent them to kill each other.*¹²⁵

Das klingt mehr nach Pazifismus als nach Faschismus oder gar Nationalsozialismus.

Antideutsche Propaganda gehört im Roman zu den Sünden der Mächtigen, zu dem Betrug am eigenen, in diesem Fall englischen Volk:

*... they (die Kriegstreiber) said one of the most civilised races in the world were 'Huns'; they invented Cadaver factories; they asserted that a race of men notorious during generations for their kindness were habitual baby-butchers, rapers of women, crucifiers of prisoners ...(usw.)*¹²⁶

Man kann schwerlich bestreiten, dass Aldington die entsprechenden Propagandalügen der Gegner Englands (also die der Deutschen oder der Österreicher) ebenso negativ sah, nur dass diese Sorte von "*cant*" hier nicht zu seinem Thema gehört.

Der später während des Kalten Krieges in Moskau mehrfach verlegte Autor von Death of Hero ist allerdings in der Tat in einer Monographie, die während des Zweiten Weltkrieges in Hitlerdeutschland verfasst und veröffentlicht wurde, positiv dargestellt worden: Joachim Schwalbe kannte Aldington vor dem Zweiten Weltkrieg

¹²² Um noch ein Beispiel zu geben: "*There must be a vast amount of latent masochism in women, ranging from the primitive delight in being knocked down, to the subtle enjoyment of complex jealousies. How ghastly -- if you think about it -- their passion for soldiers! To breed babes by him who has slain men -- puh!*" *Hero*, p. 127.

¹²³ Whelpton meint in ihrer Aldington Biographie, zwei Details in Death of Hero machten eine Art Gleichung auf: Mangel an Mut und Männlichkeit = Homosexualität. E-book, 65%, Pos. 8017. Siehe auch 66%, Pos. 8030.

¹²⁴ Siehe David Ayers, "Richard Aldington's *Death of a Hero*: A Proto-Fascist Novel" in: Journal of the English Association, Volume 47, Issue 188, Summer 1998, pp. 89–98.

¹²⁵ *Hero*, pp. 215.

¹²⁶ *Hero*, p. 188. Nach dem Zweiten Weltkrieg wäre diese Passage schwerlich so geschrieben worden.

und hatte offensichtlich große Sympathien für ihn. Er betont gleich zu Anfang seiner Ausführungen, dass Aldington kein Anhänger des Führerstaates sei und dass er in seiner Jugend im schlechten Sinne des Wortes "*modern*" geschrieben habe. Dann macht Schwalbe sich daran, aus dem zumindest zeitweilig in Deutschland verbotenen Autor¹²⁷ einen wenn schon nicht systemkonformen so doch vom System tolerierbaren Schriftsteller zu machen. Dies erreicht er zum Teil durch eine ziemlich selektive Auswahl von Aldingtons Kriegsgedichten. Noch wichtiger: Schwalbe postuliert eine positive Entwicklung des Autors. Überscharf formuliert: Aldington überwindet angeblich in seiner Kunst die Tendenz zur Entartung und wird je älter desto gesünder.

Die nationalsozialistische Ehrenrettung Aldingtons kann aber nicht erfolgreich sein, wenn sein bekanntestes Werk, auf Deutsch Heldentod, ganz und gar entartet wäre. Entsprechend interpretiert Schwalbe den Eintritt Georges in die Armee als einen Schritt nach oben und preist die schlichte, männliche Sphäre der einfachen Soldaten. Er sieht im Buch das hohe Lied der Kameradschaft, die von Aldington als etwas Einzigartiges gepriesen werde. In der Schilderung des gemeinsamen Leidens soll der Höhepunkt des Romans liegen. An Kritik kommt Schwalbe nicht herum: zu diesen großartigen Teilen passe die im Roman vorhandene zynische Tendenz nicht. Die ersten beiden Teile seien ohnehin zersetzend. Der ganze Roman sei ein inner-völkische, englische Abrechnung, und deshalb, so wird impliziert, für Hitlerdeutschland eher akzeptabel, wenn auch der Engländer und Künstler Aldington sich erst später richtig finde.

Die Ehrenrettung Aldingtons im Sinne des Nationalsozialismus geschieht auch dadurch, dass man behauptet, Heldentod unterscheide sich positiv von Im Westen nichts Neues. Schwalbe weiß, dass Aldington Remarques Buch gekannt hat,¹²⁸ hält aber die Ähnlichkeiten der beiden Roman für oberflächlich. Remarque ist für Schwalbe ein giftiger Journalist, Aldington Frontsoldat und Offizier:

Er kann heute noch nicht den englischen Frontoffizier verbergen, wenn man mit ihm spricht. Er war Soldat und ist Künstler. R.A. ist nicht kleinlich, er verzerrt, aber er verfälscht nicht. Er ist auch nicht 'English insular'. Aber er ist keineswegs volksverkümmert; im Gegenteil, er ist sich seines Engländerturns mehr als bewußt und sieht gerade in seinem 'Death of a Hero' eine englische Rechtfertigung. Hinter seinem Buch steht ein englischer Individualist und die berühmte 'stupidity', aber nicht der Geist eines Mannes, der aus dem Unglück eines Landes in geschickter Weise, eben journalistischer Weise, Kapital schlägt.

*Wir haben im heutigen Deutschland keinen Grund, über das Werk eines Engländer zu moralisieren, der hinter die englische Fassade leuchtete und Dinge angriff, die heute mehr denn je aktuell sind.*¹²⁹

Was Schwalbe verkennt ist offensichtlich: Aldington kritisiert England deshalb, weil er Engländer ist. Er kehrt gleichsam vor der eigenen Tür, zieht aber durchaus

¹²⁷ Smith (1977), p. 34, Life for Life's Sake, p. 397.

¹²⁸ Drastische Hinweise dafür gibt es im Roman selbst: "*There was still nothing to report on the Western front.*" Hero, p. 253.

¹²⁹ Schwalbe (1941), p. 75.

auch andere Länder in seine Kritik ein.¹³⁰ In *Death of a Hero* sind zwar in der Tat drastische antibritische Äußerungen wie die folgende zu finden:

*As Winterbourne once remarked, one of the horrors of the War was not fighting the Germans, but living under the British.*¹³¹

Es gibt aber keinen Hinweis darauf, dass das Leben der Deutschen unter deutscher Herrschaft besser ist, als das Leben der Briten und britischer Herrschaft. Und man stelle sich Schwalbes Reaktion vor, wenn Remarques Bäumer etwas Vergleichbares über die Deutschen zum Besten gegeben hätte.

In Wirklichkeit ist *Heldentod* deutlich von *Im Westen nichts Neues* beeinflusst, und dieser Einfluss wird im Roman deutlich anerkannt: Zwei Schilderungen des Kriegsalltags enden mit dem Titel des Remarque'schen Bestsellers.¹³² Manchmal scheint Aldington die Vorstellung T. S. Eliots ("*Immature poets imitate; mature poets steal*") zuerst missverstanden und dann vielleicht etwas zu sehr zu Herzen genommen zu haben. Bei der Vorbereitung einer Schlacht machen die Protagonisten der beiden Kriegsrömane sehr ähnliche Beobachtungen:

Auf dem Wege passieren wir eine zerschossene Schule. An ihrer Längsseite aufgestapelt steht eine doppelte hohe Mauer von neuen, hellen, unpolierten Särgen. Sie riechen noch nach Harz und Kiefern und Wald. Es sind mindestens hundert. (Die Soldaten machen Witze) was sollen wir sonst tun? Die Särge sind ja tatsächlich für uns. In solchen Dingen klappt die Organisation.

(Winterbourne erblickt eine große Menge hölzerne Gegenstände.) *He shaded his eyes more carefully, and saw they were ranks and ranks of wooden crosses. Those he could see had painted on them R.I.P.; then underneath was a blank space for the name; underneath was the name of one or other of the battalions of his division, and then the present month and year, with a blank space for the day. Excellent forethought, he reflected. How well this War is organized.*¹³³

Das Verhalten der deutschen und der englischen Armee ist identisch. Aldington könnte hier nicht einfach Remarque plagiiert, sondern durch diesen Zitat die Ähnlichkeit (und nicht den Unterschied) zwischen England und Deutschland betont haben.

Die Kritik des Engländers ist zum Teil radikaler als die des Deutschen. Schwalbe kreidet zum Beispiel Remarque an, dass er die deutsche Kultur in Form von dummen, unkultivierten Lehrern wie Kantorek vertreten lässt. Wäre es denn so, so würde immerhin die Möglichkeit einer höheren, besseren deutschen Kultur nicht gänzlich negiert werden. Bei Aldington taucht der *Crème de la Crème* der englischen Geisteswelt auf und erweist sich im Angesicht des Krieges genau so dämlich wie Herr Kantorek. Schwalbe kritisiert auch, dass Remarque Zivilisten präsentiert, die dem Frontsoldaten erzählen wollen, wie er zu siegen hat. Bei Aldington weiß es kein

¹³⁰ Siehe *Hero*, p. 142, wo auch Wilhelm II. kritisch erwähnt wird. Bemerkenswert ist auch Georges Reaktion, als er Kriegsversehrte sieht: "*La Gloire, he murmured, 'Deutschland über alles, God save the King.'*" *Hero*, p. 257. Eines der im Internet am häufigsten zu findende Aldington-Zitate lautet: "*Nationalism is a silly cock crowing on his own dunghill.*" Siehe zum Beispiel: <http://statusmind.com/category/authors/richard-aldington>. Hitler oder Mussolini wären damit wohl kaum einverstanden. Andererseits ging Aldingtons Hass auf die bürgerliche Welt so weit, dass er in den Krieg eine heilende Kraft sehen konnte: "... and I feel sometimes that perhaps after all a long peace becomes a disease which only war can remedy". Zitiert nach Whelpton, E-book 18%, Pos. 2257.

¹³¹ *Hero*, p. 202.

¹³² *Hero*, p. 232 und 253 ("*There was still nothing to report on the Western front.*").

¹³³ *Westen*, p. 75, *Hero*, p. 257.

geringerer als T. S. Eliots "alter ego" wesentlich besser als der Frontsoldat George, wie es an der Front zugeht. Er hat die Unverschämtheit George darüber aufzuklären, dass die deutschen Soldaten an ihren Maschinengewehren fest gekettet sein müssen, damit sie nicht davonliefen. Er lässt sich von dieser Meinung nicht abbringen. So weit geht keine Remarque-Figur.¹³⁴ Eine gewisse Radikalisierung lässt sich auch an dem jeweiligen Schicksal des Protagonisten erkennen: Der Tod ereilt beide unmittelbar vor dem Ende der Kampfhandlungen, aber der eine stirbt mit einem Gesichtsausdruck, der andeuten könnte, er sei mit seinem Tod einverstanden, der andere führt diesen Tod vermutlich sogar willentlich herbei.

Es gibt auch andere relevante Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Winterbourne und Bäumer. Eine der Gemeinsamkeit der beiden Protagonisten besteht darin, dass Desertion für sie nicht Frage kommt. Bei der englischen Rechtslage wäre sogar eine Verweigerung des Waffendienstes im Bereich des Möglichen gewesen.¹³⁵ Protagonist, Erzähler und Autor kämpfen im Ersten Weltkrieg, obwohl sie die Sinnlosigkeit des ganzen wiederholt beklagen. Warum? Unter dem Eindruck des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges formuliert der Autor seine Antwort so:

*It was not possible for me to be a conscientious objector, though I thought the attitude was entirely logical. Equally logical was the attitude of the ruthless militarists. But neither humanity nor the universe wholly obeys the rules of logic; and in any case it seemed to me ridiculous and presumptuous to set up one's little conscience against the conscience of a nation. The only effective method of 'objection' was to pair off beforehand with someone in the enemy country, be sure you both kept your word, and have enough of you to be able to wreck both war machines. Otherwise pacifism is simply playing into the hands of the opposing militarists, and is a futile gesture.*¹³⁶

Der letzte Gedanke entspricht der Begründung, mit denen Bertha von Suttner ihre Männergestalten in den Krieg ziehen lässt und gibt mit anderen Worten ihre Meinung wieder, dass der Pazifismus ihrem Wesen nach nur international sein kann. Jeder halbwegs selbstkritischer Pazifist wird auch den ersten Gedanken zum Teil goutieren können, denn an Dogmatismus stehen manche Friedensfreunde den Militaristen nicht nach. Was dazwischen steht ist aber gerade vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges äußerst fragwürdig und erinnert stark an den Slogan "*Right or wrong, my country*". Diese Vorstellung macht aus den vielzuwenigen Deutschen, die ihr kleines Gewissen gegen das Gewissen ihrer Nation gesetzt haben, lächerliche und überhebliche Idioten.

Während des Ersten Weltkrieges waren die Gedanken und Empfindungen Aldingtons etwas komplizierter und widersprüchlicher. September 1914 veröffentlichte er folgende Sätze:

*While France sends poets, painters and probably philosophers to fight, England cannot even call up her cricket and football teams. I'm damned if I'll be killed while there are five hundred professional football teams, with their attendant ministers, unslain.*¹³⁷

¹³⁴ Schwalbe (1941), p. 75, Hero, pp. 285. "Eliots" Vorwurf, George könne auf der Front keinen Überblick haben, ist derselbe wie der Stammtischbrüder an Bäumer: "*you must not allow your own labours to distort your perspective*" versus ", "... es kommt doch auf das Gesamte an. Und das können Sie so nicht beurteilen. Sie sehen nur ihren kleinen Abschnitt ..." Westen, p. 121.

¹³⁵ Hero, p. 265. Comrade Bobbe wird Verweigerer, verbringt sechs Wochen im Gefängnis und wird auf Drängen einflussreicher Freunde freigelassen und "arbeitet" dann in der Landwirtschaft.

¹³⁶ Life for Life's Sake, pp. 171 f.

Dies hinderte ihn aber nicht daran, sich freiwillig melden zu wollen. Er wurde zunächst aus Gesundheitsgründen nicht genommen.¹³⁸ Er konnte Polemiken im Sinne des Kampfes der Demokratie gegen die Autokratie loslassen und bei seinen Bekannten den Eindruck erwecken, er sei von neurotischem Angst ergriffen. Er konnte sie auch mit seinem Antipatriotismus schockieren. Er konnte sich aber auch für die Kriegsanstrengung begeistern und dann doch darüber nachdenken, dem Krieg anno 1916 in den USA zu entkommen. In 1914 ging er aber nicht dorthin, denn er wollte England nicht verlassen *"as long as there is a possibility I am wanted in the firing-line"*.¹³⁹ An der Front machte er dann eine recht gute Figur, denn seine zahlreichen Feinde hätten wohl wenig Hemmungen gehabt, alles Negative über den Soldaten Aldington auszugraben. Dabei scheint Aldington auch darüber nachgedacht zu haben, sein Leben wie George Winterbourne zu beenden.¹⁴⁰

Der Protagonist und der Erzähler sind in Frage der Verweigerung ziemlich getreue Abbilder des Autors. Bei aller Kritik am Kriege akzeptiert George die Teilnahme als Schicksal. Als Schüler lehnt er sich gegen die paramilitärische Ausbildung an seiner *"public school"* noch auf. Er geht lieber mit den Kranken in die Erdkundestunde und muss von dort extra abgeholt werden:

*He was so clumsy and so bored -- in spite of infinite manly bullyings -- that the O.T.C. was very glad indeed to send him back to the Geography class after a few drills.*¹⁴¹

Er verweigert sich nicht total, aber sein Streik mit der Methode "Dienst nach Vorschrift" ist letztlich erfolgreich. Im Ernstfall als Erwachsener bemüht er sich aber, ein guter Soldat und ein guter Offizier zu sein. Er fühlt die Erniedrigung durch Krieg und Armee, aber:

*since it was the common fate of the men of his generation, he determined he must endure it.*¹⁴²

Georges zum Teil rabiat geäußelter Kriegsgegnerschaft bleibt wie die Aldingtons im Kriegsfall ohne praktische Folgen. Er hat das mit Lieutenant Davison von *"Sacrifice Post"* insofern gemein, als dessen Zweifel nur für sich selbst negative Konsequenzen haben. Und so sind alle halbwegs positiven Protagonisten Aldingtons. Wenn er einmal das Schicksal eines Deserteurs in den Mittelpunkt einer Geschichte rückt, dann handelt es sich um einen schwachen Mann, der eigentlich gar nicht desertieren will. Dieser ist weniger der Opfer der britischen Armee, die ihn hinrichtet, als einer berechnenden Frau, die ihn so lange bezirzt, bis er Geld hat und ihn dann, den Deserteur wider Willen, den Behörden übergibt. In derselben Geschichte taucht auch ein Kriegsdienstverweigerer auf, dessen politischer Radikalismus keinesfalls vorbildlich ist.¹⁴³ In einer anderen Erzählung Aldingtons versucht ein Künstler und Offizier und Offizierssohn durch die Verbindungen seiner Mutter zur Vorweltkriegsarmee dem gefährlichen Frontdienst zu entkommen. Als dies nicht klappt, schießt er sich in den Fuß, vergeblich, denn er wird degradiert und als gemeiner

¹³⁷ Zitiert nach David Wilkinson, "Introduction" in: Richard Aldington, *Roads to Glory, Arts and Literature Series, Number 7*, ed. by the Imperial War Museum (London, 1992), p. x.

¹³⁸ Siehe Whelpton, E-book 18%, Pos. 2262 ff. Später entwickelte Aldington Strategien um der Einberufung entgehen zu können, Op. Cit. 21%, Pos. 2577.

¹³⁹ Nach Doyle 1989), pp. 36-50, Zitat nach Wilkinson (1992), p. x.

¹⁴⁰ Aldington in einem Brief: *"Twice last week I tried to get killed -- and was unlucky or lucky, whichever you like."* Whelpton e-book 32%, Pos. 3968.

¹⁴¹ *Hero*, p. 21. O.T.C. = Officers' Training Corps, hier wohl ein Mitglied dieser Organisation.

¹⁴² *Hero*, p. 240.

¹⁴³ *"Deserter"* in *Roads to Glory*, pp. 75-88.

Soldat wieder an die Front geschickt. Dort wird er so verwundet, dass er seine Kunst nicht mehr ausüben kann. In der ganzen Geschichte kann man kaum Spuren von Mitleid oder Mitgefühl mit dem schwachen Künstler erkennen.¹⁴⁴

Wie erinnerlich ist Winterbourne ein Künstler und auch Bäumer hat vor seiner Kriegserfahrung gewisse künstlerische Ambitionen, so dass auch in dieser Beziehung eine gewisse Ähnlichkeit vorhanden ist. Der Engländer ist allerdings älter und reifer als der Deutsche, und zieht nicht direkt von der Schulbank aus in den Krieg. Er hat ein Leben als Erwachsener in der Friedenszeit und ist somit ein etwas weniger typischer Vertreter der Verlorenen Generation. Das Liebäugeln mit der Kunst ist bei einem Gymnasiasten häufig vorhanden, aber nur wenige lassen sich von diesem Impuls so stark lenken wie George es tut. Er ist viel mehr eine Ausnahmeerscheinung als Bäumer. Dabei hatte doch Aldington bei aller Wertschätzung Remarques Roman gerade deshalb kritisiert, weil darin ein Zuviel an Schlachtbeschreibung und ein Zuwenig von den typischen "*dreary spaces between battles*" vorkomme. Auch präsentiere der Deutsche Brutalität um der Brutalität willen und lasse dabei die erforderliche künstlerische Zurückhaltung vermissen: Er gebe eher die außerordentlichen als die typische Gräuel wieder.¹⁴⁵ Unabhängig davon, dass diese Kritik Remarque nicht unbedingt gerecht wird, ist sie deshalb interessant, weil sie den kreativen Grundwiderspruch von *Death of a Hero* verdeutlicht: Der Roman soll einerseits das Typische, andererseits eben das Untypische darstellen.¹⁴⁶

Manche Leser werden einen solchen Widerspruch wie auch die Montagetechnik des Romans als willkürlich ansehen und zum Schluss kommen, dem Autor fehle es an Distanz zu den dargestellten Ereignissen, sein persönliches Erleben, also das autobiographische Material im Roman sei mit den fiktiven Elementen nicht verbunden und wirke störend. Smith bringt für seine These, Aldington präsentiere im Roman mitunter irrelevante Einzelheiten aus seinem Privatleben, folgendes Beispiel:

¹⁴⁴ "A Bundle of Letters" in *Roads to Glory*, pp. 127-148. Wenn in einer Erzählung Aldington den Tod eines Helden ohne Ironie präsentiert, dann ist dieser aus anderem Holz geschnitzt: In "At All Costs" wird zunächst der Kriegsalltag geschildert. Dann erscheint das Schicksal in der Person eines Colonels und teilt den Offizieren an der Front mit, dass die Deutschen am kommenden Morgen mit Sicherheit angreifen würden. Verstärkungen seien schon unterwegs, aber bis sie weiter hinten in die Verteidigungsstellungen gebracht werden könnten, müsse der Front um jeden Preis gehalten werden. Nach dem Eindringen der Deutschen in die Schützengräben sei die englische Artillerie per Leuchtrakete zu informieren, damit sie die eigenen Stellungen mit Feuer belegen könne. Rückzug ist nicht vorgesehen. Der Rest der Geschichte steht in der Tradition der Todeszellenliteratur. Überleben steht nicht im Angebot, es geht nur darum, die eigene Hinrichtung mit Würde auf sich zu nehmen. Dies gelingt den Offizieren nach anfänglichem Liebäugeln mit dem Trost aus der Whiskyflasche bewundernswert. Wilkinson hat völlig recht, wenn er meint, die Geschichte sei in einer "*voice of measured restraint*" geschrieben und dass sie eine "*classic celebration of what Hemingway called 'grace under pressure'*" sei. Wilkinson (1992), p. viii. Die Geschichte in *Roads to Glory*, pp. 49- 74. Als deutscher Fastpazifist nach dem Zweiten Weltkrieg ist man natürlich gegenüber Geschichten, die das Durchhalten bis in den Tod zelebrieren, ausgesprochen kritisch eingestellt. Aldington parodiert entsprechenden Kitsch als Teil des viktorianischen "*canon*" in seiner Autobiographie, als er schildert, welche Bilder während des Burenkrieges an den Wänden seines Kinderzimmers zu finden waren: "*One represented a British officer with a cluster of Arrow-collar Tommies waving his revolver at a line of unkempt and ugly Boers, with the caption: 'There's no surrender here!' evidently spoken by the heroic English commander.*" *Life for Life's Sake*, p. 15. Aldington gelingt es recht gut, gerade diesen falschen Heldenpathos in seiner Kurzgeschichte zu vermeiden.

¹⁴⁵ Zitiert nach Whelpton, e-book63%, Pos. 7762.

¹⁴⁶ Es gibt natürlich auch andere Unterschiede zu *Im Westen nichts Neues*: *Death of a Hero* ist ein Roman über Krieg und Frieden und ist viel weniger ein Frontroman. Er ist auch nicht aus der so genannten Froschperspektive geschrieben. Ich hoffe es anderswo hinreichend klargemacht zu haben, dass Remarque keinesfalls "*volksverkümmert*" ist als Aldington, der die Stilmittel der "*entarteten*" modernen Kunst wesentlich häufiger anwendet als sein deutscher Kollege.

Wenn von George behauptet werde, das Malen hätte ihm mehr Spaß bereitet als selbst Keats oder Shakespeare, so sei das im Widerspruch zu der autobiographischen Passage, in dem das Leseverhalten Aldingtons ("*die meisten Dichter seit Chaucer*") ihm angedichtet werde.¹⁴⁷ Man könnte leicht einwenden, reale Menschen seien widersprüchlicher als hier dargestellt und ein Mensch könne die Malerei bevorzugen und dennoch die Werke aller möglichen Dichter lesen. Man könnte auch sagen, es handle sich hier um eine triviale Einzelheit. Man hätte in beiden Fällen recht, aber der Vorwurf mangelnder Distanz bleibt aber dennoch relevant, betrifft er doch das Zentrum des Romans: Kann eine Künstlerfigur wie George Winterbourne, also einer wie Richard Aldington, als eine so relevante Figur betrachtet werden, wie der Roman es nahelegt oder ist das Ganze eher ein belangloser Ego-Trip einer vom Krieg gezeichneten, verbitterten Künstlerseele? Müssten die letzten Worte des Protagonisten eigentlich "*Qualis artifex pereo*" lauten, dessen Tragödie darin liegt, dass im Krieg seine künstlerischen Fähigkeiten verkümmern? Singt der Erzähler wie angeblich Nero sein falsches Lied über die brennende Stadt? Hat Aldington seine (reale oder nur eingebildete) Schaffenskrise mit *Death of Hero* überwunden? Findet man die Widersprüchlichkeit des Romans, ob von Aldington gewollt oder ungewollt ist dabei nebensächlich, als anregend oder nur unausgegoren? So viele Leser, so viele Antworten.

Für mich ist das Buch vor allem deshalb relevant, weil es die Hilfslosigkeit eines unpolitischen Epikureers mit humanistischen Impulsen im Angesicht des Krieges dramatisiert. In der Friedenszeit ist der halb wahre Merksatz in der unzensurierten Fassung des Romans, der "*Look after your cock and your life will look after itself*" lautet,¹⁴⁸ eine komische Übertreibung einer nicht gänzlich falschen Lebensweisheit, angesichts des Weltkriegs handelt sich dabei um offensichtlichen Unsinn. Ambiguität und Verunsicherung treffen nicht jedermanns Geschmack. Aldingtons Roman ist ein Lehrstück ohne Lehre, das aber nicht leer ist. Als "*the war to end all wars*" zu Ende ist, meditiert einer seiner Helden über die Pflicht der Überlebenden, dafür zu sorgen, dass eine solche "*abomination*" nicht wieder geschehen kann. Das schulde man den toten Kameraden. Sein Gesprächspartner denkt eher daran, wie man sich besseres Essen besorgen kann. Ist das brutaler Materialismus, also eine der potentiellen Kriegsursachen, oder "*common sense*"? Demonstriert der materialistische Soldat, dass die Veteranen gegen "*humbug*" immun sind? Ist der idealistische Soldat "*realistischer*" als Wilson oder als der Erzähler von *The Death of a Hero*?¹⁴⁹ Der Leser muss nachdenken.

¹⁴⁷ *Hero* p. 69 und p. 73, sowie Smith (1977), p. 105.

¹⁴⁸ Willis, Jr. (1999), p.10.

¹⁴⁹ "Victory" in *Roads to Glory*, pp. 35-45, hier p.45.